



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El diseño de producto en el siglo XX

Un experimento narrativo occidental

Isabel Campi i Valls



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

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

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



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

EL DISEÑO DE PRODUCTO EN EL SIGLO XX

Un experimento
narrativo occidental

Investigación para obtener el grado de doctor

presentada por: **Isabel Campi Valls.**

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

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

Programa EES H0907 Estudios Avanzados en Producciones Artísticas.

Departament de Disseny i Imatge.

Facultat de Belles Arts Sant Jordi.

Universitat de Barcelona.

Noviembre de 2015.

IMÁGENES Y DERECHOS DE REPRODUCCIÓN:

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

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

El objetivo de este capítulo es averiguar cuáles han sido los ideales que han impregnado el diseño en el siglo XX y su relación con la historia. Ahora bien, el diseño, como la arquitectura, tiene una doble vertiente: construye el entorno material de los seres humanos y, al hacerlo, no puede escapar al hecho de tener que realizar propuestas formales. En él los ideales éticos y estéticos se encuentran íntimamente unidos. Separar estas dos categorías no siempre es tarea fácil.¹

En el caso del diseño podríamos hablar de ideales sociales en lugar de ética. De cómo los individuos han utilizado la actividad de proyecto para configurar un determinado modelo de sociedad. Sin embargo el concepto de ética es más amplio. Se atribuye a la ética los valores referidos a la moral y las obligaciones del ser humano conforme a unos principios que regulan su actividad. Es decir la ética se ocupa de la razón práctica y de sus resultados y, por lo tanto, hace referencia a la capacidad que tienen los individuos de obrar libremente, de tomar decisiones y enfrentarse a acciones. Con la palabra ética, derivada del griego *ethos* (doctrina de las costumbres) invocamos la ciencia filosófica que investiga y estudia los valores, la vida y la conducta humana en su dimensión pública y social. Con la palabra moral, derivada del latín *mos-moris* (conducta), denominamos la disciplina filosófica o teológica, según el caso, que trata de las acciones humanas con un acento especial en la conciencia individual. Este capítulo trata, pues, del diseño en su dimensión pública y social y, también, de lo que los diseñadores pensaban acerca de las obras que proyectaban o pensaban proyectar.

La estética, palabra que deriva del griego *aisthêtikê* (sensación, percepción) y de *aísthesis* (sensación, sensibilidad) es aquella rama de la filosofía que tiene por objetivo el estudio de la esencia y la percepción de la belleza así como el estudio de la percepción en general, ya sea sensorial o entendida de una manera más amplia. La estética se relaciona con la percepción y la esencia de las cualidades. Es una manera de mostrar lo que se siente sobre las cosas y una reflexión sobre los fundamentos del juicio del gusto.

Ética y estética son dos valores aparentemente independientes, pero que se relacionan constantemente en la práctica cotidiana. ¿Podemos considerar que una obra es estéticamente defectuosa porque la consideramos incompatible con nuestros principios morales? Es difícil dar una respuesta concreta a esta pregunta. En el campo del arte se considera que los *esteticistas* son aquellos para los cuales la elaboración de un juicio estético no requiere tener en cuenta sus contenidos éticos y morales porque la esfera del arte es independiente del resto de juicios. En cambio, para los *moralistas* el valor estético de la obra de arte queda afectado por su contenido moral. Desde este punto de vista, la evaluación estética de una obra requiere necesariamente un juicio moral.

Los individuos que eligen *la vida estética* viven para sí mismos, su comportamiento se ve impulsado por el placer. Viven el instante y su vida es una continuada búsqueda de aquello que atrae y seduce. En la mirada estética el individuo vive la existencia con ojos felices. Es indiscutible que éste es el discurso de los objetivos del márketing y, en general, la actitud que se espera del consumidor desde que existe el producto industrializado; pero también es el discurso del diseño sin un proyecto social claro. La alternativa a la vida estética es *la vida ética* de los moralistas, unos individuos que no ven los hechos como milagros. El individuo ético no acepta lo que descubre sino que actúa para mejorarlo. Por oposición a los esteticistas, los moralistas consideran que el arte o el diseño son un medio para hacer el bien y, por lo tanto, en el juicio estético está implícito el juicio moral.

¹ Para la redacción de este apartado se han utilizado los textos preparatorios entregados en la Reial

Este capítulo, pues, se planteará como un dilema no resuelto. Como el diseño, bascula entre uno u otro polo dominante. En él veremos, por ejemplo, como el “modernismo programático” tenía una actitud eminentemente moral que impregnó buena parte del siglo XX. Pero no debemos ser ingenuos y pensar que durante cien años todo lo que se hizo en el campo del diseño fue éticamente correcto. Los regímenes fascistas promocionaron proyectos de diseño estéticamente agradables pero éticamente reprobables y si algo caracteriza el diseño postmoderno es su voluntad de crear un estilo original independientemente de cualquier proyecto de reforma social.

Como el diseño no ha sido durante el siglo XX demasiado prolijo en textos sobre los dilemas entre ética y estética, aquí se han usado muchos textos procedentes de la historia del arte y de la arquitectura, actividades que ostentan una mayor tradición en el campo del desarrollo de las ideas. Pero ello no significa que el diseño sea una prolongación de la arquitectura o el arte, como a veces se afirma. Aquí se usan como “muletas” que permiten explorar mejor cuales eran los ideales del diseño en cada época.

Si la ética del diseño trata de su dimensión pública y social, entonces su vinculación con la política es evidente pues la política trata de la gestión de la *res pública* o esfera pública. El diseño es una actividad mucho menos autónoma que la pintura o la escultura y el estudio de sus ideales éticos y estéticos nos lleva inevitablemente a su vinculación con las ideologías y las mentalidades. En este capítulo se hace un esfuerzo por desentrañar las relaciones entre los proyectos políticos y los proyectos de diseño. Algo que en este siglo XXI y con la distancia crítica que proporciona el tiempo cada vez es más evidente y despierta un gran interés entre los historiadores del diseño. En los próximos apartados estudiaremos de qué manera se unieron el “modernismo sociopolítico” y el “modernismo estético”.

1. La definición primordialista de “modernismo sociopolítico”

En este apartado retomaremos las teorías de Roger Griffin sobre el “modernismo sociopolítico” puesto que se trata de uno de los pocos historiadores que otorga un papel muy importante a los creadores –artistas, arquitectos y diseñadores– en lo que fue la construcción simbólica de los regímenes inspirados en el socialismo y el fascismo.² Mientras que el marxismo ha interpretado la lucha a muerte entre estas dos ideologías desde una perspectiva eminentemente material, Griffin propone una interpretación basada en la antropología social y cultural que contribuya a esclarecer las inquietantes contradicciones culturales del Fascismo así como algunas de sus extrañas concomitancias formales con la Revolución Bolchevique.

Estas teorías resultan interesantes porque nos servirán para comprender como el diseño en el siglo XX, lejos de ser una actividad siempre neutra y progresista, ha servido a regímenes políticos de signo opuesto y a ideales muy variados. Pero para ello es necesario adentrarse, en primer lugar, en la teoría primordialista del “modernismo sociopolítico” de Griffin, en la definición maximizada de este autor quien afirma que la Revolución Rusa y el Fascismo, si bien en términos ideológicos eran de signo contrario, eran dos manifestaciones típicamente “modernistas”. A su vez ello nos servirá para comprender su fracaso así como su traumática superación.

1.1. La definición primordialista del “modernismo sociopolítico”

La definición primordialista del “modernismo sociopolítico” de Griffin parte de la idea de que la rebelión activista que emprendieron los “modernistas programáticos” –tanto en el ámbito creativo como en el social– contra la decadencia de la Modernidad debe reubicarse en aspectos arquetípi-

² GRIFFIN, Roger: *Modernismo y Fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*, Akal, Madrid, 2010.

cos y perennes de la cultura humana. Porque el Comunismo y el Fascismo no aspiraban solamente a un nuevo reparto del poder y a cambiar las condiciones materiales de los individuos, también adoptaban en muchas ocasiones la forma de una religión secular. Es más, no se explican ciertas atrocidades –los campos de concentración nazi, el holocausto, los Gulags– si no es a través de la idea de la “guerra santa” o de la revolución trascendente.

Para encontrar una explicación al instinto de alcanzar la trascendencia, Griffin acude al sociólogo de la religión Peter Berger quien afirma en *El dosel sagrado* que el ser humano, en la medida que se encuentra en desequilibrio consigo mismo, se ve obligado a emprender una labor constante de construcción material y simbólica que le permita vivir.³ Las creencias, prácticas y rituales que englobamos bajo el término “cultura” sirven para garantizar a los miembros de una sociedad la certeza de que sus vidas forman parte de una realidad superior, de una realidad cuya cohesión se debe a un principio organizador, cósmico y sobrehumano que Berger denomina “nomos”. Cada nomos cultural actúa como escudo contra el terror a la muerte. Los distintos nomos culturales crean la ilusión de que la muerte se puede vencer y en muchas culturas premodernas ello se ilustraba mediante el dibujo de una bóveda celeste o “dosel sagrado”. Según Berger la erosión del “cielo protector” de la Modernidad trajo consigo una transformación revolucionaria de la conciencia. Si no existía ningún principio cósmico y sobrehumano que explicara la historia, entonces ésta se encontraba en manos de los seres humanos quienes tenían el poder de acelerar el tiempo.

Según Griffin, los procesos de modernización trajeron consigo una crisis simbólica que se iba agudizando a medida que el dosel sagrado de la cristiandad se iba desgastando y ya no satisfacía las necesidades nómicas de una élite cada vez mayor. Esta crisis se agravó considerablemente con la Ilustración y las revoluciones Francesa y Americana que pusieron en entredicho la viabilidad del Antiguo Régimen, no sólo como sistema político sino también como sistema cosmológico y escudo metafísico.⁴ Durante casi un siglo –desde 1850 hasta 1945, según Griffin–, los intelectuales, artistas y diseñadores experimentaron una acuciante sensación de final. Sin embargo, ya no encontraban un “hogar” en el cristianismo, en los valores tradicionales, en el mito del progreso o en el culto romántico a lo sublime. La temporalización de la historia unida a la erosión del mito del progreso y las ilusiones del romanticismo trajeron consigo el “modernismo estético”. En este sentido resulta sumamente interesante que Griffin otorgue a los creadores el papel de precursores del “modernismo social.” Nuestro autor prosigue diciendo que los creadores modernos buscaban una visión del mundo que tuviera sentido, trascendental y curativa y una comunidad de gente que la compartiera, aunque estuviera únicamente integrada por artistas.⁵ En cualquier caso el espíritu secular de la Modernidad evitaba que el “modernismo sociopolítico” se convirtiera en una religión pero no evitaba que adoptara la apariencia de una serie de utopías fundamentadas en la idea de inmunizar la sociedad de la decadencia y terror al nihilismo.

Los acontecimientos y cambios políticos, sociales y culturales que tuvieron lugar en Europa entre 1914 y 1945 –dos guerras mundiales, una revolución socialista, el ascenso del fascismo, la Guerra Civil Española– fueron de tal envergadura y tuvieron lugar en tan poco tiempo que podrían ser explicados mediante la teoría de los ritos de paso que acompañan cualquier cambio de lugar, de estado, de posición social y de edad que han elaborado los antropólogos. Según Arnold van Gennep, estos ritos de paso transcurren en tres etapas:

³ GRIFFIN, Roger: *Op. Cit.*, págs. 113-114. Ver BERGER, Peter: *El dosel sagrado. Para una teoría sociológica de la religión*, Kairós, Barcelona, 1999 [1ª edición: Doubleday, Londres, 1967].

⁴ GRIFFIN, Roger: *Op. Cit.*, pág. 132.

⁵ GRIFFIN, Roger: *Op. Cit.*, pág. 136.

1ª. La etapa de separación o *pre-liminar* en la que una persona o un grupo se separan de un punto de la estructura social fijado con anterioridad.

2ª. La etapa marginal o *liminar*, cuando el estado del sujeto o ritual es ambigua; ya no se encuentra en el estado antiguo pero tampoco ha alcanzado el nuevo todavía.

3ª. La etapa de agregación o *post-liminar*, cuando el sujeto ritual entra en un nuevo estado estable con los derechos y obligaciones que se derivan de él.⁶

Esta teoría, actualmente muy aceptada, fue refinada en los años noventa por Maurice Bloch, quien observó que en todas las sociedades los rituales se presentan de modo muy parecido independientemente de la época y lugar. Esto ocurre porque la vida humana se presenta como si sucediera dentro de un marco permanente que va más allá del proceso natural y transformador del nacimiento, el crecimiento, la reproducción, el envejecimiento y la muerte. Griffin nos explica que este antropólogo social británico llega a la conclusión de que:

“La función central de las ceremonias iniciáticas triádicas no es la transformación del iniciado, sino la regeneración de la sociedad, la recarga del suministro de trascendencia. Su finalidad última es poner cerco a la anomia y la entropía, aislarla de la colectividad, y por este motivo los ritos de paso desempeñan un papel clave en los complejos “cosmogónicos” a través de los cuales las tribus o los pueblos se revitalizan escenificando la “creación de la vida moral”.⁷

Pero mientras que los rituales de paso dentro de sociedades evolutivas generan situaciones “liminares”, situadas en la fase dos de los rituales de paso, las revoluciones sociales tienen lugar como resultado de situaciones “liminoides”. Éstas son transiciones bruscas hacia un nuevo orden que se producen cuando una sociedad sufre una crisis tan grave que es incapaz de regenerarse gracias a sus propios recursos simbólicos y rituales. La finalidad de los rituales “liminoides” es regenerar la sociedad, garantizar la supervivencia colectiva en lugar de la individual y mantener la trascendencia eterna. En el ritual de paso “liminoide” es la sociedad en su conjunto la que entra en fase de separación liminar y el resultado no es la reagregación de la sociedad, sino su renacimiento. La comunidad que surge de un rito “liminoide” se suele explicar en términos “palingenésicos” (de regeneración y de renacimiento de los seres) y se presenta bajo la forma de un paraíso, de una utopía, para la consecución de la cual es preciso llevar a cabo acciones religiosas i/o políticas, tanto individuales como colectivas. En estas circunstancias aparece casi siempre el “profeta”. Un personaje que ha experimentado una revelación que le sirve de base para guiar a su comunidad hacia la salvación.⁸

Griffin examina el “modernismo sociopolítico” a la luz de los rituales de paso propuestos por los antropólogos y observa que los “modernistas programáticos”, eran individuos dispuestos a emprender incontables acciones individuales y colectivas con el fin de “resolver las condiciones liminoides provocadas por el impacto de la modernización”.⁹ Cuando a mediados del siglo XIX el mapa cognitivo del cristianismo empezó a solaparse con los mitos del progreso racional, científico, liberal e industrial de la Ilustración, la Modernidad empezó a ser experimentada como una fase de la historia liminar suspendida, atrapada entre el antiguo orden y el nuevo. En definitiva una era liminoide, indeterminada, anómica y decadente cuya conclusión requería soluciones draconianas. Nuestro autor concluye sacando a la luz la vinculación entre lo liminoide y el “modernismo programático”:

⁶ Van Gennep, Arnold: *Los ritos de paso*, Alianza, Madrid, 2008 [1ª edición: Routledge & Kegan Paul, Londres, 1960].

⁷ Aquí Robert Griffin cita pasajes de la obra de Maurice Bloch: *Prey into Hunter*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.

⁸ GRIFFIN, Roger: *Op. Cit.*, pág. 154.

⁹ GRIFFIN, Roger: *Op. Cit.*, pág. 156.

“Para aquellos que tenían la sensación de que la historia les había lanzado al torbellino de la modernidad, aquellos que experimentaron la anomia surgida de las condiciones liminoides características de la época en toda su intensidad, la voluntad de crear un nuevo nomos se convirtió en una necesidad tan apremiante que el modernista *programático*, entró en un estado mental utópico, estático y, en última instancia delirante, y así se sintió capaz de llegar a tierra firme, de construir un mundo nuevo o, por lo menos, de mover otros a hacerlo”.¹⁰

Los intelectuales, artistas y los diseñadores percibieron precozmente la condición liminoide de la Modernidad y nos brindaron magníficas anticipaciones de lo que iba a ser la cultura del siglo XX. Los artistas creían que iban a ser la nueva fuerza creativa que pondría en marcha la revolución moderna. En este sentido tiene mucha lógica que los diseñadores catalanes en el umbral del siglo XX se llamaran a sí mismos “modernistas”.

De todas formas, el arte por sí sólo no conseguiría vencer la decadencia social y cultural de la Modernidad. Se necesitaban palabras y acciones. El “modernismo”, según Griffin no sólo era una cuestión estética sino también social y política. Según el enfoque primordialista de este autor y, en la medida que se proponían poner fin a las condiciones liminoides de la Modernidad, tanto la Revolución Bolchevique como el Fascismo –que se llamaba a sí mismo “revolución”– eran movimientos sociopolíticos de carácter “modernista”. Dicho así puede sonar escandaloso pero hay que entender sus diferentes finalidades. Mientras que la Revolución Rusa se adhería a los principios de libertad, igualdad y fraternidad de la Revolución Francesa, el fascismo los negaba rotundamente: era autoritario, mantenía el sistema de clases económicas y en los estados donde gobernó, era exacerbadamente nacionalista y racista. Así pues, según Griffin, deberíamos hablar de un “modernismo sociopolítico” de derechas y un “modernismo sociopolítico” de izquierdas.

En tanto que movimientos que querían establecer un “nuevo orden” y un “nuevo hombre”, tanto el socialismo como el fascismo prometían un futuro diferente, un paraíso y sus “profetas” –Lenin, Stalin, Mussolini, Hitler, etc.– lograron convencer a millones de ciudadanos, militares, intelectuales y artistas de que no había que escatimar medios para conseguirlo con la mayor brevedad, que era posible acelerar la historia. El drama fue que los fines no siempre justificaban los medios y el siglo XX se saldaría con episodios de exterminio y destrucción nunca vistos por la humanidad.

Comunmente se afirma que el socialismo tenía un espíritu moderno mientras que el fascismo era antimoderno. Pero, como veremos más adelante, las obras de los arquitectos y diseñadores del período de entreguerras desdican esta visión simplista pues la realidad era mucho más compleja. En la Italia fascista y la Alemania nazi lo mismo se construían edificios pseudoclásicos que se diseñaban productos modernísimos. Así pues, estéticamente hablando, los fascismos ¿eran modernos o retrógrados? Griffin observa que la relación de los regímenes comunista y fascista con el tiempo era diferente. Ambos proyectaban sus aspiraciones en un futuro inminente. Pero mientras que los comunistas querían partir de cero y eliminar los vestigios del antiguo orden, los fascistas miraban hacia su pasado imperial –ya fuera romano, ario o español– buscando inspiración para sus rituales simbólicos y para la legitimación de sus contradictorias políticas culturales.

Además, no es riguroso afirmar que los regímenes de Mussolini y Hitler siempre eran retrógrados pues no podían pretender poner en marcha proyectos de futuro creíbles con herramientas premodernas. Lo cierto es que tanto ellos como la Unión Soviética estaban imbuidos de un fuerte espíritu tecnocrático. Mediante él levantaron obras faraónicas, pusieron en marcha grandes complejos industriales y desarrollaron audaces proyectos de “ingeniería social”. Estas obras no se hubieran podido realizar sin la colaboración de científicos, ingenieros, arquitectos y diseñadores. El lado

¹⁰ GRIFFIN, Roger: *Op. Cit.*, pág. 164 (las cursivas son del autor).

tenebroso de esta historia es que el espíritu tecnocrático lo mismo podía servir para mejorar la calidad de vida de los individuos que para exterminarlos.

Estas breves premisas nos sirven para desplegar algunos de los fragmentos principales de la definición maximizada de “modernismo” de Griffin, la cual es extremadamente útil para integrar la modernidad estética en el “modernismo social”:

“MODERNISMO es un término genérico que engloba una amplia variedad de iniciativas heterogéneas, tanto individuales como colectivas, que se emprendieron en las sociedades europeizadas, en todas las esferas de la producción cultural y de la actividad social desde mediados del siglo XIX. El denominador común de todas estas iniciativas es el intento de alcanzar una sensación de valor trascendental, un significado o un propósito a pesar de la pérdida progresiva de un sistema de valores homogéneos y de una cosmología global (nomos) en la cultura occidental, provocada por la secularización y las fuerzas disgregadoras del proceso de modernización. El rechazo modernista de la modernidad contemporánea o la rebelión contra ella, se articuló a través de una predisposición innata de la conciencia humana y de la facultad mitopoética para crear cultura, construir utopías, acceder a una temporalidad sobrehumana y pertenecer a una cultura compartida.

[...] El modernismo puede adoptar una forma exclusivamente artística que suele implicar una experimentación radical con nuevas formas estéticas concebidas para expresar los destellos de una “realidad superior” que pone de relieve la anomia y la quiebra espiritual de la historia contemporánea (modernismo epifánico), o se puede centrar en la creación de un nuevo “mundo”, bien a través de la capacidad del arte y del pensamiento para formular una visión capaz de revolucionar la sociedad como un todo, bien a través de la creación de nuevos modos de vida o de una nueva cultura y práctica sociopolíticas que transformen en última instancia no sólo el arte sino la propia humanidad, o por lo menos a un segmento escogido de la humanidad (modernismo programático).”¹¹

La definición primordialista de “modernismo sociopolítico” de Griffin nos será muy útil para dilucidar las contradicciones culturales del fascismo, pero también es útil para comprender el significado de otras revoluciones, como la bolchevique, o la Primera Guerra Mundial, que según él se trató de un acontecimiento “modernista” por derecho propio.

2. Antes y durante la primera guerra mundial

En este segundo apartado distinguiremos claramente las vanguardias anteriores a la Primera Guerra Mundial de las vanguardias posteriores, ya que ésta implicó y desencadenó un giro muy importante en las ideas sobre la creación de mundo y sobre el significado de lo moderno.

2.1. Ismos del Episteme Moderno

La teoría de Kjetil Fallan sobre los ismos y los epistemes descritas en el primer capítulo contribuyen a la comprensión de lo que fue el Episteme Moderno.¹² Siguiendo esa teoría vemos que las llamadas vanguardias históricas, de las que a continuación hablaremos, son auténticos “ismos” en el sentido de que pueden estudiarse como ideología y como estilo. Si consideramos que un ismo puede ser comprendido como un modo cultural definido por negociaciones entre ideología y práctica, el objetivo de este capítulo es examinar como una serie de movimientos de carácter estético se unían entusiásticamente al proyecto de superación de la decadencia cultural y espiritual de la Modernidad. Artistas, arquitectos y diseñadores se unieron “programáticamente” a la idea de reforma total del entorno proponiendo modelos de vivienda, de edificios públicos, de transporte, de comunicación y de objetos totalmente nuevos poniendo en este empeño una energía creativa sin precedentes. Evidentemente llega un momento en que las teorías del “modernismo sociopolítico”

¹¹ GRIFFIN, Roger: *Op. Cit.*, págs. 169-170.

¹² Ver “Cuestiones epistemológicas: ismos y epistemes” en el *Capítulo I. Estado de la cuestión y propuesta de ordenación preliminar.*

de Griffin y las del Episteme Moderno de Fallan encajan a la perfección. Es más, podríamos decir que el Episteme Moderno coincide muy bien con la definición del “modernismo estético” en su versión más “programática”.

Visto en su conjunto el Episteme Moderno no tiene las características de un estilo. Las vanguardias históricas y el Movimiento Moderno fueron tremendamente innovadoras y tenían una potente carga formal pero nuestra hipótesis de trabajo es que proponían repertorios muy diversificados.

Si no era un estilo entonces hay que averiguar cuáles eran los ideales que alimentaban este episteme qué tipo de actitudes compartidas se observan entre sus protagonistas. Según Christopher Wilk, estos ideales y actitudes podrían enumerarse de la siguiente manera: 1) La entusiasta aceptación de lo nuevo; 2) El rechazo, en ocasiones vociferante, a la historia y la tradición; 3) El deseo de crear un mundo mejor partiendo de cero; 4) La confianza y la creencia mesiánica en el poder de la máquina y la tecnología industrial; 5) El rechazo de la decoración y el ornamento aplicado; 6) La adopción de la abstracción; 7) La creencia en la unidad de las artes.¹³ Este último punto es interesante pues aunque los historiadores del arte se han fijado obsesivamente en la pintura y la escultura, los creadores modernos practicaron multitud de disciplinas comprendido el diseño o lo que en su día se denominaba “arte comercial”.

A las siete características mencionadas en el párrafo anterior, hay que añadir la internacionalidad y un gran cosmopolitismo, evidente en la gran movilidad de los creadores en una época en que las comunicaciones no eran tan eficientes como ahora. El “modernismo estético” era una corriente supraterritorial que surgía casi simultáneamente en grandes capitales muy distantes como Moscú, París, Berlín o Nueva York, y que llegaba puntualmente a periferias culturales, como Barcelona o Milán.

2.2. Las vanguardias históricas

Buena parte de los autores británicos que han escrito sobre el diseño en el siglo XX, mencionados en el capítulo primero sobre el estado de la cuestión (Pevsner, Banham, Heskett, Lucie-Smith, Sparke, Woodham y Raizman) dedican sendos capítulos a las vanguardias históricas. En ocasiones no se sabe con precisión qué aportaban al diseño una serie de movimientos que han sido investigados hasta la saciedad desde el punto de vista de la historia del arte. Pero interesa destacar que las vanguardias no solamente tenían proyectos de reforma artística sino también de reforma social. No solamente se preocupaban de cuestiones estéticas, sino que también, en mayor o menor grado, de cuestiones éticas que implicaban un juicio acerca del comportamiento de los seres humanos en un mundo en acelerada transformación.

Los ideales de las primeras vanguardias artísticas del siglo XX son relativamente fáciles de explorar ya que, a parte de las obras creadas que hoy conocemos, fueron movimientos muy propensos a las proclamas y manifiestos por lo que tuvieron la virtud de dejar muchos testimonios escritos. En ellos se hacían explícitos cuales eran sus proyectos de reforma social y cultural y su modo de alcanzarlos mediante la formulación de programas de actuación. Aunque los historiadores del arte han explorado preferentemente sus manifestaciones en la pintura, la escultura y la arquitectura, nosotros exploraremos además sus ideas por lo que se refiere al diseño de objetos.

Las vanguardias históricas tenían una característica que las hacía diferentes a otros movimientos anteriores relacionados con el arte, la arquitectura y el diseño: esto era su visión holística del entorno que iba mucho más allá de las tradicionales categorías académicas pues abarcaba la creación

¹³ Wilk, Christopher: “Introduction. What was Modernism?” en WILK, Christopher (Ed.): *Modernism Designing a new World*, V&A publishing, Londres, 2006, págs. 12-21.

de obras literarias, teatro, cine, pinturas, esculturas, dibujos o edificios pasando por los objetos y la indumentaria. A través de sus acciones y su trabajo, las vanguardias deseaban convertir el mundo en un lugar mejor y más habitable. Ciertamente es que sus propuestas estéticas eran radicalmente innovadoras pero no debemos olvidar que también tenían ideas bastante concretas acerca de cómo se podía organizar una sociedad moderna y muchos de sus miembros se adhirieron a las principales ideologías de la época: el socialismo y el fascismo.

La clasificación de las vanguardias resulta cómoda pero también es problemática. *Las vanguardias artísticas del siglo XX* de Mario de Micheli, publicado por primera vez en 1966, sigue siendo un libro fundamental para comprender los ideales artísticos que alimentaban las vanguardias, su radicalismo, su intransigencia y su voluntad de transformación cultural.¹⁴ Para De Micheli, el arte moderno no surgía de una continuidad con los valores del siglo XIX sino de la ruptura de su unidad espiritual y cultural. Según él, los comienzos de esta crisis coinciden con el fin de las revoluciones burguesas de mediados del siglo XIX y se hacen muy evidentes con los sangrientos acontecimientos de la Comuna de París de 1871, última ocasión en que escritores, poetas y artistas participaron en una acción política de gran alcance. De Micheli defendía que las vanguardias surgían de un conflicto de clase puesto que evidenciaban la ruptura entre los intelectuales y su base social. La posición de De Micheli se encontraba muy impregnada del neomarxismo de los años sesenta y hay que tener en cuenta que fue escrito hace casi cincuenta años en el transcurso de los cuales se han realizado muchas investigaciones nuevas y se ha puesto en crisis el relato de la historia del arte basado únicamente en el materialismo histórico.

Otra obra fundamental para tener una visión conjunta del papel de las vanguardias históricas es *El arte moderno* de Giulio Carlo Argan.¹⁵ Este autor las clasifica en dos grandes grupos: por una parte están las vanguardias que conciben el arte como “expresión”, es decir, el arte que se opone a la “impresión” entendida esta última como aquel movimiento que va del exterior al interior, en el sentido de que la realidad (el objeto) se imprime en la conciencia (el sujeto). El ejemplo más claro de impresión se encuentra en el impresionismo. En cambio, según Argan, el arte de la “expresión” actúa en sentido contrario a la “impresión”, es decir va del interior al exterior en el sentido de que es el sujeto quien se imprime a sí mismo en el objeto. Dentro de este grupo Argan ubica el Fauvismo, el Expresionismo y la Nueva Objetividad pictórica.

Por otra parte, siguiendo las teorías de este autor italiano, está el arte de la época del Funcionalismo (aproximadamente 1910 hasta la Segunda Guerra Mundial) en la que se concibe el arte como relación entre funcionamiento interno y función social. Aquí ya no se reconoce el valor de la obra de arte en sí misma sino en su capacidad de convertirse en un procedimiento operativo ejemplar capaz de renovar la experiencia de la realidad. En este período, según Argan, el sistema y la estructura del arte dejan de ser representativos y se convierten en funcionales.

A partir de esta definición general de la funcionalidad de la obra de arte Argan propone cuatro opciones distintas:

1. Cuando la actividad artística se subordina a la finalidad productiva: ese es el caso del urbanismo, la arquitectura y el diseño industrial.

¹⁴ DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del Siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 2000 [1ª edición: Feltrinelli Editore, Milán, 1966].

¹⁵ ARGAN, Giulio Carlo: *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Ed. Akal, Madrid, 1991 [1ª edición: RCS Sansoni Editore, Florencia, 1988].

2. Cuando la actividad artística contribuye a *transformar* las condiciones objetivas por las que la actividad industrial resulta alienante.
3. Cuando la actividad artística contribuye a *compensar* esta alienación recuperando las energías creativas al margen de la función industrial. En estos dos últimos grupos, Argan incluye el Cubismo, *Blaue Reiter*, *De Stijl*, el Suprematismo y el Constructivismo rusos.
4. Parten, en cambio, de la tesis de la irreductibilidad del arte y del individualismo absoluto la pintura metafísica, Dadá y el Surrealismo.¹⁶

Esta clasificación es muy acertada desde el punto de vista de la utilidad social del arte y sirve para comprender en profundidad los ideales estéticos y políticos que empujaron a los movimientos artísticos desde los años diez y durante el período de entreguerras. Aunque las teorías de Argan se encuentran todavía muy impregnadas de las tradicionales categorías académicas –pintura, escultura, arquitectura–, hay que reconocer que otorga por lo menos un lugar al diseño industrial. En cambio no menciona para nada las “artes menores” y otras actividades de creación –cartelismo, tipografía, diseño editorial, teatro, danza, cine, etc.– por las que muchos de los movimientos de la época se interesaron además de la pintura y la escultura.

Ya en el siglo XXI, concretamente en 2006, Christina Lodder examinó la contribución de las vanguardias históricas al “modernismo” desde otra perspectiva. En su ensayo “Searching for utopia”, Lodder atraviesa fronteras geográficas y estilísticas y clasifica estos movimientos artísticos de acuerdo con las corrientes filosóficas y el tipo de proyectos sociales que proponían colocando en un segundo plano las características formales.¹⁷ Basándose en los conceptos griegos de *outopia* (no lugar) y *eutopía* (buen lugar), esta especialista británica en la vanguardia rusa insiste mucho en identificar estos proyectos con utopías. Aunque no puede decirse que las vanguardias se dedicaran a cultivar el género literario de la utopía en el sentido de relatar la construcción precisa de proyectos sociales, sí es cierto que en sus numerosos manifiestos, proclamas y panfletos, es decir, en sus abundantes documentos escritos, aparece constantemente la idea de poner en marcha una renovación material, espiritual y visual del mundo. La voluntad de hacer de él un lugar mejor, y sobre todo, moderno.

Las teorías de Lodder sobre las vanguardias sirven para componer una versión del *Modernism* más actualizada y no exclusivamente focalizada en la dimensión racional/constructiva. Aunque ello, curiosamente, le sirve para ignorar movimientos tan “modernistas” y socialmente tan comprometidos como la *Neues Bauen* alemana o derivaciones no alemanas del expresionismo, como el cubo-expresionismo checo, tan interesado por el diseño de objetos.

Las clasificaciones de Argan y Lodder son muy conceptuales y no prestan demasiada atención al paso del tiempo ni a los lugares. De acuerdo con sus teorías, dos vanguardias –como el Expresionismo y el Suprematismo– pueden responder al mismo principio aunque no coincidan ni en el espacio, ni en el tiempo, ni en sus repertorios formales. Ambos autores pasan por alto la importancia de la Revolución Rusa, el estallido de la Primera Guerra Mundial y la emergencia del Fascismo, una serie de acontecimientos políticos que por fuerza tuvieron que modificar las expectativas de los diseñadores europeos.

Finalmente, aquí hemos adoptado un criterio cronológico porque resulta difícil de creer que la Primera Guerra Mundial no tuviera ningún efecto sobre la cultura en general y el diseño en parti-

¹⁶ ARGAN, Giulio Carlo: *Op. Cit.*, pág. 281.

¹⁷ LODDER, Christina: “Searching for utopia” en WILK, Christopher (Ed.): *1914-1939 Modernism. Designing a New World*, Victoria & Albert Museum Publications, Londres, 2006, págs. 24-40.

cular. Aquella contienda fue algo más que un acontecimiento desafortunado, un paréntesis en la actividad creadora que pueda obviarse.

Entre 1914 y 1918 se produjo una carnicería interminable que, para la mayoría de la población, no tuvo ningún sentido pero que, para una minoría de hombres, constituyó una especie de “rito purificador” que alimentaría el fascismo. Además, en 1917 estalló la Revolución Bolchevique y muchos ciudadanos de los países europeos creyeron que la llegada del estado socialista era algo inminente. En los próximos apartados procuraremos, en la medida de lo posible, integrar estos sucesos al relato del diseño.

2.3. Las vanguardias anteriores a la Primera Guerra Mundial

Aunque se prolongaron hasta bien entrados los años veinte, el Expresionismo, el Cubismo y el Futurismo fueron, en los años diez, las vanguardias que representaron la ruptura polémica con el *Art Nouveau* y el decandentismo del siglo XIX y que en modo alguno se interrumpieron en la emblemática fecha de 1900. En nuestro caso, más que el cubismo francés, que fue esencialmente un movimiento pictórico, estudiaremos el caso del Cuboexpresionismo checo que hizo una interesante síntesis entre Cubismo y Expresionismo y que la aplicó muy específicamente al ámbito del mobiliario y el diseño de objetos.

2.3.1. El Expresionismo alemán

Expresionismo, como romanticismo, es una palabra que tiene un doble significado. 1) A nivel genérico, se utiliza para denominar aquellas obras de arte en las que predomina el sentimiento por encima de la razón. El creador expresionista utiliza los medios a su alcance no para describir situaciones sino para expresar emociones y comunicar las preocupaciones del mundo interior; 2) A nivel histórico, el Expresionismo fue un movimiento centroeuropeo que durante el primer cuarto del siglo XX convirtió los principios generales del expresionismo en una doctrina específica.

Mario de Micheli habla de “la protesta del expresionismo” para significar la rebelión contra el optimismo positivista de la cultura burguesa y su idea de que la ciencia, la tecnología y la industria llevarían la felicidad a los individuos.¹⁸ En efecto, durante la década anterior a la Primera Guerra Mundial era evidente que el pensamiento positivista no era capaz de esconder las profundas desigualdades sociales que se daban en los países industrializados donde, a una burguesía enriquecida, cultural y políticamente conservadora, se oponía un proletariado obrero empobrecido y revolucionario muy activo entonces.

Los expresionistas recibieron diversas influencias filosóficas. Por una parte estaba el nihilismo neorromántico de Nietzsche quien atacaba el positivismo y los valores de la sociedad burguesa. Por otra, a principios del siglo XX empezaron a ser conocidas las teorías de Freud sobre el psicoanálisis y el inconsciente que hacían muy atractiva la idea de que nuestras acciones no se encuentran motivadas por el pensamiento consciente en el que tanto se había confiado.

Los pintores expresionistas se rebelaban contra la hipocresía burguesa que obviaba este estado de cosas y que había encontrado en el impresionismo un modo optimista de representar la realidad del mundo tangible del que daba una versión optimista, ligera y complaciente. La diferencia entre las intenciones del impresionismo y las del expresionismo queda bastante clara en un texto de Kasimir Edschmid según el cual:

¹⁸ DE MICHELI, Mario: “La protesta del expresionismo” en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 2000 [1ª edición: Giangiacomo Feltrinelli Editori, Milán, 1966], pág. 65-130.

“El artista expresionista transfigura todo el espacio. No mira: ve; no cuenta: vive; no reproduce: recrea; no encuentra: busca. La concatenación de los hechos –fábricas, casas, enfermedades, prostitutas, gritos y hambre– es sustituida por su transfiguración.”¹⁹

Mientras que el impresionismo era epidérmico y se proponía reflejar la realidad tangible y exterior a la mente humana, fundamentalmente la impresión de la luz, el expresionismo era introspectivo y su propósito era llegar al núcleo mismo de la realidad, esa que se esconde bajo la cáscara de lo transitorio.



1. Ernst Ludwig Kirchner: *Torre roja de Halle*, 1925.
2. Karl Schmidt-Rottluff: *El camino de Emaus*, xilografía.

En Alemania, el expresionismo se formuló alrededor de dos grupos de artistas bien diferenciados: *Die Brücke*, en Dresde, y *Der Blaue Reiter*, en Múnich. *Die Brücke* se fundó en 1905 y se encontraba en principio integrado por un grupo de jóvenes –Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel y Karl Smidt-Rottluff– que se habían conocido en la escuela de arquitectura y cuya organización los acercaba más a una célula revolucionaria que a un movimiento artístico.²⁰

Su formación artística era escasa pero vieron en la pintura un medio de liberación y de expresión de un mensaje social. Su temática iba del retrato al desnudo pasando por temas morales –relacionados con la depravación burguesa– y paisajes, generalmente urbanos. Los integrantes de *Die Brücke* encontraron en la xilografía un medio fácilmente reproducible y muy expresivo de sus inquietudes por lo que una de las características de la gráfica expresionista es, precisamente, el uso de ésta técnica.

En 1910, el grupo *Die Brücke* se trasladó a Berlín, ciudad más abierta y cosmopolita que Dresde, donde esperaban encontrar más apoyo y difusión. Éste se lo prestó el marchante Herwarth Walden quien, en 1910, fundaría la revista de arte y cultura *Der Sturm* (El asalto) y, en 1912, la galería que llevaría el mismo nombre. *Der Sturm* se convertiría en el órgano portavoz del expresionismo y en el vínculo efectivo con Viena donde trabajaban Oscar Kokoschka y Egon Schiele.

¹⁹ EDSCHMID: *Ueber den Expressionismus in der Literatur neue Dichtung*, Eric Reis, Berlin, 1921. Citado por DE MICHELI, Mario: *Op. Cit.*, pág. 78.

²⁰ A partir de 1906 se añadieron al grupo Kees van Dongen, Emil Nolde, Max Pechstein y Otto Müller.

Mientras que *Die Brücke* se dedicaba a la sátira social, el grupo *Der Blaue Reiter* (El jinete azul), activo en Múnich entre 1911 y 1914, se decantó por la expresión lírica y la abstracción. Nacido de la escisión de la *Neue Künstlervereinigung München* (Nueva asociación de los artistas de Múnich) entre los que se encontraban Wassily Kandinsky, Franz Marc, Alfred Kubin y Gabriele Münter, *Der Blaue Reiter* estaba llamado a tener un influyente papel en el arte europeo y en él se manifestaría más claramente la corriente espiritual.

Al igual que *Die Brücke*, *Der Blaue Reiter* estaba de acuerdo con el pensamiento antipositivista, el antiimpresionismo y criticaba la sociedad de la época, sin embargo no pretendía plasmar la deformación física sino captar la esencia espiritual de la realidad. Aunque *Der Blaue Reiter* no tuvo un manifiesto fundacional, el libro *De lo espiritual en el arte* publicado por Kandinsky en 1912 puede considerarse como el texto programático del grupo. En él se abría la vía teórica a la abstracción en la medida que proponía la mirada interior:

“El artista debe ser ciego a las formas “reconocidas” o “no reconocidas”, sordo a las enseñanzas y los deseos de su tiempo.
Sus ojos abiertos deben mirar hacia su vida interior. Entonces sabrá utilizar con la misma facilidad los medios prometidos y los prohibidos.
Éste es el único camino para expresar la necesidad mística.
Todos los medios son sagrados si son interiormente necesarios.
Todos los medios son sacrílegos si no brotan de la fuente de la necesidad interior.”²¹

Para Kandinsky la realidad era un obstáculo para llegar a la expresión auténtica de las emociones del artista, las cuales se manifestaban mediante un uso poético y libre de la línea y del color.

Entre 1918 y 1921, Kandinsky regresó a su ciudad natal, Moscú, donde dirigió el Instituto de Cultura Artística (INKHUK). Su propósito era impulsar el diálogo y la síntesis de las artes en el contexto de la Revolución explorando una teoría científica de la creación que diera forma a la estética del socialismo. Su utópica visión del futuro del arte fue expuesta en el artículo *Velikaia Utopía* (La gran utopía)²² donde afirmaba que en un futuro no muy lejano se crearía un edificio que sería el resultado de las ideas surgidas en artes de todas clases, tanto las que entonces ya existían como las que sólo se podían soñar.²³

El expresionismo era un movimiento cultural muy amplio que tenía sus correspondientes manifestaciones en el teatro, el cine, la arquitectura y, en menor medida, en el diseño. Pero difícilmente se puede definir como un estilo pues se trataba de una actitud estética, de un movi-

²¹ KANDINSKY, Wassily: *De lo espiritual en el arte*, Paidós Estética, 1996

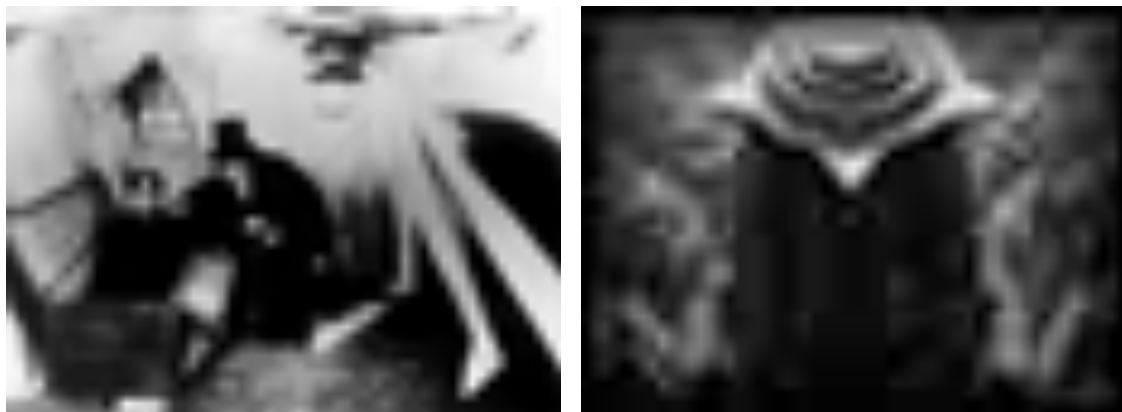
[1ª edición: R. Piper & Co., Munich, 1912], pág. 68.

²² El artículo fue publicado en Moscú en el número 3 de la revista *Khudojestvennaia Jizn* de 1920.

Ver TSANTSANOGLU, María: “La síntesi d’art i arquitectura en l’avantguarda russa: el testimoni de la col·lecció Costakis” en VV. AA.: *Construir la revolució. Art i arquitectura a Rússia, 1915-1935*, Turner-Obra Social Fundació La Caixa, Barcelona, 2009, pág. 25.

²³ Lamentablemente las teorías de Kandinsky entraron en directa oposición con las de sus compañeros constructivistas que las consideraban demasiado individualistas y burguesas. En 1922 Kandinsky abandonó la Unión Soviética para enseñar en la Bauhaus hasta su clausura en 1933. Allí escribió *Punto y línea sobre el plano*, una esclarecedora contribución al análisis de los elementos pictóricos y una aportación básica a la búsqueda de un método genérico para la investigación de las ciencias artísticas. KANDINSKY, Vasili: *Punto y línea sobre el plano*, Paidós estética, Barcelona, 1996 [1ª edición: Verlag Albert Langen, Múnich, 1926].

miento de oposición muy amplio que, como dice De Micheli, se comprende mejor a través de los contenidos aunque éstos no sean unívocos.²⁴



3. Robert Wiene: *Gabinete del doctor Caligari*, 1919; 4. Fritz Lang: *Metrópolis*, 1926.

El ideal de la ciudad expresionista se plasmaba en el cine pero también en numerosos dibujos de paisajes en los que se hacía evidente la ambivalente postura del movimiento que, o bien veía el futuro de la urbe moderna como un lugar de transformación utópica, o bien la veía como lugar de la muerte de la civilización. La ciudad podía ser al mismo tiempo excitante y amenazadora, liberadora u opresiva, llena de esperanza o de condenación. Así los expresionistas se encontraban divididos entre el deseo de volver a una especie de pasado primigenio o de dar el salto hacia un futuro tecnológico dinámico.²⁵ En el campo de la arquitectura, el Expresionismo podría considerarse como la conclusión polémica del Jugendstil que había triunfado en Europa antes de la Primera Guerra Mundial.

La construcción expresionista se caracterizaba por el uso de geometrías y volúmenes violentos, plantas irregulares, a menudo uso del ladrillo y materiales de factura artesanal y, sobre todo, por los cristales de colores puesto que el cristal se consideraba una forma perfecta de la naturaleza. La utopía de esta arquitectura cristalina se describió en la cadena de cartas llamada *Die Gläserne Kette* (La cadena de cristal) y también en los textos del poeta y colaborador de Bruno Taut, Paul Scheebart quien, en 1914, escribió estas frases en el pabellón de la Werkbund en Colonia:

“El cristal coloreado destruye el odio”, “sin un palacio de cristal la vida es una carga”, “el cristal nos trae una nueva era, la construcción en ladrillo no hace más que daño.”²⁶

Los arquitectos expresionistas imaginaban obras cristalinas y grandiosas situadas en las rocas y las montañas porque su referente natural no eran los animales y las plantas como en el Jugendstil, sino los elementos minerales. La arquitectura expresionista pretendía ser la expresión de una experiencia interior un tanto visionaria. Era anticlásica y antisimétrica y su referente histórico favorito era el gótico. Por ello no es extraño que la obra de Gaudí llamara la atención de los arquitectos expresionistas y fuera publicada en Berlín.²⁷

²⁴ DE MICHELI, Mario: *Op. Cit.*, pág. 66.

²⁵ GALERIE ST. ETIENNE: *The Expressionist City*, (Exposición del 19-9-2000 al 4-11-2000), Nueva York, <http://www.gseart.com/Exhibitions/The-Expressionist-City-989.php> [consulta: 28/7/2014].

²⁶ SHARP, Dennis: *Modern Architecture and Expressionism*, George Braziller, Nueva York, 1966, pág. 95.

²⁷ Ver: PEHNT, Wolfgang: *Expressionist architecture*, Thames and Hudson, Londres, 1973.

El arquitecto expresionista veía el edificio como una obra de arte y consideraba que la artesanía y los saberes constructivos tradicionales eran sus aliados. Lamentablemente muchas de sus obras no pudieron construirse a causa de la escasez de medios y la inflación de los primeros años de la República de Weimar. Por lo demás, los expresionistas defendían la producción artesanal ya que ésta no necesitaba inversiones y se adecuaba bien a su voluntad de expresión individual.



5. Bruno Taut: pabellón para la exposición de la Werkbund en Colonia, 1914.

6. Eric Mendelsohn: dibujos para los almacenes *Schoken*, 1926-1928.

Antes de la primera Guerra Mundial, el Expresionismo fue un movimiento apolítico cuyos integrantes no se adhirieron a movimientos revolucionarios de carácter más amplio. A lo sumo expresaron un vago desdén hacia la hipocresía de la sociedad burguesa. En su intento de alcanzar la plenitud espiritual a través del arte, los expresionistas tendieron a escindirse en pequeñas facciones con el fin de proteger una autonomía creativa que ellos veían amenazada por las fuerzas hostiles de la sociedad de masas. La Guerra, en la que muchos lucharon y no pocos perdieron la vida, les obligó compartir experiencias y a organizarse con el fin de emprender acciones conjuntas. Los horrores del campo de batalla agudizados por la incompetencia y la corrupción de estamento militar animaron a colaborar y a cuestionar el concepto de autoridad.

En los embriagadores días que siguieron a la revolución espartaquista de 1918, los expresionistas creyeron que la nueva era que habían soñado había llegado.²⁸ Así que reorientaron sus acciones de búsqueda espiritual hacia acciones de carácter abiertamente político y colectivo. Por lo demás, tácitamente, comprendían que debía existir una conexión entre el arte radical y la política radical y que su odio incipiente a la burguesía había legitimado sus orígenes de clase. Así que se identificaron con el proletariado y, siguiendo el ejemplo del estado socialista recientemente fundado en Rusia, se sintieron responsables de ofrecerse como guías e inspiradores de la sociedad de masas. Muchos participaron en la efervescente actividad propagandística de las primeras elecciones generales de enero de 1919 y que fueron precedidas por la reunión en Weimar de la Asamblea Constituyente de la República. Los tres principales colectivos de artistas —el *Novembergruppe*²⁹, el *Arbeitsrat für Kunst*³⁰, ambos en Berlín, y la *Dresdener Sezession-Gruppe 19*, en

²⁸ Ver GALERIE ST. ETIENNE: *Art and Politics in the Weimar Germany* (Exposición de 14/9/1993 al 6/11/1993). Nueva York, www.gseart.com/Exhibitions/Art-And-Politics-In--Germany-954.phpWeimar [consulta: 28/7/2014].

²⁹ El *Novembergruppe*, (Grupo de noviembre) era una asociación de artistas (fundamentalmente expresionistas, aunque no exclusivamente) de extrema izquierda, fundado en noviembre de 1918, justo después de la revolución espartaquista de Berlín. El grupo se proponía promover la reorganización y la reunión de las artes (pintura, escultura, arquitectura, urbanismo, artesanía, teatro y música) así como estrechar los lazos de unión del artista con

Dresde– se formaron en aquel período con el fin de configurar la política cultural. Sus integrantes eran arquitectos de izquierdas que hacia 1924, coincidiendo con la implantación del Plan Dawes para el relanzamiento de la economía alemana comprendieron que las tendencias anti-positivistas del Expresionismo congeniaban mal con las exigencias de desarrollo científico de la arquitectura social a gran escala.

El Expresionismo representaba una de las caras de la ambivalente postura de la cultura alemana frente a la acelerada industrialización que experimentaba el país y que empujaba a los artistas a realizar tareas comerciales no tradicionales. Ser modernos era una cuestión ineludible pero ello les abocaba a cuestiones contradictorias: por un lado, tenían que inventar formas alemanas completamente nuevas de expresión visual mientras que, por otro, después de la Primera Guerra Mundial, tenían que crear un nuevo mundo reconstruyendo los valores de un pasado alemán idealizado.³¹ Estas paradojas se dejaban sentir en la obra de los arquitectos y diseñadores de los primeros años veinte y al fin determinaron el abandono del Expresionismo por parte de los creadores más comprometidos ante la evidencia de que no era una buena opción de futuro. También representó un giro radical en la pedagogía de la Bauhaus que lo abandonó en 1923.

En efecto, el Expresionismo había sido el movimiento de vanguardia que alimentó el nacimiento de la escuela de Weimar. Su manifiesto fundacional, que reclamaba la unión entre arte y artesanía, representaba metafóricamente la idea de la catedral gótica mediante una xilografía de Lyonel Feiniger (**Fig. 3**, en Capítulo III). La enseñanza del diseño o la síntesis entre conocimiento y creación) Durante sus primeros cuatro años de existencia, la pedagogía de la Bauhaus experimentó ciertas tendencias místicas y su producción, de carácter artesano, era muy expresiva. En los trabajos de aquella época observamos el uso de materiales naturales y poco desbastados, las formas fragmentadas y la acumulación de colores vivos.

el obrero. A principios de los años veinte el *Novembergruppe* fue muy activo en la organización de exposiciones y actividades culturales en Berlín y uno de sus mayores logros fue el apoyo a la renovación de la enseñanza artística y a la creación de la Bauhaus. Entre los artistas que integraban el *Novembergruppe* estaban los arquitectos Walter Gropius, Erich Mendelsohn, Ludwig Mies van de Rohe, Hans Poelzig y Bruno Taut; los pintores El Lissitzky, Lyonel Feininger, Otto Müller y Heinrich Campendonk; los escultores Gerhard Marcks, László Moholy-Nagy y Rudolf Belling; los cineastas Hans Richter y Viking Eggeling; los compositores Alban Berg, Paul Hindemith y Kurt Weil y el dramaturgo Bertold Brecht. El compromiso político del *Novembergruppe* se fue diluyendo y con el tiempo terminó siendo una entidad dedicada predominantemente a la organización de exposiciones de arte. En 1933 fue prohibido por el Gobierno Nacional socialista. Ver: *90 años de la creación del Novembergruppe* en <http://espina-roja.blogspot.com.es/2008/11/90-aos-de-la-creacin-del-novembergruppe> [consulta: 28/7/2014]. Existe también la monografía de Helga KLIEMANN: *Die Novembergruppe*, Gbr. Mann Verlag, Berlín, 1969.

³⁰ El *Arbeitsrat für Kunst* (Grupo de obreros para el arte) surgió en 1919, liderado por arquitectos entre los que se encontraban Walter Gropius y Bruno Taut, como escisión del *Novembergruppe* por lo que ambas entidades compartían muchos miembros. El AfK se orientaba fundamentalmente hacia la actividad política y defendía un programa de actuación basado en el reconocimiento de las tareas de construcción como una actividad pública y no privada, la abolición de los privilegios oficiales, el establecimiento de centros culturales comunitarios como lugares de intercambio de ideas, la desaparición de las Academias de las Artes y de la Comisión Nacional Prusiana de Arte, la liberalización de los encargos de arquitectura, arte y artes aplicadas del gobierno, la promoción de los museos como lugares de enseñanza, la eliminación de los monumentos sin interés artístico y la creación de un organismo nacional que supervisara y promocionara la enseñanza de las artes. El AfK se disolvió en 1921. Ver: SCHULZ, Bernhard: "La nostalgia de la naturaleza y el ajetreo de la gran ciudad" en VV. AA.: *Berlín. Punto de encuentro*. Catálogo exposición Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1989, págs. 83-84; TAUT, Bruno, *Program of the "Arbeitsrat für Kunst" (1918)*, http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_document.cfm?document_id=4018 [consulta: 28/7/2014].

³¹ GALERIE ST. ETIENNE: *From Brucke to Bauhaus. The Meanings of Modernity in Germany, 1905-1933*. Exposición del 31-3-2009 al 25-6-2009 en Nueva York, www.gseart.com/Exhibitions/From-Brucke-To-Bauhaus-1031.php [consulta: 28/7/2014].

En general se admite que el cambio de orientación que se produjo en 1923 bajo el lema de “la unión entre arte y técnica” fue doloroso pues determinó la dimisión del responsable del Curso Preliminar, Johannes Itten, y la reorientación de los talleres hacia un diseño de carácter racionalista basado en los materiales industriales, las formas puras y las superficies lisas de colores planos.



7. Johannes Steltman: juego de té. Pabellón de Holanda en París, 1925.



8. Michel de Klerk: sillones, 1916-1917. 9. Bruno Taut: juguete de cristal *Dandanah*, 1919.

El Expresionismo tuvo mucho eco en Holanda. Su órgano portavoz era la revista *Vendingen* (1918-1932) y su máximo representante fue el arquitecto Michel De Klerk. La llamada Escuela de Ámsterdam convivió en el tiempo con el radicalismo racionalista del grupo *De Stijl* y estuvo muy bien representada en la *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* de París celebrada en 1925. El pabellón nacional holandés era un edificio de ladrillo obra de Jan Frederik Staal cuya fachada posterior evocaba un barco con el escudo de Holanda como metáfora del gran poder naval que tuvieron los Países Bajos. La decoración interior integrada por tapices, alfombras, paneles de madera y vidrios emplomados recurría a múltiples efectos de ritmo, textura y color proponiendo una obra de arte total. Por su cronología y lugar, Reino Liefkes asigna el conjunto de esta obra al Art Déco pero, en mi opinión, esto no es suficiente porque, por un lado, presentaba un carácter metafórico que lo acercaba al Expresionismo y, por otro, carecía del esquematismo geométrico típico del Déco.³²

³² LIEFKES, Reino: “Germany, Austria and the Netherlands” en BENTON, Charlotte/ BENTON, Tim/ WOOD, Ghislaine: *Art Deco, 1910-1939*, Bulfinch Press, Londres, 2003, págs. 190-201.

La corriente espiritual que representaba el expresionismo ha quedado bastante marginada de la historia de la arquitectura y el diseño modernos. En sus canónicos y difundidos textos, tanto Pevsner como Benévolo prestaban escasa atención al fenómeno del expresionismo ya que para ellos lo moderno se identificaba con lo racional y lo maquinista y hay que reconocer que sus autorizados relatos presentaban pocas fisuras.³³ Sin embargo el Expresionismo fué en su día un relato moderno que representaba la salida polémica del naturalismo en el cine, del Impresionismo en la pintura y del Art Nouveau en la arquitectura y las artes aplicadas.

Siguiendo las teorías de Griffin, diremos que el Expresionismo representa una propuesta de superación del decadente, corrompido y aburguesado arte finisecular por la vía espiritual. Era una vanguardia indudablemente moderna pero no parecía tener un carácter excesivamente programático. Muchos de los pintores expresionistas, sobre todo Kandinsky, se expresaban como si tuvieran revelaciones acerca del mundo moderno que se avecinaba. En este sentido podríamos decir que los expresionistas experimentaron como pocos el “modernismo epifánico”. Ahora bien, el proyecto socialmente avanzado de la República de Weimar necesitaba constructores eficaces y no místicos por lo que no es de extrañar que los diseñadores más enérgicos y la misma Bauhaus terminaran optando por la vía del “modernismo programático”.³⁴

2.3.2. El cubo-expresionismo checo

El cubo-expresionismo checo realizó una curiosa síntesis entre el cubismo francés y el expresionismo alemán y lo mencionaremos aquí porque uno de sus principales ámbitos de actuación fue el diseño de mobiliario y objetos decorativos.

Fue un movimiento que permaneció muy olvidado en la Europa occidental hasta el fin de la Guerra Fría y sin embargo, en nuestra opinión, es una vanguardia original y una componente importante del Episteme Moderno.³⁵ Surgió en Bohemia entre 1909 y 1925 y su capital fue Praga, ciudad que, además de encontrarse a medio camino entre Berlín y Viena, después de la Primera Guerra Mundial se convertiría en la capital de una nueva república surgida de la desintegración del Imperio Austrohúngaro. En el desarrollo del cubo-expresionismo checo tuvo un importante papel el historiador, crítico y coleccionista de arte Vincenc Kramář quien viajaba frecuentemente a París y conocía bien al marchante del cubismo Daniel-Henry Kahnweiler. Ya antes de la Gran Guerra, Kramář dio a conocer el cubismo francés en Praga adquiriendo una importante colección de obras del grupo de Picasso. También prestó apoyo a los artistas checos que deseaban introducirse en el lenguaje cubista publicando artículos en las revistas de la *SVU Mánes* (Sociedad de Arte Mánes) y de la *Skupina výtvarných umělců* (Grupo de artistas plásticos).

³³ *Pioneros del diseño moderno* de Pevsner ya ha sido comentado en el *Capítulo I. Estado de la cuestión y propuesta de ordenación preliminar* y se hace difícil saber con exactitud cuántas ediciones de han publicado en el mundo desde 1936 hasta ahora. *Historia de la arquitectura moderna* de Leonardo Benévolo ha sido el libro de cabecera de miles de estudiantes de arquitectura. Publicado por primera vez en Italia en 1960 y en 1974 en España, en los años noventa del siglo xx las ediciones podían llegar hasta dos reimpresiones por año. BENÉVOLO, Leonardo: *Historia de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1996.

³⁴ Ver la definiciones de “modernismo programático” y “modernismo epifánico” en el apartado “Modernización, modernidad y “modernismo” en el *Capítulo I. Estado de la cuestión y propuesta de ordenación preliminar*.

³⁵ En 1989 itineró por Praga, Düsseldorf y Brno la exposición *český kubismus* que fue organizada por Jiří Švetska, director del Kunstverein de Dusseldorf y Tomáš Ulček, director del Instituto de Historia de Praga. El catálogo de la muestra recibió varios premios internacionales y en 2006 se tradujo al inglés. Ver: ŠVETSKA Jiří y VLČEK, Tomáš: *Czech cubism, 1909-1925. art/ architecture/ design*, Modernista & i3CZ, Praga, 2006. Con anterioridad se había publicado BURKHARD, François y LAVAROVÁ, Milena: *Cubismo cecoslovacco: architettura e interni*, Ed. Electa, Milán, 1982.



10. Pavel Janák: dibujo, 1912; 11. Antonín Prochazka: dibujo, 1912-1914.

Entre 1906 y 1912, Picasso y Braque llevaron a cabo en París una importante revolución en el arte redefiniendo el espacio pictórico. Éste ya no se regía por la perspectiva central renacentista ni por la geometría euclidiana sino que se desdoblaba en múltiples planos que daban la impresión de visiones simultáneas en el tiempo. El cubismo convertía el cuadro en un objeto de investigación plástica, en una obra de arte secular que no aspiraba a hacer ninguna referencia a lo simbólico o a un mundo espiritual y superior. El trabajo de los cubistas franceses era moderno en la medida que sus investigaciones surgían de un encuentro con el arte interesado por lo formal y desprovisto de objetivos extra-artísticos. Pero también en la medida que no proponía un proyecto de reforma social, el cubismo francés ortodoxo no realizaba ningún proyecto programático de renovación del entorno ni se interesaba por el diseño de objetos.

En Checoslovaquia el cubismo adquirió, en cambio, un carácter más espiritual y holístico siendo teorizado por un grupo de artistas, arquitectos y diseñadores que, si bien no se proponían una revolución de carácter político-social, sí por lo menos deseaban llevar a cabo una revolución estética y cultural cuyos objetivos eran superar el Art Nouveau, modernizar el gusto de la clase media, desmarcarse del carácter protofuncionalista del Jugendstil vienés —personalizado en los últimos edificios de Otto Wagner, en las obras de preguerra de Adolf Loos y Josef Hoffmann y en las estilizadas producciones de los Wiener Werkstätte— y crear un estilo nacional.

Aunque, en palabras del experto en cubismo Edward Fry, esta voluntad de emanciparse de los caminos vieneses surgiera de un cierto complejo de inferioridad, de origen un tanto provinciano, lo cierto es que el cubismo checo no aspiraba solamente a una reforma formal de los objetos sino que aspiraba además a que éstos fueran vehículo de la identidad checa en contraposición a la identidad vienesa o la identidad alemana:

“La inusual extensión del cubismo en las tierras de Bohemia durante el corto período de 1911-1914, puede explicarse por el hecho de que, dentro del magnético campo de esfuerzos hacia la autodeterminación nacional, para la relativamente amplia clase media checa era lo que había que hacer en sus propias casas, su mobiliario, sus objetos decorativos, sus lámparas y sus relojes, que no eran solamente objetos con calidad artística, sino una forma de arte que era moderno, europeo e igualmente checo.

Esta “emancipación” del objeto del “yugo de la pura funcionalidad”, en palabras de Janák, se trasladó a la esfera de la funcionalidad política e ideológica de los círculos artísticos de Praga donde era mucho mejor recibida porque se consideraba mucho más profunda. La orientación cultural anti-Viena o incluso el ímpetu anti-alemán provenían de un complejo de inferioridad que tenía un origen provinciano tanto más cuando la metrópolis de Viena no correspondía a este sentimiento.”³⁶

Así pues, la curiosa síntesis entre las teorías espirituales del expresionismo y la experimentación plástica del cubismo se ponían al servicio de un proyecto de construcción nacional. Los objetos eran los encargados de otorgar una imagen a la cultura checa.

Entre 1909 y 1925, el cubismo se interpretó en Praga de una manera diferente a cómo se hizo en Francia derivando hacia una especie de expresionismo geométrico que los críticos han llamado cubo-expresionismo en la medida que las formas esquemáticas del cubismo se ponían al servicio de unos objetivos estéticos que no eran esencialmente cubistas. La arquitectura cubista checa anterior a la Gran Guerra, representada en los dibujos de Antonín Prochazka y los edificios de Pavel Janák, hacían presentir en muchos aspectos la arquitectura expresionista alemana que, como hemos visto, consideraba que el arquitecto debía someterse al orden natural de las estructuras cristalinas combinadas con la transparencia.

El diseño cubo-expresionista se regía por complejas geometrías llenas de aristas que en muchas ocasiones invocaban la forma de los cristales. Según las ideas estéticas del arquitecto Pavel Janák, los cristales representaban una fuerza espiritual porque, siendo materia, trascendían la materia porque eran una forma natural altamente organizada y porque, además, la cristalización daba como resultado formas piramidales mucho más dinámicas que las formas ortogonales. En el cubo-expresionismo checo la forma inorgánica del cristal se convirtió en una forma objetivamente ideal, desprovista de cualquier atributo secundario, tomada de la naturaleza y sujeta a leyes espirituales que se aplicaba a la pintura, la arquitectura, las artes aplicadas y el mobiliario. Para Janák, los objetos en forma de cristal tenían unas cualidades que los hacían superiores.³⁷

La desintegración de la unidad de estilo del Art Nouveau desencadenó la gran variedad de motivos formales que caracterizarían las vanguardias. De entre ellos la arista ocupó un lugar importante. Ésta era el componente más característico del cubismo introducido por Picasso y Braque entre 1906 y 1910. Sin embargo, mientras que para los pintores de Montmartre la escultura africana había sido el referente fundamental de la arista, para el cubismo checo lo importante de la arista era su simbolismo: la idea de la superficie arrugada, de la dislocación, de la crisis y la disonancia. La línea de división y de ruptura se convirtió en una manera de introducir nuevos elementos de composición en un espacio pictórico que, al dejar de aplicar la geometría euclidiana, se convertía en un asunto más psicológico que matemático. En el cubismo checo la arista adquiriría un profundo significado. Según Srp y Vlček:

“La arista simbolizaba el punto de contacto entre ámbitos y dimensiones contrastadas de la expresión visual: lo figurativo y lo ornamental, lo táctil y lo óptico. Era un elemento básico en la comprensión psicológica de la forma consciente.”³⁸

³⁶ FRY, Edward F.: “Czech Cubism in the European Context” en ŠVETSKA Jiří y VLČEK, Tomáš: *Op. Cit.*, pág. 21.

³⁷ SRP, Karel: “The Crystal” en ŠVETSKA Jiří y VLČEK, Tomáš: *Op. Cit.*, pág. 318.

³⁸ SRP, Karel y VLČEK, Tomáš: “The Edge” en ŠVETSKA Jiří y VLČEK, Tomáš: *Op. Cit.*, pág. 326.



10. Pavel Janák: caja de cerámica esmaltada



9. Josef Gočár: reloj, 1913.

Para el escultor Otto Gutfreund, la arista era el medio para desmaterializar el volumen y dar profundidad espiritual a la superficie y a sus oberturas espaciales. Junto con la angulosidad, la inclinación y la oblicuidad, la arista proporcionaba una formulación de las direcciones y fuerzas en el espacio. La arista era un intermediario entre el espacio y la superficie puesto que servía de articulación entre ambos.

La originalidad del cubo-expresionismo checo radica en el hecho de que estas teorías estéticas se aplicaban tanto a las bellas artes como al arte aplicado. El diseño de los objetos cubo-expresionistas, ya fueran muebles, vajillas o cristalerías, se caracterizaba por las superficies lisas y dobladas, la exagerada angularidad y las aristas vivas.

En el impulso de las artes aplicadas checas tuvieron un importante papel las asociaciones de artistas que, siguiendo la tradición de las Arts & Crafts británicas y de los Wiener Werkstätte austríacos velaban por la creación de un diseño innovador y de alta calidad que respondiera a elevados ideales estéticos.³⁹ Por ejemplo, el *Skupina výtvarných umělců* (Grupo de artistas plásticos) fue creado en 1911 impulsando la fundación, en 1912, de los *Pražské umělecké dílny* PUD (Talleres de arte de Praga) La empresa se concentró en la fabricación de mobiliario para lo que contaba con tres talleres: ebanistería, tapicería y metalistería. Entre 1912 y 1914 casi todo el mobiliario cubo-expresionista se produjo allí. El objetivo de los Talleres de arte de Praga era producir un mobiliario de tal calidad que se pudiera equiparar con las obras de arte.⁴⁰

³⁹ HORNEKOVÁ, Jana: "Artěl, the PUD and the SČSD" en ŠVETSKA Jiří y VLČEK, Tomáš: *Op. Cit.*, págs. 284-295.

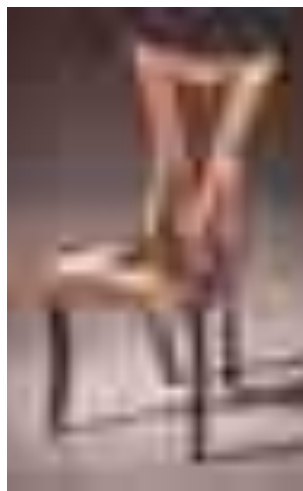
⁴⁰ En cambio la cooperativa *Artěl*, fundada en 1908, se parecía más a lo que hoy llamamos una editora pues no contaba con talleres de producción ya que ésta se subcontractaba a pequeñas empresas de mobiliario, cerámica y porcelana que consideraban su producción cubo-expresionistas como una especie de servicio a la nación. Entre sus socios fundadores se contaban los pintores Jaroslav Benda, V.H. Brunner y Jan Konůpek, los arquitectos Pavel Janák y Otakar Vondráček, la ceramista Helena Johnová, la diseñadora textil Marie Teinitzerová y el contable de banco Alois Dyk. La asociación que tendría más continuidad sería el *Svaz československého díla* (Sindicato checoslovaco de artes y oficios), que se constituyó en el año 1914. El arquitecto Jan Kotera fue esencial en su fundación y liderazgo mientras que la formulación de sus ambiciosos objetivos fue encomendada al historiador del arte F.X. Jiřík. El Sindicato actuaba de intermediario entre los artistas y las escuelas, relacionaba las diversas cooperativas, establecía y gestionaba tiendas, daba soporte a la artesanía vernácula, llevaba un programa de exposiciones itinerantes, organizaba la participación de Checoslovaquia en las grandes exposiciones internacionales, mantenía un archivo fotográfico y una biblioteca y publicaba una revista. El Sindicato se cerró en 1948 cuando el régimen comunista lo integró al sistema estatal de artes decorativas y vernáculas. *Ibid.*

La *Skupina* jugó un papel muy importante en la elaboración de las teorías estéticas del diseño de mobiliario en la medida que aglutinó a una serie de jóvenes arquitectos que no sólo buscaban una alternativa al decorativista Jugendstil, sino que también rechazaban la orientación racionalista de las últimas obras de Otto Wagner, así como la concepción materialista del estilo de Gottfried Semper, según la cual las formas derivan de la función, los materiales y las técnicas constructivas.

La concepción del estilo opuesta a la de Semper, y que los diseñadores de mobiliario cubo-expresionistas adoptaron con gran determinación, era la de Alois Riegl según la cual existe una *Kunstwollen*, idea o “voluntad artística” que impulsa a la superación de los condicionantes materiales y constructivos para imponer una forma. Las formas, en este caso, se basaban en el cubismo cuyas reglas creativas habían sido analizadas y definidas por los pintores Emil Filla, Bohumil Kubista, Vicenc Benes y el escultor Otto Gutfreund.⁴¹



14. Josef Gočár: lámpara, 1913-1914.



15. Pavel Janák: silla, 1911-1912.

La idea de la *Kunstwollen* asociada al lenguaje cubista dio como resultado un mobiliario insólito y sin precedentes. Los diseños de Josef Gočár, Pavel Janák, Josef Chochol o Vlatislav Hofman desafiaban las tradiciones constructivas de la ebanistería, llevando la lógica estructural al límite. Las formas triangulares, las superficies quebradas, las patas en forma de ‘X’ conferían a las sillas, mesas, vitrinas o butacas una imagen tortuosa e inestable. Aunque utilizaban maderas convencionales, parecía como si los diseñadores trabajaran contra el material y no a favor de éste, requiriendo un enorme esfuerzo a los carpinteros y ebanistas que, en ocasiones experimentaban serias dificultades al trasladar los bocetos de los muebles a la realidad. Con sus geométricos estampados, las tapicerías aportaban colorido y ayudaban a conferir expresividad al mueble aunque el patronaje de las telas era muy complicado.

El resultado de este programa fué la creación de un estilo de mueble nacional, muy novedoso y extravagante, que se encontraba en las antípodas del incipiente funcionalismo que, en vísperas de la Primera Guerra Mundial, se proponía en Viena y en Alemania como alternativa al Jugendstil.

El resultado de este programa fué la creación de un estilo de mueble nacional, muy novedoso y extravagante, que se encontraba en las antípodas del incipiente funcionalismo que, en vísperas de la Primera Guerra Mundial, se proponía en Viena y en Alemania como alternativa al Jugendstil.

Las ideas estéticas de los diseñadores cubistas checos conducían a la dislocación las formas tradicionales del mobiliario pero hay que reconocer que no cuestionaban sus tipologías básicas ni tampoco su disposición en el espacio interior. En general, cada elemento era concebido como una escultura aislada. Las fotografías de la época muestran salones, comedores o dormitorios con un repertorio de piezas y una colocación heredada, en el fondo, del siglo anterior. Las imágenes de estancias completas en estilo cubista transmitían una atmósfera inquietante, una sensación de ansiedad y desequilibrio que, salvando ciertas distancias, también se daban en la pintura, la fotografía y el cine expresionista alemán. Ello no es muy sorprendente si tenemos en cuenta que la voluntad de expresión psicológica de los diseñadores checos terminó acercándolos más a las tendencias románticas alemanas que a la racionalidad del cubismo francés.

⁴¹ HERBENOVA, Olga: “Czech Cubist Furniture”, en ŠVETSKA Jiří y VLČEK, Tomáš: *Czech cubism, 1090-1925. Art/architecture/design*, Modernista & i3CZ, Praga, 2006, págs. 260-283.

El cubo-expresionismo no penetró en la gran industria ni en el mundo de los objetos técnicos pero sí en las artes aplicadas donde dio como resultado objetos de pequeña serie muy originales. Aun así las aristas y esquinas tendían a erosionarse con facilidad y más de un empresario se quejó de que el cubismo no era un estilo apropiado para la producción industrial. En cambio tuvo más aceptación como movimiento cultural de carácter nacionalista. Por una parte, las familias ilustradas de Praga llenaban sus hogares de muebles, lámparas, relojes y vajillas de objetos cubistas porque consideraban que éstos eran la expresión de una forma de arte moderno y genuinamente checo; por otra, triunfaba por su originalidad en las exposiciones internacionales de artes decorativas donde fue, en cierto modo banalizado, pasando a formar parte del repertorio del Art Déco.

2.3.3. El Futurismo

A diferencia del Expresionismo y el Cubismo, el Futurismo fue el primer movimiento de vanguardia en sentido estricto ya que contaba con un líder entregado a la tarea de formular el programa ideológico. Éste fue el poeta Filippo Tommaso Marinetti quien, en 1909, publicó el primer manifiesto o *Manifiesto Futurista* en el periódico francés *Le Figaro*. Marinetti reunió a su alrededor a un grupo de artistas e intelectuales que deseaban liberar Italia del peso de la tradición y las referencias al pasado o del “passatismo” para conectarla con el mundo contemporáneo.

El Futurismo fue muy prolífico en escritos en los que se incitaba a la acción política y cultural de modo violento. El concepto futurista de modernidad reclamaba la necesidad de encontrar una expresión artística adecuada a los tiempos de la revolución industrial. De este modo, los futuristas identificaban el progreso tecnológico con el progreso humano y situaban, de modo entusiasta y acrítico, el hombre y la técnica en el mismo plano. A pesar de que su optimismo tecnocrático era bastante ingenuo, el Futurismo tuvo la clara intuición de que el arte y la cultura debían salir de los estrechos límites de la tradición. Si el concepto clásico de belleza era estático, equilibrado y armónico, el moderno concepto de belleza debería ser dinámico, basado en la velocidad, el contraste, la disonancia y la inarmonía:

1. Nosotros queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y de la temeridad.
2. El valor, la audacia, la rebelión serán elementos esenciales de nuestra poesía.
3. Hasta hoy, la literatura exaltó la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso ligero, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo.
4. Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras con su capó adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo..., un automóvil rugiente que parece correr sobre la metralla, es mas bello que la Victoria de Samotracia.”⁴²

Cuando se publicó este manifiesto todavía no había ninguna obra de arte futurista pero rápidamente el movimiento se vehiculó a través de la pintura. Los pintores futuristas encontraron la manera de plasmar en el plano, mediante la técnica cubista de pintar potentes líneas y colores, la sensación de lo dinámico, lo veloz y lo simultáneo que tan bien se identificaban con los vehículos de transporte, el cine, los medios de comunicación y la percepción de la vida moderna.

Pero más que un movimiento exclusivamente artístico, el Futurismo se proponía como la voluntad de reunir arte y vida. Sus producciones y sus abundantes y variados manifiestos son el testimonio de que su frenética actividad no se limitaba a las disciplinas académicas de la pintura, la

⁴² MARINETTI, Filippo Tommaso: “Fundación y manifiesto del futurismo” 1909. Gran parte de los manifiestos futuristas en versión italiana puede encontrarse en *Futurismo italiano*, www.futurismo.altervista.org/manifesti [consulta: 19/09/2014]. También se encuentra una selección de los mismos traducida al inglés en *Italian Futurist* www.italianfuturist.org/manifestos [consulta: 19/09/2014].

escultura y la arquitectura sino que se extendía a la poesía, el cine, la fotografía, el teatro, la música –o mejor dicho el “ruidismo”– la arquitectura, la danza, los objetos, la indumentaria, la comunicación visual, la tipografía, la cocina y también, como veremos más adelante, la política.⁴³



11. Antonio Sant'Elia: proyecto para la Nueva Ciudad, 1914.

A pesa de que el colectivo de arquitectos futuristas fue muy pequeño y prácticamente no hay obra construida, su concepto dinámico de la ciudad sería premonitorio. En el *Manifiesto dell'Architettura Futurista* publicado por Antonio Sant'Elia en 1914, en vísperas de la Primera Guerra Mundial, se observaban ya muchos de los principios de la arquitectura moderna: la aceptación entusiasta de los nuevos materiales y las nuevas tecnologías, la idea de ligereza y el rechazo a la ornamentación innecesaria.⁴⁴ La arquitectura futurista no pretendía ser una árida combinación de elementos funcionales sino la expresión de un dinamismo moderno que se debía conseguir mediante el uso intensivo de líneas oblicuas. En este sentido, la ciudad futurista era totalmente anticlásica porque no era estática y monumental sino que tenía como característica esencial el movimiento, la rapidez de las comunicaciones y la presencia de la electricidad. Aunque no tuvo tiempo de ver construidos sus fantasiosos pro-

yectos, pues murió a los 28 años en el frente, durante la Primera Guerra Mundial, el arquitecto y urbanista Antonio Sant'Elia realizó una serie de dibujos que todavía hoy sorprenden por su modernidad. Sus audaces bloques expresaban conceptos de agilidad y movilidad que, un siglo después, pueden verse aplicados en las emergentes urbes asiáticas.

La primera fase del Futurismo, heroica, maquinista y belicista terminó en 1915 con la entrada de Italia en la Primera Guerra Mundial. La segunda fase o “segundo futurismo” se inició en aquel mismo año con el manifiesto *Reconstrucción futurista del universo*. En esta etapa los pintores se sintieron muy atraídos por la estética de los motores, de la aviación y por las fantasías extrate-

⁴³ La variedad de los temas abordados por los futuristas se revela en sus manifiestos, libros y panfletos. Sin intentar hacer una relación exhaustiva de los mismos diremos que, en 1910, se publicó: el *Manifiesto futurista de la pintura*; en 1911: el *Manifiesto de los músicos futuristas*, el *Manifiesto de la música futurista* y el *Manifiesto de los escritores de teatro*; en 1912: el *Manifiesto técnico de la escultura futurista*; en 1913: *El arte del ruido*, *La pintura de los sonidos, ruidos y olores*, *Analogías plásticas del dinamismo*, *Fotodinamismo futurista*, *Manifiesto de la variedad del teatro* y *Programa político del futurismo*; en 1914: *Palabras en libertad*, *Sobre el verso libre*, *Pesos, medidas y precios del genio artístico*, *Geometría y esplendor mecánico y la sensibilidad numérica*, *Manifiesto futurista de la arquitectura*, *Pintura y escultura futurista*, *Indumentaria antinatural*, *Síntesis futurista de la guerra* y *Este año futurista*; en 1915: *Teatro futurista sintético* y *Reconstrucción futurista del universo*; en 1916: *Cine futurista*, *Recital dinámico y sinóptico*, *La nueva religión-la moral de la velocidad*; en 1917: el *Manifiesto futurista de la danza*; en 1918: *Manifiesto del partido futurista*; en 1919: *Teatro futurista aéreo*; en 1920: *Teatro visionario* y *Teatro de la sorpresa*; en 1921: *Tactilismo*, y en 1930: *Cocina futurista*.

Ver CRISPOLTI, Enrico: “Reconstruction of the Universe Futurist”

en HULTEN, Pontus (Ed.): *Futurismo e Futurismi*, Bonpiani, Milán, 1986, págs. 547-551.

⁴⁴ *Manifiesto dell'Architettura Futurista* en www.futurismo.altervista.org/manifesti [consulta: 20/09/4014].

restres. Era la llamada *Aeropittura* que tuvo su correspondiente manifiesto publicado en 1929. Los temas de la velocidad y el vuelo se representaban como analogías cósmicas o como vistas aéreas de aviones bajando en picado sobre el paisaje. La creación del Ministerio del Aire en 1923 y las proezas de los aviadores italianos que cruzaban el Atlántico alimentaron en gran manera la imaginación de futuristas, como Enrico Prampolini, que presentó un proyecto de imagen corporativa, instalaciones y muebles para el Ente Aeronáutico italiano a la Trienal de 1933.



17. Enrico Prampolini: dibujo para el hall de la terminal del Ente Aeronáutico (EA).

18. Enrico Prampolini: butaca para la terminal del EA. Ambos mostrados en la V Trienal de Milán, 1933.

El segundo futurismo fue mucho más allá de las artes plásticas, pues como rezaba el manifiesto de la *Reconstrucción* se aspiraba nada más y nada menos que a un proyecto de transformación total del entorno. Para comprender como se materializaba el interés de los futuristas por la vida cotidiana y, por tanto, cuál era el sentido del diseño de interiores, objetos de artes aplicadas, tipografía y publicidad resulta particularmente interesante el examen de dicho manifiesto publicado en marzo 1915, firmado por Giacomo Balla y Fortunato Depero y apoyado por Enrico Prampolini.⁴⁵ En él ambos artistas se proclamaban “abstractistas futuristas” formulando un programa que proponía un cambio radical del universo. En el texto se constataba la capacidad del futurismo para fusionar el lirismo de la palabra y el sonido con el dinamismo de las artes plásticas con el objetivo de configurar una expresión dinámica, simultánea y auditiva de la “vibración universal”. En el documento se instaba a reconsiderar en términos futuristas todos los elementos del entorno material:

“Para ello, los futuristas Balla y Depero queremos realizar esta fusión total para reconstruir el universo alegrándolo, es decir, recreándolo íntegramente. Dotaremos de esqueleto y carne lo invisible, lo impalpable, lo imponderable, lo imperceptible. Encontraremos equivalentes abstractos de todas las formas y de todos los elementos del universo, y después los combinaremos siguiendo los caprichos de nuestra inspiración, para formar unos *conjuntos plásticos* que pondremos en movimiento. [...] El arte en consecuencia deviene Presencia, nuevo Objeto, nueva realidad creada con los elementos abstractos del universo. Las manos del artista amante del pasado sufrían por el Objeto perdido; nuestras manos se impacientaban para crear un nuevo Objeto. Por ello el nuevo Objeto (conjunto plástico) aparece milagrosamente entre las vuestras.”⁴⁶

⁴⁵ BOSCHIERO, Nicholetta ...[et al.]: *Depero y la reconstrucción futurista de l'univers*, Fundació Catalunya-La Pedrera, Barcelona, 2014.

⁴⁶ El texto se puede consultarse entero en catalán en “Giacomo Balla y Fortunato Depero. Manifest “Reconstrucción futurista de l'univers” en BOSCHIERO, Nicholetta, et al.: *Op. Cit.*, págs. 65-71.

El manifiesto concluía recomendando el diseño de juguetes orientado al estímulo de la imaginación del niño, la sensibilidad y el humor; el desarrollo de un paisaje artificial así como el diseño de animales metálicos. De todos modos este panfleto no dejaba de tener su lado tenebroso y violento ya que, de acuerdo con la idea expresada en el manifiesto fundacional del futurismo, de que la guerra era la “única higiene del mundo”, se proponía el diseño de juguetes bélicos y se daba a entender que los animales metálicos no eran otra cosa que armas.

En cualquier caso este documento proporcionó un gran empuje a la creatividad futurista en la medida que instaba a abandonar la autorreferencialidad del arte y a emprender el camino de la experimentación interdisciplinar, abriendo la puerta al trabajo con toda clase de materiales: papeles, cartones, tubos y láminas metálicas, telas, cerámicas, madera, cristal, etc. El “Nuevo Objeto” que proponía la *Reconstrucción futurista del universo* implicó, entre otras cosas, una substancial renovación de las artes aplicadas en los años veinte y treinta.

El diseño futurista se caracterizaba por la violación de las normas, las funciones y la lógica del proyecto que generalmente se encuentra determinada por los estilos, las expectativas de la gente, la moda, la tecnología o la economía. Al yuxtaponer materiales y colores insólitos y al realizar con gran desenvoltura cruces de códigos, la reconstrucción futurista del universo revelaba una fértil y envidiable imaginación.

En la difusión del arte y el diseño futuristas jugaron un papel muy significativo las llamadas “casas dell’arte” o locales, que generalmente llevaban el nombre del artista fundador, en los que se organizaban debates, actuaciones, performances y exposiciones. Algunas tuvieron el carácter de centros culturales y propagandísticos pero en general eran también estudios de diseño, talleres de producción, editoras y lugares de venta de productos.⁴⁷ Aunque su éxito de público fue limitado, el hecho de encontrarse repartidas por toda Italia nos indica que el futurismo no fue un movimiento limitado a un área geográfica y que su trabajo en el diseño de escenografías, de interiores así como su producción de objetos no fue tan residual como parece. Aquí, como ejemplos, reseñaremos únicamente la labor de aquellas casas dell’arte vinculadas a los redactores y promotores del manifiesto de la *Reconstrucción*.

La *Casa futurista* de Giacomo Balla estuvo abierta al público en Roma entre 1915 y 1919 y su actividad estuvo íntimamente relacionada con la creación de sus obras que iban de la pintura mural al diseño de interiores pasando por la producción de objetos de artes aplicadas: muebles, vajillas, tapices y trabajos textiles en los que el exagerado cromatismo de las superficies servía al objetivo de poner de relieve unos contornos chocantes y asimétricos. Sus trabajos, todavía inéditos, en el campo de la moda fueron anticipados en su manifiesto *El vestido antineutral* de 1914 en el que se instaba al abandono de la indumentaria masculina de trajes monocromos y apagados proponiendo trajes que fueran “agresivos, agilizantes, dinámicos, simples, higiénicos, alegres, fosforescen-

⁴⁷ En Roma se establecieron la *Casa d’Arte Bragaglia* (1918) de Roberto Bragaglia, la *Casa d’Arte* de Roberto Melli (1918), la *Casa d’Arte Italiana* (1918-1921) de Roberto Prampolini y el crítico de arte Mario Recchi, la *Casa Futurista* (1915-1919) de Giacomo Balla y la *Casa d’Arte* de Ugo Giannattasio; en Rovereto se estableció la *Casa d’Arte Depero*; en Palermo se establecieron la *Casa d’Arte* de Pippo Rizzo y los talleres de Vittorio y Grigia Corona; en Florencia se estableció el taller de Ernesto Thyath; en Milán se establecieron *Dinamo Azari* así como *Creazioni d’Arte* de Cesare Andreoni; en Torino se estableció el taller de Tullio Albisola. Para una descripción más detallada de las casas dell’arte, talleres y editoras futuristas ver: BELLI, Gabriela: “Arredo, oggettistica, moda: l’avventura della Ricostruzione futurista dell’universo” en CRISPOLTI, Enrico (Ed.): *Futurismo, 1909-1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura...*, Edizioni Gabriela Mazzotta, Milán, 2004.

tes, impetuosos, asimétricos, efímeros y modificables”.⁴⁸. Balla fue el intérprete más coherente y radical de la poética de la *Reconstrucción* en el sentido de que se esforzó por aplicarla a todos los ámbitos de la vida cotidiana persiguiendo así la utopía futurista de fusionar arte y vida.

Indudablemente el autor que desplegó una actividad más cercana al diseño profesional fue Fortunato Depero cuyo empeño en gestionar una *Casa dell'Arte* productiva y económicamente rentable lo llevó a incesantes desplazamientos entre Milán, Roma, París y Nueva York. Su negocio se abrió por primera vez en Rovereto en 1919. Gracias a un competente equipo de artesanos, entre los que se contaba su esposa Rosetta, en su local se producían y comercializaban imaginativos tapices de fieltro, mobiliario, artículos de vestir —como sus famosos chalecos futuristas— y juguetes y, aunque su producción era manual, siempre se preocupó mucho de seriarla adaptando las formas a los requerimientos de las herramientas y los materiales. Vivamente interesado por la publicidad, que consideraba la forma de arte de masas por excelencia, Depero consiguió significativos encargos por parte de diversas empresas italianas.



12. Fortunato Depero: boceto para un stand de Campari, 1933; 13. Fortunato Depero: marionetas, 1918.

Los experimentos de Depero de aplicación del repertorio futurista a la marca de licores Campari—para la que diseñó anuncios, carteles, expositores y botellines—; el stand tipográfico que diseñó para la librería Bestetti, Treves y Tumminelli en la exposición de Monza de 1927, o el libro-máquina o “libro imbullonato” —encuadrado con tornillos en el lomo—que diseñó para la editorial Dinamo-Azari son solamente algunos de los ejemplos más relevantes de su preocupación por hacer realidad, en términos productivos modernos, el programa de la *Reconstrucción*. En 1928 Depero se propuso ampliar su negocio trasladándose a Nueva York donde fundó la *Futurist House*. De todos modos su iniciativa fracasó ya que su idea de “comercializar arte” no fue comprendida por los pragmáticos consumidores americanos de modo que en 1930 regresó a Italia. A pesar de que Depero era un gran entusiasta de la publicidad y de que en 1931 escribió un *Manifiesto del arte publicitario futurista* seguramente no llegó a comprender los complejos factores que inciden en el mundo de la producción y el consumo a gran escala.

⁴⁸ De acuerdo con su ideario algunos futuristas vestían con zapatos de colores diferentes y proponían sustituir el convencional conjunto de pantalón y chaqueta por el mono de trabajo: BALLA, Giacomo: “El vestido antineutral” (1914) en *Futurismo italiano*, www.futurismo.altervista.org/manifesti [consulta: 19/09/2014].

Diez años después de la publicación del manifiesto de la *Reconstrucción* el trabajo de Balla, Prampolini y Depero alcanzó su justo reconocimiento ya que en 1925 los tres creadores fueron los encargados de representar a Italia en la *Exposition internationale des arts décoratifs industriels modernes* de París donde sus diseños llamaron poderosamente la atención. Aun así a finales de los años veinte el proyecto futurista empezó a languidecer y pocas *casas dell'arte* sobrevivieron hasta los años treinta. Solamente lo hizo la casa Depero, empeñada en convertirse en una oficina de arte fascista financiada con dinero público, cosa que no llegó a ocurrir porque el Ayuntamiento de Rovereto le negó el apoyo.



14. Giacomo Balla: bolsita bordada, 1916; 15. Osvaldo Bot: flora futurista, 1930 (ambas, reproducciones).

En efecto, no debe pasarse por alto el hecho de que el futurismo era una vanguardia que respondía a una ideología inequívocamente fascista. Este es un aspecto omitido en muchos manuales de historia del arte pero que explica bien hasta qué punto se trataba de un movimiento de amplio alcance cuyos objetivos iban mucho más allá de una reforma de las artes visuales. Sin embargo, el estudio histórico y la descripción de las relaciones entre futurismo y fascismo no pueden hacerse a partir de visiones simplistas porque no todos los futuristas se implicaron por igual con el régimen de Mussolini –de hecho muy pocos llegaron a tener cargos en su gobierno– quien, por lo demás, nunca elevó dicho movimiento la categoría de arte oficial. En el fondo ello fue una “suerte” para el futurismo que de este modo no pasó a la historia como instrumento de los políticos que llevaron a Italia a la Segunda Guerra Mundial.

Más allá de sus ideales estéticos el futurismo se veía a sí mismo como un sistema moral, como una nueva manera de vivir. Renzo de Felice observa que, más que una ideología, el futurismo y el fascismo compartían esencialmente una actitud ante la vida que provenía de un común y profundo desasosiego –psicológico, moral, social y cultural– cuyas raíces se hundían en la crisis traumática de modernización y masificación que experimentaba occidente y que se exacerbó con la Primera Guerra Mundial.⁴⁹ Futurismo y fascismo compartían un “nacionalismo modernista” basado en la idea de que Italia estaba llamada a tener un gran papel en la modernización de occidente. A su vez ambos poseían un sentido trágico de la existencia que proponía la guerra, la violencia y el coraje como medios para alcanzar dicha modernización.⁵⁰

⁴⁹ DE FELICE, Renzo: “Ideology” en HULTEN, Pontus: *Futurismo e Futuristi*, Op. Cit., págs. 488-492.

⁵⁰ Sobre las relaciones entre futurismo y fascismo ver: PERFETTI, Francesco:

“Futurismo e fascismo. Una lunga historia” en CRISPOLDI, Enrico (Ed.): Op. Cit., págs. 33-51.

Los futuristas se identificaron demasiado con el fascismo y, por lo tanto, con el bando perdedor de la Segunda Guerra Mundial. Por ello durante la Guerra Fría el Futurismo tendió a contemplarse como una vanguardia residual y provinciana. De todos modos su audacia visual nunca dejó de sorprender e interesar. Por ello no es extraño que casi ochenta años después de su fundación, llamara la atención de los diseñadores postmodernos italianos que buscaban una salida a la monotonía compositiva heredada el canon funcionalista. En 1986, poco antes de la caída del Muro de Berlín y de la desintegración de la Unión Soviética, con motivo de la primera gran exposición retrospectiva del Futurismo que tuvo lugar en Venecia, se hizo una cuidadosa reedición comercial de objetos cotidianos—cerámicas, complementos de moda, libros, juguetes y pequeñas estatuillas—, muchos de los cuales ni siquiera llegaron a ser producidos en su día, pero que eran el testimonio de una concepción del diseño extraordinariamente audaz y creativa.⁵¹

3. Las vanguardias de 1917

Resulta sorprendente que en año 1917, en plena Primera Guerra Mundial surgieran vanguardias tan potentes como el Neoplasticismo holandés y el Constructivismo ruso. Aunque sus proyectos sociales no eran los mismos ambas proponían la abstracción como medio expresivo. En el caso holandés era una manera de imponer un orden visual en medio del caos. En el caso ruso era la manera de construir un mundo nuevo olvidando todas las raíces del viejo mundo burgués.

3.1. *De Stijl*

De Stijl nació a raíz del encuentro entre el pintor Piet Mondrian y el infatigable activista Theo van Doesburg quien, a partir de 1917 y hasta 1931, publicó en Leyden (Holanda) la revista que dio nombre al movimiento y que actuaba como catalizador del mismo. La palabra neoplasticismo proviene del manifiesto *El neoplasticismo en la pintura* escrito por Piet Mondrian y publicado en la revista *De Stijl* en el año de su fundación. Los neoplasticistas fueron un grupo pequeño y escasamente organizado pero su papel dentro del Epsisteme Moderno ha sido enorme. Sus primeros manifiestos y proclamas aparecieron en plena Primera Guerra Mundial y, aunque Holanda era un país neutral, en ellos se advertía la voluntad de encontrar una nueva forma artística que ordenara el caos al que había llegado la civilización y condujera a la armonía social. Como otras utopías estéticas, *De Stijl* aspiraba a la renovación íntegra del entorno material y a la mejora de las relaciones entre la vida y el arte con el objetivo de guiar la humanidad hacia un futuro mejor.

Para participar en la reconstrucción social, *De Stijl* proponía como premisa que el artista se liberara de cualquier vestigio de individualismo, el cual se identificaba como causa de todos los males que aquejaban a la humanidad. A las tendencias individualistas había que oponer una claridad de espíritu serena y capaz de crear un equilibrio entre lo universal y lo individual. Como se decía en el editorial del primer número de la revista:

“Cuando los artistas de las diversas artes plásticas hayan comprendido que deben hablar un lenguaje universal, ya no se aferrarán a su propia individualidad. Servirán al principio general más allá de una individualidad restrictiva...Y al servir el principio general, deberán crear ellos solos un estilo orgánico. La divulgación de lo bello necesita de una comunidad espiritual, no social. Sin embargo, una comunidad espiritual no puede nacer sin el sacrificio de una individualidad ambiciosa. Sólo aplicando constantemente este principio se podrá lograr que la nueva estética plástica se revele como estilo, en todos los objetos, naciendo de nuevas relaciones entre el artista y la sociedad.”⁵²

⁵¹ *Futurismo e Futurismi*, ECO Pubblicità e Marketing S.p. ECO, *Oggetti futuristi*, Turín, 1986.

⁵² Fragmento del *Prefacio I* del primer número de la revista *De Stijl*, 1917, en DE MICHELI, Mario: *Op. Cit.*, pág. 338.

Otra tesis del neoplasticismo era la identificación del arte con la vida. Pero no una vida impetuosa, activa y abierta como la de los futuristas sino, como proponía Mondrian, una vida que fuera pura actividad interior. Para Mondrian la práctica del arte equivalía a una especie de religión e implicaba llevar una vida contemplativa. Los ideales estéticos de Mondrian estaban íntimamente relacionados con la doctrina filosófica y mística de la teosofía según la cual se puede llegar al conocimiento de Dios a través del éxtasis, la intuición directa o determinadas relaciones individuales. La teosofía predica que todas las religiones son un intento de la Hermandad Oculta para que la humanidad alcance la perfección.⁵³ El reto de Mondrian era crear un lenguaje plástico desvinculado de la representación exterior, que mostrara el triunfo del espíritu, pero no desde la inspiración romántica, como era el caso de la abstracción expresionista de Kandinsky, sino mediante un duro proceso de despersonalización y de liberación de los estímulos individuales. Una vez conseguido este objetivo, la humanidad habitaría en el Edén de una futura ciudad neoplasticista:

“El hombre no será nada en sí, no será más que parte del todo, y entonces, una vez perdida la vanidad de su pequeña y mezquina individualidad, será feliz en este Edén que habrá creado.”⁵⁴



23. Cornelis van Eesteren y Theo van Doesburg: axonometría de una casa particular, 1922.

24. Theo van Doesburg, Jean y Sophie Arp: interior del Café Aubette, 1926-28 (reconstrucción).

25. Gerrit Rietveld: fachada Casa Schröder, 1924-25.

Aunque Theo Van Doesburg teorizó en numerosos escritos la doctrina de la pintura neoplasticista, Mondrian llevó dichas teorías a las últimas consecuencias aplicando un proceso de síntesis constante, de eliminación de todas las particularidades del objeto mediante el cual llegó a la pura abstracción. Hacia 1920 Mondrian ya había formulado un código visual exclusivamente compuesto de colores primarios y líneas perpendiculares llegando al extremo de eliminar la línea inclinada por considerarla inestable y sospechosa de expresionismo.⁵⁵

El historiador y crítico Hans L.C. Jaffé opina que el Neoplasticismo es un fenómeno típicamente holandés, tanto por su antinaturalismo —el paisaje geométrico y preciso de los Países Bajos está totalmente diseñado y controlado por el ser humano— cuanto por su puritanismo.⁵⁶ De hecho el ca-

⁵³ Los fundadores de la doctrina teosófica eran estadounidenses pero, a principios del siglo XX, el filósofo austriaco Rudolf Steiner llevó el movimiento teosófico a Alemania. Mondrian se interesó mucho por él, ingresando en la Sociedad Teosófica de Ámsterdam en 1909.

⁵⁴ MONDRIAN, Piet. Citado por DE MICHELI, Mario: *Op. Cit.*, pág. 222.

⁵⁵ La línea inclinada y la curva fueron motivo de disputa entre Mondrian, Vantongerloo y van Doesburg ya que el primero veía en ellas no solamente una alteración de las reglas del neoplasticismo, sino un retorno a las pasiones y al individualismo que se encontraban en el origen de los males modernos.

⁵⁶ JAFFÉ, L. C.: Hans: “Introduction” en FRIEDMAN, Mildred (Ed.): *De Stijl, 1917-1931. Visions of Utopia*, Phaidon Press, Oxford, 1982, págs. 11-16. Puede consultarse también la edición española *De Stijl: 1917-1931. Visiones de utopía*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.

rácter nacional de los holandeses debe mucho al calvinismo, una iglesia de la Reforma protestante extremadamente puritana e iconoclasta que, en el siglo XVI, llevó a término muchas acciones de destrucción de imágenes religiosas. Los calvinistas creían que las representaciones de las imágenes conducían a los fieles a apartarse de la absoluta santidad de Dios. Jaffé considera a los neoplasticistas como los últimos descendientes de aquellos calvinistas –de hecho Mondrian procedía de una familia calvinista– sólo que, en su caso, la eliminación de la representación de la naturaleza tenía otros motivos pues cualquier representación de un objeto natural era para los pintores de *De Stijl* una distorsión de la divina pureza de las leyes de la creación. La abstracción era pues la única manera de mantener la fe en unos valores universales y la tarea del arte, según los neoplasticistas, sería la de guiar a la humanidad hacia una nueva y revolucionaria utopía.⁵⁷

Desde luego las profecías de los primeros neoplasticistas tenían un tono utópico y muchas expresiones de Mondrian tenían un carácter epifánico. Parecía como si en su mente se revelara un mundo moderno inexistente hasta entonces. Pero los neoplasticistas supieron llevar a la práctica las teorías elaboradas en el campo de la pintura y las convirtieron en edificios, interiores y objetos.

Theo van Doesburg trabajó mucho para que el programa abstracto del neoplasticismo se hiciera realidad más allá de la pintura. A partir de 1923 éste empezó a dedicarse a la arquitectura atrayendo hacia su revista a los arquitectos J. J. P. Oud, Cornelis van Eesteren y Gerrit Rietveld. El programa de la arquitectura neoplasticista se formuló más lentamente que el de la pintura pues se entendía que no era suficiente realizar una simple transposición formal de elementos plásticos sino que era necesario generar un cierto cuerpo doctrinal. En 1924, van Doesburg y van Eesteren publicaron en la revista *De Stijl* el artículo *Hacia una arquitectura neoplástica*. Este texto proponía dieciséis axiomas en los que se establecía por primera vez un preciso programa de lenguaje arquitectónico: la arquitectura que se anunciaba sería elemental, económica, funcional, asimétrica y anti-decorativa y no debería ser ni formalista ni monumental.⁵⁸ En definitiva la arquitectura estaba llamada a llevar a cabo la síntesis de todas las teorías del neoplasticismo:

“En un esfuerzo colectivo [...] hemos examinado la *arquitectura como la unión plástica de todas las artes* y hemos descubierto que el resultado será un nuevo estilo”⁵⁹

Fueron muy pocas las obras de arquitectura neoplasticista que se llevaron a término y todavía menos las que se conservan. Seguramente la más completa es la pequeña casa que Rietveld diseñó para Truus Schröder-Schröder entre 1924 y 1925, y donde esta viuda de Utrech residió confortablemente durante sesenta años. De acuerdo con una entrevista realizada a la Sra. Schröder en 1982, queda bastante claro que se trató de un afortunado proyecto en el que el acuerdo entre arquitecto y cliente fue total.⁶⁰ La Sra. Schröder definió un audaz programa funcional y espacial de la vivienda y Rietveld le dio una forma totalmente neoplasticista. La casa Schröder se distingue por sus interiores luminosos y flexibles que se proyectan centrífugamente hacia el exterior de tal modo que el edificio no es una masa cúbica sino un grupo de planos y líneas relacionados que parecen flotar en el espacio. Rietveld realizó con ella una obra de arte total pues diseñó los exteriores, los interiores y los muebles.

⁵⁷ JAFFÉ, L. C.: Hans: *Op. Cit.*, pág. 13.

⁵⁸ Como dato curioso diremos que la forma de representación favorita de los arquitectos neoplasticistas era la axonometría. Ésta ha sido extensamente utilizada por los arquitectos modernos.

⁵⁹ VAN DOESBURG, Theo y VAN ESTEEREN, Cornelius, “- □ + = R4”, *De Stijl*, VI, 6/7, 1924, pág. 91. Citado por FRIEDMAN, Mildred (Ed.): *Op. Cit.*, pág. 90 (las cursivas son de los autores).

⁶⁰ BULLER, Lenneke: *The Rietveld Schröder House*, Uitgeverij Thoth, Laren, 1992.



16. Gerrit Rietveld: *Sillón rojo/ azul*, 1918; 17. *Mesita auxiliar*, 1923; 18. *Silla Berlín*, 1923.

Rietveld fue el artista del grupo De Stijl que más se interesó por el problema de la configuración neoplasticista de los objetos de la vida cotidiana.⁶¹ En 1917, incluso antes de entrar en contacto con el grupo, empezó a diseñar su famosa colección de muebles experimentales. Guiado por un arduo proceso de reduccionismo formal –equivalente al reduccionismo de Mondrian al que, curiosamente, no conoció personalmente– y motivado por una rigurosa objetividad, Rietveld abandonó cualquier estilo o referencia a la ebanistería tradicional y construyó algunos de los artefactos centrales del neoplasticismo. Su conocido *rood/blauwe leunstoel* (Sillón rojo/azul) de 1918, no pretende ser un asiento convencional, sino más bien una reflexión sobre el espacio, un ejercicio de escultura neoplasticista en el que el elemento metafórico natural ha sido sustituido por el elemento metafórico funcional.⁶²

La influencia del neoplasticismo se dejó sentir en Alemania en general y en la Bauhaus en particular.⁶³ Ardiente defensor de la racionalidad ordenadora y la creación abstracta, en 1921, Theo van Doesburg se trasladó a Weimar con el objetivo de obtener una plaza de profesor en la escuela. En espera de conseguirla –cosa que nunca ocurrió– van Doesburg impartía clases particulares de composición neoplasticista, criticando abiertamente la orientación expresionista y el diseño intuitivo de la Bauhaus así como el curso preliminar impartido por Johannes Itten. Aunque la abstracción llegaría a la escuela de la mano del profesor húngaro László Moholy Nagy, lo cierto es que Van Doesburg contribuyó indirectamente a la reorientación de la Bauhaus hacia métodos más racionales y hacia la creación diseños de carácter maquinista.

⁶¹ Rietveld nació en el seno de una familia de ebanistas de Utrecht. A los once años entró a trabajar en el taller de su padre por lo que siempre se consideró un hombre de oficio, un artesano que trabajaba con las manos. En 1911 abrió su propio taller y empezó a cursar estudios de arquitectura relacionándose luego con el círculo de Berlage y otros arquitectos protorracionalistas. Aunque las obras que le dieron fama eran totalmente neoplasticistas, curiosamente no tuvo demasiada relación con el grupo *De Stijl* pues era un hombre independiente y de acusada personalidad.

⁶² A lo largo de su vida Rietveld diseñó unos 75 muebles. El Centraal Museum de Utrecht se ha ocupado de catalogar su obra completa. KÜPER, Marijke/VAN ZIJL, Ida: *Zijl Gerrit Rietveld The complete works*, Centraal Museum, Utrecht, 1992.

⁶³ FRAMPTON, Kenneth: "Neoplasticism and Achitecture: Formation and Transformation" en FRIEDMAN, Mildred (Ed.): *Op. Cit*, págs. 99-124.



29. Marcel Breuer: proyecto de sillón, Bauhaus, 1922.

30. Herbert Bayer: proyecto para un quiosco expositor, Bauhaus, 1924.

Cuando en 1923 la escuela proclamó la alianza entre arte y técnica, el preciso, objetivo y abstracto y estilo de *De Stijl* sirvió en bandeja el abandono del expresionismo que había constituido el ideario fundacional del centro. Se constata que los primeros diseños de Marcel Breuer tenían claras resonancias de los muebles de Rietveld y los dibujos axonométricos de Herbert Bayer pintados con colores primarios en el taller de publicidad tenían su referente en los de Van Esteeren y van Doesburg.

En la medida que el grupo *De Stijl* no quería limitarse a ser un movimiento artístico sino que aspiraba también a reorganizar la vida social y cultural se sintió muy atraído por el socialismo y la ideología de la Revolución Rusa. Según Ger Harsem, en muchos escritos y documentos del grupo se ponía de manifiesto la idea de que el individualismo era una actitud del pasado que solamente podía generar un arte decadente y de que la sociedad burguesa y el sistema capitalista habían llegado a su fin.⁶⁴ De hecho, después de la Primera Guerra Mundial, en el seno del partido comunista holandés tuvo lugar un encendido debate sobre la orientación política del arte en el futuro y diversos miembros de *De Stijl* se consideraban abiertamente comunistas. De todos modos en el seno del grupo había discrepancias en relación con la cuestión de su orientación política. Mientras que J.J. P. Oud y Antony Kok consideraban que adoptar un ideario político determinado podía desembocar en actitudes autoritarias y limitadoras del ejercicio del arte, otros, como Robert van't Hoff, eran favorables a la politización de *De Stijl* en la medida que consideraban que el arte no figurativo era la expresión genuina de la revolución proletaria.

Así, no es de extrañar que el grupo holandés deseara establecer contactos con la vanguardia rusa. Sin embargo éstos eran muy problemáticos ya que, desde 1919, tanto los gobiernos europeos como el de los Países Bajos prácticamente habían prohibido el correo postal con la Unión Soviética.

Finalmente los contactos entre *De Stijl* y los artistas prosoviéticos tuvieron lugar en Alemania. En Berlín conocieron la pintura abstracta de Malevitch y, durante su estancia en Weimar, Van Doesburg entabló amistad con algunos artistas adheridos a la causa de la revolución comunista, como el húngaro László Moholy Nagy, el artista ruso El Lissitzky y el cineasta alemán Hans Richter con quie-

⁶⁴ HARMSSEN, Ger: "De Stijl and the Russian Revolution" en FRIEDMAN, Mildred (Ed.): *Op. Cit.*, págs. 45-49.

nes participó en el Congreso Internacional de Artistas Progresistas, celebrado en Düsseldorf en 1922. En dicho congreso Van Doesburg fue uno de los firmantes del manifiesto de creación de la Facción Internacional Constructivista en el que se instaba a la vanguardia a abandonar sus sueños y a involucrarse en mayor medida con las realidades del mundo. La relación entre neoplasticismo y constructivismo se manifestó a partir de entonces en la publicación en la revista *De Stijl* que publicaba artículos sobre el constructivismo.

En suma, tanto el Neoplasticismo y como el Futurismo se proponían superar la decadencia de la cultura europea mediante un cambio radical del mundo visible que comprendía las artes plásticas además de la arquitectura la fotografía, el diseño, etc. Pero hemos visto que su ideales eran de sentido contrario: mientras que el primero tenía un carácter contemplativo, se fundaba en el anti-individualismo y revelaba sus simpatías por el socialismo, el segundo tenía un carácter dinámico y violento, exacerbadamente individualista y revelaba sus simpatías por el fascismo.

3.2. Las vanguardias soviéticas

La revolución soviética iniciada en octubre de 1917, con el derrocamiento del Zar Nicolás II, puede considerarse como el proyecto “modernista social” del siglo XX por antonomasia. La implantación por primera vez en la historia de un Estado socialista abrió para los ciudadanos nuevas perspectivas acerca del fin del capitalismo y de sus injusticias sociales y económicas. Según Roger Griffin, parecía como si en Rusia tuviera lugar un auténtico rito de paso de la transición de la modernidad decadente a la “nueva era”. Los constructores del estado comunista emprendieron con una energía insólita la tarea de articular una nueva sociedad a partir de las ruinas del orden antiguo. Una oleada de “modernismo programático” invadió todos los ámbitos de la sociedad, la cultura y la tecnología. Durante los años formativos de la Revolución, bajo el mandato de Lenin y los primeros años de Stalin, se desarrolló un espíritu tecnocrático radical, que dio lugar a unos cambios vertiginosos en los ámbitos de la ingeniería, la construcción, la agricultura y la comunicación.

Pero siempre, según Griffin, la revolución bolchevique no debe interpretarse sólo como la transformación, mediante la ideología del marxismo, de un régimen absolutista en régimen socialista; la revolución no era únicamente la respuesta a la iniquidad del régimen zarista y a las injusticias endémicas del capitalismo sino también una respuesta a la crisis de la Modernidad. O sea era:

“Un experimento *modernista* cuya finalidad era diseñar y construir una nueva sociedad, un experimento de un alcance sin precedentes, una transformación social, económica, cultural y política llevada a cabo con un entusiasmo regenerador”.⁶⁵

De acuerdo con la teoría primordialista del “modernismo”, Griffin asegura que la finalidad de este experimento era también erigir un “dosel sagrado” adecuado a la era secularizada de Modernidad, basado en la ética de la revolución, en la justicia social y en la compasión humana.⁶⁶ Esta interpretación no es descabellada si tenemos en cuenta la persecución que el Estado comunista emprendió contra otros “doseles sagrados”, principalmente las religiones reveladas. De este modo se explicaría la inmensa energía que desplegaron los revolucionarios para instaurar un orden radicalmente nuevo e incluso los episodios de destrucción e iconoclastia que en ocasiones llevaron a cabo con el fin de erradicar físicamente los signos del antiguo orden.

En su afán por acelerar la historia, innumerables arquitectos, científicos, educadores, profesores y tecnócratas se adhirieron en bloque al bolchevismo pensando que la revolución era la madre de un

⁶⁵ GRIFFIN, Roger: *Modernismo y fascismo*, pág. 240.

⁶⁶ GRIFFIN, Roger: *Modernismo y fascismo*, pág. 246.

cambio prometeico. La generación –tanto espontánea como orquestada– de los festivales populares y las ceremonias “litúrgicas” desplegadas por el nuevo Estado; las medidas radicales que el régimen tomaba para organizar la vida de los ciudadanos de modo comunal; el culto a la tecnología y a la máquina necesitaban el auxilio de los artistas y diseñadores. Aunque la figura profesional del diseñador no estaba bien delimitada, algunos artistas realizaron con una facilidad asombrosa el salto de la pintura de caballete al proyecto para la imprenta, el telar, el taller o la fábrica. Medios que les permitían construir toda clase de materiales seriados de propaganda—carteles, revistas, periódicos, banderolas, rótulos— así como exposiciones, muebles para las comunas, escenografías, etc. Y no solamente eso sino que además lo hicieron elaborando un lenguaje formal radicalmente nuevo.



31. Kazimir Malevich: pintura suprematista, 1921-27.

32. UNOVIS: cartel de propaganda en las calles de Vitebsk 1921-22.

3.2.1. El Suprematismo

El Suprematismo surgió en Rusia durante los años inmediatamente anteriores y posteriores a la Primera Guerra Mundial (1914-1919) y a la Revolución Bolchevique y se caracterizaba por el abandono radical de las convenciones pictóricas y la figuración. La presentación oficial del suprematismo tuvo lugar en 1915 en *0.10-La última exposición futurista de pintura*, organizada en Petrogrado (hoy San Petesburgo), donde Malevich presentó un cuadrado negro sobre fondo blanco, colgado en una esquina de la galería, tal y como se colgaban los antiguos iconos rusos. *Cuadrado negro* fue considerada como la obra fundacional del Suprematismo. Con motivo de aquella exposición Malevich reunió a un grupo de artistas que compartían sus ideas fundando la revista *Supremus*.

La teoría estética del Suprematismo fue definida en dos textos de Malevich: el *Manifiesto del suprematismo* publicado en 1915 y *El mundo no-objetivo* publicado en 1920.⁶⁷ De acuerdo con estos escritos, el arte del pasado sobrevive no por lo que narra sino porque posee una virtud que trasciende la temporalidad y su finalidad práctica. Malevich llama a esta virtud que distingue a las obras maestras de las que no lo son aunque tengan el mismo argumento, la

⁶⁷ En el primer manifiesto, publicado en Petrogrado, colaboró el poeta Maiakovski quien le dio forma literaria. El texto de este primer manifiesto fue incorporado al segundo, considerado como la obra teórica más importante de Malevich. En 1927 fue publicado en Alemania en una edición de la Bauhaus junto con la *Introducción a la teoría del elemento adicional* escrita también por Malevich el año anterior. MALEVICH, Kazimir Severinovich: *El mundo no objetivo*, Doble JDL, Sevilla, 2007.

“pura sensibilidad plástica”. Si esta sensibilidad es lo único que importa entonces el artista puede desvincularse de la narración y escoger el camino de la no-representación absoluta o sea de la libertad. La palabra “suprematismo” no significa otra cosa que la supremacía de la pura sensibilidad plástica. Para Malevich el mundo real, con su cúmulo de significados extra-estéticos, distrae al artista y le impide llegar a la verdadera finalidad del arte. Para ello debe desembarazarse del lastre de las cosas y crear un “desierto” a su alrededor en el que podrá oír en toda su pureza la voz del arte.⁶⁸ Después de pasar por una época de figuras de colores sobre fondo blanco, hacia 1918 Malevich empezó a pintar figuras geométricas blancas sobre fondo blanco. Llegado a este punto su obra empezó a experimentar una especie de enrarecimiento estilístico pues la esencia del arte, extraída del envoltorio de las cosas representadas, se volatilizaba.⁶⁹ Según John Milner el Suprematismo de Malevich terminaba por convertirse en una experiencia mística relacionada con los conceptos sobre la naturaleza del tiempo y la cuarta dimensión explorados por el filósofo esotérico Pyotr Uspensky.⁷⁰

Durante los años que siguieron a la revolución soviética de 1917, el Suprematismo fue intensamente explorado y discutido, dominando de manera amplia el panorama de la vanguardia rusa. La gran influencia que ejerció Malevich pudo percibirse en la *X Exposición estatal de creación no-objetiva y suprematismo* que tuvo lugar en Moscú en 1919 donde la tónica predominante era la abstracción. A finales de aquel año Malevich se trasladó a Vitebsk reclamado por el diseñador Lázar Márkovich Lisitski, conocido por el nombre de El Lissitzky, para enseñar en el Instituto de Arte Popular.



19. Kazimir Malevich: juego de té, Fábrica Estatal de Porcelana, mediados años veinte.



20. Nicolai Suetin: escribanía, Fabrica Estatal de Porcelana, mediados años veinte.

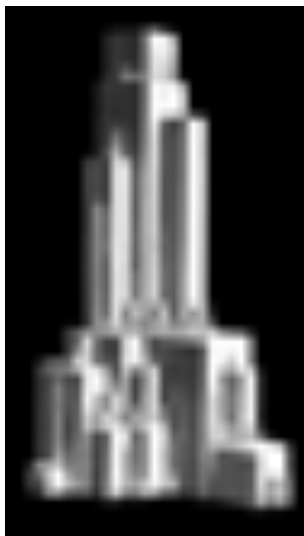
Al cabo de un año, Malevich accedió a la dirección del centro en sustitución de Marc Chagall y fundó con Lissitzky el *Utverditeli novogo iskusstva*, UNOVIS (Afirmadores del nuevo arte), cuyo objetivo era aplicar el Suprematismo a todas las ramas de la creación y en todos los soportes posibles con el fin de intervenir en los cambios sociales. Los artistas suprematistas diseñaron papeles pintados, estampados, vajillas, carteles y libros y el UNOVIS trabajó en la organización los festivales conmemorativos de la Revolución diseñando adornos para vagones de tren, tribunas de oradores y toda clase de material de propaganda para exteriores.

⁶⁸ DE MICHELI, Mario: *Op. Cit.*, pág. 226.

⁶⁹ *Ibid.*, pág. 227.

⁷⁰ En 1909, Uspensky publicó el libro *La cuarta dimensión*. Ver: MILNER, John: “Suprematism” en *Grove Art Online*, Oxford University Press, 2009. www.oxfordartonline.com [consulta: 31/05/2011].

Han quedado pocos testimonios materiales del diseño suprematista. Uno de los más originales que se han conservado son las colecciones de vajillas y objetos de porcelana que Malevich y sus alumnos –Nikolai Suetin e Ilya Chashnik, entre otros–, diseñaron para la Fábrica Estatal de Porcelana sustituyendo los elaborados repertorios históricos por motivos geométricos. La Fábrica Imperial de Porcelana de San Petesburgo, fundada en el s. XVIII, era considerada como el máximo símbolo del poder de los zares pero curiosamente no fue desmantelada al llegar la Revolución. Los bolcheviques le cambiaron el nombre por el de GFZ-*Gossudarstvennyi Farforovyi Zavod* (Fábrica Estatal de Porcelana) reorientando sus objetivos hacia la fabricación de una porcelana concebida como un instrumento de propaganda cuyo diseño debía ser “revolucionario en contenido, perfecto en su forma e impecable en su ejecución técnica”. Sus nuevos directores, los artistas Sergei Chekhonorin y Nikolai Punin, tuvieron el acierto de llamar hacia la misma a los mejores artistas de la vanguardia que diseñaron tanto motivos abstractos como motivos directamente relacionados con los emblemas de la revolución.⁷¹



33. Kazimir Malevich: *Arquitecton Z*, 1926

34. El Lissitzky: *PROUN*, 1919-1920.

Entre 1921 y 1927, a propósito de la decoración de los festivales de Vitebsk, Malevich empezó a referirse en sus escritos a la arquitectura abandonando por un tiempo la pintura, o la exploración bidimensional suprematista, para dedicarse a la exploración tridimensional. El resultado fueron unas esculturas abstractas de escayola que él llamaba “arquitectones”. Los arquitectones eran unas exploraciones tridimensionales del espacio que parecían rascacielos salidos de un mundo de ciencia-ficción. A pesar de estos interesantes y originales experimentos plásticos, durante los años del estalinismo (1924-1953) la abstracción suprematista fue insistentemente atacada por el régimen y considerada un lenguaje críptico y elitista de modo que Malevich tuvo que abandonar sus originales experimentos abstractos volviendo a la pintura figurativa.

Formado como arquitecto en Alemania, el diseñador El Lissitzky se unió a la corriente suprematista durante los años que estuvo en Vitebsk desarrollando los PROUNS.⁷² Se trataba de representaciones de cuerpos tridimensionales que parecían flotar en un espacio ficticio no regido por las leyes de la perspectiva. Los PROUNS partían de las ideas de Malevich sobre la abstracción pero estaban más desarrolladas pues las llevaba a la tercera dimensión e incluso hasta la cuarta. En uno de sus primeros ensayos sobre el Suprematismo, Malevich afirmaba que la base de la construcción artística no era la interrelación entre forma y color,

Formado como arquitecto en Alemania, el diseñador El Lissitzky se unió a la corriente suprematista durante los años que estuvo en Vitebsk desarrollando los PROUNS.⁷² Se trataba de representaciones de cuerpos tridimensionales que parecían flotar en un espacio ficticio no regido por las leyes de la perspectiva. Los PROUNS partían de las ideas de Malevich sobre la abstracción pero estaban más desarrolladas pues las llevaba a la tercera dimensión e incluso hasta la cuarta. En uno de sus primeros ensayos sobre el Suprematismo, Malevich afirmaba que la base de la construcción artística no era la interrelación entre forma y color,

⁷¹ Lamentablemente, a partir de 1924, coincidiendo con el declive de la vanguardia posterior a la muerte de Lenin, la producción de la fábrica empezó a ser cuestionada por miembros del Partido Comunista, descontentos con sus motivos abstractos porque los consideraban elitistas de modo que los diseñadores tuvieron que volver a repertorios más convencionales. En 1925 la factoría tomó el nombre de Lomonosov en homenaje al admirado científico que había fundado la Academia Rusa de las Ciencias. En 1993, la fábrica fue privatizada y en 2001 sus colecciones fueron transferidas al Museo Hermitage. Ver: KUDRYAVTSEVA, Tamara: *Circling the Square: avant-garde porcelain from revolutionary Russia*, Fontana, Londres, 2004. Hermitage Rooms. www.hermitagerooms.com/exhibitions/RussianPorcelain [consulta: 05/06/2011].

⁷² Acrónimo de *Proekt utverzheniia novogo*, o Proyecto de afirmación de lo nuevo.

ni la belleza en la composición, sino el peso, la velocidad y la dirección del movimiento.⁷³ Los PROUNS no tenían un eje de perspectiva sino que podían verse en múltiples posiciones creando efectos de volumen, transparencia, opacidad y movimiento. De hecho, no tenían una aplicación inmediata sino que representaban una idea trascendente cuyo objetivo era guiar la sociedad en una dirección. A pesar de ello, en 1921, Lissitzky utilizó motivos PROUN combinados con fotomontaje en las ilustraciones del libro *Shest povestei o legkikg konstakh* (6 cuentos con finales fáciles) del escritor Ilya Ehrenburg.⁷⁴

El Suprematismo era un movimiento que se proponía alcanzar el cambio social por medios plástico-espirituales. Éste convivió en el tiempo con la orientación radicalmente utilitarista y materialista del Constructivismo y el Productivismo que defendían los miembros del Instituto de Cultura Artística de Moscú. Esta diversidad de orientaciones nos indica que los diversos grupos de la vanguardia soviética no eran homogéneos ni tenían las mismas estrategias.

3.2.2. El Constructivismo

Hasta la Revolución de Octubre de 1917, cuando el partido bolchevique liderado por Lenin se hizo con el poder implantando en Rusia un Estado comunista, las vanguardias pictóricas que habían precedido al Constructivismo –Rayonismo, Futurismo y Suprematismo– cumplían todos los requisitos de la vanguardia europea: renovación de la forma, afirmación de la nueva realidad creada por la industrialización, oposición a la tradición, a la rutina y a la mediocridad. Sin embargo, el Constructivismo no debe ser contemplado como una vanguardia que se limitaba a hacer propuestas formales por más nuevas que fueran. Fue un movimiento que se planteaba problemas diferentes y que se apoyaba en una situación política diferente. Mientras que una vanguardia puede definirse como un estilo o movimiento que surge por oposición, sin el amparo de ningún apoyo comercial, crítico o cultural, la vanguardia rusa se distinguía de las vanguardias tradicionales porque, a partir de 1917, dejó de estar en la oposición para colaborar en el Gobierno gozando del máximo apoyo institucional.⁷⁵ Los mejores artistas del momento tales como Malevich, Chagall, Tatlin, Kandinsky o Lissitzky pasaron a ocupar importantes cargos como responsables de la política cultural y artística de un Gobierno revolucionario con cuyas ideas de transformación del modelo de sociedad se sentían identificados.

El arte sería contemplado como un medio para alcanzar estos ideales transformadores y, aunque en algunos casos la actividad artística se quedaría en un plano abstracto o teórico, para la mayoría de artistas su actividad se dirigía a acciones concretas destinadas a la *construcción del hombre nuevo*. En este sentido la vanguardia rusa no sería un movimiento testimonial sino que recuperaría la función del arte de todos los tiempos que es la de construir. En sus manos parecía encontrarse la materialización inmediata de una utopía social.

El mérito de la vanguardia soviética consistió en entender que su actividad artística era un acto político destinado a materializar un futuro abstracto. En efecto, con la Revolución de Octubre el socialismo pasaba de ser utópico a ser real, pero Marx y Engels no habían dejado

⁷³ Citado por MARGOLIN, Victor: *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*, The University of Chicago Press, Chicago-Londres, 1997, pág. 32.

⁷⁴ A finales de 1921 El Lissitzky se trasladó a Alemania actuando como embajador de la cultura de vanguardia soviética y desarrollando una fértil carrera como fotógrafo y diseñador gráfico. Ver TUPITSYN, Margarita: *El Lissitzky. Beyond de Cabinet*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona/ Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Barcelona/Porto, 1999.

⁷⁵ CORAZÓN, Alberto (Ed.): "Introducción" en *Constructivismo* (Antología de textos), Comunicación, Madrid, 1972, págs. 7-28.

una teoría coherente y sistemática de una posible estética socialista, lo cual dejaba un amplio margen para el debate de toda clase de variadas y contradictorias teorías.

Durante el período prerrevolucionario, algunos artistas, como Gustav Klutsis o Alexandr Rodchenko, habían realizado una serie de trabajos experimentales que servirían para preparar el lenguaje formal del constructivismo. Se trataba de construcciones “no utilitarias” tridimensionales y abstractas en las que se exploraban los elementos constitutivos de la forma: el material, el color, la composición y la construcción. Estos trabajos de laboratorio eran de sumo interés porque mediante ellos se podía llegar a establecer las leyes generales del proceso de diseño el cual debía tener un enfoque racional y utilitario.



35. Alexandr Rodchenko: construcción 12, 1920; 36. Gustav Klutsis: construcción axonométrica, 1920.

La gran pregunta que se hacían los artistas rusos era cómo debería ser el arte de la nueva era socialista: ¿debía ser un arte abstracto o debía ser un arte comprometido con la creación de una nueva cultura material? La discusión de este dilema fue especialmente encendida a partir de marzo de 1921 cuando el grupo constructivista, defensor del arte aplicado, se identificó como tal en el Instituto de Cultura Artística (INKhUK) de Moscú liderando la lucha contra los defensores del “arte puro”. El grupo lo integraban inicialmente Alexander Rodchenko y su esposa Varvara Stepanova, Georgui y Valdimir Stenberg, Konstantin Medunetski, Kart Ioganson y Aleksei Gan, que fue nombrado presidente del grupo. El programa constructivista proclamaba una nueva síntesis entre el arte y la industria de tal modo que los experimentos puramente artísticos y abstractos de los artistas quedarían relegados al “trabajo de laboratorio” porque su aspiración inmediata era participar en la producción industrial de objetos útiles.

El grupo constructivista defendía que el arte tradicional ya no servía y que la abstracción pictórica, aunque fuera rigurosa, estaba demasiado alejada de la vida práctica. Por el contrario, el pintor Vassili Kandinsky y sus seguidores defendían la idea de que el futuro pasaba por el establecimiento de una rigurosa teoría científica del arte que sirviera para anali-

zar sus elementos intuitivos. Pero esta segunda opción generó abiertas discrepancias de modo que Kandinsky terminó por dejar el INKhUK marchándose a Alemania para ejercer como profesor de la Bauhaus.

Para los constructivistas rusos el futuro del arte ya no se hallaba en las galerías ni en los marchantes, dado que con la socialización de los medios de producción este sector había desaparecido. El arte ya no tenía como destinatario el comprador o el espectador sino toda una colectividad a la que había que concienciar, orientar y transformar en función del proyecto político. Por lo tanto, a diferencia de otras vanguardias que sólo proponían modificaciones formales de objetos y espacios existentes, los arquitectos y los diseñadores rusos, de acuerdo con la ideología revolucionaria, hicieron propuestas radicales de modificación de la vida cotidiana, del espacio doméstico y de las mercancías, los cuales deberían apartarse todo lo posible de los modelos burgueses. Así pues, creo que para comprender los ideales que impulsaban a los artistas constructivistas debemos profundizar en ciertos aspectos del aparato ideológico de la revolución bolchevique relacionados con la cultura material y la vida cotidiana.

El núcleo del capitalismo es la propiedad privada, la cual según Susan Buck-Mors se identifica con el hogar privado. Por lo tanto, según esta autora, la ideología bolchevique, por lo menos en su primera fase, tenía una fuerte componente “anti-hogar”.⁷⁶ El confort doméstico burgués, con sus muebles y bibelots se veía como un enemigo contra el que había que luchar. Concomitante con este modelo de hogar estaba un modelo de familia que también había que desactivar. Ello significaba muy en especial la liberación de la mujer de sus tareas domésticas –en el socialismo la mujer se dedicaría a la vida productiva y no al hogar– y la adopción de una moral sexual más permisiva y menos mitificada que facilitaba el divorcio y el aborto. La implantación del programa anti-hogar pasaba por la adopción de un estilo de vida comunitario en el que todas las necesidades cotidianas –preparación de los alimentos, higiene, cuidado de los niños– y también el ocio –deporte, cine, teatro, lectura– se resolverían de modo colectivo y a cargo del Estado. En consecuencia había que rediseñar los modelos residenciales y de ocio para alejarlos de las tipologías burguesas.

El problema de la escasez de vivienda fue especialmente grave en los años veinte después de la guerra civil que siguió a la Revolución,⁷⁷ por lo que el Gobierno emprendió una serie de obras de vivienda social que ofrecían a los arquitectos y diseñadores unas inmensas posibilidades de experimentación técnica y tipológica.⁷⁸ Los proyectos más radicales se realizaron

⁷⁶ BUCK-MORSS, Susan: *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West*, The MIT Press, Cambridge (Mass)-Londres, 2000, pág. 192.

⁷⁷ La Guerra Civil es el período que siguió a los hechos de la revolución de 1917 ya que el régimen bolchevique triunfó en San Petesburgo y Moscú pero no en todas las regiones. La Guerra Civil empezó en 1918 en un contexto muy complejo y terminó en 1922 con la victoria del ejército bolchevique y la fundación de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, URSS.

⁷⁸ Dos grupos radicales de arquitectos, la ASNOVA y la OSA lograron hacerse con la mayoría de proyectos desplazando a agrupaciones de arquitectos prerrevolucionarias como la MAO. También estaba la VOPRA, una asociación de jóvenes que quería hacerse con el control de la profesión de los arquitectos. La ASNOVA, que fue creada en 1923 por Ladovsky y Krinsky con la ayuda de Lissitzky, priorizaba la interpretación expresiva de los nuevos programas y no estaba particularmente interesada en las nuevas tecnologías. Por el contrario, los arquitectos de la OSA (Unión de Arquitectos Contemporáneos) estaban muy interesados en la tecnología constructiva y en la posibilidad de implantar nuevos modelos de vida cotidiana. Liderados por Alexander Vesnín y Moissei Guínzburg, la OSA propuso la creación de casas-comuna que, como los falansterios de Fourier, deberían implantar un estilo de vida colectivo, así como clubs de trabajadores que rememoraban la tradición de las “casas del pueblo” del siglo XIX. Ver: COHEN, Jean-Louis: “Encreuaments

en el ámbito de las residencias de estudiantes ya que se consideraba que los jóvenes eran los más receptivos al nuevo estilo de vida comunitario que proponía el socialismo. En la comuna del Instituto Textil de Moscú, que debía alojar a 2.000 jóvenes, aparte de unos pequeños dormitorios, no había espacios privados pues todas las actividades de la vida cotidiana debían realizarse colectivamente.



37. Moissei Guinzburg e Ignati Millinis: casa-comuna *Narkomfin*, Moscú, 1930.

38. Konstantin Melnikov: club de trabajadores *Rusakov*, 1926.

Esta disolución de la vida privada también fue muy radical en la casa-comuna *Narkomfin*, proyectada por Moissei Guinzburg y Ignati Millinis en 1930. Contenía 42 unidades residenciales de las cuales dos terceras partes eran pequeños estudios sin cocina, destinados a promover la vida comunitaria, y una tercera parte eran apartamentos con baño y cocina destinados a facilitar la “transición” de las familias convencionales hacia la vida comunitaria. El edificio disponía de comedor colectivo, salas de lectura, de deporte y descanso, y lavandería.⁷⁹ Fuera cual fuera el estatus que ofrecían los nuevos proyectos de vivienda,⁸⁰ en general se inducía a la vida comunitaria mediante la reducción de la superficie de los apartamentos y la instalación cercana de comedores colectivos, bibliotecas y salas de lectura, guarderías, lavanderías, etc.

Como el ocio era otra actividad que debía ejercerse colectivamente, el Gobierno soviético puso especial énfasis en la construcción de clubs de trabajadores y “palacios de la cultura”, como el club de trabajadores *Rusakov*, cuyas formas atrevidas y experimentales todavía hoy nos llaman la atención.

Otro concepto que el socialismo pretendía modificar era el de mercancía. El objeto socialista no podía ser como el objeto de consumo capitalista que, según el pensamiento de Marx, basaba su atractivo en su carácter de fetiche y en el valor de cambio. La mercancía socialista debía ser una especie de “camarada” destinada a interactuar con la persona y a acompañarla a lo largo de su vida. Sus virtudes deberían ser la convertibilidad y la adaptabilidad. Por lo

convulsos; l'arquitectura de l'avantguarda russa entre orient i occident” a VV. AA.: *Construir la revolució. Art i arquitectura a Rússia 1915-1935*. Obra Social Fundació La Caixa/Turner, Barcelona, 2011, págs. 13-21.

⁷⁹ Guinzburg fue uno de los fundadores del constructivismo y autor del tratado *Estilo y época* (1924) considerado como el equivalente de *Hacia una arquitectura* de Le Corbusier publicado un año antes. Sin embargo, los referentes de Guinzburg no eran el transatlántico y la villa privada sino el acorazado y la casa-comuna.

⁸⁰ También se realizaron proyectos relativamente lujosos destinados a colectivos profesionales o a altos cargos del estado y del partido.

tanto su valor de uso debería estar siempre por encima de su valor de cambio y exhibición.⁸¹ Se debían evitar también las ideas de lujo y de confort. Así pues, en el ámbito del mobiliario, se declaraba la guerra a las vitrinas y cajoneras y se proponían nuevas tipologías de muebles plegables apropiados para los pequeños apartamentos de las casas-comuna. En el ámbito del vestuario se defendía la supresión de los corsés y la rigidez de la sastrería profesional y para proponer en su lugar una indumentaria unisex, adaptada funcionalmente las necesidades del movimiento de cada deporte y profesión, que a su tiempo facilitara la identificación de las personas según las tareas que realizaran.⁸²

En su conjunto los proyectos arquitectónicos de vivienda y equipamientos colectivos brindaban una ocasión de oro para la experimentación en el diseño de mobiliario y productos de consumo desde una óptica no capitalista. Lamentablemente, éstos no se llevaron a término tanto por la inexistencia de una industria preparada como por el hecho de que las políticas económicas de los años veinte y treinta priorizaron el desarrollo de la agricultura y la industria pesada.

El cine y el teatro eran vistos por los intelectuales de la revolución como medios muy adecuados para divulgar las nuevas ideas sobre la vida cotidiana en el socialismo. La película *La línea general o Lo viejo y lo nuevo* (1928) de Serguei Einsestein⁸³ sirvió para divulgar los logros de la agricultura mecanizada y la arquitectura moderna. Rodchenko pudo poner en práctica sus ideas sobre el interior constructivista realizando el atrezzo de la película *Zhurnalistska* (1926) así como los decorados y muebles de las obras de teatro *The Bedbug* (1929) e *Inga* (1929). Para esta última diseñó una serie de muebles sin adornos, modulares y plegables que fácilmente hubieran podido ser fabricados a gran escala por la industria soviética si ésta hubiera estado lo suficientemente mecanizada y se hubiera interesado por ellos. Varvara Stepanova y Liubov Popova diseñaron tanto escenografías como vestuario para el teatro revolucionario enfatizando las ideas de movilidad, convertibilidad y transformación que deseaban implantar en la vida cotidiana.



39. Varvara Stepanova: escenografía de *La muerte de Tarelkin*, 1922 .

40. Muebles plegables para obras de teatro (reconstrucción).

⁸¹ BUCK-MORSS, Susan: *Dreamworld and catastrophe. The passing of Mass Utopia in East and West*, The MITT Press, Cambridge Mass./Londres, 2000, pág. 120.

⁸² Varvara Stepanova se dedicó a estudiar el vestuario profesional y deportivo en términos funcionales y constructivos radicalmente nuevos, combinando con gran audacia la economía de materiales y una impactante composición gráfica que servía para facilitar la identificación de los diferentes oficios y deportes.

⁸³ EINSESTEIN: Serguei: *Old and New* <http://www.youtube.com/watch?v=x8ggNe81Y24> [consulta: 20/05/2011].

Aunque parezca sorprendente, la idealización de la máquina era un importante componente de la vanguardia constructivista. La teoría marxista consideraba que el uso que hacía el capitalismo de la maquinaria industrial la convertía en un instrumento de alienación y opresión. Sin embargo los artistas rusos veían los movimientos repetitivos y sincopados de la máquina como algo susceptible de ser recreado y elaborado desde un punto de vista estético. Los rodamientos, engranajes, palancas y bielas ejecutaban una especie de danza que atraía a dramaturgos, cineastas, coreógrafos, y artistas del cuerpo humano. La paradoja se explica porque la Unión Soviética se encontraba en los años veinte en una situación pre-tecnológica y la dureza de la cadena de montaje y de las prácticas tayloristas todavía no se había experimentado.

Parece ser que los años de la Nueva Política Económica (NPE), los que transcurrieron entre 1922 y 1927, o sea, entre el fin de la Guerra Civil y el primer Plan Quinquenal de Stalin, fueron tolerantes con la vanguardia y, durante ellos, los artistas no se encontraron sometidos a directrices estilísticas por parte del Gobierno. Así que, a pesar de las dificultades materiales, tuvieron la puerta abierta a la experimentación. Fueron tiempos llenos de expectativas durante los cuales los constructivistas y otros grupos revolucionarios como el OBMOKhU (Sociedad de Jóvenes Artistas) optaron por abandonar el taller y salir a la calle para adquirir experiencia en la ideología revolucionaria y la agitación social. Se trataba de liquidar el arte como disciplina autónoma, de ir más allá de los límites del pincel y seguir aquella consigna del poeta Maiakovsky que decía “las calles son nuestros pinceles y las plazas nuestras paletas”. Los artistas colaboraron directamente con el organismo gubernamental encargado de los asuntos artísticos, IZO-Narkompros (Sección de Bellas Artes del Comisariado del Pueblo para la Educación de la República Rusa), realizando exposiciones, carteles y preparando el plan de propaganda monumental destinado a sustituir los monumentos del antiguo régimen.⁸⁴

De entre los diversos artistas que transitaron de la pintura de caballete al arte útil del diseño, merece destacarse el caso de Alexander Rodchenko por su total compromiso con los objetivos de la revolución. Rodchenko se consideraba a sí mismo como un “artista-constructor” y, a pesar de poseer un enorme talento creativo, no veía sus trabajos como obras de arte sino como actos políticos.⁸⁵ De todos modos cabe preguntarse cómo habría sido su práctica del diseño y la de sus compañeros si hubieran vivido en Alemania y hubieran conocido asociaciones como la Werkbund. En cualquier caso los constructivistas creían que su profesión era nueva y diferente porque surgía de un contexto sociopolítico diferente.⁸⁶

Dada la pobreza de medios de la industria rusa del momento, los logros de los constructivistas no pueden medirse por su impacto industrial, sino por los singulares relatos que llegaron a desarrollar.⁸⁷ Margolin insiste en utilizar el término “relato” para significar la línea de actuación según la cual el “artista-constructor” iba a transmitir sus valores mediante la producción:

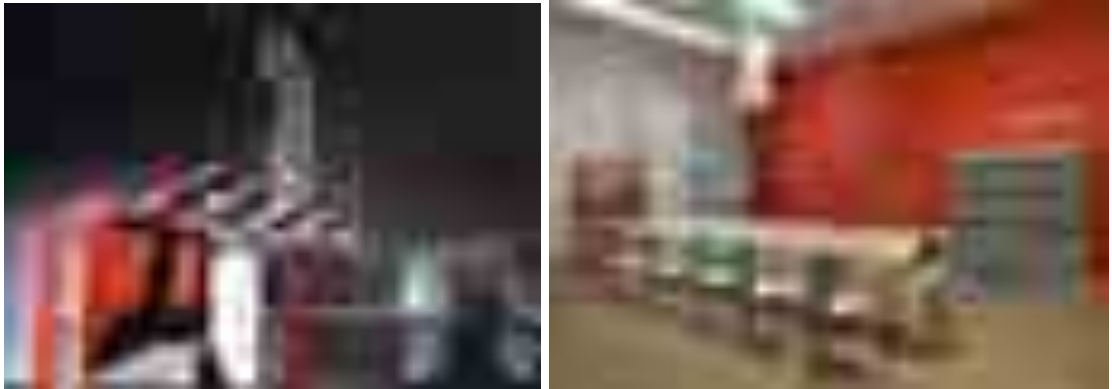
⁸⁴ Curiosamente los nuevos monumentos consagrados a la revolución mantenían el antiguo lenguaje realista a excepción del famoso *Monumento a la Tercera Internacional* de Tatlin que nunca pasó de la fase de proyecto. Se trataba de una torre de 400m en forma de espiral, imposible de realizar con los medios de entonces pero que revelaba un gran optimismo técnico. Ver LODDER, Christina: “Tatlin y el Monumento a la Tercera Internacional” en *El constructivismo ruso*, Alianza Editorial, Madrid 1988, pág. 57-67.

⁸⁵ Ver MARGOLIN, Victor: “Inventing the Artist-Constructor: Rodchenko 1922-1927” en *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*, The University of Chicago Press, Chicago/Londres, 1997, págs. 81-121.

⁸⁶ MARGOLIN, Victor: *Op. Cit.*, pág. 83.

⁸⁷ La excepción a esta situación la constituía la industria de tejidos ya que era un sector donde la colaboración con diseñadores estaba asumida desde hacía tiempo. Lyubov Popova y Varvara Stepanova vieron en el diseño una vía de compromiso con el Constructivismo y un medio para formular nuevas teorías de la indumentaria.

“Lo que hacía que su relato fuera revolucionario era el énfasis puesto en el proletariado como clase consumidora y la convicción de que los objetos en sí mismos encarnarían valores coherentes con los objetivos de la revolución. Cuando los artistas constructivistas empezaron a establecer este relato en los años de la Nueva Política Económica a través de su enseñanza en los VKhUTEMAS, su publicidad para los trust estatales, sus intentos de trabajar con la industria, y sus colaboraciones con cineastas, directores de teatro, y publicistas, se veían como nuevos inventores de una cultura cuyos valores querían compartir con otros.[...] Por lo tanto podemos interpretar el trabajo de Rodchenko durante los años de la Nueva Política Económica como un intento de crear un discurso del diseño adaptado a una sociedad revolucionaria.”⁸⁸



41 y 42. Konstantin Melnikov y Alexandr Rodchenko: exterior e interior del Pabellón de la URSS, Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, París, 1925 (reconstrucción).

Aunque su voluntad era crear un arte útil, el diseño de Rodchenko adquiría una gran carga retórica en la medida que se convertía en vehículo de nuevos valores y significados. En los VKhUTEMAS (Talleres Artísticos y Técnicos Superiores del Estado) y, de acuerdo con la teoría de la mercancía socialista mencionada anteriormente, Rodchenko y su esposa Varvara Stepanova, junto con sus alumnos proyectaron una serie de muebles sencillos, prácticos y plegables mediante los que se proponían transmitir una serie de ideales. Su diseño debía comunicar disciplina, lealtad, claridad y la capacidad de interactuar creativamente con el mundo material. A través de sus muebles, Rodchenko y Stepanova deseaban mostrar la viabilidad de un estilo que fuera fácil de fabricar y que educara a los ciudadanos en una nueva escala de valores. Diseñaban objetos convertibles destinados a convertirse en camaradas y amigos de los seres humanos y con los que los seres humanos deberían aprender a disfrutar y dialogar de tal modo que a partir de unas relaciones entre ambos sin precedentes surgiría un nuevo lenguaje. Los objetos convertibles de Rodchenko y Stepanova no llegaron a fabricarse industrialmente porque a partir de la segunda mitad de los años veinte el estalinismo no mostró interés en renovar las relaciones entre los objetos y las personas. No obstante fue una idea que llegó a la Bauhaus durante la época de la dirección de Hans Mayer en que se diseñaron diversos muebles convertibles.

El relato de Rodchenko, según Margolin, se vio perfectamente materializada en el Club de Obreros que diseñó para el Pabellón de la URSS de la *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* de París de 1925. El edificio era obra Konstantin Melnikov y el

Ambas fueron profesoras de los VKhUTEMAS y trabajaron con éxito en la Primera Empresa Estatal de Tejidos donde realizaron estampados con motivos esquemáticos y revolucionarios. Para una descripción más detallada de los textiles soviéticos durante el período revolucionario, ver: YASINSKAYA, Irina Mikailovna: *Soviet Textile Design of the Revolutionary Period*, Ed.Thames & Hudson, Londres 1983; ZALETOVA, Lidija et alt.: *Costume Revolution. Textile, clothing and costumes of the Soviet Union in the Twenties*: Trefoil Publication, Londres, 1989.

⁸⁸ MARGOLIN, Victor: *Op. Cit.*, pág. 84.

interior estaba equipado con unos muebles muy sencillos, algunos de ellos plegables. Todo el conjunto se pintó con los colores de la revolución: rojo, negro, blanco y gris. El club de Rodchenko no era una exhibición de la tecnología soviética, pues había sido construido por carpinteros franceses, sino que, en el contexto del lujo burgués y sofisticado de los pabellones de los grandes *ensembliers* del Art Déco, se erigía como un manifiesto político. El club mostraba un espacio donde los obreros podían leer, jugar, estudiar, ver películas y escuchar conferencias. Con su estética abstracta y espartana era una metáfora del trabajo duro, la vida colectiva y la autosuperación.



43. Rodchenko: portada para *Kino-fot 3*, 1922.

44. Rodchenko: cartel *Libros!* para la sección de Leningrado de la Gosizdat ,1925.

De todos modos, fue en el diseño gráfico donde la obra de Rodchenko alcanzó una más amplia audiencia y donde pudo verificar la utilidad social de su actividad como “artista-constructor”. En 1922, se convirtió en el director artístico de la revista de cine y fotografía *Kino-fot*; a continuación fue el diseñador de los títulos de crédito del noticiario cinematográfico *Kino-Pravda*; diseñador de la revista portavoz del grupo LEF (Frente de izquierdas para las artes) y de varios libros escritos por el poeta Mayakovsky con el que colaboró estrechamente en diversos proyectos. Ambos realizaron durante los años de la NPE los carteles y anuncios de varias empresas, como son el trust estatal de productos industriales Rezinorest, los almacenes GUM, la editorial del Gobierno Gosizdat y la distribuidora de alimentación Mosselprom. La obra gráfica de Rodchenko se distingue por el uso del fotomontaje, las tipografías de palo seco, exageradamente negras, y las masas geométricas contrastadas y de vivos colores.

3.2.3. El Productivismo

Existe una cierta confusión entre los calificativos constructivista y productivista que se aplicaban a sí mismos los artistas dedicados al arte industrial. Parece ser que, al principio, se trataba de términos equivalentes pero, en 1923, el pensador del LEF, Boris Arvatov, insistía en el hecho de que los productivistas eran teóricos y partían de la filosofía, mientras que los constructivistas eran artistas que intentaban establecer vínculos prácticos con la industria. Arvatov desarrolló la formulación definitiva del productivismo en el libro *Arte y producción*.

*El programa del productivismo*⁸⁹ en el que analizaba la evolución de la obra de arte en términos históricos, formales y sociológicos. Argumentaba que la fusión entre arte e industria era la única vía posible para la creación de una cultura proletaria. Arbatov era consciente de que no era adecuado dejar la producción de bienes de consumo solamente en manos de ingenieros sin formación estética:

“No olvidemos tampoco que la mayoría de los ingenieros de hoy, aún los más revolucionarios técnicamente hablando, son conservadores en el aspecto estético cuando no ignorantes. Como resultado, entre la forma y el cometido del objeto existe una contradicción sorprendente.[...] El artista industrial debe convertirse en ingeniero diseñador, sustituyendo en la empresa a los ingenieros diseñadores que allí trabajan hoy. Solamente en este único caso el arte marchará de la mano de la técnica con la ciencia, como constructor de la sociedad progresista, como gran organizador con plenos derechos; el artista se valdrá de su talento artístico para hacer del mundo de la ilusión una realidad, para transformar la vida.”⁹⁰

Arbatov definió perfectamente el papel del diseñador de productos en el contexto industrial pero, a diferencia del mundo capitalista donde el papel del diseño era incentivar las ventas, en la URSS su objetivo final debería ser la colectivización de la sociedad y el triunfo del estado socialista.

Lamentablemente el primer Plan Quinquenal de la era de Stalin (1928-1932) se propuso desarrollar la industria pesada y no la producción de bienes de consumo por lo que los proyectos de los constructivistas y las teorías de los productivistas quedaron en el papel. Peor aún, a partir del XV Congreso del Partido, celebrado a finales de 1927, empezaron las políticas culturales centralizadoras y unificadoras y la expresión individual empezó a ser vista con malos ojos.⁹¹ El declinar de la vanguardia rusa durante los años treinta fue un proceso lento y complejo. La fértil imaginación que caracterizaba los proyectos constructivistas, tendentes siempre al esquematismo y la abstracción, fue poco a poco relegada a segundo término, acusada sucesivamente de burguesa, formalista y reaccionaria, y finalmente sacrificada en aras de una “revolución cultural” de más amplio alcance. La creación del realismo socialista no fue una imposición brutal; fue más bien la generalización de un estilo figurativo relamido y ambiguo que acabó por ser institucionalizado. Lamentablemente, la escasa conexión con la realidad y la carencia de control sobre los medios de producción terminaron por reducir la vanguardia constructivista a la impotencia y a la marginalidad.

De todos modos, en su conjunto y, a diferencia de los años de la Guerra Fría en que Este y Oeste permanecieron mutuamente aislados por el Telón de Acero, los experimentos de la vanguardia soviética fueron conocidos internacionalmente influenciando en gran manera la arquitectura y el diseño europeo de carácter progresista. Durante los años veinte, el Gobierno soviético llamó a los mejores especialistas internacionales para que aportaran sus conocimientos a la construcción de los grandes proyectos arquitectónicos: Eric Mendelsohn construyó la fábrica Bandera Roja en San Petesburgo; Le Corbusier ganó el concurso para la

⁸⁹ ARBATOV, Boris: *El programa del productivismo*, en Alberto Corazón Editor, Comunicación Serie B, Madrid, 1973. En esta ocasión no hemos podido localizar la primera edición en ruso que debía ser de la primera mitad de los años veinte.

⁹⁰ ARBATOV, Boris: *Op. Cit.*, págs. 79-80.

⁹¹ De todos modos Rodchenko, el diseñador gráfico El Lissitzky y sus respectivas esposas, Varvara Stepanova y Sophie Küppers, se las arreglaron para poder trabajar durante la era de Stalin. Su obra más destacable fue la dirección artística de la revista mensual de propaganda *URSS en construcción* que se traducía a varios idiomas y se enviaba al extranjero. La revista hacía un uso extensivo del reportaje fotográfico de gran formato y se movía dentro de los parámetros del lenguaje figurativo.

construcción de la central de cooperativas *Tsentrossoiuz* en Moscú; los arquitectos Bruno Taut, Hannes Meyer y Ernst May, declarados simpatizantes del régimen, se trasladaron durante unos años a la Unión Soviética donde pudieron aplicar a gran escala su experiencia en la planificación urbanística y la vivienda social ensayadas en Alemania. Por otra parte, los estudios estadounidenses de Albert Kahn Associates y Austin Company, conocidos por sus proyectos para las fábricas de Ford y General Motors respectivamente, fueron llamados a la URSS para construir nada más y nada menos que 500 plantas industriales.⁹²

La recepción europea del experimento soviético fue muy positiva: El pabellón de la URSS mostrado en la *Exposition* de París de 1925 causó sensación. Además, en el Grand Palais parisino se mostraban un centenar de dibujos arquitectónicos colgados alrededor de la maqueta del monumento a la Tercera Internacional de Tatlin así como proyectos de los talleres de los VKhUTEMAS que fueron publicados en diversas revistas. Mendelsohn y Le Corbusier, que conocían bien el caso ruso, fueron invitados a escribir libros y artículos sobre la arquitectura de vanguardia en la URSS. Pero seguramente la obra que contribuyó más al conocimiento de la experiencia soviética fue el libro *Russland: Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion* de Lissitzky publicado en Viena en 1930.⁹³

Aunque más escasa, la información sobre la arquitectura soviética también cruzó los océanos llegando hasta Japón donde se tradujeron libros de Aleksei Gan y Moissei Guinzburg. Entre 1927 y 1928 el historiador del arte estadounidense Alfred H. Barr, que iba a ser director del MOMA de Nueva York hasta 1943, residió dos meses en Moscú para conocer de cerca los experimentos de la vanguardia. Barr se percató de la originalidad de la vanguardia rusa pero, por lo que respecta a la arquitectura, consideraba que ésta era falsamente moderna porque las instalaciones y la tecnología eran rudimentarias y no se construía con métodos avanzados.

La orientación constructivista del diseño se dejó sentir por un tiempo en la Bauhaus aunque por motivos político-culturales este aspecto se silenció históricamente. El primer director de la escuela, Walter Gropius promocionó durante los años de la Guerra Fría la idea de una escuela “descontaminada” de elementos comunistas. Ello se debía a que, efectivamente, su sucesor, Hannes Mayer, reorganizó la escuela de acuerdo con principios constructivistas. Este fue muy crítico con la orientación estética de la era de Gropius dando mucha importancia a los talleres, a los que convirtió en unidades de producción. Meyer orientó el diseño de objetos hacia finalidades muy prácticas, sobre todo los muebles, que se proyectaban teniendo en cuenta las necesidades de convertibilidad de los pequeños apartamentos obreros. Al ser cesado de su cargo, en 1930, Meyer se marchó a la URSS con una “brigada” de arquitectos jóvenes con quienes trabajó en la planificación de una nueva ciudad judía en los confines orientales del país.⁹⁴

⁹² Estos intercambios están descritos por: COHEN, Jean-Louis: “Encreuaments convulsos; L’arquitectura de l’avantguarda russa entre orient i occident” a VV. AA.: *Construir la revolució. Art i arquitectura a Rússia, 1915-1935*. Obra Social Fundació La Caixa/Turner, Barcelona, 2011, págs. 13-21. Vert también nota 57, *Cap. II*.

⁹³ EL MARCOVICH LISSITZKY conocido en general como EL LISSITZKY: *Russland: Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion*, Anton Schroll & Co, Viena 1930; *La reconstrucción de la arquitectura en Rusia y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1970.

⁹⁴ COHEN, Jean-Louis: *Op. Cit.*, pág. 18.

3.3. Balance de las vanguardias

En su conocido ensayo *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Eric Hobsbawm reconoce que las vanguardias artísticas triunfaron a nivel estético porque partían de la correcta suposición de que las relaciones entre el arte y la sociedad habían cambiado radicalmente. Pero era un triunfo superficial. Las vanguardias fracasaron en su intento de revolucionar las viejas maneras de mirar y comprender el mundo puesto que de ello se encargaron los nuevos medios tecnológicos como la fotografía, el cine, el video, el diseño o el concierto de rock.⁹⁵ Hobsbawm lamenta que la pintura y la escultura vanguardistas se quedaran encerradas en su torre de marfil, en sus imágenes maquinistas estáticas, cuando la percepción del mundo en el siglo XX era esencialmente dinámica. El fracaso de las artes plásticas consistiría en no haber sabido aprovechar las posibilidades de la reproducibilidad técnica, según el conocido ensayo de Walter Benjamin.⁹⁶ Así pues, siguiendo siempre a Hobsbawm, la publicidad y el diseño moderno, en la medida que asumían una actividad de construcción, quedaban excluidas del pecado de este fracaso. Hobsbawm reconoce que esta es la modernidad de la que habla Pevsner en su conocido libro *Pioneros del diseño moderno*.

De todos modos, todo indica que Hobsbawm estudió las vanguardias a través de la historia del arte académica, y parece considerar que lo importante son las “artes mayores” y que las artes aplicadas son una manifestación artística de segunda categoría y sin interés. Creemos que en este capítulo ha quedado suficientemente demostrado que hubo una serie de vanguardias que fueron más allá de la pintura y la escultura para interesarse realmente por la cuestión de cómo dar forma al mundo moderno y sus objetos. Y Griffin refuerza además el argumento diciendo que fueron los arquitectos y diseñadores de vanguardia los que dieron forma al “modernismo social”. Y si no pudieron hacerlo en su totalidad, tal y como ellos querían, fue porque no controlaban los resortes del poder político ni económico.

La historiografía británica del diseño acusa a las vanguardias de tener un impacto muy reducido en el ámbito del consumo y de tener una relación con la gran industria prácticamente nula. Es cierto que las empresas productoras de automóviles, máquinas de coser y escribir, electrodomésticos o de aparatos de precisión (de cine, fotografía, medicina, etc.) hicieron caso omiso de las proclamas vanguardistas. Pero este fracaso nos lleva otra vez a la idea del diseño como movimiento cultural. Si como hemos visto en las definiciones de la introducción, consideramos el diseño solamente como un factor de creación dentro del engranaje industrial, es evidente que las vanguardias sirvieron de bien poco. Pero si consideramos las vanguardias como movimientos culturales que cuestionaban un entorno percibido como terminal y decadente al que aspiraban a transformar, entonces queda claro que su papel fue muy significativo. Las vanguardias fueron radicalmente críticas con la cultura burguesa heredada del siglo XIX, especialmente con el Art Nouveau, y situaron firmemente el arte, la arquitectura, el diseño así como la fotografía, el cine y las artes escénicas en el siglo XX. Todavía hoy, nos sorprende la energía de sus proclamas y la convicción con que defendieron sus reformas tanto éticas como estéticas.

De los ideales espirituales del Suprematismo y el Neoplasticismo el diseño heredó uno de los parámetros más perdurables: la abstracción. Toda vez que la fotografía y el cine ya se encargaban de reproducir la realidad, no tenía sentido reproducirla por otros medios de tal modo que la ausencia de narraciones heroicas, mitológicas o religiosas se convertiría en una de las características inconfundibles del arte, la arquitectura y el diseño del siglo XX.

⁹⁵ HOBBSAWM, Eric: *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Editorial Crítica, Barcelona, 1999.

⁹⁶ BENJAMIN, Walter: “*La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*” en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989 [1ª edición: en *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1936].

En último término triunfaría la abstracción de carácter racional que se expresa por medio de una rigurosa geometría y de colores planos así como la idea del espacio flexible y centrífugo que da gran importancia al vacío. De todos modos, a nuestro juicio, queda por investigar más a fondo la labor de los diseñadores que siguieron las pautas de la abstracción emocional del expresionismo centroeuropeo.

De los ideales del Futurismo, el diseño moderno heredó el concepto de dinamismo, la idea de que la belleza del mundo actual tiene que expresar la rapidez de los desplazamientos y las comunicaciones. En cien años la velocidad de los vehículos y de los medios de comunicación no ha hecho más que acelerarse de modo que los proyectos aerodinámicos de los futuristas casi se comprenden mejor ahora que en su día. De todos modos, una de las mejores expresiones de la belleza dinámica en los objetos surgiría en Estados Unidos durante los años treinta. Por su carácter de movimiento de diseñadores profesionales plenamente integrados al sistema industrial no nos atrevemos a considerar el *Streamline* como una “vanguardia”. Sin embargo actualmente, la estética aerodinámica aplicada a cualquier artefacto que se mueva se sigue considerando como una expresión de modernidad.

El diseño heredó de la vanguardia soviética la ética del compromiso social. Éste fue en su día vivamente sentido por los arquitectos y diseñadores del Movimiento Moderno quienes en un despliegue extraordinario de “modernismo programático” pusieron sus conocimientos al servicio de proyectos igualitarios, socialmente responsables. Así no debería sorprender que en el siglo XXI, en una época en la que se buscan nuevos referentes éticos, llame tanto la atención el trabajo de la vanguardia rusa y se le dediquen un sinnúmero de libros y exposiciones.

A excepción del Futurismo, que convivió cómodamente casi dos décadas con el fascismo, en general las vanguardias no tuvieron una larga vida. Como hemos dicho anteriormente, los arquitectos y diseñadores vanguardistas no controlaban los resortes del mercado ni del poder y cuando llegaron los regímenes totalitarios del estalinismo, el fascismo y el nazismo, fueron perseguidos, marginados o por el contrario cínicamente instrumentalizados. Este es el lado oscuro del diseño que nos proponemos explorar a propósito del fascismo.

4. El periodo de entreguerras

Los cambios políticos que tuvieron lugar durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918) fueron de una envergadura tal que conmocionaron los cimientos de la sociedad europea. En los inicios del conflicto bélico se desintegraron los imperios ruso, austrohúngaro, alemán y turco junto con los valores que defendían. El antiguo orden se vino abajo y las monarquías fueron reemplazadas por las repúblicas de nuevos estados-nación como Polonia, Checoslovaquia, Yugoslavia y Hungría. Alemania también vivió cambios políticos trascendentales como la abdicación forzada del Kaiser Guillermo II, en noviembre de 1918, y la proclamación de la República de Weimar nueve meses después.

El conflicto armado se saldó con 16 millones de muertos, 20 millones de heridos y, por primera vez en la historia de la humanidad, la proporción de civiles muertos o heridos correspondía a casi la mitad. Por ello es habitual hablar de una “generación perdida”.

Aquella guerra de trincheras interminable y mecanizada significó para los pacifistas y para millones de familias una orgía de destrucción inútil y sin sentido. Sin embargo, para una minoría influyente, los soldados prefascistas que sobrevivieron a la misma, fue interpretada como un “éxtasis espiritual” o la “única higiene del mundo”, según decía el manifiesto del futurista Marinetti.⁹⁷ En definitiva, una espe-

⁹⁷ SILVER, Kenneth, E.: “Un yo más profundo” en SILVER, Kenneth E.: *Caos y Clasicismo. Arte en Francia, Italia y Alemania, 1918-1936*, Fundación Guggenheim, Bilbao, 2010, pág. 19.

cie de acontecimiento “purificador” que para muchos hombres significó algo así como un refuerzo de su virilidad y la percepción de que matar valía la pena.

Las dos décadas que transcurrieron entre las dos guerras mundiales (1919 -1939), llamadas el “período de entreguerras”, fueron especialmente convulsas y, viendo el siglo XX en perspectiva, se puede considerar que fueron la prolongación de una misma “guerra civil europea”: a la cruda postguerra que se inició en 1918 le siguieron los felices años veinte, la Gran Depresión consecuencia del crac de 1929, el ascenso de una serie de siniestros regímenes totalitarios, la Guerra Civil en España en 1936 y el estallido de la Segunda Guerra Mundial.

El mundo de la cultura en general y del diseño en particular experimentaron en el corto interludio de veinte años una profunda agitación. Una actitud nueva y característica de los años veinte en el campo de las ideas estéticas sería la negación de las tres vanguardias de preguerra: el Expresionismo, el Futurismo y el Cubismo. Ello no significaría ni mucho menos que las vanguardias históricas se extinguieran o que no aparecieran otras nuevas, como Dadá o el Surrealismo. Sin embargo estas dos últimas no las trataremos ya que se basaban en la idea de la irreductibilidad del arte y, si bien eran plenamente modernas, entre sus objetivos no se encontraba llevar a cabo un programa de reconstrucción del mundo.

El antiexpresionismo se materializó en Alemania en la Nueva Objetividad, el anticubismo se materializó en Francia en el Purismo, y el antifuturismo se concretó en Italia en el *Novecento* primero y en el racionalismo después.

En España y, sobre todo en Cataluña, la negación del experimentalismo vanguardista, el *Noucentisme*, tuvo un carácter diferente porque no surgía de una guerra que no había experimentado en su propio territorio sino que más bien respondía a la negación de los excesos románticos del *Modernisme*. En cualquier caso tanto el *Noucentisme*, como el *Novecento* proponían una manera de ser moderno inspirada en una esquematización del repertorio clásico inspirado en lo latino. Los dos sirvieron a los gustos de una burguesía nacionalista y conservadora pero mientras que el primero fue auspiciado por un gobierno liberal –la Lliga–, el segundo fue auspiciado y protegido por una dictadura fascista.

Así pues, durante el período de entreguerras coexistieron, por lo menos en Europa tres maneras de ser moderno: un vanguardismo radical que se basaba en la idea del arte como subversión de la cultura y el orden establecido; el Movimiento Moderno y el racionalismo que proponían una salida al caos desde la racionalidad más absoluta y el llamado “clasicismo moderno” que intentaba calmar los ánimos invocando la herencia del mundo antiguo.⁹⁸

4.1. Llamada al orden

Mientras que las vanguardias de preguerra no miraban hacia atrás sumidas como estaban en un ambiente prebélico, los movimientos de postguerra empezaron a invocar el equilibrio, un nuevo objetivismo, formas limpias y una serie de conceptos que implicaban volver la vista hacia el pasado común europeo del clasicismo. Según Kenneth E. Silver, la respuesta al caos de las vanguardias y la guerra consistiría en una vuelta a los ideales clásicos de tal modo que el arte, la arquitectura y el diseño de entreguerras se encontrarían impregnados de los ideales estéticos del mundo antiguo. El equilibrio, la serenidad, la armonía, la pureza, la claridad, la mesura y el orden pasarían a formar

⁹⁸ La cultura de masas popularizó a los tres a través del Art Déco del que hemos hablado en el capítulo de los estilos.

parte de los ideales del diseño moderno.⁹⁹ Sin embargo, este nuevo clasicismo sería algo mucho más complejo que una simple recuperación de las formas del estilo grecorromano. No se trataba de una regresión hacia la academia que había quedado periclitada por haber pervertido la esencia misma de la excelencia estética, por el contrario, se trataba de rescatar, desde la consciencia de la condición moderna, el verdadero ideal clásico.¹⁰⁰

Frente al experimentalismo exacerbado de los años diez, en los años veinte aparecía una *llamada al orden*¹⁰¹ que generaba dos formas de modernismo aparentemente contrapuestas: por un lado se encontraba el Movimiento Moderno que se caracterizaba por una actitud racional—incluso exageradamente racional— que invocaba el cálculo, la fría estética de la máquina, la funcionalidad estricta, los materiales constructivos más modernos y un lenguaje abstracto y, por otro, se encontraba el “clasicismo moderno” que invocaba las formas clásicas aunque no de modo literal sino convenientemente esquematizadas. Los dos miraban hacia el futuro pero mientras que el primero quería hacer *tabula rasa* con el pasado, el segundo lo observaba como fuente de inspiración.

Aunque considerar, como hace Silver, que todo el arte, la arquitectura y el diseño de entreguerras eran clásicos suena a simplificación, su tesis no es del todo descabellada. El experto en arquitectura clásica, John Summerson ya había afirmado que el objetivo del clasicismo no es utilizar un repertorio sino lograr la armonía:

“La finalidad de la arquitectura clásica ha sido siempre lograr una armonía demostrable entre las partes.”¹⁰²

Aunque los arquitectos y diseñadores del Movimiento Moderno eran intrínsecamente antihistoricistas y, por lo tanto, no nos atrevemos a llamarlos “clásicos”, es de sobras conocido el hecho de que para conseguir la armonía y la proporción utilizaban fórmulas matemáticas renacentistas como la sección aurea y la serie de Fibonacci.

De todas formas hay que reconocer que el clasicismo en su versión “modernizada” tuvo la mala suerte de convertirse en el estilo predilecto del fascismo y del estalinismo. Por lo tanto es un estilo que evoca siniestros recuerdos. No obstante en su origen el clásico-moderno no era un estilo de retrógrados sino que se identificaba con los que querían ser modernos pero no “modernistas”. Este sería el caso de los novecentistas catalanes que invocaban el clasicismo mediterráneo como expresión de un nacionalismo que quería ser moderno y democrático pero conservador y de derechas.

4.2. El Purismo francés

En Francia el anticubismo tomó forma inmediatamente después de la guerra en el movimiento del Purismo. Su manifiesto fundacional, *Après le Cubisme*, fue publicado en 1918 por el pintor Amédée Ozenfant y el arquitecto Charles-Édouard Jeanneret—conocido como Le Corbusier. Este texto pro-

⁹⁹ Esta es la tesis de la exposición *Caos y Clasicismo* que tuvo lugar en los museos Guggenheim entre 2010 y 2011. SILVER, Kenneth E.: *Caos y Clasicismo. Arte en Francia, Italia y Alemania, 1918-1936* (Vol. 1) Fundación Guggenheim, Bilbao, 2010.

¹⁰⁰ JIMENEZ-BLANCO, María Dolores: “Notas sobre un clasicismo moderno en España” en *Caos y Clasicismo. Arte en Francia, Italia y Alemania, 1918-1936* (Vol. 2) Fundación Guggenheim, Bilbao, 2010.

¹⁰¹ Nombre genérico que se toma de un famoso ensayo de Cocteau aunque éste fuera publicado unos años después del Armisticio de 1918 cuando realmente se inició el regreso al orden en la pintura y la escultura. COCTEAU, Jean: *Le Rappel à l'ordre*, Ed. Stock, París, 1926.

¹⁰² SUMMERSON, John: *El lenguaje clásico de la arquitectura. De L. B. Alberti a Le Corbusier*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994.

ponía olvidar los desastres del conflicto bélico para construir una nueva vida impregnada de orden y pureza, higiene y lucidez, alejada de lo raro y lo original.

“La guerra nos ha enseñado una lección muy dura que no ha de caer en terreno baldío (...) podar las ramas muertas de los árboles y dejar de producir inútiles extravagancias (...) [No más] casas sin sentido (...) [no más] sillas con cinco patas”.¹⁰³

El Purismo proponía un arte basado en el uso de formas básicas despojadas de elementos superfluos que perseguía la armonía estética mediante el uso de la sección áurea. Para los puristas, la industria, la racionalidad de la máquina y la tecnología avanzada eran las claves para el diseño de la nueva vida. De acuerdo con estos ideales, los edificios de Le Corbusier pretendían reflejar la pureza de las matemáticas y la racionalidad que él observaba en las máquinas. El resultado serían nuevos modelos urbanísticos, casas limpias, saludables y aireadas y “objetos tipo” cuya forma era optimizada a través de la producción seriada.



45. Amédée Ozenfant: *Le pichet blanc*, ca. 1926.

46. Le Corbusier: fotografía de cristalería comercial, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, pág. 94, 1925.

Impulsado por un espíritu típicamente “modernista”, los proyectos urbanísticos de este arquitecto suizo proponían el derribo de los núcleos antiguos de las ciudades, (París, Barcelona, Buenos Aires, Alger, etc) insalubres y mal ventilados, en cuyo lugar se alzarían altos bloques de pisos que dejarían el terreno libre para el cultivo de jardines y la construcción de las redes de comunicación. A su vez, los bloques de pisos —una especie de comunidades de habitantes que él llamó sucesivamente “immeubles villas” y “unités d’habitation”— se construirían mediante estructuras reticulares de hormigón que alojarían apartamentos modulares fabricados en serie. Estas agrupaciones de viviendas colocadas en sentido vertical, como si fueran los libros de una estantería, no tenían el carácter revolucionario de los edificios comunales que Le Corbusier había visto en la Unión Soviética, donde prácticamente desaparecían las unidades familiares, pero aspiraban a romper el aislamiento de los individuos mediante la instalación de servicios comunes.¹⁰⁴

¹⁰³ OZENFANT, Amédée y LE CORBUSIER: “Después del cubismo” en PIZZA, Antonio, (Ed): *Acerca del Purismo. Escritos, 1918-1926*, El Croquis, Madrid, 1993, págs. 10-11. El resto de la obra teórica conjunta de Ozenfant y Le Corbusier aparecería en la revista *L'Esprit Nouveau* y en el libro *La peinture moderne* (París, 1925).

¹⁰⁴ Entre 1928 y 1936 Le Corbusier viajó a La Unión Soviética para construir la sede central del movimiento cooperativista, el *Tsentrossoiuz* en Moscú. Allí conoció experimentos de vivienda comunitaria, como el *Narkomfin* de Guinzburg y Milinis que también tenían resonancias de los falansterios fourieristas. COHEN Jean-Louis: “Encreuaments convulsos. L’arquitectura d’avantguarda russa entre orient i occident” a VV. AA.: *Construir la revolució. Art i arquitectura a Rússia 1915-1935*, Obra Social Fundació La Caixa, Barcelona, 2010, pág. 14.

De todos modos, no nos extenderemos aquí en la ampliamente estudiada obra arquitectónica de Le Corbusier pero si nos detendremos en sus ideas sobre el diseño de objetos, una de cuyas primeras manifestaciones fue el libro *L'art décoratif d'aujourd'hui* publicado en 1925.¹⁰⁵ Se trataba de un texto entre poético y panfletario, muy al estilo de los manifiestos de la época, cuyo título planteaba una paradoja al autor ya que el concepto *art décoratif* no se adaptaba bien a una práctica de proyecto que él entendía como esencialmente antidecorativa.¹⁰⁶

En efecto, Le Corbusier manifestaba conocer y admirar el ensayo *Ornamento y delito* de Adolf Loos y no perdía la ocasión de atacar la decoración y los estilos históricos causantes, según él, de la crisis cultural que había comportado el paso de la civilización pre-maquinista a la civilización maquinista. El libro se encuentra lleno de ilustraciones que refuerzan el argumento antidecorativo contraponiendo, por un lado, catálogos de objetos historicistas del siglo XIX, fotografías de interiores de palacios y museos llenos de recargadas obras de arte y, por el otro, oficinas bancarias, consultorios médicos, salas de máquinas así como objetos y muebles de producción industrial vernácula: maletas de la casa Hermés, archivadores de oficina Roneo, cristalerías de vidrio prensado, elementos de porcelana sanitaria, coches y aviones.

Para Le Corbusier, todos los seres humanos son iguales físicamente, todos tienen los mismos miembros y órganos. Por lo tanto, todos tienen necesidades-tipo. A ellas les corresponden muebles y objetos-tipo. Lo que él llama "útiles" deberían ser una prolongación de las extremidades humanas. Algo así como una especie de ortopedia destinada a cumplir perfectamente con sus funciones gracias a la precisión de la producción maquinista.

Le Corbusier tenía una idea extremadamente idealizada de la máquina a la que no sólo admiraba por sus cualidades de exactitud y composición geométrica sino porque veía en ella la expresión de un nuevo espíritu:

"La máquina hace brillar ante nosotros discos, esferas, cilindros de acero pulido, de acero cortado con una precisión de teoría y con una agudeza que nunca nos ha mostrado la naturaleza. Los sentidos experimentan emoción y al mismo tiempo nuestro espíritu reencuentra, en el almacén de nuestros recuerdos, los dioses, las esferas de dioses de Egipto o del Congo. La geometría y los dioses se sientan juntos."¹⁰⁷

El diseño maquinista proporcionaba el ejemplo de las virtudes que debería tener el *art décoratif* moderno, a saber: pureza de la relación causa-efecto, economía y propensión a la sabiduría. "Un nuevo deseo: una estética de lo puro, de la exactitud, de relaciones conmovedoras que ponen en acción los cambios matemáticos de nuestro espíritu. Espectáculo y cosmogonía."¹⁰⁸

Para Le Corbusier, la máquina era la máxima expresión de la utopía racional puesto que se proyectaba mediante el cálculo. Éste era, según él, el sistema creativo y humano por excelencia pues sirve para explicar las leyes y el orden de la naturaleza. La expresión gráfica de este cálculo es la geometría, un medio que es humano y que amamos porque es nuestra medida de los acontecimientos y las cosas. Le Corbusier continuaba afirmando que la máquina era una gran obra de nuestra amada geometría, un lugar de maravillosa experimentación, tan rico en orden como la estatuaria. Fruto

¹⁰⁵ LE CORBUSIER: *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Flammarion, París 1996 [1ª edición: Éditions Crés, París, 1925].

¹⁰⁶ En Francia se ha intentado evitar a toda costa el anglicismo *design* lo cual plantea a los críticos e historiadores del diseño no pocos problemas. En la época que Le Corbusier escribía este texto ni siquiera había aparecido en el escenario el concepto *esthétique industrielle* que se abrió paso en los años cincuenta. En los años ochenta se intentó implantar, sin éxito, el vocablo *stilique*.

¹⁰⁷ Le Corbusier: *Op. Cit.*, pág. 103.

¹⁰⁸ *Ibid.*

de estas teorías Le Corbusier diseñó junto con su primo Pierre Jeanneret y con la joven Charlotte Perriand, la corta pero influyente colección de muebles de tubo que fue presentada en el Salón de otoño de 1929 de París y de la que hemos hablado a propósito de los estilos.¹⁰⁹

Le Corbusier era un gran “modernista programático” cuyos proyectos urbanísticos consistían en derribar los núcleos antiguos de las ciudades para construir enormes edificios de viviendas de producción seriada. Aunque diseñó muchas casas para familias adineradas, las teorías de Le Corbusier interesaron a muchos gobiernos progresistas que le llamaron para emprender grandes proyectos de regeneración urbana o de nuevas tipologías de edificios. Invariablemente, sus propuestas urbanísticas consistían en derribar la parte antigua de la ciudad, donde se almacenaba la suciedad, la enfermedad, la promiscuidad y la decadencia, para edificar esbeltos bloques de pisos, soleados, aireados e higiénicos, rodeados de jardines.

Sus radicales y modernas propuestas atrajeron la atención de numerosos gobiernos siendo llamado a diseñar planes urbanísticos para media docena de ciudades francesas (París, Marsella, Nemours, Vezelay, Meaux, Estrasburgo) así como para urbes en los cinco continentes (Auvergne, Ginebra, Estocolmo, Barcelona, Bogotá, Alger, Rio de Janeiro, Chandigarh). En sus escritos, Le Corbusier no desvelaba sus simpatías políticas pero en su búsqueda de proyectos llegó hasta Moscú donde fue llamado por el gobierno soviético para proyectar el edificio de la Central de Cooperativas *Centrosoyus* (1928) y el Palacio de los Soviets (1930), que finalmente no se realizó. En Barcelona fue llamado por los arquitectos del GATCPAC para que realizara un plan urbanístico de Barcelona que se debía llevar a cabo por el Gobierno de la Segunda República, el Plan Macià. Le Corbusier incluso viajó a Roma y Milán, en 1934, donde intentó granjearse las simpatías del gobierno de Mussolini y los arquitectos racionalistas, proponiendo un proyecto para la hipotética ciudad de Pontinia que se debía construir en una laguna desecada.

4.3. El antiexpresionismo alemán

Desde el punto de vista práctico, los ideales del Expresionismo no se conciliaban bien con los proyectos de vivienda social a gran escala que había que emprender después de la Primera Guerra Mundial, impulsados por corporaciones locales de carácter progresistas. En el campo del diseño de objetos, el repertorio formal expresionista no se adecuaba en absoluto a los requerimientos de la producción seriada. Este estado de opinión se veía reforzado por la aplicación, a partir de 1924, del Plan Dawes que pretendía relanzar la economía y la industria alemanas a partir de criterios fordistas. En consecuencia súbito abandono del expresionismo por parte de pintores, arquitectos y escuelas obedecía a motivos políticos y económicos de carácter estructural.

El antiexpresionismo se materializó en Alemania en la llamada Nueva Objetividad que, de hecho, no era un movimiento organizado ni una vanguardia, sino el nombre que se dio a una exposición llamada *Neue Sachlichkeit: Deutsche Malerei seit dem Expressionismus* (Nueva Objetividad: la pintura alemana desde el Expresionismo) que se ofreció en la Kunsthalle de Manheim, en 1923, bajo la dirección de Gustav Hartlaub. La exposición mostraba grabados y pinturas de más de un centenar de artistas que habían optado por la figuración

A los “clasicistas” que más bien perseguían un ideal de belleza y equilibrio y se inspiraban en los artistas italianos, tanto los metafísicos como los del *Novecento*, así como en el pintor francés Henri Rousseau –Georg Schrimpf, Alexander Kanoldt, Carlo Mense, Hinrich Maria Davringhouse y Wilhelm Heise– Hartlaub los consideró el ala derecha. Por el contrario a los “veristas”, que mostraban sin tapujos los horrores de la guerra y la corrupción social pintando lo feo y lo sórdido –George Grosz y Otto Dix–

¹⁰⁹ Ver el apartado “El mueble de tubo” en el *Capítulo IV. Los estilos o la búsqueda de la forma*.

los consideró el ala izquierda. De hecho, la Nueva Objetividad abarcaba una gama de estilos y planteamientos muy diversos pero las obras presentaban algunos elementos plásticos comunes como, la exagerada frialdad, la impersonalidad y un carácter ilusionista.¹¹⁰

Aunque la Nueva Objetividad, además de en la pintura se manifestó ampliamente en la fotografía y el cine, no siempre resulta fácil trasladar sus ideales estéticos al diseño. Para ello hay que precisar mejor el abstracto concepto de *Sachlichkeit* que, según Dennis Crockett, debería entenderse como “concreción” pues la palabra deriva de *Sache* que en alemán significa “cosa”, “hecho”, “sujeto”, u “objeto”. También deriva de *Sachlich* que significa “factual”, “imparcial”, “práctico” o “definido”.¹¹¹

En 1925, mientras la exposición organizada por Hartlaub se mostraba en Berlín, apareció un texto teórico que proporcionaba sólidos argumentos para el abandono inmediato del expresionismo: *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus; Probleme der neuesten europäischen Malerei*, (Realismo Mágico. Post-Expresionismo: problemas de la pintura europea más reciente). Su autor, Franz Roh, mostraba en él un listado comparativo de parámetros estéticos del postexpresionismo opuestos a los del expresionismo. Por ejemplo, proponía objetos sobrios frente a objetos extáticos o arrebatados, lo severo y lo purista frente a lo extravagante, lo estático frente a lo dinámico, el silencio frente al griterío, lo frígido y helado frente a lo cálido, lo bruñido frente a lo áspero, la eliminación del trazo manual frente a lo texturado, etc. El texto de Roh trataba de la pintura europea en su conjunto y hablaba de “realismo mágico” y, aunque no utilizaba para nada el término “Nueva Objetividad”, no hay duda de que terminó convirtiéndose en la biblia de la misma.

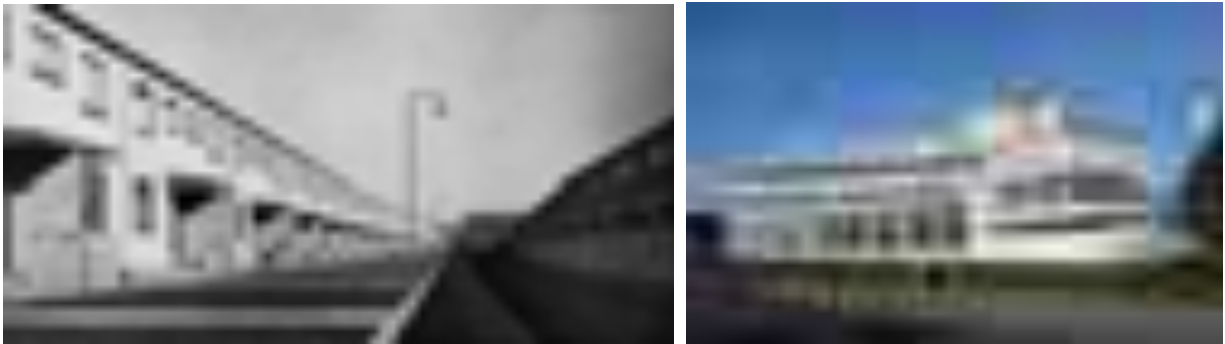
De todos modos, no debemos creer que el cambio cultural de postguerra obedecía a la simple sustitución de unos ideales estéticos por otros. Se trataba también de un cambio de ideales sociales. Los arquitectos y diseñadores se implicaron a fondo en la reconstrucción y en la construcción de barrios obreros porque después de la guerra y la Revolución Rusa se configuró un nuevo escenario político. El socialismo llamaba a las puertas de Europa, los partidos comunistas alcanzaban nuevas cotas de poder de modo que los ayuntamientos y regiones gobernadas por partidos de orientación marxista se convirtieron en entusiastas clientes de la arquitectura “modernista” y de sus experimentos habitacionales.

La versión arquitectónica de la Nueva Objetividad se identifica en Alemania con la llamada *Neues Bauen*. Bajo la influencia del grupo De Stijl, del constructivismo ruso y de las teorías de Le Corbusier, los arquitectos antiexpresionistas desarrollaron un programa proyectual que se basaba en tres principios: la economía de medios, la definición de la vivienda mínima y la estética funcionalista entendida como “nada superfluo” –un término que fue empleado en 1925 por Adolf Behne en su libro *Der Moderne Zweckbau* (El moderno edificio funcionalista). El resultado fue una arquitectura extremadamente austera, racional y económica en la que se estudiaban hasta la saciedad las prestaciones del hogar obrero mínimo pero digno. Muchos de los proyectos de la *Neues Bauen* fueron encargos de vivienda social realizados por administraciones públicas gobernadas por partidos de izquierdas y, por esta razón, no se puede considerar simplemente un estilo. Este tipo de proyectos no se limitaba a la construcción de edificios sino que generalmente iban acompañados de numerosas publicaciones y exposiciones de carácter pedagógico en las que se mostraban interiores equipados con diseños de carácter ejemplar.

¹¹⁰ MICHALSKI, Sergiusz: *New Objectivity: Painting, Graphic and Photography in Weimar Germany, 1919-1933*, Ed. Taschen, Colonia, 2003.

¹¹¹ Estas aclaraciones se encuentran en SILVER; Kenneth, *Op. Cit.*, pág. 24. Hacen referencia al libro de CROCKETT, Dennis: *German Post-Expressionism: the Art of the Great Disorder, 1918-1924*. Pennsylvania State University Press, University Park, 1998.

En efecto, la expresión más genuina de la arquitectura de la *Neues Bauen* fueron los grandes proyectos de vivienda obrera o *Siedlungen* cuyo modelo a seguir fue la *Neue Frankfurt* (Nueva Frankfurt) de Ernst May. Frankfurt se convirtió en los años veinte y principios de los años treinta en uno de los centros más activos del Movimiento Moderno. En 1922 se convirtió el *Städelsches Kunstinstitut* (Escuela Estatal de Arte) en la *Schule für Freie und Angewandte Kunst* (Escuela de Arte libre y Aplicado) que tuvo una vida paralela a la Bauhaus y se distinguió por tener un enfoque más técnico y realista de la enseñanza del diseño. No resulta fácil encontrar información sobre este centro pero Rolf Bote afirma que la escuela colaboró en los proyectos de vivienda social de la ciudad, que en ella se editaba la revista *Das Neue Frankfurt* y que en 1929 alojó el II congreso del CIAM dedicado a la investigación científica de la vivienda mínima digna.¹¹²



47. Ernst May: Römerstadt Siedlung, Frankfurt, 1927-1929; 48. Fábrica Van Nelle, Rotterdam, 1931.

La influencia los proyectos de vivienda social de Frankfurt se dejó sentir en los grandes proyectos de vivienda que se edificarían en Berlín, Stuttgart, Hamburgo y Karlsruhe. De todos modos, además de los proyectos residenciales dentro de la filosofía de la *Neues Bauen* se realizaron también edificios públicos como escuelas –la Bauhaus de Dessau–, fábricas, cines y grandes almacenes.

La fuerza de las ideas contenidas en la *Neues Bauen* pronto encontró adeptos en el extranjero. El grupo más radical se formó en Suiza alrededor la revista *ABC Beiträge zum Bauen* y estaba integrado por Mart Stam, Hannes Meyer –segundo director de la Bauhaus–, Hans Schmidt y el diseñador ruso El Lissitzky. En Holanda, uno de los mayores logros de la *Neues Bauen* fue la fábrica de envasado de té, café y chocolate Van Nelle (1931), obra de Johannes Brinkman y Lendert van der Vlugt, en cuyo proyecto colaboraron los profesores de la Bauhaus Mart Stam y Hannes Meyer.¹¹³

La crisis económica de los años treinta unida a la llegada de los nazis al poder en 1933 fueron fatídicos para Austria y Alemania. Muchos de los proyectos sociales de Viena, Berlín y Frankfurt quedaron aplazados indefinidamente mientras que el colectivo de arquitectos alemanes sin trabajo emigraba o se debatía entre el nazismo y el comunismo. Hannes Mayer, Bruno Taut, Ernst May, Mart Stam y Margarete Schütte-Lihotzky se trasladaron por algún tiempo a la Unión Soviética atraídos por los colosales planes de vivienda social que se llevaban a cabo allí. Los miembros de la Bauhaus Walter Gropius, Marcel Breuer, Mies van der Rohe y Moholy-Nagy, después de pasar por diversas vicisitudes, terminaron por emigrar a Estados Unidos. Finalmente, los arquitectos que optaron por quedarse en Alemania porque no eran “nocivos” para el régimen tuvieron que afiliarse de inmediato al *Reichskulturkammer* (Cámara de Cultura del Reich) y adoptar su gusto neoclásico para poder ejercer.

¹¹² Ver el apartado “La Escuela de Arte de Frankfurt” en el Capítulo III.

La enseñanza del diseño o la síntesis entre conocimiento y creación.

¹¹³ Esta fábrica sirvió de inspiración para los decorados de la película *À nous la liberté* del director René Clair y dirección artística de Lazare Meerson (1931).

Como movimiento, la *Neues Bauen* y el Movimiento Moderno prácticamente coinciden. Pero mientras que el primero tuvo un carácter fundamentalmente alemán, el segundo, gracias a los congresos del CIAM, las publicaciones y exposiciones tuvo un carácter más internacional.

4.4. El Movimiento Moderno

Durante varias décadas del siglo XX se creyó que lo moderno era un concepto consolidado e intemporal. Sin embargo, al llegar los años ochenta se puso en evidencia que, por lo menos en el ámbito de la arquitectura y el diseño, el *Modernism* no se identificaba tanto con un repertorio formal sino con un sistema de creencias que se ya percibían como algo superado. En efecto, según Peter Greenhalgh, los postmodernos no se rebelaban contra aquellos estilos del siglo XX que no dudaríamos de etiquetar de modernos. Más bien se diría que la posmodernidad significó el derrumbamiento definitivo del espíritu y de los ideales encarnados en el Movimiento Moderno.¹¹⁴ Este movimiento se ha convertido en algo así como un ente monolítico, una especie de padre al que todos los diseñadores deben adorar u odiar en algún momento de su vida. Lo curioso es que pocas veces en la historia un movimiento que no era monolítico, ni estaba cohesionado ni bien organizado ha tenido tanta influencia y tanta autoridad moral sobre varias generaciones de diseñadores.

La primera fase del Movimiento Moderno, o etapa pionera, correspondería al período que transcurre entre la Primera Guerra Mundial y el principio de los años treinta. Esta sería la fase de la formulación de un conjunto de ideas, de una especie de visión del mundo según la cual la arquitectura y el diseño estaban llamados a transformar la conciencia humana mediante la mejora del entorno material. La segunda fase, que aproximadamente coincide con los años treinta, fue más complicada: por una parte en Europa los fascismos tomaron el poder implantando políticas culturales adversas a los ideales vanguardistas –aunque a veces imitando sus formas–; por otra, se produjo un desplazamiento de la modernidad hacia Estados Unidos donde ésta se convirtió en un estilo definido de manera bastante precisa a través de las exposiciones del MoMA, el cine de Hollywood y el trabajo de un puñado de arquitectos-diseñadores consagrados.

4.4.1. El programa del Movimiento Moderno

A diferencia de las vanguardias, el llamado Movimiento Moderno no consistía en un grupo de artistas, arquitectos y diseñadores cohesionado y liderado por un intelectual que ejercía de líder. En realidad, ha terminado por llamarse así a un conjunto de escuelas e individuos que durante el período de entreguerras realizaron una intensa y formidable labor de “modernismo programático” no solamente como conjunto de ideales estéticos sino también éticos.

Indudablemente el Movimiento Moderno bebía del Constructivismo Ruso, del Purismo francés, y de la Nueva Objetividad alemana, pero fue un movimiento muy internacional y cosmopolita que se extendió rápidamente gracias a los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna, los CIAM. El enorme tratado de Leonardo Benévolo sobre la arquitectura moderna constituye una excelente crónica de su expansión.¹¹⁵

Las escuelas tuvieron un papel muy importante en la definición del programa ideológico del Movimiento Moderno. A través de la docencia una escuela debe visualizar y materializar cual es la disciplina que se pretende enseñar en función del tipo de profesional que se desea

¹¹⁴ GREENHALGH, Peter: “Introduction” en Greenhalgh., Peter (Ed.): *Modernism in Design*, Reaktion Books, Londres 1990, págs. 1-24. Este pequeño texto constituye, a mi juicio, una de las descripciones más sintéticas y lúcidas sobre los ideales del Movimiento Moderno.

¹¹⁵ BENEVOLO, Leonardo: *Historia de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1996. [1ª edición: Laterza & Figlie, Laterza-Bari, 1960].

formar. Se trata de un trabajo prospectivo que, en gran manera, incide sobre una parte muy importante de las personas: esto es, su área de conocimientos generando disciplina. Las escuelas de arte se reformaron a instancias de los movimientos de vanguardia y entre ellas destacaron por su carácter programático los VKhUTEMAS de Moscú y la Bauhaus. A estos dos centros nos hemos ampliado en el capítulo sobre la enseñanza del diseño. Todos estos individuos, escuelas, asociaciones y congresos se embarcaron en una intensa actividad propagandística organizando exposiciones, publicando manifiestos y creando prototipos de objetos ideales con los cuales pretendían preparar el terreno para el debate. Este carácter experimental hizo que muchos de aquellos prototipos tuvieran en su momento una escasa incidencia sobre el mundo del consumo que pretendían reformar. También es cierto que a menudo los objetos que proponían como ejemplos de diseño industrial eran inviables desde el punto de vista de las técnicas de producción seriada. En realidad, eran como una especie de “artesanía mecánica” que, con las debidas modificaciones, no fue fabricada, comprendida y aceptada hasta mucho tiempo después.

De ningún modo, en su época, las vanguardias artísticas, las escuelas de diseño, los miembros de la Werkbund o los arquitectos del CIAM estuvieron de acuerdo entre sí. Buen testimonio de ello son las innumerables cartas y artículos en los que se intercambiaban agitados debates ideológicos. Peor aún, hacia 1935 muchos grupos se habían disuelto o ya habían desaparecido. Pero su legado perduró a lo largo de buena parte del siglo XX. Aunque la relación completa de todas las ideas y creencias que alimentó el Movimiento Moderno constituye una tarea ímproba, tenemos que agradecer al historiador Peter Greenhalgh que haya identificado por lo menos una docena de ellas. Eso nos permite establecer con cierta precisión cuales fueron los ideales que alimentaban a este movimiento en el diseño.¹¹⁶

1) La eliminación de las fronteras entre estética, técnica y sociedad.

El Art Nouveau había fracasado en su intento de encontrar una alianza entre la materia (la técnica) y el espíritu (la estética) que simbolizara la era industrial y al mismo tiempo fuera accesible a todas las clases sociales. El deseo de unir aquello que históricamente parecían compartimentos estancos, o de “descompartimentalizar” la experiencia humana, era quizá la idea más potente que alimentaba el Movimiento Moderno. Muchas de las ideas siguientes procedían de este ideal compartido.

2) La ética social.

El diseño estaba destinado a convertirse en el arma con la cual se combatiría la alienación de las modernas sociedades urbanas. Durante los años veinte la idea de que la revolución industrial había deteriorado brutalmente las condiciones de vida de la clase obrera estaba muy extendida entre los intelectuales de izquierdas y, desde mediados del siglo XIX, el socialismo predicaba que la combinación entre capitalismo e industria había alienado al obrero de su trabajo; por consiguiente, el ser humano alienado de su trabajo era un ser alienado de otros seres humanos. Así, el diseño era concebido como una actividad política cuyo fin último era el compromiso social:

“El diseño estaba inextricablemente unido a la producción de unas mercancías que, a su tiempo, eran el motor que movía la creación de riqueza. En consecuencia se argumentaba que el diseño tenía el potencial de transformar las condiciones sociales y económicas de las masas. De ese modo el espectro de la alienación podía disiparse”.¹¹⁷

¹¹⁶ GREENHALGH, Peter: *Op. Cit.*, págs. 8-14.

¹¹⁷ *Ibid.*, pág. 9.

3) La sinceridad estructural.

Si el diseño aspiraba al compromiso ético-social, luego entonces la mentira o la falta de sinceridad eran inadmisibles. La sinceridad que inicialmente se entendía como un atributo ético, en el contexto del diseño de objetos pasó a ser un atributo estético. Se entendía por sinceridad la eliminación de todo aquello que tuviera efectos ilusorios, que ocultara o que produjera falsas impresiones. De aquí que se rechazaran los materiales de imitación y la decoración que, como ya es sabido, se convirtieron en la bestia negra del Movimiento Moderno. El concepto de sinceridad llegaba hasta lo estructural. Ello significaba que los elementos constructivos de los objetos deberían dejarse vistos. A pesar de sus buenas intenciones, el concepto de sinceridad era para el diseñador, a veces, un objetivo inalcanzable y contradictorio. Los modernos materiales sintéticos, falsos por naturaleza, quedaban muy comprometidos en el marco de este ideario y los artefactos de motor también. De hecho, los ideólogos del Movimiento Moderno se interesaron muy poco por los plásticos y por el diseño de la radio, de los electrodomésticos y de los automóviles, productos que, en los años veinte y treinta, invadieron la vida cotidiana de la gente proporcionando confort y diversión. Parece ser que no comprendieron que las carrocerías que daban una apariencia supuestamente falsa, porque ocultaban un motor, eran necesarias para la segura manipulación, limpieza e identificación de determinados artefactos.

4) La obra de arte total.

Esta idea, denominada en alemán *Gesamtkunstwerk*, ya se encontraba en muchos aspectos presente en el ideario del Art Nouveau. Significa que no debe haber distinción ni separación entre las bellas artes, las artes aplicadas, la decoración y el diseño puesto que no debe existir una jerarquía entre ellas. El estatus superior que tradicionalmente se atribuía a las bellas artes se consideraba un reflejo de la jerarquía de clases. Luego entonces, en un mundo moderno en que se proclamaba la igualdad de clases, se debían integrar las bellas artes con las otras disciplinas y así proclamar la igualdad entre ellas.

5) La tecnología.

La tecnología productiva debería ser utilizada en sus formas más avanzadas con el fin de facilitar el acceso de todas las clases sociales a los modernos productos de consumo. La fabricación en serie mediante componentes estándar e intercambiables facilitaría la producción y la reparación de los objetos mientras que la prefabricación aplicada a la arquitectura permitiría construir viviendas funcionales y baratas para todas las clases sociales. De todas maneras y por lo que al diseño industrial se refiere, la idea de la producción masiva de objetos seriados fue más una idea que una realidad. En la primera fase del Movimiento Moderno, los diseñadores tenían como referencia el caso de Ford y deseaban emularlo pero, en realidad, no podían. Hasta que lo moderno no se convirtió en un estilo aceptado socialmente, los objetos no se seriaron de verdad. Así por ejemplo los experimentos realizados con el mueble de tubo en los años veinte no gozaron de aceptación social hasta bien entrados los años treinta y en entornos muy específicos. Como veremos, además de ser prácticos y resistentes, los muebles de tubo eran los portavoces de una modernidad que se proclamaba a través de las revistas y las películas de Hollywood. Ello significa que la utilización de las nuevas tecnologías tenía, además de un papel democratizador del consumo, un papel simbólico.

6) La funcionalidad.

La idea de un diseño sincero y honesto conducía inevitablemente a la idea de que los objetos fueran, ante todo, prácticos. La obligación del diseñador era que los ob-

jetos desempeñaran correctamente su trabajo o la misión práctica a la que estaban llamados. Pero esta idea, en principio tan racional, debe matizarse ya que muchos de los objetos diseñados en esta época eran, paradójicamente, bastante imprácticos. Ello se explica porque, en realidad, lo que se proponía era una teoría estética. La idea de que lo práctico es bello es algo así como el telón de Aquiles del “modernismo”. Los llamados protomodernos eran en realidad protofuncionalistas. Es decir, intelectuales, moralistas o diseñadores que consideraban que un objeto o un edificio eran ya bellos por el simple hecho de cumplir adecuadamente con su función práctica.¹¹⁸ El correlato de esta tesis era que la decoración y los adornos carecían de fundamento y devenían un estorbo en la medida que no contribuían en absoluto al embellecimiento del producto. Las ideas funcionalistas conferían a los objetos modernos un carácter moralmente aceptable y la ausencia de ornamento se convertía así en uno de sus atributos formales más característicos.

7) El progreso.

En una época en que el darwinismo social tenía todavía mucha influencia, la idea de progreso equivalía a la evolución histórica hacia un mundo mejor. Gracias a un diseño guiado por ideas de democracia y socialismo, el mundo industrial, percibido como caótico y desorganizado, llegaría a un estadio superior de la cultura. Lo que los modernos querían organizar y racionalizar no era tanto el mundo de la producción que, gracias a la aplicación de las teorías tayloristas ya estaba científicamente organizado, sino el mundo del consumo. Empezar de cero, ordenar, racionalizar, limpiar el caos visual de la sociedad de consumo ha sido una obsesión típicamente moderna muy vinculada a la idea de progreso. Porque lo que se propone no es un simple cambio formal sino un progreso estético.

8) El antihistoricismo.

Vinculada a la idea de *tabula rasa*, aparece la idea de abandonar cualquier estilo o tecnología antigua. Si la humanidad se encontraba en una situación de progreso y todas las desdichas estéticas y morales parecían provenir del pasado, luego entonces había que olvidarse de él. La idea de progreso significaba mirar hacia adelante y no hacia atrás. La modernidad se proponía como algo intemporal y fuera de la historia o más allá de la historia. La idea de estilo, que también pertenecía al pasado, debería cuestionarse. En la medida que la modernidad se proponía como un conjunto de métodos e ideas racionales el concepto de estilo estaba fuera de lugar. La peor crítica que se podía hacer a los diversos colectivos del Movimiento Moderno era que habían elaborado un estilo.

9) La abstracción.

Una de las críticas más feroces lanzadas contra el Art Nouveau, que se presentó en su día como el primer estilo moderno, era su exceso de naturalismo y de simbolismo. Una de las causas del abandono precipitado de aquel estilo narcisista fue considerar que los objetos no debían representar nada más allá de sí mismos. En el campo de las artes plásticas ocurrió algo parecido. Los pintores cubistas fueron los primeros en desvincularse de la realidad tal y como la percibimos proclamando con ello la autonomía del acto creativo. Con ello prepararon el camino hacia la abstracción. Como hemos visto, el Neoplasticismo, el Suprematismo y el Constructivismo realizaron una formulación teórica tan coherente de la abstracción que la hacía ex-

¹¹⁸ La teoría funcionalista en la arquitectura y el diseño fue exhaustivamente analizada en DE ZURCO, Robert: *Origins of Functionalist Theory*, Columbia University Press, Nueva York, 1957.

tensiva a todos los ámbitos de la creación, incluido el diseño de objetos. El arte abstracto eliminaba todos los elementos simbólicos y naturalistas del objeto para trabajar con las formas en estado puro. Este era otro argumento a favor de la eliminación del ornamento que, en épocas pasadas, vehiculaba los aspectos narrativos del objeto. Privados de este relato los diseñadores se concentraron en la enfatización de los elementos estructurales y en la geometría. Era quizás el único elemento tangible que les quedaba ya que, a diferencia de la pintura y la escultura, que se habían desmaterializado eliminado el argumento y la figuración, la arquitectura no podía permitirse el lujo de la desmaterialización en aras de la pureza.

10) La universalidad.

Hemos visto como el Movimiento Moderno se presentaba como una corriente de pensamiento que se proponía eliminar toda clase de fronteras y de compartimentos: entre disciplinas, entre clases sociales y entre los períodos históricos. Luego entonces se hacía necesaria la eliminación de las diferencias nacionales. El nacionalismo que había provocado y alimentado la Primera Guerra Mundial era considerado como la última falsa religión. Así pues, el concepto de internacionalidad o de universalidad era en último término una opción política. El arte abstracto sirvió en bandeja el código visual que el diseño sin fronteras reclamaba pues se consideró que aquello que no significaba nada en concreto tenía la propiedad de ser universal. La universalización o la internacionalización del Movimiento Moderno fue muy rápida gracias a la mayor rapidez de los medios de comunicación que permitían que las personas y la información circulara mucho más rápidamente de lo que lo habían hecho durante el Art Nouveau. A principios de los años treinta, los edificios y objetos modernos que se diseñaban en diversas partes del mundo se parecían prodigiosamente. No es extraño que en 1932 el MoMA propusiera la exposición *International Style* que acabó dando nombre a un conjunto de formas internacionalmente aceptadas.

11) La transformación de la conciencia.

El diseño no sólo tenía la capacidad de construir entornos más funcionales y adaptados a las necesidades de las personas. De acuerdo con la teoría de la Gestalt, los estímulos visuales tienen la capacidad de incidir sobre la conciencia humana. En consecuencia, un correcto diseño se convertiría en una especie de “terapia psicológica” que bajo determinadas condiciones sería aceptada por todas las clases sociales. No hacían falta estilos sino una correcta metodología que guiara hacia la única y posible solución.

12) El carácter teológico.

En la medida que sus objetivos iban más allá de la simple configuración de objetos prácticos para insertarse en “la satisfacción estética del alma humana”,¹¹⁹ Greenhalgh advierte que el Movimiento Moderno tenía una especie de componente religiosa. Las insistentes alusiones al nuevo espíritu o a un estadio de conciencia superior que trascendería las miserias del mundo heredado convertían el acto de diseñar en una especie de cruzada. Esta visión concuerda perfectamente con las teorías del “modernismo” de Griffin quien afirma que éste no pretendía solamente una mejora material sino también alcanzar un cierto grado de trascendencia. De hecho algunos miembros de De Stijl y de la Bauhaus practicaban la teosofía y los puristas practicaban un platonismo de carácter muy místico.

¹¹⁹ GROPIUS, Walter: *The New architecture and the Bauhaus*, Museum of Modern Art, Nueva York; Faber and Faber Ltd, Londres, 1936. Citado por GREENHALGH, Peter: *Op. Cit.*, pág. 14.

Greenhalgh advierte que, presentados así, los ideales del Movimiento Moderno se parecen más a un conjunto de medidas destinada a evitar un cierto tipo de diseño que una guía para proyectar. Con estas medidas, más que describir el contexto social donde se generaban, los “modernistas” pretendían ir más allá de su tiempo y de su época. Porque hay que reconocer que trabajaban en un período, los años veinte, en el que se vivieron experiencias muy extremas. No solamente habían aparecido nuevas naciones en el escenario internacional (Italia y Alemania) sino que se acababa de vivir la locura de una guerra mundial y se asistía a la Revolución Rusa. Las teorías materialistas de Freud cuestionaban la manera de pensar tradicional de la gente y las teorías socioeconómicas de Marx, llevadas a la práctica en la URSS, conducían a la idea de que la sociedad sin clases era posible.¹²⁰

El Movimiento Moderno se debatía entre dos polos inestables que lo hacían a la vez contradictorio e interesante: tenía una componente romántica y utópica en la medida que su ideal era crear un mundo nuevo, ordenado y eterno, pero también tenía una componente racionalista en la medida que quería utilizar la moderna tecnología para democratizar la producción. Mientras que las utopías de otras épocas habían tenido un carácter escapista, situándose fuera de la industrialización, la determinación de los modernos de usar la maquinaria productiva para conseguir la transformación de la sociedad era algo que en su época significó una novedad. En cualquier caso, su visión de la producción era una visión idealizada puesto que en los años veinte todavía no se conocían los efectos devastadores que la producción industrial iba a tener a nivel económico, sociológico y ecológico.

Algunos de los postulados del Movimiento Moderno tuvieron una duración inusitada y su desmantelamiento intelectual tuvo lugar en el último tercio del siglo XX cuando el contexto socio-cultural y productivo había cambiado tanto que terminaron por perder su vigencia. Con el tiempo se demostró que las aspiraciones de universalidad podían ser alienantes, que su pretensión de organizar el mundo del consumo era ilusoria, que sus autores más consagrados tenían actitudes paternalistas y sexistas, y que el Estilo Internacional era un *look* comprendido y asequible solamente por la clase media-alta. En general, los “modernistas” no comprendieron cuales eran las leyes de mercado que rigen la economía capitalista, la cual exige soluciones efímeras y productos que sean perecederos y desechables en lugar de soluciones eternas y productos únicos y universales.

De todos modos en los años veinte no era posible predecir a largo plazo cuales iban a ser los resultados de los experimentos del Movimiento Moderno, ni mucho menos adivinar hasta qué punto su ideario –una vez convertido en estilo– podía tener un efecto depredador y opresivo en manos de especuladores sin escrúpulos. Los supuestos delitos de los “modernistas” deberían recordarnos lo que puede ocurrir cuando un estilo se desvincula de las fuerzas que lo generan para vincularse a causas condenables. Sin embargo, hoy en día podemos pensar que, aunque sus respuestas podían ser equivocadas, sus preguntas eran acertadas. En cualquier caso, su empeño en formular una alianza entre ética, estética y tecnología le confiere una indiscutible autoridad moral.

4.4.2. La máquina de habitar

Hasta el siglo XIX los conceptos de bienestar y de confort en el hogar eran percibidos como algo psicológico y subjetivo pero con los nuevos adelantos técnicos el confort era una idea

¹²⁰ GREENHALGH, Peter: *Ibíd.*

que se asociaba al control de condiciones ambientales muy precisas.¹²¹ El Movimiento Moderno elaboró ideas bastante innovadoras sobre la manera de vivir y la gestión de la vida cotidiana. Estas ideas tenían un carácter cientifista pues se trataba de trasladar al hogar y de dar forma a un conjunto de teorías elaboradas en otros contextos, sobretudo en el mundo sanitario y laboral. Aunque el tema-estrella del Movimiento Moderno fue la vivienda social para la familia nuclear,¹²² muchas de las preocupaciones de sus líderes tenían también que ver con cuestiones de tipo formal.

Sus ansias de reforma social llevaba, aparejada la idea de que el baño así como las modernas instalaciones de agua, gas y electricidad deberían incorporarse por igual a todas las casas, fuera cual fuera la clase social a que se destinaran. Esta loable democratización de la tecnología doméstica debería ir, además, acompañada de un estilo que aludiera metafóricamente a la economía y eficacia del mundo productivo.

El término “la máquina de habitar” se repite insistentemente en el libro *Vers une architecture* (Hacia una arquitectura) publicado en 1923 por Le Corbusier.¹²³ Según este arquitecto, las máquinas del siglo XX tales como el avión, el transatlántico o los coches eran diseños perfectos, tanto desde el punto de vista funcional como tecnológico. Por lo tanto, para él, el problema de la vivienda no se había planteado en términos adecuados y lo que los arquitectos debían hacer era emular tal nivel de perfección diseñando casas que funcionaran como una máquina.

“El avión es un producto de alta selección.
La lección del avión está en la lógica que ha presidido el enunciado del problema y su realización.
El problema de la casa no se ha planteado.
Los elementos actuales de la arquitectura ya no responden a nuestras necesidades.
Sin embargo existen las normas de la vivienda.
La mecánica lleva en sí el factor de economía que selecciona.
La casa es una máquina de habitar”.¹²⁴

Estas consignas fueron muy utilizadas por los detractores del Movimiento Moderno que lo acusaban de ser inhumano. Pero hay que situarlas también en una época en que los diseñadores pretendían dar una forma moderna y adecuada a los hogares calefaccionados, higiénicos y comunicados que permitían las instalaciones coordinadas de agua, gas, electricidad y teléfono.

“La casa es una máquina de habitar. Baños, sol, agua caliente, agua fría, temperatura a voluntad, conservación de los alimentos, higiene, belleza mediante la proporción. Un sillón es una máquina de sentarse, etc. [...] Los aguamaniles son máquinas de lavarse. Twyford los ha creado”.¹²⁵

Uno de los ideales del Movimiento Moderno era que las instalaciones de la casa tuvieran un estándar equiparable al del resto de productos industriales y que dejaran de ser un lujo sólo para ricos. Pradójicamente la mayoría de inventos que a lo largo del siglo XIX y XX ha-

¹²¹ Sobre la evolución de los conceptos de confort y comodidad ver: RIBCZINSKY, Wittold:

La casa. Historia de una idea. Ed. Nerea, Madrid, 1986. También MALDONADO, Tomás:

“Taking Eyeglasses Seriously”, *Design Issues*, otoño 2001, Vol. 17, nº 4, págs. 32-43.

¹²² Se entiende por familia nuclear la formada exclusivamente por una pareja y un reducido número de hijos habitando bajo el mismo techo. Por el contrario la familia extensiva es aquella en la que conviven diversas generaciones y diversos parientes bajo un mismo techo.

¹²³ LE CORBUSIER: *Hacia una arquitectura*, Editorial Poseidón, Barcelona, 1978

[1ª edición en castellano: Buenos Aires, 1964].

¹²⁴ LE CORBUSIER: *Op. Cit.*, pág. XXXI.

¹²⁵ *Ibid.*, pág. 73.

bían hecho de la casa un lugar confortable no eran obra de arquitectos ni diseñadores sino que eran obra de físicos, químicos e ingenieros. Ellos encontraron la manera de potabilizar el agua y controlar su presión de tal forma que el líquido elemento fluyera hasta los pisos más altos y descendiera luego arrastrando los detritus hasta un complejo sistema de alcantarillado. El urbanismo de la ciudad industrial llevaba implícito un complejo sistema de saneamiento destinado a evitar epidemias de tifus, cólera, disentería, etc.

A mediados del siglo XIX, el gas, junto con el agua corriente, empezó a hacer acto de presencia en los hogares. El gas permitía calentar sin humo y sin hollín todas las estancias de la casa así como disponer de agua caliente. La “araña de gas”, que fue muy popular en Estados Unidos y Gran Bretaña permitía, además, iluminar todas las estancias de la casa sustituyendo las velas y los quinqués de queroseno. Ello significó una auténtica revolución pues fomentó la posibilidad de leer y trabajar de noche.

La electrificación de los hogares tardó bastante más. Las primeras aplicaciones de la electricidad tuvieron lugar en la industria, en el transporte y en los establecimientos públicos. Los tranvías se desprendieron rápidamente de los caballos y las primeras obras de metro no se habrían podido hacer sin el auxilio de la electricidad. Hacia 1900 los grandes almacenes, los teatros, los hoteles y restaurantes hacían gala de gran modernidad instalando electricidad en sus locales. Pero esta nueva y limpia energía, percibida por la gente como algo caro y peligroso, no se implantó efectivamente en los hogares hasta el período de entreguerras cuando las tarifas empezaron a bajar. Durante aquella época las compañías de gas y electricidad compitieron duramente por el mercado doméstico pero al final los usuarios se convencieron de que el alumbrado eléctrico era infinitamente mejor que el alumbrado de gas, que producía intoxicaciones, y se decidieron a contratar la nueva energía que, entre otras cosas, permitía también escuchar la radio y accionar electrodomésticos.

El agua corriente, el gas, la electricidad y el teléfono requerían sistemas muy complejos de instalaciones en red pero este progreso técnico no fue acompañado de ningún cambio estilístico. Hasta la Primera Guerra Mundial, la decoración de la casa burguesa había sido un asunto en manos de señoras y tapiceros.¹²⁶ Inicialmente, los tapiceros se ocupaban de la instalación de los textiles de la casa pero, como eran negociantes, pronto se convirtieron en empresas que coordinaban todo el diseño interior de la casa pues empleaban a un ejército de artesanos: metalistas, carpinteros, yeseros, pintores, vidrieros, etc. Como suele ocurrir, la tecnología siempre va más rápida que la cultura de tal modo que las modernas instalaciones de agua, gas, electricidad y teléfono se revestían de los estilos históricos a la moda. Para las clases acomodadas de principios del siglo XX disponer de baño completo y de todos esos adelantos era un privilegio y un signo de estatus que no necesariamente iba acompañado de un cambio formal.

4.4.3. La estética de lo limpio y la transformación del cuerpo

El programa higienista que consiguió erradicar las epidemias de enfermedades infecciosas que periódicamente asolaban las ciudades no fue obra de los arquitectos ni de los diseñadores sino más bien de científicos y reformadores sociales.¹²⁷ A mediados del siglo XIX se creía que la propagación de las enfermedades se hacía a través de las “miasmas”. La teoría miasmática defendía que cuando en las estancias se llegaba a un cierto nivel de aire viciado se producía una combustión espontánea que propagaba las enfermedades. De acuerdo con es-

¹²⁶ GIEDION, Siefried: “El reinado del tapicero” en *La Mecanización toma el mando*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978, págs. 373-375 [1ª edición: Oxford University Press, 1948].

¹²⁷ FORTY, Adrian: “Higiene and Cleanliness” en *Objects of Desire: Design and Society Since 1750*. Thames & Hudson, Londres-Nueva York, 2000, págs. 156-181.

ta idea, había que asegurar una ventilación constante de las casas. Hacia 1890 la teoría de las miasmas fue sustituida por la teoría, mucho más científica, de los gérmenes. Los trabajos de Louis Pasteur y de Joseph Lister sobre la prevención de las enfermedades infecciosas permitieron que en 1880 ya se hubieran identificado los gérmenes causantes del tifus, del cólera y de la tuberculosis. A partir de entonces, el énfasis ya no se debía poner en la ventilación sino en la limpieza y en la eliminación de la suciedad de cualquier superficie o cosa que pudiera ser portadora de gérmenes. Mientras que las instituciones públicas se ocupaban de limpiar la “suciedad colectiva” mediante el alcantarillado y la recogida de basuras, la higiene corporal y la limpieza de la casa quedaban asignadas al territorio de lo privado.¹²⁸ Ello desembocó en intensas campañas de educación de los niños y de las amas de casa que se convertían así en las guardianas de la buena salud de la ciudadanía.¹²⁹

Durante décadas los higienistas y los moralistas se enzarzaron en interminables debates sobre la frecuencia de los baños, las ventajas de la ducha, la temperatura del agua y el problema de la ventilación y el polvo. Pero el interés de nuestro estudio no se centra tanto en la identificación de las teorías y argumentos en los que se apoyaba el higienismo y sobre los que existe una abundante bibliografía,¹³⁰ sino en estudiar el proceso según el cual la obsesión por la higiene corporal y la limpieza doméstica pasaron de ser una categoría sanitaria a ser una categoría moral y estética que el Movimiento Moderno supo vehicular muy bien. Los argumentos científicos y racionales sobre los que se basaba la teoría de los gérmenes y la desinfección eran difíciles de comprender para grandes masas de población por lo que en Estados Unidos, Gran Bretaña y en otros países las campañas eran intensamente promovidas por los institutos de la mujer o incluso por los grupos de Boy Scouts.¹³¹

Estas instituciones así como la infinidad de manuales de economía doméstica que se publicaron desde mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX explotaban el sentimiento de culpa de las esposas y madres insistiendo hasta la saciedad que la obligación de mantener la casa inmaculada era un deber moral y un acto de amor. La limpieza quedaba así definitivamente asociada con los sentimientos de tal modo que la publicidad actual todavía relaciona la adquisición de un determinado detergente con el amor a la familia.

La limpieza se suele representar mediante metáforas de una guerra en la cual el cuerpo o la casa son como una especie de fortaleza constantemente asediada por unos gérmenes que los responsables de la limpieza deben destruir a toda costa.

Sin embargo, la obsesión por la higiene y la salud durante la primera mitad del siglo XX no era solamente una cuestión médica sino que también se asociaba a las ideas de regeneración del cuerpo propias de los reformadores modernos. Tanto Christopher Wilk como Roger Griffin hablan del cuerpo como uno de los lugares de la transformación social que el “modernismo” debía llevar a cabo. Los educadores, los intelectuales, como no, los diseñadores y un sinfín de médicos hablaban de la fatiga física como síntoma de la decadencia:

¹²⁸ FORTY, Adrian: *Op. Cit.*, pág. 160.

¹²⁹ Adrian Forty sugiere además que el higienismo fue, en realidad, un movimiento de la clase media dirigida hacia la clase obrera que era percibida como un foco potencial de suciedad y por lo tanto de enfermedades infecciosas que amenazaban el bienestar de la burguesía. FORTY, Adrian: *Ibid.*, pág. 160.

¹³⁰ Ver revista *LARS, cultura y ciudad*, nº 10, verano 2009, número dedicado al higienismo.

¹³¹ FORTY, Adrian: *Ibid.*

“ ... dispuestos a poner en práctica este ideal a través de distintos grupos y asociaciones que defendían la reevaluación total de la relación de los seres humanos modernos con sus cuerpos y que se extendieron por el norte y el centro de Europa a finales del siglo XIX. El resultado fue un gran interés por la gimnasia, el culturismo, la calistenia y distintos tipos de dietas, cada uno con su correspondiente filosofía o ética, algunos basados en las tradiciones religiosas o esotéricas, otros “cientifistas”.¹³²

Así no es de extrañar que en la Bauhaus, la escuela de diseño moderna por excelencia, no solamente se practicaran mucho las excursiones y los deportes al aire libre sino que también se aceptara que algunos profesores como, Johannes Itten y Georg Muche, sometieran a sus alumnos a estrictas dietas y a experimentos de depuración del cuerpo como parte del aprendizaje.

Evidentemente, el Movimiento Moderno incorporó el discurso de la limpieza y la regeneración del cuerpo a su programa de actuación. A través de sus manifiestos y panfletos, da la impresión de que los “modernistas” percibían las tradiciones heredadas de la generación anterior como un mundo de desorden y suciedad. Así que declararon una guerra abierta a los salones suntuosos y atiborrados de bibelots, a los cortinajes, a las alfombras y tapetes y a los muebles de madera con molduras intrincadas. Y lo curioso es que esta batalla no se emprendía tanto en nombre de la enfermedad como en nombre de una determinada idea de limpieza y de orden.¹³³ La belleza de lo limpio quedaba bien clara en un texto de Le Corbusier que decía:

“MANUAL DE LA VIVIENDA: Exigid un cuarto de baño a pleno sol, que sea una de las habitaciones mayores de la casa, el antiguo salón por ejemplo. Una pared llena de ventanas que, si es posible, den sobre una terraza para baños de sol; lavabos de porcelana, bañera, duchas, aparatos de gimnasia [...] Uno no debe desnudarse en el dormitorio. Es poco limpio y crea un desorden penoso. [...] Exigid paredes desnudas en vuestro dormitorio, en vuestro salón y en vuestro comedor. Los armarios empotrados reemplazarán los muebles que cuestan caros, devoran el espacio y obligan a limpiarlos. [...] Si podéis, poned la cocina en el último piso para evitar los malos olores. [...] Enseñad a vuestros hijos que la casa sólo es habitable cuando abunda la luz y el aire y cuando los parquets y los muros están limpios. Para cuidar bien vuestros parquets suprimid los muebles y las alfombras orientales.”¹³⁴

Aquí la identificación de lo moderno con lo limpio y con lo aséptico ya no tiene tanto que ver con la salud sino que se convierte en un canon estético que tuvo gran éxito entre las clases medias en los años veinte y treinta. Recurriendo insistentemente a la metáfora de la desinfección que impera en el hospital, el diseño y la publicidad fueron más efectivos que los discursos de los reformadores sociales a la hora de implantar la idea de la belleza de lo limpio.

A finales del siglo XIX ya se sabía que determinados materiales y colores eran más higiénicos que otros. Esto se había podido comprobar en los hospitales donde la limpieza más absoluta era imprescindible para evitar el contagio. Por esta razón, en los entornos médicos se impusieron materiales no porosos como el vidrio, la cerámica esmaltada, el metal cromado así como el color blanco en las paredes, uniformes, ropa de cama y vendajes ya que era el blanco era el color más indicado para delatar cualquier rastro de suciedad.

¹³² GRIFFIN, Roger: *Modernismo y fascismo*, pág. 202.

¹³³ De todos modos en el periodo de entreguerras todavía no se había encontrado un tratamiento satisfactorio para la tuberculosis. Se sabía que allí donde las casa eran más soleadas se producían menos casos por lo que muchos edificios modernos se diseñaron teniendo muy en cuenta los efectos positivos de la insolación.

¹³⁴ LE CORBUSIER: *Op. Cit.*, pág. 96.

El mundo de la oficina fue particularmente sensible a la estética de lo limpio y ya en los años diez del siglo XX se fabricaban archivadores de plancha doblada y esmaltada porque se consideraba que eran más fáciles de limpiar. Se procuraba también que los muebles de oficina se levantaran sobre patas con el fin de facilitar las tareas de limpieza del suelo.

El diseño de vanguardia incorporó al hogar una buena parte del repertorio de materiales y colores de lo que podríamos llamar la “limpieza absoluta” experimentado en el mundo hospitalario y laboral. Pero en ese caso los argumentos parecían ser más estéticos que sanitarios.

“En los años veinte la búsqueda de la limpieza absoluta apareció también en los diseños más avanzados para el mobiliario doméstico. El acero cromado y el cristal eran bienvenidos no sólo por su asociación con las máquinas sino también por lo fáciles que eran de limpiar y sobre todo porque podían adquirir un aspecto absolutamente inmaculado.”¹³⁵



49. Henry Dreyfuss: catálogo de sanitarios *Neuvogue*, ca. 1935.

50. Richard Neutra: baño de la Casa Sternerg, 1935.

El cuarto de baño estaba llamado a ser la estancia de la casa especializada en la higiene corporal y, en términos simbólicos, en algo así como el lugar del hospital en casa. De todas formas hay que reconocer que sus principales características modernas, es decir, la distribución de los sanitarios fijos, fabricados con porcelana sanitaria, conectados a la red de agua así como la tipología del lavabo, la bañera, la ducha, el váter y el bidet, ya estaban bien definidos antes de la Primera Guerra Mundial.¹³⁶ Pero aún no se habían universalizado. Lo que el Movimiento Moderno aportó fueron los estudios de superficie mínima del cuarto de baño que iban a permitir que cualquier vivienda, por humilde que fuera, pudiera disfrutar de esta instalación por un coste razonable.

En otros proyectos no tan condicionados por objetivos sociales, como las casas unifamiliares y las obras de encargo, los arquitectos y diseñadores del Movimiento Moderno utilizaron el cuarto de baño como lugar de experimentación y escenificación de la estética de lo limpio. En el Salón de Otoño de 1929, Le Corbusier presentó un baño asociado a un dormitorio de tal modo que la imagen de orden e higiene reinaba por igual en todo el conjunto. En 1935,

¹³⁵ FORTY, Adrian; *Op. Cit.*, pág. 173.

¹³⁶ GIEDION, Sigfried: “La mecanización del baño” en *Op. Cit.*, págs. 629-709.

Richard Neutra instaló paredes de espejo de arriba abajo del baño de la casa Von Stenberg de tal modo que el espacio parecía una interminable pecera.

A la larga, el diseño y el mercado de consumo tuvieron más éxito que los reformadores, los educadores y los manuales de economía doméstica por lo que se refiere a la difusión del imperativo de la limpieza absoluta. El arsenal de productos con los que el ama de casa, o quien fuera, se disponía a luchar contra la suciedad –aspiradores, detergentes, lavadoras, lavavajillas, etc.– convirtieron la pereza de limpiar en algo imperdonable y elevaron los estándares de limpieza a unos niveles impensables en la era de los primeros higienistas.

Durante el siglo XX parece que la estética de lo limpio se convirtió en una norma del diseño y en un elemento imprescindible de la modernidad. La apariencia visualmente limpia parece haber sido unánimemente aceptada como la adecuada para objetos de todas clases. Muchos espacios públicos modernos como trenes, aviones y edificios de oficinas se diseñan de tal modo que comuniquen una imagen exagerada de limpieza. A diferencia del arte abstracto, cuyos elaborados principios se basaban en metáforas de la máquina, el principio de la limpieza ha sido muy bien aceptado por el público no iniciado que lo considera como un fundamento indiscutible de belleza.

4.4.4. La cocina eficiente

Mientras que el baño se prestaba a la metáfora del hospital en casa, por obra y gracia de los estudios sobre la gestión científica del trabajo, la cocina se iba a convertir en una especie de laboratorio para la preparación de los alimentos. La evolución de la cocina eficiente ha sido exhaustivamente estudiada por diversos historiadores a cuyos textos hay que remitirse si se quiere estudiar el tema en profundidad.¹³⁷

De acuerdo con estas investigaciones, se pueden determinar dos fases. En la primera, las actrices son las llamadas “ingenieras domésticas”, una serie de amas de casa que, en Estados Unidos, Francia y Alemania, propusieron un conjunto de estrategias para racionalizar y dignificar las labores domésticas. En la segunda fase, los actores son los arquitectos y diseñadores del Movimiento Moderno que, haciéndose eco de estas teorías, se propusieron dar una forma moderna y eficiente a la cocina.

La pionera de la ingeniería doméstica fue Catherine Beecher. En sus famosos tratados, la señora Beecher defendía que, aplicando principios de eficacia a las tareas domésticas, la vida del ama de casa se dignificaría y se haría más llevadera. En realidad, ella no era una feminista radical en el sentido de que nunca planteó otra ocupación para la mujer que no fueran las tareas del hogar. Si embargo reivindicaba que el trabajo doméstico debería adquirir el carácter de una profesión en la cual había que educar a las jóvenes.¹³⁸ La señora Beecher consideraba que la gestión satisfactoria y eficiente de una casa era la alta misión a la que estaba

¹³⁷ FREEMAN, June: *The Making of the Modern Kitchen. A cultural History*, Berg, Oxford-Nueva York, 2004; GIEDION, Siegfried: “Mecanización de los fogones”, *Op. Cit.*, págs. 532-550; SPARKE, Penny: *Electrical Appliances*, Unwin Hyman, Londres-Sydney, 1987; ALFARO-HOFFMANN, Andrés (Ed.): *La mecanització de la casa. Una historia de l'electrodomèstic*. Col·lecció Alfaro-Hofmann/Generalitat Valenciana, Valencia, 1995, más todos los que se citan en este apartado.

¹³⁸ BEECHER, Catherine y BEECHER STOWE, Harriet: *Principles of Domestic Science. As Applied to the Duties and Pleasures of Home. A Text-Book for the Use of Young Ladies in Schools, Seminars and Colleges*; J.B. Ford & Co. Nueva York, 1871, <http://nrs.harvard.edu/urn-3:GSE.LIBR:436886> [consulta: 22/10/2015]; BEECHER Catherine y BEECHER STOWE, Harriet: *American Woman's Home*. Store-Day Foundation, Hartford CT, 1985 [1ª edición: Nueva York, 1869]

llamada la esposa y madre cristiana. Eso se podría conseguir racionalizando la distribución de la casa y la cocina entendida como un lugar de trabajo.

Uno de los principios básicos era unificar la altura del fregadero y las superficies donde se preparaban los alimentos, cuyos ingredientes más habituales se deberían guardar en armarios colocados debajo. Según June Freeman, con la Sra. Beecher, arranca en el último tercio del siglo XIX, el principio de la superficie de trabajo continua que ha sido uno de los grandes logros de la cocina moderna.¹³⁹

Según Lupton y Miller, a finales del siglo XIX y principios del XX se extendió mucho la idea de que las tareas del hogar podían y debían tratarse con el mismo rigor que otros oficios por lo que en Estados Unidos las llamadas “ciencias de la economía doméstica” empezaron a enseñarse en las escuelas e incluso en las universidades.¹⁴⁰ Indudablemente ello contribuyó a mejorar los niveles de salud y bienestar de las familias pero no liberó a las mujeres de su papel tradicional. La ciencia doméstica no estaba exenta de polémica. Para las feministas más radicales no hacía falta aplicar teorías científicas al trabajo doméstico porque los modelos de racionalización ya estaban experimentados y se encontraban en las cocinas de los trenes, barcos y hoteles donde se procesaba comida en grandes cantidades. En consecuencia, lo que había que hacer era industrializar la preparación de las comidas familiares y subcontratarla a empresas. Pero en el mundo capitalista los intentos de colectivización de la vida cotidiana nunca han tenido éxito, entre otras cosas porque conllevan un ostensible descenso del consumo por unidad familiar. La tendencia ha sido precisamente la contraria, es decir, se ha implantado un modelo de gestión privada de las tareas domésticas en millones de unidades familiares cada vez más pequeñas. Los diseñadores del Movimiento Moderno se interesaron mucho por las investigaciones de las feministas moderadas que invocaban el auxilio de la técnica moderna para mejorar la calidad de vida del ama de casa sin poner en tela de juicio el reparto de roles entre hombres y mujeres.

La metáfora más elaborada de la cocina eficiente se encontró en el taylorismo, aquella técnica de gestión que divide el proceso productivo en operaciones muy pequeñas repartidas entre los trabajadores de una cadena de montaje. La líder de la aplicación del taylorismo al hogar fue la norteamericana Christine Frederick. Inicialmente fue maestra pero se convirtió en periodista cuando empezó a publicar, en 1912, una serie de artículos para el *Ladies Home Journal* titulados “The New Housekeeping” (La nueva gestión doméstica). Luego los recopiló y en 1919 publicó un libro sobre el mismo tema titulado *Household Engineering: Scientific Management in the Home* (Ingeniería doméstica. La gestión doméstica del hogar).¹⁴¹ Esta obra estaba llamada a tener un éxito sin precedentes de tal modo que la señora Frederick se convirtió en un personaje famoso incluso en Europa donde sus obras se tradujeron a varios idiomas. La señora Frederick se interesó mucho por las teorías del taylorismo y parece ser que se preocupó de visitar las fábricas donde se aplicaban los métodos de la gestión científica del trabajo de tal modo que algunas de sus propuestas de diseño de la cocina estaban inspiradas en los talleres mecánicos. *Household Engineering* contiene doce capítulos sobre la gestión eficiente de las tareas de la casa, empezando por la programación, méto-

¹³⁹ FREEMAN, June: *The Making of the Modern Kitchen*, Berg Publishers, Oxford/Nueva York, 2004.

¹⁴⁰ LUPTON, Helen/MILLER, J. Abbot: *El cuarto de baño, la cocina y la estética de los desperdicios. Procesos de eliminación*, Celeste Ediciones, Madrid 1995, pág. 11.

¹⁴¹ FREDERICK, Christine.: *Household Engineering. Scientific Management in the Home*, American School of Home Economics, Chicago, 1920 [1ª edición: 1919].
<http://nrs.harvard.edu/urn-3:RAD.SCHL:648929> [consulta: 22/10/2015].

dos y herramientas y terminando por la salud familiar y personal. El capítulo “La cocina eficiente” estaba llamado a tener una gran influencia en las cocinas modernas. Empezaba así:

“Cuando hacemos una estimación del tiempo que se consume en las variadas tareas del hogar, en limpiar, en cocinar, en servir comidas, en lavar, etc. nos damos cuenta de que el 70 por ciento del trabajo del ama de casa se emplea en la cocina.[...] ¿Qué es una cocina? Es un lugar para la *preparación de la comida*. Cualquier trabajo no relacionado con ello, como la colada, con su equipo específico, debería alejarse de la cocina tanto como fuera posible. Luego entonces, una cocina o lugar solo para la preparación de alimentos, puede ser mucho más pequeño que antaño cuando se usaba como sala de estar, lavandería y taller de la casa.”¹⁴²



51. Christine Frederick en su casa de Aplecroft analizando la circulación de su cocina eficiente, 1912-1914.

52. Plano de la cocina eficiente de Frederick.

Con el fin de estudiar la optimización de las tareas culinarias, la señora Frederick empezó a tomar medidas de las instalaciones de la cocina, a cronometrar movimientos y a dibujar esquemas en planta de la disposición de las instalaciones. Su obsesión era el ahorro de pasos y de movimientos inútiles. Para ello recomendaba una cocina pequeña, con la despensa integrada así como la eliminación de la mesa central que, según ella, era un lugar de desorden y de tareas inespecíficas. Éstas deberían hacerse en línea, siguiendo el perímetro de la estancia y, de acuerdo con una secuencia de operaciones que empezaban por la preparación de los alimentos, continuaban por la cocción y terminaban por la recogida y el lavado de los platos.

En su tratado aparecen toda clase de dibujos y fotografías en los que se ve cómo se han puesto a la misma altura el fregadero, el escurridor, los fogones y las superficies de trabajo y cómo se agrupan los instrumentos en función de la operación culinaria a realizar –por ejemplo hacer el té– y no en función del tipo de armario. Con sus propuestas de diseño, la señora Frederick demostró que se conseguía un importante ahorro de tiempo en la cocina, tiempo que se podía emplear en ocio o atención personal al marido y a los hijos. Sin embargo, resulta curioso que las cocinas reorganizadas y “ejemplares” del tratado de la señora Frederick, a pesar de sus revolucionarias y avanzadas ideas, tuvieran un estilo tan tradicional.

Household Engineering estaba escrito en un lenguaje moderno y moderadamente científico que las mujeres de clase media podían comprender. Curiosamente esta popular obra llegó a

¹⁴² FREDERICK, Christine: *Op. Cit.*, pág. 19.

un público lector más amplio que las amas de casa a las que en principio se dirigía. La insistente utilización del término “gestión científica” acompañado de dibujos y fotografías captó el interés de los arquitectos y diseñadores que estaban buscando una concepción de la cocina consecuente con sus ideas de modernidad.¹⁴³

La continuadora de los ideales de Christine Frederick fue Lillian Gilbreth, psicóloga y esposa de Frank Gilbreth, un eminente investigador del ahorro del movimiento en la industria. Por encargo de la Brooklyn Gas Company, la señora Gilbreth escribió en 1930 un libro parecido al de Frederick. En ella describía cómo reorganizando el equipo de la cocina se podía reducir sustancialmente tiempo de estancia en ella, simplificando el número de operaciones. Pero cuando se fijó en los aparatos que había en el mercado –neveras, fregaderos, fogones, etc.– se dio cuenta de que no tenían las medidas coordinadas porque no se habían diseñado con el objetivo de hacer más eficiente el conjunto de tareas domésticas. Las alturas, anchos y profundidades eran de lo más variados y, en lo sucesivo, tanto los diseñadores como los productores –aunque fueran diferentes– deberían preocuparse de coordinarlas con el fin de evitar movimientos innecesarios y rincones que acumulaban suciedad. Durante los años treinta diversas empresas norteamericanas se distinguieron por la investigación y el desarrollo de la cocina estandarizada y totalmente empotrada que se convertiría en el arquetipo del siglo XX.

Las teorías de las ingenieras domésticas americanas fueron conocidas en Europa. En 1920 la obra de Frederick se tradujo al francés con el nombre de *Le Taylorisme Chez Soi* y su autora fue invitada personalmente a visitar el *Salon des arts ménagères* de París de 1927 donde se mostraban todos los adelantos en materia de tecnología doméstica. Su intérprete más destacada fue Paulette Bernège quien escribió *De la méthode ménagère*, un manual que, en 1934, llegó a su segunda edición.¹⁴⁴ Bernège fue fundadora de la *Ligue de l'organisation ménagère* (Liga de la organización doméstica) y colaboró estrechamente con el higienista y militante socialista Jules-Louis Breton en la organización del *Salon des arts ménagères* que se abrió por primera vez en 1923. Hasta 1983 esta feria de la tecnología doméstica tuvo un éxito apoteósico, solamente interrumpido entre 1939 y 1948 por la ocupación y la guerra.¹⁴⁵ Según Bariset-Marc, la Liga de la organización doméstica no solamente pretendía dignificar el trabajo del ama de casa con el auxilio de la tecnología sino que elevaba su uso a la categoría de deber nacional:

“La liga de la organización doméstica [...] contribuirá por lo tanto a mantener el orden en nuestro país más que la mayoría de los discursos políticos: así pues la buena ama de casa es considerada como un elemento estabilizador por excelencia porque de ella depende el bienestar de los individuos y la buena marcha de la nación.”¹⁴⁶

La buena ama de casa era, obviamente, la que utilizaba los métodos científicos e infalibles que Bernège y las ingenieras domésticas predicaban por lo que no es extraño que las mujeres que no dominaban o que no querían implantar en su casa tan estrictas pautas de trabajo se sintieran culpables. El taylorismo doméstico era en realidad una propuesta contradictoria pues no tenía en cuenta que las tareas del hogar no son tareas de producción que se puedan

¹⁴³ FREEMAN, June: *Op. Cit.*, pág. 29.

¹⁴⁴ BARISSET-MARC, Lucie: “Le salon des arts ménagères: la ménagère française sous les tirs croisés de l’hygiène et de la rationalisation” en VV. AA.: *Les bons génies de la vie domestique*, Editions du Centre Georges Pompidou, París, 2000, págs. 43-50.

¹⁴⁵ ROULAUD, Jacques: “L’esprit Arts ménagères” en VV. AA.: *Les bons génies de la vie domestique*, Editions du Centre Georges Pompidou, París, 2000, págs. 51-58.

¹⁴⁶ BERNÈGE, Paulette: *Mon chez moi*, revista portavoz de la Ligue de l’organisation ménagère, Nº 20 abril, 1925, p. 43. Citado por BARISSET-MARC, Lucie: *Op. Cit.*, pág. 48.

dividir en pequeñas unidades de trabajo a realizar por un gran número de trabajadores no especializados. Más bien todo lo contrario, son tareas muy variadas que entran en el ámbito del consumo y que suele realizar una sola persona que ejerce al mismo tiempo de disciplinado trabajador de fábrica, de director de producción y de administrador contable.¹⁴⁷

Después de la Primera Guerra Mundial las teorías de la gestión científica del trabajo suscitaron mucho interés entre los políticos y arquitectos alemanes que se enfrentaban a grandes proyectos de construcción de vivienda social y a la regeneración de los barrios antiguos. Para ello, hacía falta poner en práctica las teorías de la construcción seriada que se habían experimentado con tanto éxito en la industria. Taylor, Ford y Gilbreth habían sido en su momento traducidos al alemán y eran ávidamente leídos. En este contexto no es de extrañar que las teorías de Frederick sobre la gestión científica del trabajo doméstico despertaran mucho interés.



53. Erna Meyer: cocina diseñada para la casa de J. P. Oud en la Weissenhofsiedlung de Stuttgart, 1927.

La interprete alemana de las teorías de Christine Frederick fue la doctora Erna Meyer quien, en el año 1926, publicó en Stuttgart el libro *Der neue Haushalt. Ein Wegweiser zur Wissenschaftlichen Hausführung* (El nuevo hogar. Guía de la gestión doméstica científica) de la que se hicieron nada menos que cuarenta ediciones. Esta obra fue entregada a todos los arquitectos que habían sido invitados a participar con sus proyectos en la Colonia Weissenhof de Stuttgart. Según June Freeman, los argumentos de *Der neue Haushalt* no eran muy diferentes de los de Frederick y tenían la ventaja de estar en sintonía con el pensamiento reformista alemán de la época en el sentido de considerar que, por medio de la gestión científica, el trabajo doméstico se convertiría en

una profesión. Esta opción “laboral” era bienvenida por los sindicatos pues tenía la ventaja de mantener a las mujeres en casa y, por lo tanto, no pondría en peligro los lugares de trabajo de los hombres que volvían del frente después de la Primera Guerra Mundial.¹⁴⁸

Sean cuales sean las razones del éxito del libro de la señora Meyer, lo cierto es que popularizó mucho la idea de que la *Kochkuche* o cocina-para-cocinar era una estancia de la casa donde sólo se debían procesar alimentos. Esta idea pretendía luchar contra la promiscuidad y el caos de las cocinas-comedor-dormitorio que habían sido el modelo tradicional establecido en las zonas rurales o en las casas de familias pobres donde el único foco de calor se encontraba en la cocina. Con las modernas instalaciones de gas y de electricidad, la calefacción y la luz llegaban a todas las habitaciones y, por lo tanto, éstas podían especializarse según sus funciones. Por pequeña que fuera era aconsejable que la moderna vivienda obrera desplazara el corazón de la casa o el centro de la vida familiar a un lugar libre de humos y olores. En el futuro la cocina estaba llamada a ser una especie de laboratorio de alimentos.

Las primeras cocinas que, según los documentos fotográficos, fueron diseñadas por arquitectos y diseñadores del Movimiento Moderno eran las de la casita experimental de la Bauhaus (1923) y la de J.J.P. Oud de la Colonia Weissenhof (1927). Estas cocinas-laboratorio

¹⁴⁷ LUPTON, Ellen/MILLER, Abbot J: *Op. Cit.*, pág. 13.

¹⁴⁸ BULLOCK, Nicholas: “First the Kitchen- then the Façade” en *Journal of Design History*, Vol. 1, nº 3- 4, 1988.

no gustaban a la gente, que las encontraba inhóspitas porque proponían un estilo aséptico más apropiado para una institución que para un entorno doméstico. Pero hay que reconocer que, visualmente, eran muy diferentes de las de la señora Frederick y las ingenieras domésticas. Según Freeman, a partir de la organización eficiente propuesta por ellas los diseñadores desarrollaron un lenguaje formal que era la expresión tangible de las teorías de la gestión científica puesto que connotaba higiene y eficacia.¹⁴⁹ En ellas se aplicaba el principio de la superficie de trabajo continua, se incorporaban armarios empotrados arriba y abajo y se eliminaba la mesa central así como cualquier cachivache que no tuviera una utilidad práctica. El color predominante del conjunto parecía ser el blanco.¹⁵⁰

Sin embargo estas dos cocinas no eran más que prototipos. En cambio la famosa Cocina de Frankfurt, de la que se construyeron nada menos que 10.000 unidades, fue el primer modelo operativo de cocina moderna y un arquetipo que terminaría por hacerse internacionalmente famoso.

Esta cocina se inscribe en el marco del gran proyecto de construcción de vivienda obrera que tuvo lugar en Frankfurt a mediados de los años veinte y que precisaba urgentemente de un diseño de los muebles y objetos de la casa que fuera seriable y económico. El equipo que estaba liderado por Ernst May encargó a Margarete Schütte-Lihotsky que diseñara el modelo completo de una cocina estándar de disposición ligeramente variable a partir de un cubículo mínimo. Schütte-Lihotsky era una joven arquitecta vienesa muy interesada por la arquitectura social y por los experimentos del Movimiento Moderno.¹⁵¹ En el

año 1926 se fue a vivir a Frankfurt, donde fue contratada por el Departamento de Estandarización responsable de la instalación de miles de cocinas en los polígonos de vivienda obrera. Según Lore Kramer, antes de iniciar el proyecto se valoró la oportunidad de optar por las tipologías más tradicionales de cocina-comedor-sala de estar de amplias proporciones o bien optar por la pequeña cocina-laboratorio directamente comunicada con el comedor. Por razones estrictamente económicas, al final se escogió esta última.

El diseño de la Cocina de Frankfurt reflejaba claramente el debate sobre la gestión científica del trabajo doméstico. Es más, Schütte-Lihotsky conocía las publicaciones de las ingenieras domésticas y de Christine Frederick de quien se consideraba seguidora y, aunque conocía la tradición de la cocina como lugar de convivencia, se sentía muy atraída por las teorías científicas de su época que preconizaban el modelo de cocina-laboratorio. Así pues, realizó un estudio de tiempo y movimiento y llegó a la conclusión de que la cocina mínima ideal debería



54. Margarete Schütte-Lihotsky: cocina de Frankfurt, réplica en el MAK de Viena.

¹⁴⁹ FREEMAN, June: *Op. Cit.*, pág. 37.

¹⁵⁰ Las fotos de la época son en blanco y negro por lo que no se puede afirmar categóricamente que no se utilizaran también otros colores.

¹⁵¹ En 1919 se fue a Holanda a conocer de primera mano la arquitectura de J. J. P. Oud y los neoplasticistas y, en 1921, entró a colaborar en el equipo de Adolf Loos. KRAMER, Lore: "Die Frankfurter Küche" en OEDENKOVEN—GERISCHER, Angela, Et Al. (Eds.) *Frauen im Design. Berufsbilder und Lebenswege seit 1900*. Haus der Wirtschaft, Stuttgart, 1980, págs. 148-169.

medir 1,90 m x 3,44 m. La distribución de los elementos dentro de este espacio, más bien estrecho, se estudió minuciosamente.¹⁵² El fregadero estaba situado debajo de una gran ventana y a su izquierda se abría una puerta corredera que daba al comedor. La altura de las superficies de trabajo estaba unificada y debajo de ellas se situaban armarios y pequeños cajones para contener alimentos a granel: arroz, fideos, café, harina, etc. Pero no siempre, pues también se dejaba espacio libre para que cupieran las piernas al sentarse en un taburete. En la parte alta de las paredes se situaban armarios así como una campana extractora sobre los fogones. Con el fin de conseguir una buena iluminación había una lámpara suspendida en el techo que se deslizaba a lo largo de una guía. Aunque las fotos en blanco y negro de la época le confieren un aire triste hoy sabemos que la Cocina de Frankfurt estaba pintada en elegantes colores: beige para los azulejos, azul para los armarios, naranja y aluminio para los accesorios. Los muebles y complementos de la cocina se fabricaron ex profeso porque requerían un diseño y unas medidas que no se encontraban en el mercado. Su coste hubiera sido prohibitivo para una familia obrera si no fuera porque se logró reducir en gran manera por medio de la producción seriada y por la absorción final en el precio del alquiler.

La Cocina de Frankfurt fue un experimento revolucionario y, en cierto modo, impuesto. Las familias que terminaron por alquilar los pisos tuvieron que aceptarla tal como era y, aunque muchas se quejaban de que en ella no se podía comer, por su eficiencia y su economía sirvió de modelo para la mayoría de viviendas económicas siendo adoptado a partir de entonces por la mayoría de fabricantes de cocinas.

4.4.5. Las mujeres y el consumo

Según Siegfried Giedion, en el siglo XIX en los hogares burgueses el diseño interior corría a cargo del tapiceros y decoradores y sus clienta eran generalmente las señoras de la casa.¹⁵³ A diferencia de la aristocracia que disfrutaba del prestigio del linaje, la burguesía era una clase social enriquecida mediante el trabajo que se sentía insegura de sus gustos. Para contrarrestar estos sentimientos, los burgueses se dotaron de un estricto código de comportamiento y de una serie de rituales entre los cuales figuraba la absoluta diferenciación de los roles masculino y femenino. Mientras que los hombres salían de casa para dedicarse de lleno al comercio y a las tareas de la producción, se consideraba que el lugar de las mujeres era el hogar y su principal actividad el cuidado de los hijos y de la casa por medio de criados en las clases adineradas, por sí mismas en las clases medias, y los de otras mujeres en las clases humildes. En cualquier caso, el aprovisionamiento, es decir, el consumo, dependía de ellas. La mujer se convertía así en el “ángel del hogar” y la decoración del mismo en una de sus más valoradas aptitudes. Una casa decorada con buen gusto era el mejor escaparate del estatus sociocultural de la familia. Con la ayuda de tapiceros y carpinteros, las mujeres de la alta burguesía del siglo XIX se dedicaron con ahínco a la tarea de adornar la casa llenándola de alfombras, cortinajes, tapetes bordados, plantas y bibelots. En la medida que el hogar era territorio femenino, las mujeres mandaban sobre la decoración y expresaban a través de ella su personalidad y su capacidad de creación. Penny Sparke escribió un interesante ensayo sobre las actitudes sexistas del Movimiento

¹⁵² La gente criticó que en un espacio tan estrecho y alargado no pudieran cocinar dos personas a la vez pero lo cierto es que Shütte-Lihotsky proyectó una cierta variedad de configuraciones de cocina con el fin de adaptarlas a la planta de los apartamentos.

¹⁵³ GIEDION, Sigfried: “La influencia del tapicero” en *La mecanización toma el mando*, Gustavo Gili, Barcelona 1978, pág. 354 [1ª edición: Oxford University Press, Oxford, 1948].

Moderno en el sentido de que éste elaboró un programa cuyos ideólogos fueron en su mayoría varones decididos a poner fin a ese estado de cosas.¹⁵⁴

Para los arquitectos modernos, el hogar burgués, heredado del siglo XIX, era un nido de polvo y suciedad, un lugar donde reinaba el kitsch, el sentimentalismo y la confusión visual. La “máquina de habitar” podría considerarse entonces como un concepto metafórico surgido de la transferencia hacia el hogar de una escala de valores elaborada en el mundo masculino técnico-científico-productivo entre los cuales habría que destacar la higiene, la economía y la eficacia. En aras de la limpieza y del buen funcionamiento de la susodicha máquina, los artífices del Movimiento Moderno declararon la guerra a la decoración destronando al tapicero del lugar privilegiado en que la burguesía lo había colocado y se propusieron reeducar el gusto de las amas de casa.¹⁵⁵

El arquitecto alemán Bruno Taut comprendió que involucrar a las mujeres en la construcción interior del hogar moderno era la única manera de que la reforma que se proponía no se quedara en el tintero. Así que, en el año 1924, publicó el librito *Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin* (La nueva vivienda. La mujer como creadora) del que se publicaron nada menos que cinco ediciones, la última con un tiraje de 26.000 ejemplares. En su famoso libro, Taut defendía que la estética del orden y de la “limpieza visual” debían impregnar el hogar moderno de tal modo que lo primero que debía hacer una mujer era una especie de “purgado” de la casa:

“La mujer se dirá a sí misma: “mi casa no es un almacén, ni una tienda de subastas, ni un museo.[...] Ella empezará por el almacén y después de haber empleado algunos días en realizar un inventario general, controlará exactamente el contenido de las cajas y las maletas de los desvanes y sótanos dando al traperero todo aquello que no se use. [...] Seguirá el inventario de todas las piezas del interior de la propia casa, vestidos, ropa blanca, juguetes y otros utensilios domésticos eliminando sin piedad las cosas superfluas y colocando en cajas vacías aquello que pueda ser de utilidad en el futuro”.¹⁵⁶

El libro de Taut, como *Vers une achitecture* de Le Corbusier, estaba plagado de metáforas maquinistas y ofrecía ilustraciones con “antes y el después” de la purga, argumentando que una casa vacía era más económica y ahorraba mucho trabajo doméstico, lo cual facilitaría la “liberación” de la mujer. Más aún, su participación efectiva en los ideales del Movimiento Moderno la convertirían en un individuo creativo. Evidentemente los recuerdos y los sentimientos no tenían lugar en este severo programa de actuación.¹⁵⁷

¹⁵⁴ SPARKE, Penny: *As long as it's Pink: The Sexual Politics of Taste*, Harper Collins Publishers, Londres, 1995.

¹⁵⁵ Otra cosa es que lo consiguieran en realidad. Ciertamente es que con el Movimiento Moderno se involucraron mujeres cuya aportación al diseño de muebles e interiores está siendo históricamente muy revalorizada. Sin embargo no han quedado testimonios escritos que demuestren que entraran en un debate abierto con sus colegas masculinos sobre estas cuestiones. En cualquier caso ese es un tema que está aún por investigar. El papel de la mujer como agente del consumo, del diseño y de la moda es mucho más evidente en el contexto del Art Déco que se ha tratado en el capítulo sobre los estilos.

¹⁵⁶ TAUT, Bruno: *Die Neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin*, Verlag von Klinhardt & Bieman, Leipzig, 1924. Aquí se ha trabajado con la versión italiana: TAUT, Bruno: *La nuova abitazione. La donna come creatrice*, Gangemi Editore, Roma, 1986, pág. 57.

¹⁵⁷ TAUT, Bruno: *Op. Cit.* En la edición facsímil publicada en 2001 por Gebr. Mann Verlag, con prólogo de Manfred Speidel se comenta que en un artículo del *Franfurter Nachrichten* (1925) se describe la aparición del verbo “tauten” que significaba limpiar las casas de todos los trastos viejos e inservibles.

Así, en adelante, además de los ingenieros y técnicos, serían los arquitectos y los diseñadores y no los tapiceros y las señoras quienes iban a decidir qué era lo moderno y cuáles y cuántos deberían ser los objetos correctos destinados a equipar una casa.



55 y 56. Bruno Taut: propuesta de remodelación de la sala de estar de la casa de un trabajador, tal como se muestran en el libro *Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin*, pág 57.

Por regla general, los ideólogos del Movimiento Moderno se limitaron a hacer propuestas de diseño conducentes a aligerar el trabajo doméstico de las mujeres pero no pusieron en tela de juicio su papel de amas de casa. En pocas ocasiones se propusieron sistemas de vida comunal que derivaran el trabajo doméstico a terceros permitiendo una auténtica liberación de la mujer y su entrada masiva de en el mundo productivo.¹⁵⁸

4.4.6. La vivienda obrera en Europa

Aunque los artífices del Movimiento Moderno diseñaron muchas viviendas unifamiliares para gente acomodada, la vivienda obrera fue uno de sus principales laboratorios de experimentación. Después de la Primera Guerra Mundial, a la conquista de los ayuntamientos por parte de partidos socialdemócratas se unió la necesidad imperiosa de resolver el déficit de viviendas generado por el desplazamiento de millones de personas a causa de la desintegración de los imperios.

¹⁵⁸ Las propuestas de vida comunal parten de un concepto de la vida familiar y privada no patriarcal y diferente del acuñado por la burguesía y en general han tenido lugar en el contexto del ideario socialista. En la vivienda comunal la cocina de los alimentos y el lavado de la ropa (como en los cuarteles, conventos, hospitales, hoteles o buques) se realizan industrialmente y el cuidado de los niños tiene lugar en guarderías y colegios. En la Unión Soviética la vivienda comunal fue una realidad desde la Revolución (1917) hasta bien entrados los años sesenta cuando Jrushchov empezó a prometer una vivienda para cada familia. En Estados Unidos, desde el siglo XIX hasta los años treinta del siglo XX, con el fin de liberar a las mujeres del trabajo doméstico, las "feministas materialistas" impulsaron la organización de eficientes cocinas y comedores colectivos, lavanderías industriales y guarderías en cada barrio. Aunque no se llegaron a construir, las líderes de este movimiento proyectaron casas sin cocina y ciudades organizadas a partir del principio de externalización y profesionalización del trabajo doméstico. Ver: HAYDEN, Dolores: *The Grand Domestic Revolution: A History of Feminist Designs for American Homes, Neighbourhoods and Cities*, MIT Press, Cambridge, 1981. Los experimentos de vida comunal presuponen la eliminación de fogones, lavaderos y despensas del hogar privado, así como sus espacios asociados convirtiendo el tradicional diseño de la casa unifamiliar en algo redundante y los electrodomésticos en máquinas innecesarias. Los experimentos de vivienda comunal economizan y desincentivan el consumo por lo que no es extraño que hayan chocado abiertamente con las ideas de privacidad y de estatus social así como con la industria de la construcción y de los electrodomésticos. De todas formas en Israel la granjas colectivas o kibutz no son un experimento del pasado.

A la interrupción de la construcción durante los años del conflicto y al consecuente incremento de los precios de la vivienda se añadió la constatación de que las malas condiciones sanitarias de las zonas urbanas más deprimidas incidían negativamente sobre las condiciones físicas de los ciudadanos. Sólo en gran Bretaña se estimó que, en 1919, había que construir con urgencia 500.000 nuevas viviendas.¹⁵⁹ En Alemania, Austria y Hungría la destrucción de vidas, bienes e instituciones alcanzó unos niveles auténticamente catastróficos. Todo eso provocó una actitud diferente de la administración y de los arquitectos en relación con el asunto de la vivienda pues era evidente que la iniciativa privada por sí sola no podría resolver el problema. Así pues, el Estado se convirtió en un importante promotor de la construcción de vivienda social. No obstante las formas que adoptó su intervención variaron según el lugar y el contexto.

Con el fin de reducir los costes de construcción y renovar los tipos, los proyectos de vivienda barata y construida en tiempo récord implicaban una importante disminución de la superficie. El prestigio que el Movimiento Moderno alcanzó rápidamente entre las administraciones progresistas se debió en buena parte a la aproximación científica que los arquitectos de vanguardia dieron al problema de la vivienda mínima.¹⁶⁰ Fue Alexander Klein quién mejor desarrolló un método racional de investigación que conducía a la definición de unos tipos de vivienda muy optimizadas. Las tesis de este arquitecto no conducían a unos estándares inhumanos ya que en busca del *Existenzminimum*, del mínimo biológico de aire, luz y espacio imprescindible para la vida, Klein añadía objetivos psicológicos basados en la dignidad. Es más, Klein consideraba que la reducción del estandar dimensional de la vivienda debía contrarrestarse con un aumento proporcional de sus prestaciones y equipamiento.¹⁶¹

En Gran Bretaña, siguiendo los valores tradicionales autóctonos, la Ley Addison dio prioridad a los proyectos de casitas independientes o *self-contained cottage*, lo cual determinó la pervivencia de los estilos históricos y una escasísima penetración de la arquitectura moderna.¹⁶²

En cambio, en Alemania los arquitectos, deseosos de romper con el pasado y con unos estilos que identificaban con todo tipo de miserias y desgracias, se lanzaron con espíritu modernizador a la adopción de las tecnologías más avanzadas y a la definición de una estética radicalmente nueva. Las formulaciones iniciales de la nueva arquitectura y el diseño se produjeron en la Bauhaus pero fue en Frankfurt donde tuvieron lugar los primeros grandes proyectos de vivienda social. En 1925 arquitecto Ernst May fue dotado por el alcalde Ludwig Landmann de amplios poderes y recursos económicos para desarrollar un plan de ciudades satélites que rodearan Frankfurt a una distancia de ocho kilómetros.

Antes de ser nombrado arquitecto y urbanista de Frankfurt por los socialdemócratas, May se había formado en Inglaterra donde había conocido los proyectos de ciudad-jardín del *Hampstead Garden Suburb*. Un modelo de urbanismo nostálgico que rechazó totalmente en su proyecto para Frankfurt donde se requería la rápida construcción de 10.000 viviendas. May estaba en franca oposición con el modelo británico de casitas independientes y optó por un modelo más compacto constituido por bloques de viviendas de dos o tres plantas con terraza y calefacción central, que al mismo tiempo, liberaban mucho terreno, el cual se destinaba a jardín y usos colectivos. El proyecto de construir 15.000 viviendas en

¹⁵⁹ PAWLEY, Martin: *Arquitectura versus viviendas de masas*, Editorial Blume, Barcelona, 1977, pág. 22.

¹⁶⁰ ROSSARI, Augusto: "Los estudios de Alexander Klein y el movimiento racionalista"

en KLEIN, Alexander: *Vivienda mínima, 1906-1957*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, págs. 29-36.

¹⁶¹ ROSSARI, Augusto: *Op. Cit.*, pág. 33.

¹⁶² PAWLEY, Martin: *Op. Cit.*, pág. 25.

Frankfurt estimuló la investigación de la prefabricación y la seriación de los elementos estructurales, de las instalaciones y del equipamiento doméstico y, a su vez, la realización de proyectos de diseño industrial en la Escuela de Arte Libre y Arte Aplicado dirigida por Fritz Wichert que inmediatamente eran puestos en práctica. La *Neue Frankfurt* de May fue ampliamente difundida internacionalmente gracias a la revista que llevaba este mismo nombre, el formato de la cual sirvió de modelo para la revista *AC: Documentos de actividad contemporánea* publicada en Barcelona por el GATCPAC.¹⁶³

En Berlín el arquitecto Bruno Taut, bajo la dirección del oficial del departamento de la construcción, Martin Wagner, llevó a cabo los grandiosos proyectos de la *Hufeisensiedlung* y de la *Waldsiedlung*. En Stuttgart Mies Van der Rohe coordinó la realización de la famosa *Weissenhofsiedlung* cuyos edificios fueron proyectados por los arquitectos más eminentes de la vanguardia internacional. Pese a su reducido terreno, esta colonia se convirtió en el escaparate más influyente del Movimiento Moderno en su primera fase. En el año 1927 la Werkbund la inauguraba y la exponía al público bajo el lema de *La Vivienda* y se calcula que por ella pasaban unos 20.000 visitantes diarios.

En Alemania, la crisis económica de 1929 detuvo muchos proyectos del sector público iniciados durante la República de Weimar, pero el espíritu del Movimiento Moderno fue publicitado de manera infatigable mediante revistas, exposiciones y congresos.¹⁶⁴

En Austria, después de la caída de la monarquía imperial y la proclamación de la República, el *Sozialdemokratische Arbeiter Partei Österreich* o SDAPO, (Partido de los Obreros Socialdemócratas de Austria) ganó las elecciones municipales en Viena, emprendiendo un ambicioso proyecto de vivienda social destinado a paliar las miserables condiciones de vida en las que habitaban los colectivos obreros después de la Primera Guerra Mundial y la desintegración del Imperio Austroungaro. Para ello, previamente se puso en marcha una política de impuestos que grababa las grandes fortunas de la Guerra así como las industrias del lujo. En segundo lugar se implementó una política de desamortización y expropiación de terrenos en las afueras de la antigua ciudad. La construcción de los edificios se confió a cooperativas municipales y a entidades sin ánimo de lucro y se realizó mediante técnicas tradicionales (principalmente ladrillo y madera) con el fin de emplear la máxima cantidad de mano de obra.

El resultado fue que, entre 1923 y 1933, se construyeron 63.754 pisos de alquiler, 5.257 de propiedad y 2.155 locales para negocios repartidos en 42 grupos ubicados en el llamado "Cinturón Rojo" de Viena. El municipio también construyó escuelas, guarderías, centros de atención a las madres, dispensarios antituberculosos, lavanderías, baños públicos y piscinas, restaurantes, teatros, cines, clubs de trabajadores, centros de educación de adultos, locales para partidos, parques y nuevos cementerios. La idea consistía en diseñar minúsculos apartamentos de poco más de 30m² toda vez que ello era lo más económico y también porque, de acuerdo con el ideario socialista, el hogar del obrero tenía que ser un espacio mínimo y eficiente y su ocio tenía que transcurrir en espacios comunales.¹⁶⁵ Además de las indudables mejoras en términos de confort –como el WC privado y la cocina de gas– las

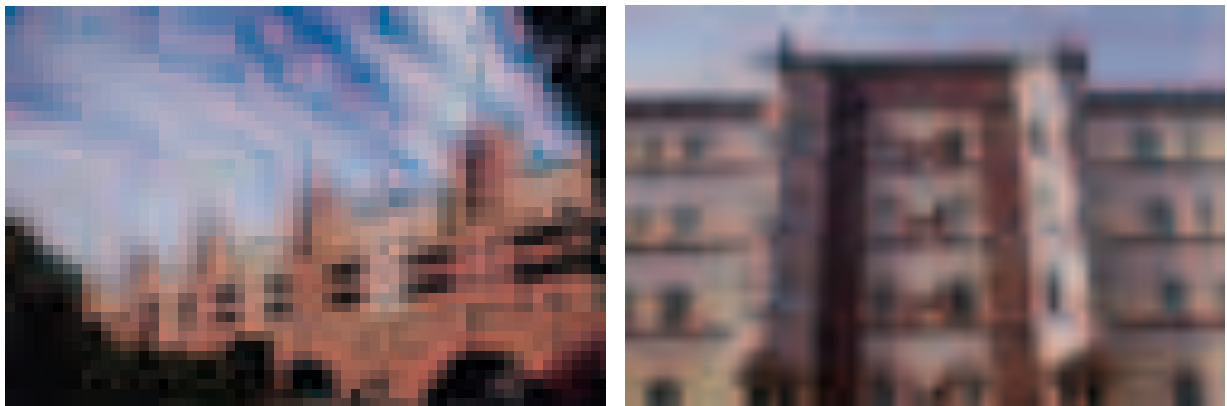
¹⁶³ SOLÀ MORALES, Ignasi: "GATEPAC: Vanguardia arquitectónica y cambio político" en *A.C./GATEPAC, 1931-1937*. Edición facsimil. Gustavo Gili. Barcelona, 1975, pág. 94.

¹⁶⁴ La situación se agravó con las políticas constructivas del gobierno nazi, de manera que éste sólo llegó a promover el 1% del total de viviendas que se tenían que construir en Alemania (30.000 de un total de 3 millones). PAWLEY, Martin: *Op. Cit.*, pág. 33.

¹⁶⁵ KOLLER, Gabriele: *Die Radikalisierung der Phantasie - Design aus Österreich*; Herausgeber: Hochschule für angewandte Kunst in Wien Residenz Verlag Salzburg-Wien, 1987.

viviendas de la Viena Roja, o *Rote Wien*, consiguieron una positiva identificación con el proletariado al que iban destinadas porque eran extremadamente económicas, promovían la socialización y, desde el punto de vista estético no se habían adherido al desangelado y radical mecanicismo de la Nueva Objetividad.¹⁶⁶

Según Gabriele Koller, desde un punto de vista social, el proyecto vienés fue absolutamente pionero pues se inició antes que los proyectos de las colonias obreras de Frankfurt y tuvo un carácter más social. Las viviendas de Viena eran realmente muy pequeñas y se financiaban mediante la política de recaudación de impuestos, por lo que sus alquileres se pudieron ajustar al sueldo de los obreros menos cualificados. En cambio, las viviendas de Frankfurt se financiaban, en parte, mediante los alquileres, por lo que, en último término, no resultaron tan económicas y fueron ocupadas por obreros especializados y trabajadores de clase media.¹⁶⁷



57. Karl Ehn: *Karl Marx Hof*, Viena, 1927-1930; 58. Bruno Richter: *Volkswohnhaus*, Viena, 1926.

Los proyectos de interiores, flexibles y extraordinariamente bien aprovechados, fueron diseñados por Anton Brenner a partir de la idea de que el hogar del obrero debe facilitar los procesos de trabajo con la misma eficiencia que la fábrica. No deber ser una reproducción a escala reducida de la vivienda burguesa, ni un lugar de representación, sino un espacio de trabajo e intimidad mínimo ya que el ocio, el deporte, la salud y la cultura deben practicarse colectivamente. Según Koller, el proyecto vienés fue castrado por los burócratas: la vanguardia radical fue apartada del proyecto y los diseños de Brenner solo llegaron a realizarse en el edificio comunal de la Rauchfangkehrergasse, del distrito XV, en 1925. Entre 1926 y 1927 los arquitectos más progresistas de Viena, Margarethe Schütte-Lihotzky, Anton Brenner y Franz Schuster, fueron llamados por Ernst May a trabajar en el diseño de las colonias de Frankfurt que hemos mencionado.¹⁶⁸

Pese a su incuestionable espíritu proletario, los bloques de Viena no responden a una estética demasiado radical. Los enormes bloques de pisos construidos alrededor de patios cerrados ajardinados –que se vinieron a “llamar fortalezas” obreras– tienen un aspecto moderno pero no acusadamente “modernista” y, vistos en su conjunto, tienen un cierto aroma Art Déco. En ellos encontramos discretos elementos expresionistas, como el acusado cromatismo y el ladrillo o la piedra sin desbastar; elementos del cubismo checo, como ventanas, balcones y pilastras triangulares así como superficies facetadas y elementos clasicistas italianos como la jerarquización de volúmenes, los porches con arcadas y las molduras.

¹⁶⁶ ZEDNICEK, Walter: *Architektur des Roten Wien*, Walter Zednicek, Viena, 2009.

¹⁶⁷ KOLLER, Gabriele: *Op. Cit.*, pág. 178.

¹⁶⁸ KOLLER, Gabriele: *Op. Cit.*, pág. 181.

Aunque los elementos decorativos –esculturas, bajorrelieves, alicatados, murales, etc.– se utilizaron de modo limitado, éstos siempre tenían un carácter figurativo bastante alejado de la abstracción vanguardista. En términos urbanísticos, las “fortalezas obreras” tampoco eran excesivamente radicales pues no proponían un nuevo modelo de ciudad y algunas se basaban en la tipología de los *Hofburgs* barrocos.

Otro interesante experimento de vivienda obrera tuvo lugar en Barcelona, durante el Gobierno de la Segunda República. Allí se llevó a cabo un proyecto de pequeños pisos basado en ideales similares: la casa Bloc del barrio de Sant Andreu de Barcelona, cuya construcción se inició en 1932.¹⁶⁹ Los autores del proyecto, Josep Lluís Sert, Josep Torres Clavé y Joan Baptista Subirana, eran todos miembros del GATCPAC, el grupo de arquitectos que llevó los ideales del Movimiento Moderno a Cataluña y que fue apoyado por el Gobierno progresista de Esquerra Republicana.



59. GATCPAC: *Casa Bloc*, vista de un patio exterior. 1932-1936.

60. GATCPAC: *Casa Bloc*, interior del piso 1/11 musealizado en 2014.

Se trataba de un bloque de quinientas viviendas construidas en dúplex con el fin de facilitar la ventilación y aprovechar al máximo la luz solar ya que, en los años treinta, eso era una estrategia eficaz de prevención contra la tuberculosis. El proyecto fue impulsado por el Institut contra l'Atur Forçós (El instituto contra el paro forzoso) de la Generalitat de Catalunya para dar cobijo a las familias más perjudicadas por la crisis de la vivienda derivada de la Gran Depresión. Para su diseño se tuvieron muy en cuenta tanto el lenguaje y la tecnología modernas de las colonias alemanas como el espíritu social de los “fortalezas obreras” vienesas.¹⁷⁰ Los cinco bloques colocados en ‘S’ se dispusieron alrededor de dos patios abiertos, en forma de *redent*, y con ascensores en los vértices. Esta estructura daba pie a una serie de porches en la planta baja que, bajo ésta, alojaban los servicios comunes: biblioteca, guardería, gimnasios, baños públicos, talleres y almacenes, tiendas, piscina, parterres para juegos, etc. La construcción se hizo con un entramado de columnas y vigas de hierro muy moderno para su época.

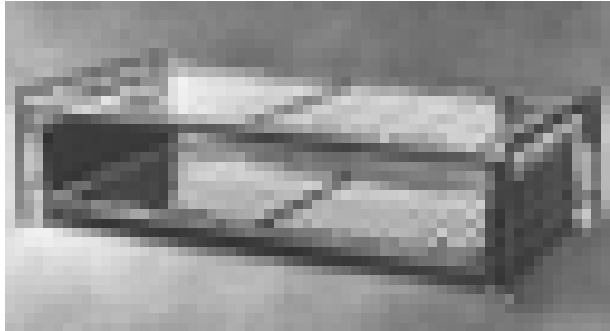
Como no existían muebles adecuados para estas viviendas, el GATCPAC publicó en su revista *AC* una serie de dibujos y prototipos de muebles sencillos, seriables y de tubo que no llegaron a fabricarse pero que han servido de modelo para la musealización actual del piso 1/11 por parte del Museo del Diseño de Barcelona.¹⁷¹ Lamentablemente, el proyecto de la Casa

¹⁶⁹ Para una descripción completa de la Casa Bloc ver MANRIQUE DÍAZ, Emili: *La Casa Bloc*, Proyecto Final de Carrera, Departamento de Composición Arquitectónica, Sección de Historia de la Construcción, UPC-EUP, Barcelona, 1998.

¹⁷⁰ ROCA, Francesc: *Política econòmica i territori a Catalunya, 1901-1939*, Editorial Ketres, Barcelona, 1979.

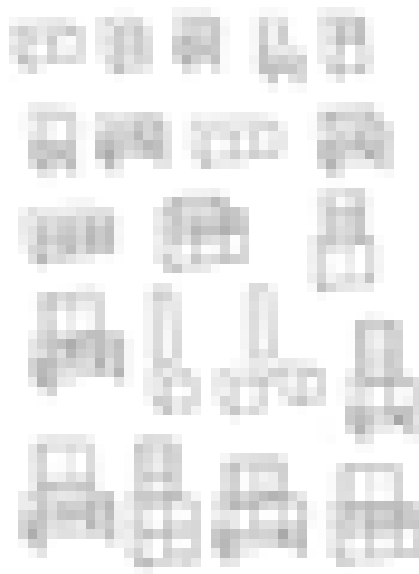
¹⁷¹ VIDAL, Mercè: “L’habitatge 1/11 de la Casa Bloc del GATCPAC”, en *Serra d’Or*, Nº 633, sept. 2012, págs. 36-41.

Bloc fue interrumpido en 1936 por el estallido de la Guerra Civil. Los servicios colectivos no pudieron terminarse ni tampoco hubo tiempo de mostrar una vivienda tipo amueblada. En cualquier caso, se trataba de un experimento pionero de puesta en práctica de los *Immeubles Villas* que le Corbusier todavía no había podido construir en Francia y que eran bien conocidas por los miembros del GATCPAC.



61 y 62. Camas plegables patentadas por la empresa vienesa Johan Matzecks Wwe, 1930.

Los proyectos de vivienda obrera y su reducción a superficies mínimas implicaban una nueva idea de hogar. El hogar del trabajador debería ser tan funcional como el taller y, en él, los objetos tan serios y económicos como los que salían de sus máquinas. El mobiliario tradicional de madera y tapicería, con adornos y elementos simbólicos no tenía lugar en este entorno. Había que experimentar con tipologías radicalmente nuevas. Los muebles deberían ser compactos –ocupar poco espacio–, versátiles –tener más de un uso–, plegables, ligeros, seriales, higiénicos y económicos y ser tan serios como una bicicleta o un coche. Estas ideas se trabajaron en los Vkhutemas de Moscú, en la Bauhaus durante los años de la dirección de Hannes Meyer y también en Viena. Pero no tuvieron la fortuna crítica que ha tenido el mueble de tubo.



21. Muebles modulares de Franz Schuster, Viena, 1925.

22. Josef Pohl: armario plegable para un soltero, Bauhaus, 1930.

5. Diseño y fascismo

Hasta aquí hemos estudiado el Movimiento Moderno y su vinculación con proyectos y políticas sociales de carácter progresista. Pero la pregunta que debemos hacernos es si ésta es la única historia del diseño posible del siglo XX. La respuesta es no. El diseño también se implicó con proyectos políticos de carácter conservador y autoritario. El fascismo fue uno de ellos.

5.1. El fascismo: ¿Una forma de “modernismo”?

En términos históricos el fascismo debe situarse en el marco de una era de retroceso de las democracias parlamentarias. Durante el período de entreguerras se produjo un fenómeno que Hobsbawm ha señalado en diversas ocasiones como el declive del estado demócrata liberal.¹⁷² Por desgracia, a medida que progresaba la segunda década del siglo XX, se fueron conjurando una serie de factores que determinaron el derrocamiento de no pocos regímenes democráticos. Por un lado, existía el miedo a la revolución bolchevique y al poder de las instituciones generadas por la clase obrera: partidos, sindicatos, periódicos, medios de comunicación, etc. Por otro, estaba la hostilidad a las instituciones políticas liberales que se mostraban poco efectivas a la hora de resolver los graves problemas sociales y económicos heredados de la Primera Guerra Mundial y la Gran Depresión, de tal modo que el autoritarismo se vislumbraba como la mejor opción para solucionarlos.

Muchos manuales de historia del diseño han pasado por alto el fenómeno del fascismo dando a entender que, o bien era un paréntesis insignificante o bien era un asunto tan turbio que valía más no hablar de él. Pero el fascismo no era ajeno a las cuestiones estéticas y además, estaba investido de un fuerte espíritu tecnocrático gracias al cual pretendía llevar a cabo sus proyectos de futuro. Así que en estos últimos tiempos, veinticinco años después de la Guerra Fría, han aparecido nuevas investigaciones que hablan de la “modernidad fascista” o de “modernismo y fascismo”¹⁷³ que van más allá del relato que enunció una de las víctimas más insignes del fascismo: Walter Benjamin. Según Benjamin, el fascismo estetizaba la política para seducir a unas masas a las que al mismo tiempo violentaba y oprimía.¹⁷⁴ La cultura funcionaría, pues, como una máscara, como una forma de ocultación de las perversiones del régimen. De acuerdo con esta teoría no existió una cultura fascista y, suponiendo que la hubiera, dada su intrínseca inmoralidad se deducía que era cínica, anacrónica y kitsch.¹⁷⁵

Sin embargo, el relato sobre el gusto folklorista y retrógrado del fascismo estaba muy imbuido de los relatos vigentes durante la Guerra Fría según los cuales el fascismo y la modernidad eran polos opuestos y moralmente incompatibles. Y han sido precisamente los historiadores del diseño, al señalar la pasión de Mussolini y Hitler por los coches deportivos, los aviones, los *gadgets* tecnológicos así como su preocupación por dar una imagen moderna a lo que sus países exportaban, los primeros en cuestionar la tesis de la antimodernidad intrínseca del fascismo.

¹⁷² HOBBSAWM, Eric: *Age of Extremes- The Short Twentieth Century, 1914-1991*, Abacus, Londres, 1995.

Su capítulo sobre el fascismo ha sido un importante referente para este trabajo, como también HOBBSAWM, Eric: “Pròleg” en ADES, Dawn, et Al.: *Art i poder. L’Europa dels dictadors*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona-Institut d’Edicions Diputació de Barcelona, Barcelona, 1996, págs. 11-15.

¹⁷³ BEN-GHIAT, Ruth: *Facist Modernities. Italy, 1922-1945*, University of California Press, Berkeley/Londres/Los Angeles, 2004; GRIFFIN, Roger: *Modernismo y fascismo*.

La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler, Akal, Madrid, 2010.

¹⁷⁴ BENJAMIN, Walter: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989 [1ª edición: en *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1936].

¹⁷⁵ RAMONEDA, Josep: “Estetització de la política i politització de l’art” en ADES, Dawn, et al.: *Op. Cit.*, pág. 8.

Investigaciones más recientes, realizadas sobre el diseño propiamente dicho en el siglo XXI, amplían este relato y aventuran que la cultura del diseño fascista sí existió, siendo un instrumento fundamental para unas políticas que lo utilizaban como vehículo de comunicación de sus ideas de modernización tecnocrática y “trascendente”.

Pero si los fascismos no eran culturalmente retrógrados, entonces ¿qué eran? ¿Cómo se entiende que fueran “revoluciones conservadoras”? ¿Cómo se explica que productos de diseño tan impecable que se han convertido en auténticos iconos del siglo XX, como el Volkswagen “Escarabajo”, fueran personalmente impulsados por Hitler? ¿Cómo se explica que el gobierno nazi cerrara la Bauhaus y al mismo tiempo tolerara el trabajo de excelentes diseñadores como Wilhelm Wagenfeld o Ferdinand Porsche? ¿Cómo era posible que la mayoría de arquitectos y diseñadores racionalistas italianos fueran tan afines al régimen de Mussolini? Si las trienales de Milán eran promovidas por un régimen retrógrado ¿por qué tenían un aspecto tan moderno?

Ante estas preguntas viene en nuestro auxilio el concepto de “modernismo sociopolítico” de Griffin. Según éste, si bien el fascismo era una ideología inequívocamente de derechas, era “modernista” en la medida que se presentaba como “regeneradora”, capaz de crear un “nuevo orden”, superadora del caos, la degeneración, la decadencia espiritual y la anomia derivada de la condición liminoide la Modernidad. Aunque a menudo invocaban la tradición, los fascismos, por lo menos en Italia y Alemania, tenían una actitud de proyección hacia el futuro al que se mostraban impacientes por llegar.

El fascismo se encontraba, además, imbuido de dos temores viscerales, el temor al comunismo y el temor a la decadencia: decadencia de una Europa asolada por la crisis económica y la desintegración de los imperios, decadencia por la pérdida de los patrimonios genéticos y decadencia de la familia entendida como puntal de la sociedad. Por ello la raza y el género se convirtieron en argumentos fundamentales de los proyectos de la regeneración fascista.

Es de sobra conocido el hecho de que los regímenes fascistas eran agresivamente nacionalistas. Y lo eran en la medida en que el concepto mítico de “patria” servía de “hogar primordial” o de “cielo protector” ante el terror ontológico. Roger Griffin cita a varios autores (Emanuele Castano, Mark Dechesne, Zygmund Bauman y Anthony Smith) en su enunciado de la “teoría de la manipulación del terror” según la cual una de las estrategias elaboradas por los seres humanos para vencer la muerte consiste en identificarse con ideologías colectivas.¹⁷⁶ Un de ellas es la nación moderna y la idea de que los individuos tienen derecho a tener una nación propia y deben apoyarla. Un concepto que cumple la función de las comunidades etnoreligiosas del pasado que compartían una historia y un destino. La nación confiere a los seres humanos una sensación de inmortalidad gracias al juicio de la posteridad y no gracias al juicio de un dios situado en el más allá. El auge del nacionalismo —en Alemania, en Italia, en Irlanda y en Cataluña— a finales del siglo XIX aparecía, según Griffin, cuando se abría una falla insalvable entre la Modernidad y la cultura “tradicional” por efecto de la aceleración del tiempo y de los efectos conjuntos de las revoluciones científicas, capitalista, tecnológica y liberal.

De todos modos hay que matizar que aunque todos los fascismos son nacionalistas no todos los nacionalismos son fascistas. En manos del fascismo el nacionalismo se convierte en una ideología radical. Los fascismos alemán, italiano o español llevaron el nacionalismo a sus extremos desarrollando una ideología totalitaria, excluyente y revanchista que conducía a la violencia contra aquellos que el Estado definía como enemigos. El nacionalismo bajo el fascismo llegaba a adquirir un carácter casi religioso. En Alemania el nacionalismo radical se asoció al territorio pero sobre todo al ideal de pureza de una supuesta raza “aria” que legitimaba el concepto de exclusión y, por extensión, la aniquilación de todos aquellos individuos que no pertenecieran a dicha raza. En España los enemigos a

¹⁷⁶ GRIFFIN, Roger: “La Teoría de la manipulación del terror”, *Op. Cit.*, pàg. 128-132.

perseguir por el franquismo eran los anarquistas, los comunistas, los judíos, los masones y los “separatistas” (nacionalistas catalanes y vascos) que atentaban contra la unidad de la patria.

Pero, más allá de las explicaciones trascendentes de nacionalismo de Griffin, y refiriéndonos al campo del diseño hay que pensar que en el período de entreguerras las actitudes muy localistas terminaban por desembocar en un folklorismo desfasado.¹⁷⁷ Así pues en el campo de las relaciones con el exterior los regímenes fascistas se movían en una especie de esquizofrenia. Por un lado, los impulsos nacionalistas conducían a la reivindicación de las culturas nacionales campesinas y artesanas pero, por otro, las ansias expansionistas en el campo económico y territorial trabajaban con un ojo puesto en la exportación y no querían ofrecer una imagen anticuada. Ello determinó, políticas de glorificación de la cultura campesina a nivel interno y de exportación de productos muy modernos a nivel internacional que en Italia se mostraban en las Trienales de Milán y en Alemania en el monumental pabellón de la *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne* de París de 1937.

Con todo lo dicho hasta ahora, ya podemos apuntar que el extraño éxito del fascismo no se debía solamente a las mejoras materiales que proponía y en las que colaboraron muchos arquitectos y diseñadores –como vacaciones para las familias, colonias de mar y de montaña para niños y jóvenes, competiciones deportivas, construcción de autopistas y carreteras, mejora de las condiciones de trabajo en las fábricas, escenificación de grandiosos rituales en el espacio público– sino al hecho de que se planteaba como una metafísica pues pretendía proteger a los individuos de los “excesos” de la Modernidad y proporcionarles un “dosel sagrado”. La lógica era que mientras que el comunismo y el capitalismo ponían su acento en el *homo economicus*, el fascismo defendía un modelo de existencia “adaptado al hombre real en su complejidad histórica y psicológica” promocionando su desarrollo espiritual y social.¹⁷⁸ Así pues, no eran solamente el populismo y la imagería lo que hacía que el fascismo consiguiera el apoyo de las masas, los intelectuales, los científicos, los arquitectos y los diseñadores, sino también el mito de la sumisión a un ideal superior, una forma de movilización civil o de conversión religiosa. La definición de la enciclopedia italiana Treccani, redactada por encargo de Mussolini, así lo decía:

“El fascismo es un concepto religioso según el cual el hombre es visto en su relación inmanente con una ley superior, con una voluntad objetiva que trasciende el ser humano individual y lo eleva a la condición de miembro consciente de una sociedad espiritual.”¹⁷⁹

Este mito de la sumisión a un ideal superior, esta especie de “guerra santa” de la nación contra la Modernidad, la degeneración de la raza y el comunismo, sería una de las explicaciones posibles al hecho de que millones de seres humanos normalmente inteligentes siguieran dócilmente a unos líderes “iluminados” y se prestaran a la construcción de unos regímenes autoritarios, violentos y eficazmente asesinos que terminaron perdiendo la noción de la realidad.

El lado más terrorífico del fascismo queda ejemplificado en la inquietante noción del “estado jardiner” que describe Zygmunt Bauman.¹⁸⁰ Al parecer fue el rey Federico el Grande el primero en de-

¹⁷⁷ En España el franquismo apoyó la artesanía y no el diseño moderno. PELTA, Raquel: “Handicraft During Franco’s Dictatorship in Spain”; GIMENO, Javier; FLORÉ, F. (Eds.): *Design and Craft: a History of Convergences and Divergences*, 7th Conference of the International Committee of Design History and Design Studies, Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, Bruselas, 2010.

¹⁷⁸ BEN-GHIAT, Ruth: *Facist Modernities. Italy, 1922-1945*, University of California Press, Berkeley/ Los Angeles/ Londres, 2004, pág. 8.

¹⁷⁹ Entrada “Fascismo” supuestamente redactada por Mussolini pero en realidad redactada por el filósofo Giovanni Gentile. *Enciclopedia Italiana Treccani, 1935-1936*.

¹⁸⁰ Aquí Roger Griffin cita el libro de BAUMAN, Zygmunt: *Modernity and Ambivalence*, Polity, Cambridge, 1991.

finir que una de las tareas del estado era “plantar” y “cultivar” las variedades más saludables de seres humanos. La idea ilustrada de que un colectivo de individuos es un objeto que se puede “diseñar, manipular y organizar” legítimamente, unida al darwinismo social y a las teorías científicas del siglo XIX, dio argumentos, sobre todo al régimen nazi, para considerar que la República de Weimar era un jardín que había que salvar del desorden y la decadencia mediante la “poda” de los elementos “indeseables” –la comunidad judía entendida como el gran enemigo interior, los gitanos entendidos como raza “inferior” así como, los homosexuales, los comunistas, los miembros de la resistencia, los testigos de Jehová, etc.– y dedicarse al cultivo esmerado de la raza aria propia de la nación alemana.¹⁸¹ De este modo, cobran sentido tanto la organización implacable de los campos de exterminio como los experimentos y las prácticas eugenésicas, así como la puesta en marcha de las políticas natalistas que asignaban a la mujer el papel de “productora” y “criadora” de ciudadanos de pura raza abundantes y sanos.¹⁸²

Evidentemente la “jardinería política” sólo se podía poner en práctica mediante la violencia. Todos los regímenes fascistas eran violentos en el sentido de que utilizaban habitualmente la policía y el ejército para imponerse; es decir, cuerpos de hombres capaces de ejercer la coacción física con el fin de eliminar la disidencia y la subversión. En el caso italiano, los primeros fascistas provenían de la Primera Guerra Mundial y se organizaron en los *fasci de combattimento* cuya misión era atacar sin descanso las organizaciones obreras.

Los regímenes fascistas, por lo menos el italiano y el alemán tenían una extraña relación con el pasado. Generalmente se presentan sus invocaciones al estilo clásico, a las antiguas glorias imperiales y al folklore nacional, como prueba irrefutable de su anacronismo y su carencia de espíritu moderno. No se puede negar que buena parte del arte, la arquitectura y el diseño que produjeron respondían a un gusto indudablemente kitsch. Pero hay que admitir que eran regímenes modernos en la consecución de sus fines pues emplearon las tecnologías más avanzadas para la orquestación de sus campañas de comunicación, la organización de sus rituales callejeros, la puesta en práctica de su estremecedora “jardinería política”, sus métodos de ingeniería social, sus campañas militares, etc. Además no podían pretender regenerar la nación, ni implantar un “nuevo orden” ni un “nuevo hombre” ni conquistar el poder económico y cultural mediante métodos pre-modernos o pre-industriales. En este sentido eran regímenes agresivamente proyectados hacia el futuro y, como hemos dicho, según Griffin, “modernistas.” En cualquier caso sus frecuentes miradas al pasado no tenían un carácter nostálgico, sino que los fascismos utilizaban la historia de modo pedagógico, la veían como un reservorio de mitos útil para legitimizar su esencia nacional. Algo, por otra parte, muy lógico en el contexto de su estrategia exacerbadamente nacionalista. El diseño, como veremos más adelante, respondía a estas pulsiones aparentemente contradictorias.

Pero si en algún terreno los fascistas aspiraban a ser modernos eso era, sin lugar a dudas, en el ámbito de la tecnología. A pesar de su ideología nacionalista y reaccionaria, el fascismo no podía defender el retorno a una civilización arcaica sino que debía integrar el proceso de industrialización en la vida de las masas. Y la manera de conseguirlo era incorporando los conceptos de eficiencia

¹⁸¹ En Italia la “jardinería política” no se inició hasta 1938, después del acuerdo con el Gobierno alemán.

Fue entonces cuando Mussolini empezó a argumentar que los italianos, como los alemanes, procedían de una raza aria. Con anterioridad, el régimen fascista italiano no había sido racista.

¹⁸² De todas formas la eugenesia, o “ciencia” que se propone evitar el nacimiento de indeseables mediante políticas de esterilización masiva, no fue una prerrogativa del régimen nazi sino que se practicó ampliamente en diversos estados democráticos durante el período de entreguerras. Incluso en algunos Estados estadounidenses y en los países escandinavos hasta el último tercio del siglo XX. Documentos TV: *La higiene racial* <http://www.rtve.es/television/20131031/documentos-tv-higiene-racial/780302.shtml> [consulta: 20/03/2015].

que se desarrollaban en el ámbito de la ingeniería. En su cruzada para implantar un “nuevo orden”, los gobiernos fascistas invirtieron grandes esfuerzos en mejorar los medios de comunicación –especialmente el cine y la radiodifusión–, los medios de transporte –especialmente la aeronáutica, el ferrocarril y las carreteras– y en poner en manos del “pueblo” dos aparatos que identificaban con las sociedades avanzadas: el receptor de radio y el coche.

Los estados fascistas se apuntaron, además, una victoria importante de cara la opinión pública, sobre todo en Italia y Alemania, pues fueron capaces de contener y superar la debacle económica mundial que siguió al crack de la bolsa de Nueva York de 1929. Ello fue así porque dieron a las empresas las herramientas que necesitaban para librarse de la conflictividad laboral: suprimieron los sindicatos y todas las organizaciones obreras y, de acuerdo con el modelo de liderazgo político, reforzaron el modelo de liderazgo empresarial carismático y autoritario. En Alemania, las grandes empresas que, en un principio, no veían claro su futuro bajo el nazismo, terminaron colaborando con él e incluso durante la guerra no tuvieron reparos en utilizar mano de obra esclava o procedente de campos de concentración.

5.2. El diseño italiano bajo el fascismo

Mussolini gobernó los destinos de Italia desde 1922 hasta 1943. A diferencia de Alemania, que entre las dos guerras pasó bruscamente de una república de carácter progresista a una dictadura intolerante y sanguinaria, más de una generación de intelectuales italianos no conoció otro sistema de gobierno que no fuera el del régimen fascista. Así pues el diseño italiano durante el período de entreguerras no puede analizarse al margen del régimen político que lo amparaba.

Con su uso masivo de las tecnologías de la información y de la construcción, el fascismo se presentaba como un proyecto de modernización de Italia utilizando, sin embargo, métodos autoritarios. De este modo ofrecía la fantasía de promover un desarrollo económico para todos sin poner en peligro, no obstante, los límites entre clases sociales y las tradiciones del país. La única contradicción de esta modernización se encontraba en el recurrente culto al mundo romano (*romanità*) cuyo repertorio formal se utilizaba para las ceremonias callejeras, el arte, la arquitectura y el diseño. Según uno de los tecnócratas del régimen, Giuseppe Bottai, la fascinación por Roma no nacía de la erudición ni de la afición por una historia muerta sino del potencial de este mito para inspirar acciones del presente. La intención no era el restablecimiento del mundo antiguo sino una renovación, una revolución que devolvería a Italia un esplendor equiparable al del Imperio Romano.¹⁸³

El régimen de Mussolini ejerció una especie de “pluralismo cultural” de tal modo que no criminalizaba la vanguardia ni pretendía imponer un estilo estatal como ocurría en la Alemania de Hitler. Con el fin de plasmar su espíritu renovador y estimular la producción cultural, el Estado fascista italiano ejercía de mecenas financiando obras públicas, exposiciones, concursos, obras de arte, proyectos urbanísticos, la ambiciosa *Enciclopedia Italiana* supervisada por el filósofo Giovanni Gentile, la Real Academia, los ultramodernos estudios cinematográficos de Cinecittà así como la Bienal de Venecia y, en el campo del diseño, las bienales de Monza y las Trienales de Milán. Esta “generosidad” estatal funcionaba como una poderosa maquinaria propagandística cuyo fin era inculcar en el pueblo la idea de que Italia estaba experimentando un renacimiento cultural espectacular –paralelo a un crecimiento económico y militar– como no se había dado desde hacía siglos y que situaría al país de nuevo en el mapa de las naciones avanzadas.

¹⁸³ BOTTAI, Giuseppe: “Roma e Fascismo”, *Roma*, 15/10 (1937), pág. 351.

Citado por GRIFFIN, Roger: *Op. Cit.*, pág. 311.

Sin embargo, hay que destacar que la actitud abierta del fascismo italiano respecto a la cultura no se basaba en la “tolerancia” sino en el oportunismo de tal modo que el régimen se apropiaba de cualquier *ismo* que surgiera en la península, presentándolo como un logro de la “revolución” fascista y siempre y cuando no tuviera una actitud crítica con ella. Pocos fueron los creadores que no se prestaron a trabajar por y para el Estado fascista. Según Ruth Ben-Ghiat, el fascismo en Italia contaba con el apoyo de la mayoría de intelectuales porque se dirigía tanto a los temores como a las esperanzas que éstos tenían sobre la era moderna.

“Definido por Mussolini como la “Revolución de la reacción”, el fascismo expresaba dentro del mundo moderno tanto el empuje hacia el progreso como el temor a la degeneración, tanto la demanda de emancipación como el impulso a preservar el orden, tanto el escalofrío de la transitoriedad como el deseo de identidades estables.”¹⁸⁴

Como todos los regímenes fascistas, el italiano no carecía de espíritu tecnocrático y uno de sus mayores logros fue la creación, en 1933, del *Istituto per la Ricostruzione Industriale* (IRI) cuyo objetivo era combatir la crisis del sector financiero después del crack de 1929. El Instituto financió la mejora de las infraestructuras, la tecnología industrial, la industria pesada, la innovación tecnológica, promovió el consumo y batalló por conseguir la autarquía económica.

A partir de 1936, a causa de las sanciones impuestas por la comunidad internacional por la invasión de Etiopía, Italia no podía importar materias primas que pudieran servir para fabricar armamento. Ello generó una industria de sustitución así como la investigación y promoción de una serie de materiales, como el aluminio, el linóleo y el vidrio, que fueron ampliamente utilizados en los sectores de la construcción, el mobiliario y el diseño de interiores y mobiliario. Sus sonoros y publicitarios nombres parecían destinados a estimular la imaginación de los diseñadores y los consumidores.¹⁸⁵

Uno de los materiales autárquicos más utilizados fue el aluminio cuyas planchas tomaron el nombre de “Anticorodal”. Este metal ligero, maleable y resistente a la oxidación se obtenía gracias a las abundantes minas de bauxita de Istria y a la eficiencia de las centrales eléctricas nacionales. Además de sus cualidades mecánicas, el aluminio armonizaba bien con el vidrio proporcionando una imagen de indudable modernidad.

Hacia los años treinta se afianzó el uso del linóleo como material de revestimiento. Compuesto de aceite de linaza y corcho, dos materiales muy fáciles de encontrar en Italia, se empleó para suelos, paredes y muebles. Aislante del frío, la electricidad y el agua, capaz de teñirse en vivos colores y fabricado en la península desde finales del siglo XIX, el linóleo tenía además el interés de contar ya con amplios mercados abiertos en Austria, Bélgica y en los Países Escandinavos.

Finalmente estaba el vidrio, el material con que el Gobierno de Mussolini creía conseguir la autarquía absoluta. Las arenas de sílice procedían de la Toscana y el Véneto y se aplicaron a una producción muy diversificada. El “Termolux”, un material de invención íntegramente italiano, llevaba fibra de vidrio integrado de tal modo que era muy indicado allí donde se necesitara una distribución gradual de la luz y resistencia a los agentes químicos y atmosféricos. La cristalería de Livorno producía los vidrios aislantes “Vetroflex”, “Vetrovatta” y “Vetrofuocco”; Saint Gobain producía el vidrio para espejos “Italor” y la Fabrica Pisana la “Opalina”. Los cristales de seguridad más difundidos eran el “Vis” y el “Securit” gracias a la promoción que la Unión Vidriera Italiana hizo a través de las

¹⁸⁴ BEN-GHIAT, Ruth: *Facist Modernities. Italy, 1922-1945*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/Londres, 2004.

¹⁸⁵ GREGOTTI, Vittorio: “I materiali autarchici”, *Il disegno del prodotto industriale*, Ed. Electa, Milán 1998 [1ª edición: Electa, Milán, 1986], págs. 184-185.

revistas *Domus* y *Casabella* así como de la Società Umanitaria dedicada a la enseñanza de los oficios industriales. Las posibilidades del diseño con estos materiales vítreos eran ejemplificados por las propias empresas, como Vetrocoke o Saint Gobain que decoraban todas sus oficinas con cristal.

Ya fuera en el ámbito cultural, social o tecnológico, los fascistas adictos al régimen se esforzaron, mediante métodos más que dudosos, por convertir a Italia en un estado moderno, eficaz, y poderoso y en una nación unida, saludable y productiva. El Estado imprimía un giro “modernista” a todos los logros que tuvieran lugar en su territorio los cuales supuestamente desembocarían en la regeneración de un país “postrado” bajo el anterior sistema liberal.

5.2.1. El Futurismo

En el apartado sobre el movimiento artístico del Futurismo ya comentábamos sus vinculaciones con el fascismo. Durante los primeros años de esta vanguardia, los que transcurrieron desde 1909 hasta el desenlace de la Primera Guerra Mundial, los futuristas defendieron un programa basado en una política exterior cínica, astuta y agresiva, en el apoyo al expansionismo colonial y en el “irredentismo”.¹⁸⁶ Aun así, algunos de los artistas que Marinetti atrajo hacia el movimiento procedían de ideologías entre las que se encontraban el anarcosindicalismo y el marxismo. Pero al término del conflicto bélico y, sobre todo, después de que Mussolini se hiciera con el poder, en 1922, el compromiso de los futuristas con el fascismo se hizo más explícito. Además de fundar su propio partido, en 1924 Marinetti publicó una recopilación de textos de la década anterior, llamada *Futurismo y fascismo*, en la que enérgicamente presentaba el futurismo como movimiento precursor del fascismo acentuando la influencia del primero sobre el segundo.

Durante la segunda mitad de los años veinte, Marinetti y sus seguidores se encontraban en una situación lo suficientemente ventajosa como para proponer que el Futurismo se convirtiera en el estilo oficial del régimen, pero ello no ocurrió porque un nuevo movimiento contrincante y de carácter clasicista, el *Novecento*, captó su atención y consiguió el amparo de la colaboradora de Mussolini, Margherita Sarfatti. La utopía estética del Futurismo se fue disolviendo en el contexto autoritario de un régimen que, por motivos estratégicos y pragmáticos más que ideológicos, terminó por no otorgarle su apoyo. Otra causa mucho más pragmática de su decadencia, sobre todo en el caso de las *casas dell'arte* y los talleres, fue no comprender cuales eran las exigencias de la gran industria y el mercado.

5.2.2. El Novecento

La versión italiana de la “llamada al orden” después de los excesos experimentalistas de preguerra tenía como referencia esencial la antigüedad clásica italiana, la pureza de formas y la armonía de la composición. En el campo de la arquitectura, a la hibridación de tradiciones clasicistas o mediterráneas con elementos modernos para producir un estilo arquitectónico monumental se le llamó *Stile Littorio* y su versión más articulada en el ámbito del diseño sería el *Novecento*.

El movimiento tuvo como temprana abanderada la revista *Valori Plastici* publicada en Roma desde el fin de la guerra (1918) hasta la llegada de Mussolini al poder (1922) en la que se evidenciaba un renovado interés por los volúmenes sólidos, los modelados de bulto redondo y el rechazo al flujo espacial del Cubismo analítico y el Futurismo. La revista hacía una defensa de la italianidad en el arte pero no se posicionaba radicalmente a favor del naturalismo o del neoclasicismo.¹⁸⁷

¹⁸⁶ La Italia *irredenta* o Italia “no rescatada” era un movimiento que reivindicaba la recuperación de territorios que habían quedado fuera de las fronteras italianas después de la unificación.

¹⁸⁷ Alrededor de la revista pivotaban los artistas italianos Carlo Carrà, Giorgio de Chirico, Morandi y Ardengo Soffici aunque también publicaba obra de numerosos artistas extranjeros como los cubistas



65. Guido Balsano: jarrón *Stella*, 1926; 66. Gio Ponti y Emilio Lancia: sillas para *Domus Nova*, 1927.

La auténtica impulsora del *Novecento* fue la crítica de arte y biógrafa de Mussolini, Margherita Sarfatti, quien hizo suyos los conceptos estéticos de *Valori Plastici* reformulándolos hacia una especie de clasicismo moderno que ejemplificaba muy bien la vuelta al orden italiana y gustaba mucho al régimen fascista.¹⁸⁸ Esta influyente intelectual proponía un arte que fuera a la vez “antiguo y nuevo, viril pero sensible, moderno pero formado en los principios constructivos de pasado, profundamente italiano pero no provinciano”¹⁸⁹ organizando para promoverlo importantes exposiciones de los artistas que, de acuerdo con sus teorías, seguían esta tendencia. Sarfatti también fue la coordinadora del pabellón nacional de Italia presentado en la *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* de París de 1925. A propósito de la misma escribía mostrándose recelosa del entusiasmo que levantaban las culturas primitivas en las artes decorativas:

“Rápida y mecánica, la vida moderna nos empuja hacia una brutal simplificación del lenguaje de uso corriente—siempre perentorio, a veces abrupto. Al mismo tiempo nos empuja hacia las formas simples de lo arcaico. Primitivos de una nueva era en la que la máquina indudablemente se hará con un mayor control del asunto, nosotros descubrimos un secreto pero insistente deseo que nos lleva a buscar a veces con excesivo celo el primitivo exotismo de China o Egipto o el terrible balbuceo del África negra, con su ceceo avergonzado lleno de torpeza infantil. Ahora resulta que todo lo que pertenece al alba de las civilizaciones antiguas y rudimentarias nos parece bueno.”¹⁹⁰

Alexander Archipenko y Fernand Léger hasta los primeros surrealistas como Luis Aragón y André Breton. Ver: BRUN, Emily: “Cuerpos de la cripta y otras historias de la escultura italiana de entreguerras” en SILVER, Kenneth E.: *Caos y Clasicismo. Arte en Francia, Italia y Alemania, 1918-1936*, Fundación Guggenheim, Bilbao, 2010, págs. 145-147.

¹⁸⁸ Margherita Grassini, fue una acaudalada crítica de arte veneciana de origen judío, residente en Milán después de su matrimonio con Cesare Sarfatti. A consecuencia de haber perdido un hijo en la Primera Guerra Mundial, se adhirió abiertamente a la causa del fascismo. Su biografía y fuentes de información pueden consultarse en “Margherita Grassini”: Dizionario Biografico Treccani, http://www.treccani.it/enciclopedia/margherita-grassini_%28Dizionario-Biografico%29/ [consulta: 24/11/2014].

¹⁸⁹ SILVER, Kenneth E.: “Un yo más perdurable” en SILVER, Kenneth E.: *Caos y Clasicismo. Arte en Francia, Italia y Alemania, 1918-1936*, Fundación Guggenheim, Bilbao, 2010, pág. 31.

¹⁹⁰ SARFATTI, Margherita: “L’Italie à l’Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes, París, 1925. Citado por BENTON, Tim en “Italian Architecture and Design” dentro del catálogo de BENTON, Charlotte;



23. Giovanni Muzio: Palacio de la Triennale, Milán 1933.

24. Gio Ponti: *Alegoría de la arquitectura*, 1926. Producción, Richard-Ginori.

El remedio para estos excesos de primitivismo racialmente sospechosos y poco convenientes para un país tan civilizado como Italia era un estilo moderno basado en un clasicismo purificado. En el campo de la arquitectura, el autor más destacado del *Novecento* fue Giovanni Muzio conocido internacionalmente por el proyecto del palacio que aloja la Triennale de Milán. Una de las expresiones más originales del objeto novecentista eran las porcelanas que Gio Ponti diseñó durante siete años para la empresa Richard-Ginori y que le valieron el Gran Premio de la *Exposition* de París de 1925. Ponti utilizaba repertorios de la Antigüedad Clásica y del Renacimiento pero los interpretaba de un modo irónico, esquematizado y, a veces, casi surrealista extremadamente original.¹⁹¹

El *Novecento* no llegó a ser el estilo oficial del régimen de Mussolini pero indudablemente gozó de su favor. Gracias a sus estrechas relaciones con el *Duce*, Sarfatti organizó con dinero público diversas exposiciones novecentistas marginando con ello deliberadamente a los futuristas de Marinetti a quienes, a pesar de su abierta adhesión al fascismo, consideraba como un grupo de exaltados pasados de moda. Como vimos anteriormente, este contratiempo terminaría por favorecer a los futuristas quienes, por un azar de la historia, quedarían a nivel historiográfico situados del lado de las vanguardias legitimadas.

El *Novecento* como movimiento se disolvió hacia 1934 y algunos de sus más conspicuos defensores, como Gio Ponti, lo abandonaron adoptando el racionalismo tanto en la arquitectura como en todos los ámbitos del diseño. Aunque su lenguaje no formaba parte de la estética “modernista” y hoy en día parece muy anacrónico, no hay duda de que, por lo menos en Italia, constituyó el telón de fondo del racionalismo.

BENTON, Tim; WOOD, Ghislaine (Eds): *Art Decó 1910-1939*, Bulfinch Press-AOL Time Warner Book Group, Boston-Nueva York-Londres, 2003, pág. 220.

¹⁹¹ FRESCOBALDI, Livia y RUCELLAI, Oliva: *Gio Ponti e la Richard-Ginori: una corrispondenza inedita*, Corraini Edizioni, Mantua, 2015. Ponti fue, además de diseñador, un incansable promotor cultural. En 1928 fundó la conocida revista *Domus* de la que era director siendo también uno de los organizadores de las Triennales de Milán de los años treinta. Ver el Art déco en Italia en apartado “Un estilo global” en el *Capítulo IV. Los estilos o la búsqueda de la forma*.

5.2.3. El Racionalismo

Durante, los años veinte, Futurismo, *Novecento* y Racionalismo mantuvieron un delicado equilibrio de influencias en relación con el régimen, puesto que cada uno se proponía como el verdadero arte del fascismo; sin embargo, mostraban notables diferencias. El *Novecento* servía a los gustos de la burguesía industrial del norte de Italia que, aunque tenía un amplio abanico de complicidades con el régimen, era una clase social que todavía mantenía ciertos hábitos propios en cuanto a decoración y vestuario. En cambio, el Racionalismo se ilusionó con la idea de la revolución fascista que veía como un movimiento renovador y antiburgués. Además, aunque sus ideales sociales fueran opuestos, mantenía estrechas relaciones con la vanguardia internacional presentándose como el movimiento que realmente iba a modernizar Italia. El hecho de que tanto novecentistas como racionalistas se declararan afines al fascismo, trabajando ambos para el Gobierno del *Duce* hizo que no se encontraran políticamente enfrentados. Esto terminó por convertir el debate sobre clasicismo y racionalismo, o entre pasado y presente, en una cuestión de carácter formal.

Cuando el racionalismo emergió en Italia, el Gobierno de Mussolini ya estaba establecido y tuvo que convivir con él. Nunca fue un movimiento de oposición al régimen y al *statu quo*. El primer grupo de arquitectos racionalistas que se dio a conocer fue el llamado *Gruppo 7*. Éste se inspiraba explícitamente en las experiencias internacionales del Movimiento Moderno con cuyos ideales sociales, evidentemente, se contradecía.¹⁹² Se presentó por primera vez en 1926, a través de la revista *Rassegna Italiana*, donde publicó diversos artículos en los que defendía la funcionalidad estricta y la aplicación de un método racional gracias al que, según confiaba este colectivo de arquitectos, en último término, surgiría el estilo moderno. El *Gruppo 7* no era en absoluto historicista pero manifestaba su respeto por la tradición proponiendo un “nuevo espíritu” basado en la estructura geométrica, el ritmo, la proporción, y el refinamiento en los materiales y los detalles arquitectónicos. A diferencia del grupo novecentista, el *Gruppo 7* no proponía la aplicación de un repertorio determinado sino un modo diferente de entender la arquitectura.

El debate sobre tradición y modernidad llegó al paroxismo durante la Segunda Muestra Italiana de Arquitectura Racionalista celebrado, en Roma en 1931, inaugurada por Benito Mussolini y patrocinada por el Sindicato Nacional de Arquitectos. En esta ocasión los arquitectos jóvenes se presentaron bajo la organización nacional del MIAR (Movimento Italiano Architettura Razionale) entregando al *Duce* un panfleto sobre las ventajas de la arquitectura moderna. En él se afirmaba que el tradicionalismo pertenecía al viejo mundo burgués mientras que las formas del racionalismo servían mucho mejor a los ideales revolucionarios del Fascismo. De este modo el MIAR se posicionaba políticamente aspirando a granjearse las simpatías del régimen y a obtener sus encargos de obra pública. En el panfleto se decía:

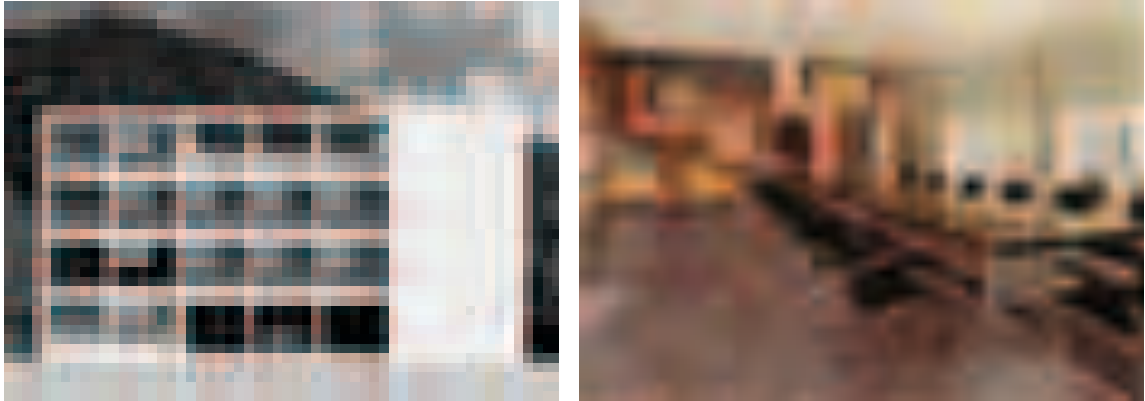
“Mussolini quiere un arte de nuestro tiempo, un arte fascista nuevo. La arquitectura de la era de Mussolini tiene que responder a la masculinidad, a la fuerza y al orgullo de la revolución. Los viejos arquitectos son un símbolo de impotencia que ya no sirve [...] Nuestro movimiento no tiene otra misión moral que servir a la revolución en tiempos difíciles.”¹⁹³

Para reforzar el argumento de la inadecuación de la arquitectura clasicista en relación con los ideales de la revolución fascista, en la exposición se exhibía un fotomontaje titulado *La lista de*

¹⁹² El grupo estaba integrado por Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava, Giuseppe Terragni y Ubaldo Castagnoli, que fue sustituido, un año más tarde, por Adalberto Libera.

¹⁹³ Cita de BENTON, Tim: “Parlar sense adjectius. L’arquitectura al servei del totalitarisme” en ADES, Dawn, et Al.: *Art i poder. L’Europa dels dictadors*, Centre de Cultura Contemporània i Institut d’Edicions Diputació de Barcelona, Barcelona, 1996, pág. 39.

los horrores en el cual se mostraban los ejemplos más ridículos del clasicismo ecléctico y se comparaban con la obra de arquitectos que estaban adoptando el racionalismo.



25 y 70. Giuseppe Terragni: Casa del Fascio, fachada exterior y sala de juntas, Como, 1936.

Sin embargo, como hemos apuntado, el debate italiano tenía un carácter formalista y resulta por lo tanto problemático identificarlo con el Movimiento Moderno ya que sus ideales sociales no eran los mismos. Las biografías de Giuseppe Terragni y de Giuseppe Pagano ejemplifican bien el dilema entre un “modernismo formal” y un “modernismo comprometido.” Dotado de un gran talento, Terragni se enfrentó apasionadamente a los problemas formales de la arquitectura y el diseño de tal modo que, a pesar de su compromiso con el régimen autoritario de Mussolini, hoy se le considera un maestro de la arquitectura contemporánea. Su obra más conocida, la Casa del Fascio de Como (1936), puede contemplarse como un ejercicio de retórica política en la medida que se proponía crear un centro del partido, un edificio de representación que sirviera perfectamente a los ideales de la revolución fascista.

Lejos de proyectar una arquitectura monumental o de acudir a cualquier forma del pasado, Terragni evitó cualquier ornamento y calculó las proporciones mediante un método clásico: la sección aurea. Manejando los volúmenes con maestría consiguió uno de las obras más bellas de la arquitectura moderna. La ligereza y la transparencia del edificio no eran solamente una cuestión estética sino que querían ser la interpretación en términos arquitectónicos de la frase de Mussolini: “La Casa del Fascio debe ser una caja de cristal en la que todos puedan mirar hacia dentro”.¹⁹⁴

Con el objetivo de realizar una obra de arte total, Terragni también diseñó todos los interiores y los muebles. Aunque no se trataba de objetos seriados, empleó materiales no tradicionales –vidrio, tubo de acero, aluminio, etc.– para proponer una serie completa de modelos o arquetipos expresivos de lo que podría ser un sistema de mobiliario basado en criterios racionalistas.¹⁹⁵

Giuseppe Pagano se contaba también entre los arquitectos más afines al régimen y obtuvo no pocos encargos del mismo. Aunque quizás no tenía el talento creativo de Terragni, su obra era extremadamente rigurosa. Muy interesado por los problemas estéticos en los que se debatía el país, desde 1933 fue editor de la revista *Casabella* cuya gráfica y contenidos modernizó radicalmente. Utilizando este portavoz, Pagano instaba a los compañeros de profesión a revolucionar el mundo mediante una arquitectura que no fuera una imitación de estilos. A partir de

¹⁹⁴ GREGOTTI, Vittorio: *Il disegno del prodotto industriale*, Ed. Electa, Milán 1998 [1ª edición: Electa, Milán, 1986], pág. 188.

¹⁹⁵ CASCIANI, Stefano: “Mobili come architettura. Giuseppe Terragni ed il disegno di mobile razionalista” en FERRAIO, L. y PASTORE, D. (Eds.): *Giuseppe Terragni, la Casa del Fascio*, Istituto MIDES, Roma, 1982, págs. 61-64.

1942, ya durante la guerra, Pagano empezó a ser muy crítico con la ideología del fascismo y abandonó el partido vinculándose a la resistencia. Como hizo en su día William Morris, se había dado cuenta de que las causas de la vulgaridad del mundo eran de tipo moral y no simplemente estéticas; de que no se podía cambiar el mundo desde el exterior. De este modo terminó siendo identificado como un intelectual contrario al régimen. En 1944 fue detenido, entregado a los alemanes, torturado y llevado al campo de concentración de Mauthausen donde falleció.

En la medida que realizaron muchos encargos de obra pública de carácter “social”¹⁹⁶—cuarteles, escuelas, colonias de vacaciones, hospitales, etc.—, los arquitectos racionalistas tuvieron que enfrentarse al problema de equipar edificios de uso colectivo con mobiliario seriado y barato. Además de Gio Ponti, que trabajaba para empresas de cerámica, carrocerías y mobiliario, dirigía la revista *Domus* y organizaba Triennales, Terragni y Pagano se dedicaron también al diseño de muebles y objetos. Aunque sus encargos procedían de la Administración, llevaron hasta las últimas consecuencias la idea de dar a los objetos un uso estrictamente práctico y de despojarlos de cualquier connotación simbólica de poder. No hacían concesiones a la historia, al decorativismo o al gusto burgués. Aunque pueda parecer paradójico, sus interiores y sus muebles prácticamente se confunden con los del Movimiento Moderno centroeuropeo.

5.2.4. Las bienales de Monza y las trienales de Milán

Aunque Ponti, Terragni y Pagano realizaron no pocos proyectos de diseño industrial durante el período de entreguerras, el debate sobre el diseño en Italia fue más bien indirecto ya que la profesión como tal no se encontraba todavía bien identificada. Según Vittorio Gregotti, se trataba de discutir el destino crítico y figurativo de las “artes aplicadas” ligadas a las categorías estéticas idealistas del funcionalismo y el racionalismo.¹⁹⁷ En este sentido, las bienales de Monza y las Trienales de Milán, en tanto que escaparates de objetos modernos sirvieron de altavoz de los debates y las contradicciones que tenían lugar en el ámbito del diseño y del gusto.

La primera *Mostra Internazionale delle Arti Decorativa*, que tuvo lugar en Monza, en 1923, era un proyecto largamente aplazado cuyos orígenes se remontaban a las exposiciones internacionales de artes decorativas de Turín (1902) y Milán (1906). Para la organización y patrocinio de la misma se había creado un consorcio entre tres instituciones: el ayuntamiento de Milán que asumía la organización y promoción del evento; el ayuntamiento de Monza que cedía la Villa Reale y la Società Umanitaria que proporcionaba la experiencia de veinte años en la promoción y la enseñanza de las artes aplicadas y los oficios industriales.¹⁹⁸ El régimen de Mussolini se apropió rápidamente de este proyecto generado por la sociedad civil y la anterior administración, convirtiéndolo mediante un decreto del 31 de diciembre de 1923 en un evento oficial y controlado por el ministro de educación Giovanni Gentile.

En la primera bienal se presentaron tanto objetos del segundo futurismo como creaciones neoclásicas junto a ejemplos de artesanía regional. Sin embargo, con el fin de evitar el folklorismo y favorecer el diseño moderno, las bases de la primera bienal especificaban que se debía evitar todo aquello que tuviera carácter retrospectivo, se recreara en modelos antiguos así como no exponer el arte rústico entendido como expresión del arte campesino.¹⁹⁹ La bienal fue tomando

¹⁹⁶ De carácter populista, la “obra social” del fascismo tenía como uno de sus objetivos principales adoctrinar a los jóvenes e incitar a la obediencia.

¹⁹⁷ GREGOTTI, Vittorio: *Il disegno del prodotto industriale*, Ed. Electa, Milán 1998. *Op. Cit.*, pág 130 [1ª edición: Electa, Milán, 1986].

¹⁹⁸ Para una crónica completa de las Trienales de Milán ver: PANSERA, Anty: *Storia e Cronaca de la Triennale*, Longanesi & C. Milan, 1978.

¹⁹⁹ GREGOTTI, Vittorio: *Op.Cit.*, pág. 150.

cuerpo y su tercera edición (1927), de acuerdo con la ascensión de las tendencias neoclasicistas, tenía como tema central *Il Novecento e il Neoclassicismo nella decorazione e nell'arredamento*. Estas primeras bienales pretendían la difusión del “buen gusto” el cual se identificaba con una artesanía de lujo, de carácter autárquico y nacionalista que, según los organizadores, tenía un carácter más elevado que la mostrada en la *Exposition internationale des arts Décoratifs et industriels modernes* de París de 1925 cuyo carácter era más industrial. De todos modos al cabo de tres ediciones los organizadores detectaban que uno de los problemas de las bienales era que se exponían piezas no seriadas, muy poco aptas para la venta ya que sus precios eran desorbitados.

En su cuarta edición, la bienal adquirió una periodicidad trienal así como un carácter más modernizante, industrial y cosmopolita, adoptando el nuevo nombre de *Triennale delle arti decorative e industriali moderne*. Las trienales se convirtieron en un evento decretado por ley y se trasladaron a Milán, ocupando el Palazzo dell'Arte diseñado a tal efecto por Giovanni Muzio en un estilo neoclásico modernizado.

El nuevo certamen se proponía como un gran evento internacional, al estilo de las exitosas exposiciones de artes decorativas de Turín (1902) y París (1925), aspirando a ser un escaparate de la civilización moderna. Como ocurría con otros eventos internacionales similares, la trienal proponía mediante sus bases de participación una doctrina estética destinada a estimular un gusto moderno. Según la bases, los objetos a exponer tenían que ser modernos, originales pero sin extravagancias, técnicamente perfectos y producidos de modo eficiente.²⁰⁰ Así pues, además de ser un gran escaparate de la arquitectura moderna y el *arredo*, en su nuevo formato las trienales tenían como objetivo desplazar la revalorización del objeto artesano –en la que se habían empeñado las anteriores bienales de Monza– y orientarse hacia la promoción del objeto industrial.

Las trienales de 1933 y 1936 fueron llamadas las “trienales racionalistas” porque en ellas la presencia de arquitectos racionalistas fue muy importante, incluso a nivel de gestión. Gran parte de los montajes de estas trienales se caracterizaban por el uso de materiales industriales o por el empleo de materiales tradicionales tratados con el fin de obtener efectos novedosos. El tubo de acero, el vidrio y el aluminio se convirtieron en los símbolos del estilo decorativo moderno dejando muy atrás las molduras y las marqueterías del Novecento.



26 y 72. Piero Lingeri y grupo MIAR: fachada e interior de la casa con estructura de hierro, V Triennale, 1933.

Para la V Trienal (1933) se realizaron veintiuna construcciones sobre el tema de la vivienda. Las fotografías de la época transmiten la idea de que, con respecto al gusto moderno y, aunque su grado de industrialización quizás no fuera muy elevado, Italia se encontraba en perfecta sintonía

²⁰⁰ V Triennale di Milano. *Catalogo Ufficiale*, pág. 16. Consultado en Wikipedia.

con las corrientes internacionales del diseño. Para paliar esta visión, quizás tecnológicamente poco avanzada, la Triennale organizó una exposición internacional del transporte y de carrocerías ferroviarias donde se mostró el Elettrotreno ETR 200, un proyecto conjunto entre la Ferrovia dello Stato y la empresa Breda, diseñado en estilo *Streamline* por Gio Ponti y Giuseppe Pagano.



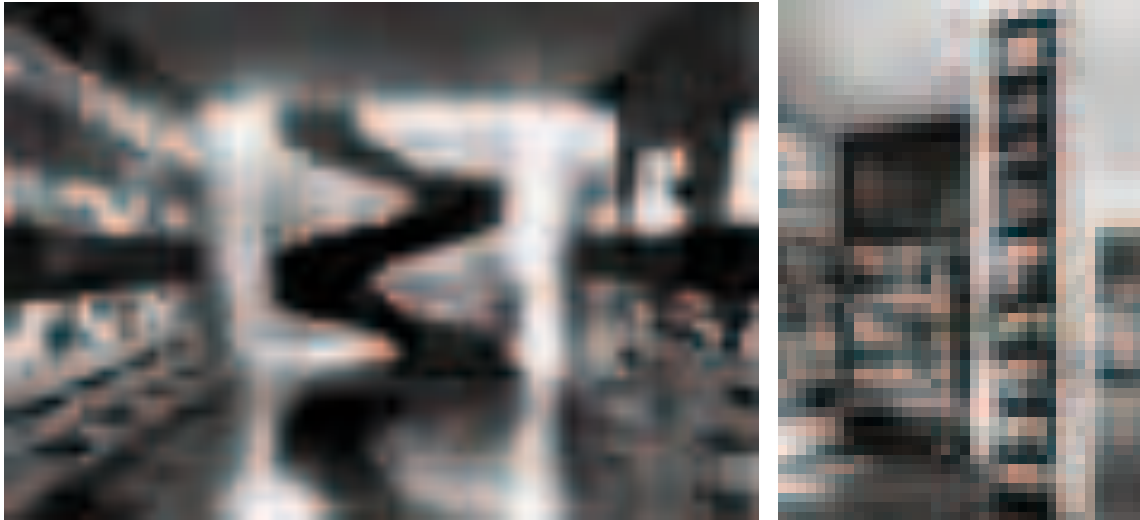
73 y 74. Aspecto exterior e interior del Elettrotreno Breda 201, mostrado en la V Triennale, 1933.

En la VI Triennale (1936) el tema central fue la vivienda y el *arredo* (la decoración). En ella se mostró una exposición sobre viviendas-tipo: pisos con servicios comunes, pisos para tres o para cuatro personas, viviendas para profesionales, dormitorios para estudiantes, estancias transformables y así hasta doce tipologías diferentes muy parecidas a las elaboradas por el Movimiento Moderno en Alemania durante la República de Weimar. En la exposición de *arredamento* se mostraban siete habitaciones-tipo –para una señora, un señor, un médico, un niño, etc.– también siguiendo el espíritu de mostrar una versión “modernista” de las estancias tradicionales muy alejada del arquetipo de la vivienda burguesa. Siguiendo el ideario autárquico fascista según el cual la cultura moderna italiana, en ese caso la arquitectura, hundía sus raíces en la cultura vernácula, se mostró una exposición sobre arquitectura rural mediterránea. En ella se establecían analogías entre los tejados planos, las superficies desnudas y las formas cúbicas de la arquitectura popular y la arquitectura racionalista del momento.²⁰¹

La sintonía de las obras presentadas en las trienales de 1933 y 1936 –ambos eventos financiados por el Gobierno de Mussolini– por los arquitectos y diseñadores racionalistas italianos con la estética del Movimiento Moderno resulta de lo más paradójico y pone en evidencia el fino hilo que separa el “modernismo” fascista del “modernismo” ilustrado centroeuropeo. Si bien sus ideales estéticos eran los mismos –adecuación de la forma a la función, antiornamentalismo, utilización de materiales industriales– sus ideales éticos eran diferentes, pues el diseño no se

²⁰¹ La exposición se llamaba “Mostra dell’architettura rurale nel bacino del Mediterraneo” y constituía un excelente documento del estado de la arquitectura rural italiana de aquel momento. De todos modos no era ni mucho menos la primera vez que un arquitecto racionalista se interesaba por la arquitectura mediterránea. El IV Congreso del CIAM (1933) tuvo lugar en un cruce por Grecia donde se admiraron las construcciones preclásicas; Le Corbusier escribió en muchas ocasiones sobre las enseñanzas que, de joven, había recibido de la arquitectura popular mediterránea y la revista AC del grupo de vanguardia GATCPAC publicó, en 1935, un completo reportaje de la arquitectura de la costa española y de Ibiza. Ver: VIDAL, Mercè: “Design History in Catalonia between the influence of Le Corbusier and Mediterranean Historical and Vernacular Sources” en *Design Discourse Japan*, Osaka University, mayo 2008, nº 4, Vol. III, págs. 40-49. VIDAL, Mercè: “Mediterranisme en el disseny dels anys trenta i la seva pervivència als anys de postguerra” en CALVERA, Anna (Coord.): *La formació del sistema disseny Barcelona (1914-2014), un camí de modernitat. Assaigs d’història local*, GRACMON, Publicacions i edicions de la UB, Barcelona, 2014.

hacia en nombre de la igualdad social o de la liberación de la clase obrera sino en nombre de un gusto para unas clases sociales cuyo estatus no se ponía en duda.



75 y 76. Giuseppe Pagano: VI Triennale de 1936, pabellón anexo y exposición *Mostra d'Achittetura rurale*.

Por suerte, el Estado fascista italiano fue menos eficaz que el alemán en su puesta en práctica de la “jardinería política” y confió más en poder anestesiar la conciencia de los ciudadanos mediante una elaborada religión política que en planear la eliminación física de sus enemigos. De hecho el racismo en Italia estaba más relacionado con el chauvinismo de haber participado en la Primera Guerra Mundial que con la concepción biológica desarrollada por los alemanes. No obstante, las leyes raciales antisemitas promulgadas en Italia a partir de 1938 fueron especialmente duras con los arquitectos-diseñadores racionalistas, quienes empezaron a perder el apoyo del Gobierno pues fueron acusados de promover un cosmopolitismo judío y decadente. Muchos desertaron del régimen que tanto les había apoyado. Otros fueron castigados sin piedad: Giuseppe Terragni, que había puesto con gran entusiasmo su arquitectura al servicio de la revolución fascista, fue enviado al frente ruso y ya hemos explicado que Giuseppe Pagano fue capturado, torturado y enviado a un campo de concentración alemán donde falleció.

A lo largo de 21 años, el régimen de Mussolini se fue corrompiendo y el aura profética del Duce se fue evaporando. Por lo demás, había perdido el contacto con la realidad y no era consciente de que era imposible asimilar a su ideología a todos y cada uno de los italianos. El fin del fascismo italiano no hace falta explicarlo. De modo trágico, las visiones bélicas y violentas del Futurismo terminaron por hacerse realidad en los años cuarenta. Su gran error fue su brutal tecnicismo y el hecho de creer que el progreso técnico y el progreso de la humanidad se sitúan en el mismo nivel. La guerra demostró que podía ser justo lo contrario: a mayor progreso técnico mayor destrucción.

En su libro sobre el diseño del producto industrial, Vittorio Gregotti lamenta que en su conjunto los arquitectos y diseñadores italianos de entreguerras no llegaron a cohesionar un movimiento potente en torno al diseño del mismo modo que lo hicieron, por ejemplo, sus colegas centroeuropeos.²⁰² Sin embargo hay que preguntarse ¿Cómo podrían haber generado un movimiento cultural progresista y crítico con el entorno si trabajaron en un Estado autoritario durante una generación entera? ¿Cómo podían defender un diseño inspirado en los ideales ilustrados bajo un régimen totalmente contrario a los ideales de la Ilustración?

²⁰² GREGOTTI, Vittorio: “1919-1945” *Op. Cit.*, págs. 127-145.

En nuestra opinión, lo único que podían hacer los arquitectos y diseñadores en aquel contexto era tratar el diseño como una cuestión formal o de estilo desvinculado de cuestiones sociales. Pero en cualquier caso y aunque surgieran en un contexto siniestro, podemos lanzar la hipótesis de que los debates italianos sobre el papel de la vanguardia, el valor de la historia y el significado de lo moderno, tuvieron una cierta continuidad. En cierto modo proporcionaron un substrato para el “milagro” del *italian design* que surgió tan brillantemente en los años cincuenta y del que trataremos a propósito de la Guerra Fría.

5.3. El diseño en la Alemania nazi

Durante los años de la Guerra Fría, la cuestión del diseño alemán bajo el nacionalsocialismo no se investigó demasiado asumiendo que debía ser una prolongación de un arte antivanguardista que se recreaba en las escenas pastoriles, los desnudos musculosos y una arquitectura monumental pseudoclásica. Incluso en el catálogo de la interesante exposición *Art i Poder. La Europa dels Dictadors, 1930-1945*, presentada en Barcelona en 1996 y patrocinada por el Consejo de Europa, se ofrecían pocas alternativas a este relato de origen marxista según el cual lo que el fascismo perseguía era la estetización de la política, la exaltación de la guerra y la fuerza para ocultar sus atrocidades.²⁰³ En general los autores del catálogo se inclinaban por la idea de que arte de los dictadores tenía una función anestésica: era inevitablemente mediocre y el *sumum* del kitsch. Salvo algún artículo dedicado al cine y las exposiciones universales, los trabajos de los investigadores se centraban en la exploración de las artes académicas –pintura, escultura, arquitectura– y, por lo visto, las artes aplicadas y el diseño no merecieron su atención.

Sin embargo, desde los años ochenta, estudiosos del diseño alemán, como John Heskett, ya pusieron en tela de juicio este relato argumentando que bajo el Gobierno de Hitler no todo el diseño había sido historicista, de mala calidad y kitsch.²⁰⁴ Pero entonces afloraban nuevas e inquietantes cuestiones: los objetos diseñados en el contexto de un régimen genocida ¿podían ocultar su latente perversidad? ¿Un régimen que perseguía implacablemente el arte vanguardista podía hacer un diseño moderno? ¿Hubo buenos diseñadores dedicados a la causa del diseño nazi?

Ante la evidencia fotográfica, documental y patrimonial que venía a sugerir una respuesta afirmativa a estas espinosas preguntas, los historiadores del diseño se propusieron construir relatos alternativos. En 2004, Paul Betts publicó una interesante historia cultural del diseño alemán, *The Authority of Everyday Objects*, en la que el capítulo dedicado al período nazi venía a demostrar que, efectivamente, hubo políticas de diseño muy bien orquestadas tanto desde las instituciones civiles –como la Werkbund y la asociación *Kunst-Dienst* (Arte y servicio religioso)–, como desde las organizaciones asociadas al “sindicato” *Deutsche Arbeitsfront* (Frente alemán del trabajo) –*Amt Schönheit der Arbeit* (Oficina para la belleza del trabajo) y *Kraft der Freude* (A la alegría a través de la fuerza)–, que se dedicaban al embellecimiento del estado del bienestar.²⁰⁵ Betts afirma además que el diseño nazi fue más allá del concepto de *Heimat* o “dulce patria chica” porque fue escasamente afectado por la *Gleichaltung* o “política de coordinación” que se proponía armonizar todos los aspectos de la cultu-

²⁰³ ADES, Dawn, et Al.: *Art i poder. L'Europa dels dictadors*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona-Institut d'Edicions, Diputació de Barcelona, Barcelona, 1996. En este catálogo colaboraron Josep Ramoneda, Klaus Gallwitz, Eric Hobsbawn, Dawn Ades, Tim Benton, David Elliot, Iain Boyd Whyte, Marko Daniel, Karen A. Fiss, Josefina Alix Trueba, John Willett, Simonetta Fraquelli, Lutz Becker, Ester Cohen, Igor A. Kazus, Lutz Becker, Jean-Louis Cohen, Brandon Taylor, Winfried Nerdinger, Wolfgang Schäche, Bethold Hinz, Bernd Nicolai, Neal Ascherson e Ines Schelker.

²⁰⁴ HESKETT, John: *Breve historia del diseño industrial*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1985 [1ª Edición: Thames & Hudson, Londres, 1980].

²⁰⁵ BETTS, Paul: *The Authority of Everyday Object*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/Londres, 2004.

ra nazi de acuerdo con un ideario único. A diferencia de otros ámbitos de la creación, que cayeron en el folklorismo y la cursilería, el diseño de objetos industriales permaneció como algo muy moderno tanto en su retórica como en su estilo. Por ello no es descabellado hablar de una “modernidad fascista” tal y como hacen Paul Betts y Ruth Ben-Ghiat.

A las acciones descritas por Betts, nosotros añadiremos el fenómeno de las exposiciones de artes aplicadas organizadas en las fábricas, recientemente investigadas por Michael Tymkiw, así como el pabellón de la Exposición de París de 1937, entendiéndolo como una de las manifestaciones más explícitas del arte y el diseño nazi. Todas estas actividades de promoción no eran el fruto de iniciativas individuales sino de programas del Gobierno para la ejecución de los cuales se necesitó del apoyo de muchos y buenos profesionales. Betts argumenta, con bastante sentido común, que las bien orquestadas políticas de promoción del diseño de la República Federal de Alemania de los años cincuenta no salían de la nada sino que tenían a nivel organizativo su precedente en las del Tercer Reich.

Por otro lado, *Modernismo y fascismo* de Roger Griffin, publicado en 2007, y tantas veces citado en este trabajo, no es un libro sobre diseño pero alude frecuentemente a él y lo sitúa en un marco ideológico más amplio porque no lo considera un apéndice de las artes sino una de las muchas manifestaciones del “modernismo político y social” del gobierno de Hitler. Gracias al trabajo de Griffin adquieren sentido las contradictorias políticas culturales del Tercer Reich así como su visión racista de la tecnología.

En 2009, otro historiador del diseño, Jeremy Aynsley, publicó *Designing Modern Germany*, una muy bien documentada historia del diseño alemán que dedicaba un capítulo entero a la reacción y consolidación del diseño durante el período nazi. Aynsley no tenía prejuicios a la hora de reconocer que muchas manifestaciones del diseño en aquella época eran modernas y tecnológicamente avanzadas aunque sus objetivos fueran reprobables desde el punto de vista moral.²⁰⁶

Finalmente diremos que regularmente aparecen en congresos y publicaciones internacionales trabajos de investigación que desvelan nuevos y desconcertantes datos acerca de los significados ocultos del diseño nazi y que progresivamente irán apareciendo en este relato.

5.3.1. Cara y cruz de la modernidad nazi

Según Griffin, el régimen nazi no era moderno o antimoderno sino “modernista” en el sentido de que se proponía empezar de nuevo, construir una nueva Alemania, poderosa desde el punto de vista tecnocrático, económico y militar, así como saludable y demográficamente fuerte a partir de la idea de declarar la guerra contra la decadencia ilustrada.²⁰⁷ Los fascismos se pueden contemplar como movimientos “políticamente modernistas” en la medida que intentaban proyectarse hacia el futuro y acelerar la marcha de la historia para implantar un “nuevo orden”. Sin embargo, en el caso del Nacionalsocialismo alemán, esta reconexión hacia el futuro se entrecruzaba problemáticamente con impulsos de regreso hacia un pasado primordial anterior al cristianismo, la Ilustración y el proceso de industrialización que lo habían pervertido. Esta mezcla de arcaísmo y super-modernidad, de irracionalismo y de tecnicismo es lo que hace que las manifestaciones del diseño nazi sean tan difíciles de interpretar, pues lo mismo hacen referencia al pasado clásico y a las tradiciones rústicas y campesinas alemanas como a la ingeniería más avanzada. Aunque el nazismo se interesó por las medicinas alternativas y las ciencias ocultas, Hitler no estaba dispuesto a que Alemania se convirtiera en una nación de ciudadanos y equi-

²⁰⁶ AYNSLEY, Jeremy: *Designing Modern Germany*, Reaktion Books, Londres, 2009.

²⁰⁷ GRIFFIN, Roger: “Una revisión de la modernización nazi” en *Op. Cit.*, págs. 370-373.

pamientos “alternativos”, sino que tenía la firme convicción de que la regeneración del país se haría mediante equipamientos e infraestructuras modernas –estadios, nuevas ciudades, edificios oficiales, autopistas, fábricas renovadas, etc.– y mediante servicios modernos en los ámbitos de la sanidad, la educación, el transporte y el ocio.

La oposición entre tradición y modernidad o entre la recurrencia a un pasado que realimentaba los mitos de la nación y una necesidad de modernización rápida e intensiva no eran los dos únicos polos entre los que basculaba el Nacionalsocialismo. El tercero y fundamental era un proyecto de regeneración racial destinado a arrancar de raíz los “elementos” que fueran perniciosos. El Tercer Reich aspiraba a configurar un jardín perfecto de individuos sanos, racialmente homogéneos e ideológicamente sumisos.

La perversidad de la modernización nazi se pone en evidencia cuando se descubre que los mejores equipamientos y servicios solamente debían ser accesibles a los ciudadanos de raza “aria” mientras que a los excluidos o “indeseables” les esperaba ni más ni menos que la marginación y el exterminio. La modernidad nazi era como una moneda de dos caras pues lo mismo se esmeraba en construir ciudades de vacaciones que campos de concentración, en diseñar dietas saludables para los estómagos “arios” que en matar de hambre a los reclusos de Auschwitz, en promover la natalidad de los “arios” que en implantar salvajes prácticas eugenésicas para evitar que los elementos “insanos” se reprodujeran o en encargar máquinas a IBM para contabilizar las víctimas del holocausto.²⁰⁸

5.3.2. La biopolítica

El nazismo realizó una peligrosa síntesis entre lo biológico y lo cultural defendiendo la idea de que la cultura alemana moderna era como un organismo que vivía, crecía y se desarrollaba pero que podía enfermar por culpa de los “parásitos” que la infestaban. De acuerdo con este ideario, el problema del arte –y por extensión de la arquitectura y el diseño– bajo el régimen nazi no era exactamente que las obras fueran modernas o antimodernas sino que fueran *artgemäß* (sanas) o *entartet* (degeneradas). Decidir qué obras eran “degeneradas” o “sanas” suscitó no poca controversia dentro del partido nacionalsocialista, pero en términos generales el arte y el diseño vanguardistas fueron considerados degenerados o enfermos no tanto por su estilo sino por ser la expresión visual de la comunidad judía y del comunismo.

Esta sería la explicación plausible al hecho de que los edificios y objetos encargados a arquitectos y diseñadores involucrados con los proyectos del régimen Nacionalsocialista –el esmerado rediseño de las instalaciones fabriles o las *Fabrikausstellungen* (exposiciones en las fábricas), por ejemplo– fueran sorprendentemente modernos y próximos a la estética de la Nueva Objetividad que el régimen perseguía. La dicotomía entre diseño “sano” o “degenerado” explicaría también que el Gobierno cerrara la Bauhaus –en tanto que escuela de diseño acusada de albergar judíos y practicar el bolchevismo cultural– y que luego llamara a colaborar con él a algunos de sus más eminentes profesores, como el diseñador gráfico Herbert Bayer; o que el último director de la inmolada escuela, Mies van der Rohe, intentara granjearse las simpatías del régimen para conseguir proyectos.

Resulta también chocante que Adolf Zeigler y el partido nazi organizaran en 1937, en Munich, la famosa exposición *Entartete Kunst* (Arte degenerado) que incluía todas las vanguardias y que mostró, por ejemplo, que las pinturas de paisaje –sobre todo las que representaban las autopistas

²⁰⁸ Sobre la relación entre IBM y el Gobierno nazi ver GRIFFIN, Roger: *Op. Cit.*, pág. 435.

construidas por el régimen, pintadas por artistas “integrados”– fueran tan modernas.²⁰⁹ Es indudable que existieron las purgas y la persecución en el mundo del arte, no tanto por motivos estéticos como por sus asociaciones con razas que no fueran la “aria” o con ideologías vinculadas al liberalismo y al comunismo a las que el Partido Nacionalsocialista había declarado la guerra.

Según Griffin, la revolución nazi tenía una naturaleza biopolítica. No se basaba únicamente en la aplicación del racismo biológico y la higiene racial a las estrategias de gobierno sino que aludía a la idea del Tercer Reich como resultado de una nueva forma de política basada en *las fuerzas de la propia vida*.²¹⁰ La llamada *Weltanschauung* (concepción del mundo) nazi funcionaba como una filosofía de la vida totalizadora que lo mismo invocaba las ciencias de la vida –la biología o la antropología– o el mucho más nebuloso espíritu del vitalismo o *Lebensphilosophie*.²¹¹ Según Griffin, la biopolítica funcionó en Alemania como eficaz sustituto de la religión revelada:

“Dentro del nazismo, este culto proteico, esencialmente “pagano” a la fuerza vital en cuanto fuente de valores y de significado sustituyó de modo eficaz tanto a la ilustración tradicional como a la religión revelada como justificación de la ciencia, de la tecnología y de la propia modernidad. Por otra parte sirvió de base a una forma de humanismo que adoptó como axioma la aplicación de las “leyes de la vida” a la historia y a la sociedad en sintonía con el darwinismo social o más bien que tachaba de “decadentes” y, por lo tanto, contrarios a la vida, el principio de igualdad humana y los derechos humanos.”²¹²

Bajo el Tercer Reich se impuso un discurso político en el que se mezclaban las ficciones biopolíticas y los mitos con el lenguaje del poder político. Gracias a la idea de que el *Volk* (el pueblo) era un organismo vivo que había que curar y librar de “parásitos”, los nazis crearon de un modo muy rápido unas eficientes estructuras de estado. Con el fin de que su “cruzada” moderna y excluyente se hiciera realidad, el régimen tenía que convencer a un buen número de ciudadanos, sobre todo científicos y técnicos y ¿cómo no?, arquitectos y diseñadores para que colaboraran con él. Evidentemente el deseo de construir una nación poderosa podía ser compartido por casi la totalidad de la población pero, para convencer a las élites se necesitaban argumentos más sutiles. El Nacionalsocialismo tenía un pensamiento propio que se basaba en tres metáforas básicas: primero, la idea de “la sangre y la tierra” según la cual el atractivo psíquico de la sangre se reúne con la metáfora de las raíces, considerándose que todo lo que es vital nace de la tierra; segundo, la concepción de la nación o del pueblo como organismo vivo o entidad biohistórica, el *Volkskörper* y, finalmente, en tercer lugar, la idea del mito arcaico según el cual el declive, la muerte y la destrucción son el prelude necesario para la regeneración el renacimiento y la renovación. La destrucción de los “indeseables” era contemplada como un mal inevitable y necesario para el resurgimiento del estado ario. Estas tres ideas constituyen el “centro ideal de valores” del ideario nazi y explica que, en los textos de la época, aparezcan de modo recurrente expresiones como “redención nacional”, “limpieza cultural” y racial y “sacrificio”.²¹³

²⁰⁹ Este sería el caso de la moderna tipografía Futura de Paul Renner que fue adaptada por Göebbels después de obligar a su autor a exiliarse.

²¹⁰ GRIFFIN, Roger: *Op. Cit.*, pág. 443.

²¹¹ Este espíritu fue muy importante en la rebelión alemana del siglo XIX contra la decadencia.

Lo mismo se podía expresar a través del ocultismo, del misticismo, del romanticismo, de la música de Wagner, de las ideas de Nietzsche, del militarismo, del cientifismo o de la tecnocracia.

GRIFFIN, Roger: *Op. Cit.*, pág. 443.

²¹² GRIFFIN, Roger: *Ibid.*

²¹³ GRIFFIN, Roger: “En la mente del *Fürer*” en *Op. Cit.*, págs. 392-398.

5.3.3. Biotecnología y *Streamline*

Para poner en marcha de manera eficaz sus proyectos de modernización y de “jardinería política”, el régimen necesitaba del auxilio de las élites intelectuales del país y de las tecnologías más modernas, que eran bienvenidas siempre y cuando no plantearan ninguna oposición al *statu quo*. La misión de los equipos de especialistas en todos los ámbitos de las ciencias y las técnicas era trabajar unidos en la “dirección del *Führer*” o “en sintonía con lo que decía el *Führer*” con el objetivo de demostrar al mundo que la tecnología de los pueblos del Norte era superior. Hitler argumentaba en su manifiesto político *Mein Kampf (Mi lucha)* que toda la cultura humana, los resultados artísticos, científicos y tecnológicos modernos eran el resultado de la creatividad “aria”.

“Aquella base se encuentra, sin embargo, en la formidable producción científica y técnica de Europa y América y, por consiguiente, de pueblos arios. Sólo basándose en esas producciones es como el Oriente podrá seguir el progreso general de la Humanidad”.²¹⁴

Estas ideas llegaron al público a través de *Deutsche Technik*, revista portavoz del Nationaler Bund Deutscher Techniker, (Federación Nacional de Ingenieros Alemanes), fundada en 1934, que se dedicó a divulgar el concepto racista de excelencia tecnológica. En el ámbito del diseño de producto el Gobierno alemán propició con entusiasmo la adopción del estilo aerodinámico que venía de Estados Unidos. El *Streamline* se popularizó mucho en la Alemania nazi cuando se extendió la idea de que la tecnología podía trabajar en la “reconexión hacia adelante”. Según Thorsten Krause, así como la noción del *Weltanschauung* nazi hundía sus raíces en el pensamiento biológico, el *Streamline*, con sus líneas aerodinámicas podía contemplarse como un logro de los diseñadores e ingenieros alemanes en la dirección de lo orgánico. Según la revista *Deutsche Technik* “El pueblo nacional socialista de temperamento nórdico debería entender la tecnología alemana en un sentido biológico”.²¹⁵ De este modo el concepto de *biotecnología* adquiriría un nuevo significado y se convertía en la base del diseño tecnológico. Cuando las calculadas carrocerías se comparaban con las formas naturales parecía que se hacían evidentes las analogías entre naturaleza y cultura. En tanto que estructuras orgánicas, los artefactos aerodinámicos se correspondían con la naturaleza y podían aspirar a ser parte de ella. El *Streamline* podía entenderse como algo esencialmente opuesto al diseño geométrico y de aristas vivas del Movimiento Moderno que el régimen presentaba como algo anticuado.²¹⁶



77. Locomotora Henschel-Wegmann, línea Berlín-Dresde, 1936-1939.

78. Locomotora Borsig 05-002, línea Hamburgo-Berlin, 1936.

²¹⁴ HITLER, Adolf: *Mi lucha*, Primera edición electrónica en castellano. Jusego, Chile, 2003, pág. 177. <http://der-stuermer.org/spanish/Adolf%20Hitler-Mi%20Lucha.pdf> [consulta: 8/4/2015].

²¹⁵ KRAUSE, Thorsten: “Steamlining is cleaning” Comunicación presentada en el congreso de la Design History Society, *Design Politics and the Politics of Design*, Belfast, 2004.

²¹⁶ KRAUSE, Thorsten: *Op. Cit.*, pág. 7.

Así por ejemplo, para emular los trenes norteamericanos y con el fin de mejorar las prestaciones de las locomotoras de vapor, toda vez que las políticas autárquicas recomendaban el uso del carbón en lugar de diésel, la Deutsche Reichsbahn (Compañía Alemana de Ferrocarril) encargó a los fabricantes que diseñaran trenes aerodinámicos. El objetivo no consistía solamente en lograr acortar el tiempo de los trayectos de las líneas entre las ciudades principales (Berlín-Dresde y Berlín Hamburgo) sino también llamar la atención sobre la modernidad de aquellos ferrocarriles que



se publicitaban con el sonoro nombre de *Stromlinienzug*. De todas formas, esta supuesta mejora no llegó a ser demostrada y, después de la Segunda Guerra Mundial, estas imponentes locomotoras fueron retiradas de las vías.²¹⁷ El aumento de velocidad se conseguiría con el cambio de carburante y no revistiendo las máquinas de vapor con pesados trajes aerodinámicos recomendados por un gobierno paranoico.



Al igual que hizo el régimen de Mussolini, el nacionalsocialismo estimuló en gran manera las carreras de coches. Se trataba de un entretenimiento muy popular que además, de desviar la atención de la gente hacia asuntos no políticos, tenía la ventaja de situar la tecnología aria en un escaparate internacional. Cada vez que un coche de carreras alemán ganaba una Fórmula Grand Prix el Gobierno se apuntaba una victoria técnica. El modelo que cosechó más trofeos fue el Mercedes

79. Prototipo del Mercedes-Benz W125 en una prueba de velocidad, 1937.

80. Tres Mercedes-Benz W125 a punto de ser embarcados.

Benz W125, denominado *Silberpfeil* (Flecha de plata) que corrió entre 1934 y 1937. Su carrocería de aluminio tenía que ser tan ligera que se acordó no pintarla, de tal modo que con su perfil aerodinámico, desnudo y metalizado, el Mercedes W125 adoptaba la apariencia de un torpedo.²¹⁸ También se construyó una versión experimental del W125 futurista que se mostró en el pabellón alemán *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne* de París de 1937.

Pero si el *Stromlinien* era bienvenido en tierra, en el aire se prestaba a proyectos faraónicos. Para demostrar su superioridad tecnológica, el gobierno de Hitler no quiso quedarse atrás en la carrera internacional por la construcción de dirigibles o zeppelines cada vez más grandes. Las monumentales aeronaves competían en confort y número de pasajeros con la aviación comercial ya que llevaban integrado en la parte baja de su cuerpo un piso con elegantes salones, comedor, cocina, dormitorio y baños y otro más sencillo para la tripulación y la carga. El puente de mando iba en una "góndola" situada en la parte frontal. El dirigible se vislumbraba como un medio de transporte que reunía la eficacia de la navegación por el aire con el glamour del bu-

²¹⁷ ENGLER, Franz y LICHTENSTEIN, Claude: *Streamliningd. A metaphor for progress. The Esthetics of Minimized Drag*, Lars Müller Publishers, Baden, 1993.

²¹⁸ KRAUSE, Thorsten: *Op. Cit.*, pág. 5.

que transatlántico. Los dirigibles experimentaron su época dorada durante la primera mitad de los años treinta pero, en 1936, cuando se fletaron los modelos alemanes, ya eran un medio de transporte muy cuestionado por motivos de seguridad.²¹⁹ Los zeppelines construidos por el régimen nazi –el LZ-129 *Hindenburg* y el LZ-130 *Graf Zeppelin*– eran una muestra de su megalomanía tecnológica: desplazaban un volumen de 200.000 m³ y medían 245 metros de largo.



El famoso *Hindenburg*, fletado en 1936 y que sobrevoló los Juegos Olímpicos de Berlín para asombro de los espectadores del evento, transportaba hasta 71 pasajeros y 61 tripulantes. El diseño de sus habitáculos, encargado al arquitecto Fritz August Brehaus, era totalmente funcional y, para reducir peso, se amuebló con sofisticados muebles de tubo y un piano ultraligero, siendo un ejemplo del uso que podía hacer el nacionalsocialismo del estilo de la Nueva Objetividad cuando le interesaba. Si no fuera por sus credenciales ideológicas, podríamos creer que estos interiores fueron diseñados en la Bauhaus. Este dirigible terminó su andadura con una catástrofe: el 6 de mayo de 1937 se estrelló en Nueva Jersey, cuando lo esperaban los medios de comunicación al concluir su primer viaje transatlántico. Tras los accidentes de los dirigibles británicos, norteamericanos y alemanes, este tipo de aeronaves fueron retiradas de la circulación siendo sustituidas por los aviones. A pesar de su glamur eran demasiado voluminosas, inmanejables e inflamables.



81 y 82. El LZ 129 Hindenburg levantando el vuelo y una vista interior del salón de pasajeros.

²¹⁹ Los dirigibles alemanes tenían varios infortunados precedentes. El primer gran dirigible fue el *R.101* británico que medía 236 metros de largo y desplazaba 156.019 m³. Fue fletado en 1929 y tenía que cubrir la línea entre Gran Bretaña y la India pero no pudo porque fue destruido por un accidente el 5 de octubre de 1930. Los dirigibles norteamericanos se proponían cubrir la línea de la costa Este hasta la costa Oeste y la línea hasta Europa a través del Atlántico pero también terminaron siendo un fracaso. El *Akron ZRS-4* medía 239 metros de largo y desplazaba 180.000 m³. Fue fletado en 1931 y, después de sufrir varios accidentes, se hundió en el Atlántico el 3 abril de 1933. Su “hermano”, el *Macon ZRS-5*, fue fletado en marzo de 1933 y, después de completar 50 viajes, sufrió un grave accidente el 15 de febrero de 1935 siendo retirado de la circulación.

5.3.4. Un coche para el pueblo

Los trenes, los automóviles de carreras y los dirigibles *Streamline* eran la metáfora perfecta de la modernidad acelerada y dinámica del Nacionalsocialismo pero había un proyecto más modesto, aunque no menos ambicioso, en cuyo desarrollo el *Führer* puso un empeño personal: un coche realmente popular y de consumo masivo.²²⁰ En febrero de 1933, poco después de tomar posesión de su cargo de canciller de Alemania, en el marco de Salón del Automóvil de Berlín, el *Führer* prometió una serie de medidas para facilitar la motorización del pueblo entre las cuales figuraban la construcción de autopistas. Una idea visionaria teniendo en cuenta los escasos vehículos que entonces circulaban por las carreteras.



83 y 84. Publicidad del Tatra 87 de 1934, y del Lincoln Zephyr de 1936.

En realidad, en diversos países, incluso en Alemania, ya se habían fabricado los primeros coches populares²²¹ pero la relación calidad-precio del “coche del pueblo” alemán debían ser insuperables. Durante los meses de su encierro en la fortaleza de Landsberg, Hitler había tenido tiempo de leer las memorias de Henry Ford y estaba convencido de que todas las familias alemanas podrían tener coche si se introducían sistemas de fabricación a gran escala. En 1933, contactó con el acreditado ingeniero Ferdinand Porsche que llevaba ya un cierto tiempo trabajando en el diseño de un *Kleinauto*: un coche pequeño y popular capaz de transportar cuatro pasajeros a 100Km/hora. Su carrocería evocaba las líneas aerodinámicas y modernas del Tatra, fabricado en Checoslovaquia, o del Ford Lincoln Zephyr V12, fabricado en EE.UU. Porsche consiguió el encargo y trabajó incansablemente en él durante más de cuatro años.

El problema era que la industria alemana no tenía experiencia en la fabricación a gran escala. Con el objetivo de analizar los últimos avances de las cadenas de montaje, entre 1936 y 1937 Porsche visitó las grandes factorías automovilísticas de Detroit. Mientras tanto, los oficiales de la SS probaban los prototipos del pequeño auto en las más duras condiciones y perfeccionaban su mecánica una y otra vez. Finalmente, en vista de que ninguna firma alemana se animaba a fabricarlo, Hitler creó la empresa Volkswagen cerca del castillo de Wolfsburg.

²²⁰ Ver: MCLEOD, Kate: *Betlemania. The Story of the Car that captured the Hearts of Millions*, SmithMark, Nueva York, 1999; AYNSLEY, Jeremy: “Volkswagen: The People’s Car” en *Designing Modern Germany*, Reaktion Books, Londres, 2009, págs. 129-131; ENGLER, Franz y LICHTENSTEIN, Claude: “Volkswagen” en *Streamlined: A Metaphor for Progress. The Esthetics of Minimized Drag*, Lars Müller Publishers, Baden, 1993, págs. 200-201.

²²¹ En Estados Unidos, el Ford T (1908); en Francia, el Citroen 5V (1921); en Gran Bretaña, el Austin Seven (1922); y en Alemania, el Opel Laubfrosch (1924).



85. Hitler y su equipo estudiando una maqueta del *KdF Wagen*; 86. Publicidad del *KdF Wagen*, 1938.

El precio del coche se situó en 900 Reichsmark, cuyo pago a plazos se hacía mediante cartillas de ahorro. La publicidad del vehículo y la recaudación se encontraba a cargo de la organización *Kraft durch Freude* (Kdf) que daría el nombre al coche: *KdF Wagen*. Por desgracia, la guerra interrumpió el proyecto, el sufrido pueblo alemán perdió todos sus ahorros y no vería ni un Volkswagen hasta 1946, unos meses después de que la fábrica fuera tomada por las tropas británicas.²²² A pesar de que había surgido de los sueños de un dictador, el diseño del Volkswagen era tan óptimo que los jóvenes olvidaron pronto sus oscuros orígenes. Durante las tres décadas siguientes a la guerra, se convirtió en el coche más vendido del mundo y en uno de los grandes mitos de la automoción.

5.3.5. Un estilo para cada interior

El lado moderno y tecnocrático del diseño del Tercer Reich se expresaba en los vehículos de transporte y en los aparatos técnicos. En cambio, su lado conservador se expresaba en el cultivo y la promoción de la artesanía y de los estilos tradicionales alemanes. Durante los años treinta, Alemania no estaba tan industrializada como Gran Bretaña y todavía quedaba un importante contingente de mano de obra artesana. Los trabajadores manuales eran importantes porque transformaban materiales autóctonos –cerámica, vidrio, textiles, metales, madera, piel, etc.– en productos de consumo para la venta nacional y la exportación. No necesitaban sofisticadas materias primas de importación y, por lo tanto, eran esenciales para el mantenimiento de las políticas económicas autárquicas del régimen nacionalsocialista y para el cultivo de la identidad nacional. Los interiores tendían a decorarse con objetos artesanos y los muebles se hacían de madera siguiendo diversos estilos.

Según Jeremy Aynsley, que ha estudiado bien el caso de los interiores, el hogar era un objetivo a tener en cuenta por los nacionalsocialistas ya que se trataba del lugar donde las prácticas de la vida cotidiana podían servir para inducir las virtudes del partido.²²³ Una de sus tareas fue extender el concepto de *Heimat* (terruño, patria chica) para establecer una relación geográfica de la casa con el pueblo o ciudad y la cultura vernácula. La retórica nazi vinculaba la vida de familia directamente a la comunidad y a través de ésta, a la nación y el estado.

Para decorar la arquitectura “neoclásica-modernizada” de los edificios oficiales y para las sedes del partido se impuso un estilo suntuoso que simbolizaba poder, lujo, tradición y permanencia del régimen. El precedente lo había sentado el arquitecto Paul Ludwig Troost con sus interiores para los buques de la *Hamburg-Amerika Linie* durante los años veinte, quien fue contratado por Hitler

²²² No se sabe dónde fueron a parar los millones de marcos que recaudó la KdF mediante las cartillas de ahorro. Se supone que fueron encontrados y requisados por las tropas ocupantes rusas durante la caída de Berlín.

²²³ AYNsLEY, Jeremy: “National Socialist Interiors”, *Op. Cit.*, págs. 131-137

tras tomar posesión de su cargo. Sus interiores se caracterizaban por los espacios generosos, los paneles de madera, los tapices de lujo y el mobiliario de estilos tradicionales reinterpretados. Troost murió en 1934, siendo sustituido como arquitecto predilecto de Hitler por Albert Speer.

En cambio, para el consumo cotidiano de las clases medias se proponía un estilo simple, modesto y funcional que en muchos aspectos recordaba las primeras reformas del diseño llevadas a cabo en el norte de Europa. En cualquier caso se evitaba proponer la modernidad radical de la era de la República de Weimar. Como veremos más adelante, este tipo de diseño modesto fue ampliamente difundido por la organización *Schönheit der Arbeit* cuyo objetivo era embellecer la vida cotidiana del trabajador.



87. Salón de la chimenea de la casa de Hitler en Berlín diseñado por P. L. Troost, 1938.

88. Comedor publicado en el libro *Das Möbelbuch: Schönheit der Arbeit*.²²⁴

Finalmente, estaba la decoración para los locales públicos y edificios de reunión construidos por los nacionalsocialistas para albergar eventos y ceremonias del partido. Aunque en muchas ocasiones se caía en el anacronismo, se utilizaba un estilo pintoresco que quería evocar la idea del terruño y las tradiciones vernáculas alemanas y que todavía se puede ver en las cervecerías y restaurantes de los pequeños pueblos y ciudades.

En general, el régimen nazi no imponía un único estilo de diseño interior sino que recomendaba cada uno de los tres que hemos descrito en función del uso. Se rechazaba la estética maquinista y cosmopolita de la Nueva Objetividad y de la Bauhaus con el argumento de que era degenerada, judía, culturalmente bolchevista y contraria al alma alemana. Sin embargo, ya hemos visto que cuando interesaba, como en el caso de los interiores de los dirigibles, se utilizaba el estilo condenado sin demasiados reparos.

En el campo de la producción de objetos domésticos, el régimen nacionalsocialista puso en marcha políticas más radicales y bastante más modernas. Su objetivo era tanto la exportación como el adoctrinamiento de los consumidores. Para ello contó con dos buenos aliados: la *Werkbund* y *Kunst-Dienst*.

²²⁴ NOTHHELPER, Karl y STOLPER Hans: *Das Möbelbuch: Schönheit der Arbeit*, Verlag Arbeitsfront, Berlín, 1940.

5.3.6. La Werkbund en los primeros años del nacionalsocialismo

La Werkbund fue fundada en 1907 como una asociación de artistas y fabricantes que se proponía hacer una reforma de la cultura alemana a través del diseño siendo una de las instituciones más activas en defensa de la opción funcionalista en el campo de la arquitectura y el diseño. Durante los años veinte desarrolló proyectos de arquitectura social y urbanismo y una de sus obras más emblemáticas fue la colonia Weissenhof de Stuttgart (1927) de la que se habló anteriormente, a la que fueron invitados a participar los mejores arquitectos y diseñadores del Movimiento Moderno.

Pero la Gran Depresión que siguió a la crisis de 1929 tuvo unos efectos nefastos sobre la economía de la Werkbund ya que tanto ella como sus miembros dejaron de recibir encargos tanto públicos como privados. El ambiente políticamente enrarecido de los últimos años de la República de Weimar también perjudicó a esta institución ya que desde la extrema derecha, se la acusaba de ser uno de los artífices de la degeneración cultural judío-marxista y, desde la izquierda radical, se la acusaba de ser un grupo de estetas que ignoraba las necesidades del pueblo y los objetivos de la revolución proletaria. La Werkbund fue derivando hacia la derecha cuando se dio cuenta de que la victoria del partido nacionalsocialista era inevitable. Entonces propuso al nuevo Gobierno su integración a la *Kampfbund für Deutsche Kùltur* (Liga de Combate para la Cultura Alemana) que, dicho sea de paso, la había criticado duramente. Después de muchas negociaciones y deliberaciones, el consejo directivo de la Werkbund aceptó cambiar sus estatutos reconociendo el control que, en última instancia, la *Kampfbund* ejercería sobre ella.

Según Paul Betts, esta abdicación no debería considerarse como otra catástrofe del “modernismo”²²⁵ porque debería situarse en el contexto de los inicios de un régimen que prometía ser cultural y técnicamente avanzado en la medida que enviaba obras de arte y diseño modernos a la exposición *A Century of Progress* de Chicago (1933) y que patrocinaba activamente el cine, la publicidad, el diseño interior y la arquitectura industrial. Durante los primeros meses del Gobierno nazi muchos alemanes “modernistas” (evidentemente ni judíos ni marxistas) cayeron en la trampa de creer seriamente que el régimen era moderno y les proporcionaría encargos.²²⁶ Eso no exonera la Werkbund de su colaboración con un régimen criminal, pero hay que tener en cuenta que éste experimentaba un sinnúmero de contradicciones. Por lo menos en sus primeras etapas.

Era evidente que el régimen quería controlar el mundo del diseño ya que, después de 1929 éste se había hecho muy popular coincidiendo con el retroceso de la arquitectura y la construcción. El diseño que triunfaba en las tiendas y revistas presentaba unas formas redondeadas, unas líneas aerodinámicas y unas superficies brillantes que conectaban muy bien con las ideas modernas de velocidad y progreso. No se puede afirmar que el diseño alemán cayera servilmente en brazos del *Streamline* norteamericano, pero desde luego el régimen consideraba que la estética maquinista de la Nueva Objetividad debía ser suavizada y despojada de todos sus ideales sociales. La mercancía nacional alemana se encontraría así redimida de su pasado “degenerado” y lista para el consumo. La Werkbund debía colaborar pues con el gobierno nazi y su finali-

²²⁵ Catástrofe que estaría precedida por las diatribas de Alfred Rosenberg (uno de los principales ideólogos del nazismo), el cierre de la Bauhaus y la organización de la exitosa exposición “Arte degenerado” de 1937 que condenaba las vanguardias.

²²⁶ Diversos diseñadores gráficos de la Bauhaus fueron llamados a diseñar exposiciones; Walter Gropius y Mies van der Rohe presentaron proyectos para el concurso oficial del Banco Alemán, los estudiantes “arios” de la Bauhaus no tuvieron problemas en encontrar trabajo y las revistas de decoración mostraban muebles de tubo como ejemplo de la buena decoración alemana. Estas observaciones pueden encontrarse actualmente en casi todas las fuentes mencionada a propósito de este tema.

dad en el futuro sería defender el trabajo creativo en todos los ámbitos incluida la artesanía popular. El interés de los políticos nazis por el diseño se revela en el hecho de que primero fue asignado a la *Reichskammer der Bildenden Kunst* (Cámara de las artes visuales del Reich) y luego a la *Reichskulturkammer* (Cámara de cultura del Reich).



89 y 90. Exposición *Fort mit dem natinalen Kitsch!* organizada por la Werkbund.

Uno de los primeros y más curiosos encargos que recibió la Werkbund fue la organización en Colonia de la exposición *Fort mit dem natinalen Kitsch!* (¡Abajo el kitsch nacional!). Como se ve en las imágenes seleccionadas por Betts,²²⁷ la exposición mostraba un apartamento decorado con muebles de estilo guillermino, atiborrado de *merchandising* nazi, y otro de paredes desnudas, decorado con sencillos muebles de madera. Éste último se proponía como ejemplo de lo que debía ser la “buena cultura de la vida alemana”.

La campaña contra el kitsch coincidía en mayo de 1933 con la promulgación de una ley contra la mercantilización excesiva de los símbolos y héroes de la revolución nazi. El *merchandising* nazi proliferó con la llegada del partido Nacionalsozialista al poder y sus dirigentes estaban preocupados con la banalización de sus símbolos. En su obsesión por controlar todos los aspectos de su simbología así como el comportamiento de los ciudadanos, el Gobierno terminó por emprender una campaña contra el kitsch en nombre de una cultura material alemana más digna. La alternativa que proponía era ni más ni menos que la modernidad humilde de los primeros años de la Werkbund. Esta modernidad reformista sería la misma que se propondría en las instalaciones de la organización estatal *Shönheit der Arbeit* (La belleza en el trabajo). A pesar de esta actividad de colaboración con el nuevo régimen, la Werkbund fue “liquidada” en 1934 y no se volvería a constituir hasta después de la guerra.

5.3.7. Kunst-Dienst

Como otras instituciones culturales, la asociación Kunst-Dienst (Arte y Servicio Religioso) llamó pronto la atención del Gobierno nazi. Se trataba de una entidad fundada en 1928 por los pastores protestantes Oskar Beyer y Gotthold Schneider cuyo objetivo era rediseñar los objetos de culto (cálices, cuencos, cruces, pilas bautismales, candelabros, libros, tipografía, ornamentos, etc) de acuerdo con las modernas corrientes del arte y el diseño.²²⁸ Kunst-Dienst argumentaba que el arte religioso ya no se encontraba orgánicamente unido a la cultura de su época, como en otros tiempos, sino que se encontraba sumido en una situación de parálisis porque no hacía

²²⁷ BETTS, Paul: *Op. Cit.*, págs. 32-33.

²²⁸ KUSSKE, Dieter: *Zwischen Kunst, Kult und Kollaboration. Der deutsche kirchennahe “Kunst-Dients” 1928 bis 1945 im Kontext*. Tesis leída en la Universidad de Bremen, Bremen, 2012.

más que repetir los repertorios históricos de los siglos pasados. Del mismo modo que en su día Lutero había purgado la iglesia de formas hipócritas y prácticas arbitrarias, Kunst-Dienst se proponía hacer una purga equivalente en el ámbito de los objetos de la comunidad protestante eliminando la decoración y los elementos historicistas. Además, del mismo modo que Lutero hizo imprimir la Biblia mediante la imprenta y la convirtió en un libro al alcance del pueblo, Kunst-Dienst se apartaba de las artes aplicadas tradicionales y defendía la producción industrial y seriada de los objetos de culto.



91. Kunst-Dienst: Exposición *Hausrat und Leben*, Amberes, 1939.

92. Exposición *Deutscher Warenkunde* donde se muestra una clasificación de objetos y materiales, Berlín 1939.

Según Paul Betts, esta asociación religiosa no se limitaba a practicar un *restyling* superficial del objeto religioso sino que aspiraba a que su forma representara lo sagrado y facilitara el sentimiento religioso.²²⁹ El diseño tenía una misión espiritual y la forma “pura” debía actuar de mediadora entre el creyente y Dios. La forma pura no era otra que la estética desnuda y mecánica de la Nueva Objetividad y de la Bauhaus. Kunst-Dienst seguía pues las corrientes vanguardistas de la era de la República de Weimar, realizando una curiosa síntesis entre la estetización de la fe, el funcionalismo, la Nueva Objetividad y el nazismo. Por ello no resulta desconcertante que se convirtiera en la institución de confianza del régimen para asuntos de diseño.

Kunst-Dienst adoptó el sobrenombre de “Consortio del diseño protestante” y en 1929 empezó a organizar exposiciones. En 1930 se había dado a conocer en la capital, Berlín, con la exposición “Culto y forma”. Poco después de llegar al poder, el Gobierno nacionalsocialista se interesó por la entidad y la integró al *Reichsbischof* (Obispado del Reich) primero y a la *Reichskammer der Bildende Künste* (Cámara de artes plásticas del Reich) en 1934. Uno de los primeros encargos oficiales de Kunst-Dienst fue organizar la representación del arte sacro y profano alemán en la exposición universal *A Century of Progress* que tuvo lugar en Chicago en 1933. Desde aquel año hasta 1945, Kunst-Dienst organizó más de cien exposiciones, no solamente de arte religioso, sino también de dibujo, fotografía, diseño en vidrio, cerámica, textil, mosaico, artes gráficas y orfebrería alemanes. Muchas de estas exposiciones itineraron durante los años de la guerra visitando los territorios ocupados y “amigos”.²³⁰

²²⁹ BETTS, Paul: *Op. Cit.*, pág. 59.

²³⁰ Las ciudades extranjeras visitadas fueron: Zurich en 1933; Lión, París y Marsella en 1937; París y Utrecht en 1941; Bruselas, Gante, Lieja, Helsinki, Venecia, Lisboa, Madrid, Oslo, Bergen, Roma, Florencia, Milán, Génova, París y Viena en 1942; Ver KUSSKE, Dieter: “Die Austellungen des Kunsts-Dienst, 1928-1944” en *Op. Cit.*, págs. 381-394.

Curiosamente, a partir de 1939, con la declaración de guerra, el interés del Gobierno por el diseño creció todavía más. Aquel mismo año encargó a Kunst-Dienst la realización del catálogo *Deutscher Warenkunde* (Conocimiento de la Mercancía Alemana).²³¹ Se trataba de una especie de enciclopedia de productos alemanes compuesta de más de 1700 fichas que incluían fotografías y datos de cada objeto. El catálogo, que fue seguido de una exposición, se proponía sistematizar el conocimiento de los productos alemanes de cara a la educación de los consumidores y la exportación.

A pesar de su tendencia a controlar ferozmente cualquier representación simbólica del régimen, los nazis dotaron a Kunst-Dienst de una notable independencia cuando se trataba de ofrecer una imagen amable y moderna del diseño alemán en el extranjero. Durante los años del nacionalsocialismo las exportaciones de bienes de consumo (porcelana, cristalerías, objetos para la casa, juguetes e instrumentos de música) crecieron notablemente en Alemania. Ello servía para equilibrar una balanza de pagos muy perjudicada con las políticas autárquicas que limitaban la importación de metales, cemento y madera que el régimen necesitaba para la construcción de bienes de equipo y armas. La imagen del diseño que transmitía Kunst-Dienst era indiscutiblemente moderna y no se correspondía con el antivanguardismo que defendía Hitler en el arte, sobre todo después de la famosa exposición “Arte degenerado” de 1937.

Las campañas de promoción del diseño de Kunst-Dienst y su modélico *Warenkunde* tenían en el fondo unas intenciones profundamente perturbadoras. Su objetivo no era estrictamente económico, sino también ideológico, a saber, estimular el buen diseño para crear entornos “racialmente puros” y para demostrar la superioridad de la raza aria. Paul Betts transcribe un párrafo del *Warenkunde* que no ofrece lugar a dudas:

“[El *Warenkunde*] debería ser una guía para la creación de un entorno racialmente puro, libre de influencias extranjeras, de estupideces y deformaciones, que se corresponda con el conjunto de nuestra renovación alemana y, además, debe estimular a los diseñadores y fabricantes de nuestros objetos de uso a producir creaciones bellamente configuradas, bien fabricadas y funcionales”.²³²

Así pues, en manos de los ideólogos nazis el buen diseño —entendido como la correcta relación entre forma, función y material— no era más que una parte de su campaña para “regenerar” la cultura alemana, en este caso los objetos, liberándola del kitsch y de los extremismos de las vanguardias. A diferencia de los vehículos de transporte que debían expresar el dinamismo del movimiento y la vida moderna, cuando observamos las exposiciones promovidas por Kunst Dienst vemos que los objetos domésticos son de líneas puras, y de volúmenes proporcionados y estáticos. Algo así como una Nueva Objetividad suavizada y, en el fondo no tan diferente de la que se promovió en la Alemania Federal de los años cincuenta con intenciones totalmente diferentes.

5.3.8. La oficina para la belleza del trabajo

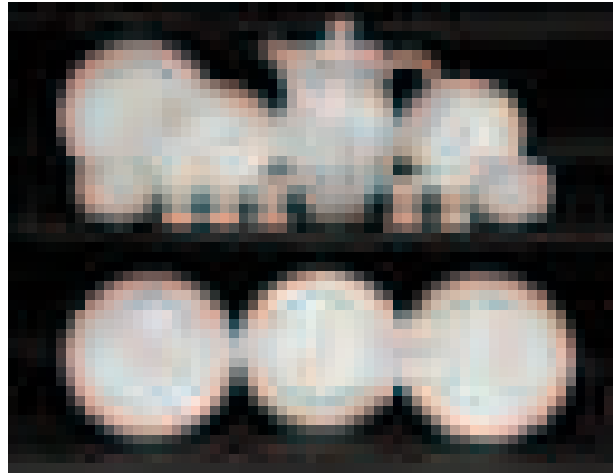
La oficina la Belleza del Trabajo, *Schönheit der Arbeit* (SdA), dirigida por el arquitecto Albert Speer, fue creada en noviembre de 1933 y era subsidiaria del Frente Alemán del Trabajo, el *Deutsche Arbeitsfront* (DAF). Su objetivo era embellecer los lugares de trabajo que supuestamente la Revolución Industrial había degradado, insuflándoles *Geist* (espíritu). De acuerdo con

²³¹ El concepto de *Warenkunde* se remonta a la época de la ilustración cuando en Alemania se publicó el catálogo enciclopédico *Vorbereitung zur Waarenkunde* (Gotinga 1793), destinado a proporcionar un conocimiento científico de las mercancías. En italiano el término se traduce por *merceologia* y en español se podría traducir por mercadotecnia.

²³² En esta ocasión no se ha podido disponer del texto original en alemán. Según Paul Betts, este párrafo se encuentra en inglés en la pág. 125 del siguiente ensayo: HESKETT, John: “Modernism and Archaism in Design in the Third Reich” en Brandon Taylor y Winfried van der Wil (Eds.): *The Nazification of Art: Art, Design, Music, Architecture and Film in the Third Reich*, Winchester School of Art Press, Winchester, 1990, pags. 128-143.

este ideario el taller y la fábrica deberían ser espacios impecablemente diseñados, el lugar de comunión de los trabajadores modernos e inspirados. Pero más allá de estos objetivos estéticos, la misión de la SdA era también desactivar el movimiento obrero poniendo fin a la “degradación” que habían traído el liberalismo y los judíos.

La SdA convencía a los directivos de las empresas, con métodos a veces bastante coercitivos, de que si mejoraban las condiciones de trabajo de la fábrica no solamente se levantaría la moral de los trabajadores sino que además se evitarían los peligros de los conflictos laborales. En poco tiempo se obtuvieron muy buenos resultados. En el año 1938 se habían modernizado fábricas por valor de 200 millones de Reichsmarks y, al llegar la guerra, se habían modernizado nada más y nada menos que 12.000 empresas.²³³ Según Paul Betts, la SdA no puede considerarse como una etapa más en la estetización de la política nazi ya que iba mucho más allá de un me-



93. SdA: vajilla diseñada para comedores de empresa.

ro embellecimiento del lugar de trabajo: incluía el rediseño de la arquitectura de las fábricas, el mobiliario, la vajilla y la cubertería de los comedores de empresa junto con la instalación de piscinas y pabellones deportivos, jardines y viviendas para los trabajadores. Aunque estas acciones tenían su precedente en los movimientos de la ciudad-jardín de principios del siglo XX así como en las actitudes paternalistas de muchos empresarios alemanes, su dimensión a nivel estatal no tenía demasiados precedentes.

Como observa Betts, la SdA no pretendía superar los efectos destructivos de la industrialización mediante la reforma de los medios de producción capitalista sino mediante la estetización intensiva de sus lugares y agentes de producción.²³⁴ Además, para subir la moral de los obreros, el régimen glorificaba incansablemente su trabajo describiéndolo como “diseño artístico” e invocando la “calidad del trabajo alemán”. Las acciones de embellecimiento llegaban hasta el extremo de poner música clásica en los talleres o ramos de flores y pinturas en las áreas de recepción de las empresas. A pesar de que era una organización laboral, la SdA aspiraba a difuminar los límites sociológicos entre producción mecánica y producción cultural transfiriendo la categoría de la *Zivilisation* industrial a la categoría de la *Kultur* alemana.²³⁵

Las fábricas reformadas debían ser higiénicas, bien iluminadas; sus espacios abiertos y ventilados y, para ello, nada mejor que el vidrio y los materiales modernos. Para resolver este embellecimiento en un escenario tan cargado ideológicamente, los responsables de SdA acudieron sin reparos a las reformas propuestas por la *Werkbund* y a la estética de la Nueva Objetividad de los años veinte. Las formas eran las mismas pero la diferencia se encontraba en sus ideales.

²³³ BETTS, Paul: *Op. Cit.*, pág. 35. Los logros de la organización fueron tan abundantes que, en 1938, el *Deutsche Arbeitsfront* publicó un libro escrito por su máximo dirigente, Robert Ley, *Das Taschen Buch Schönheit der Arbeit*, lleno de fotografías de espacios rediseñados. Este libro, del que se hizo un tiraje de 30.000 ejemplares, se vende actualmente como rareza en los anticuarios. http://www.od43.com/Schoenheit_der_Arbeit_Photoalbum.html [consulta: 15/04/2015].

²³⁴ BETTS, Paul: *Op. Cit.*, pág. 37.

²³⁵ BETTS, Paul: *Op. Cit.*, pág. 37.

Mientras que el Movimiento Moderno abrazaba el funcionalismo como instrumento de liberación del obrero, de mejora de su calidad de vida y entendía que la misión de la arquitectura no era representar una clase social, el Nacionalsocialismo utilizaba la arquitectura y el diseño precisamente para lo contrario. Es decir, para que los trabajadores se adaptaran lo mejor posible a las duras condiciones que imponían autoritarios gerentes y capataces para disolver cualquier resto de la cultura obrera de Weimar. Mediante un diseño esmerado de los lugares de trabajo, el régimen aspiraba a conseguir un trabajador leal a una “comunidad nacional” próspera e idealizada.

5.3.9. Exposiciones en las fábricas

Otra manera de llevar la cultura a la fábrica y disciplinar a los trabajadores consistía en la organización de las *Fabrikausstellungen* (Exposiciones de fábrica) estudiadas por Michael Tymkiw.²³⁶ Uno de los objetivos aparentes de estas manifestaciones era demostrar que gracias al Nacionalsocialismo el arte y el diseño eran más accesibles a la clase trabajadora. Pero eso no era una gran novedad ya que tanto en Alemania como en otros países industrializados, como Estados Unidos, desde principios del siglo XX se habían puesto en marcha iniciativas destinadas a popularizar el arte y el diseño entre las clases populares.²³⁷ Pero además de promocionar el arte y el diseño, las *Fabrikausstellungen* tenían una serie de programas que iban más allá de este objetivo “humanístico”: en primer lugar, debían proporcionar un ocio culturizado a millones de trabajadores desposeídos de sus derechos de organización y disidencia; en segundo lugar, las exposiciones eran un medio más para conseguir apoyo a uno de los conceptos más valorados de la Alemania nazi: la idea de que el Nacionalsocialismo conseguiría que los individuos se sintieran unidos por la *Volksgemeinschaft* (la “comunidad del pueblo” o “comunidad nacional”). La “comunidad nacional” debía crear la ilusión de la armonía entre las diferentes clases sociales, que el régimen no cuestionaba, manteniendo el principio de exclusión de colectivos como los judíos, los gitanos, los homosexuales, los comunistas y los disidentes. Este sería el principio gracias al cual se aspiraba a cohesionar la comunidad aria.



94 y 95. Imágenes de una *Fabrikausstellung* en la fábrica Daimler-Benz, 1940.

²³⁶ Ver: TYMKIW, Michael: “Art to the Worker! National Socialist *Fabrikausstellungen*, Slippery Household Goods and *Volksgemeinschaft*” en *Journal of Design History*, Vol. 26, nº 4, págs. 362-380.

²³⁷ Siguiendo el ejemplo de la Werkbund alemana, entre 1909 y 1912, el director del Newark Museum de Nueva Jersey, John Cotton Dana, organizó una serie de exposiciones de productos fabricados en serie que sirvieron de ejemplo a otros museos de Nueva York como el Metropolitan Museum of Art y el Museum of Modern Art. A través de sus exposiciones, Dana esperaba reformar los museos, la comunidad, la sociedad y la industria. Dana consideraba además que las actividades de su museo eran una respuesta válida a los problemas del aumento de la industrialización, la expansión de la cultura del consumo y la búsqueda de una estética nacional basada en la máquina. MAFFEI, Nicolas: “John Cotton Dana and the Politics of Exhibiting Industrial Art in the US, 1909-1929” en *Journal of Design History*, Vol. 13, nº 4, 2000, págs. 301-317.

Entre 1934 y principios de 1942, la organización nacionalsocialista para el ocio *Kraft durch Freude* (KdF) organizó nada más y nada menos que unas cuatro mil exposiciones en fábricas que fueron visitadas por unos seis millones de personas.²³⁸ En ellas se mostraban pequeños objetos artísticos –figurillas, pinturas y grabados de artistas vivos–, artesanía y productos para el hogar, principalmente vajillas, cristalerías y objetos decorativos. Estas exposiciones no estaban abiertas al público y, en general, se dirigían a los trabajadores y sus familiares. Por ello se montaban dentro de la propia fábrica: en cantinas, pasillos, vestíbulos y, a veces, en las mismas salas de máquinas. Las técnicas expositivas podían variar pero generalmente tenían un diseño muy económico, austero y racional. Tanto que su estética parecía una especie de Nueva Objetividad suavizada.

Según Tymkiw, la estética de las *Fabrikausstellungen* no era inocente sino que se dirigía a conseguir sus objetivos ideológicos de tres maneras: en primer lugar, mediante una relación tal entre los objetos expuestos y su entorno que convertían a la fábrica en una metáfora de cómo la *Gesellschaft* (sociedad) se podía convertir en una *Gemeinschaft* (comunidad); en segundo lugar, aunque los objetos expuestos podían tener lenguajes formales bien distintos, estas diferencias servían para limar las distinciones entre objetos neutros y otros de contenido más explícitamente político o racial; en tercer lugar y, a pesar de la apariencia inocua de muchos objetos domésticos y decorativos expuestos de producción industrial, las exposiciones debían guiar el gusto de los trabajadores hacia la adquisición de objetos producidos por fabricantes alemanes ideológicamente comprometidos con el régimen y “racialmente puros”.²³⁹

Las fotografías de las *Fabrikausstellungen* realizadas en las fábricas Kodak y Daimler-Benz muestran unas extrañas, pero elegantes, mezclas de bibelots, vajillas, cristalerías, cuadros y grabados. Los bibelots eran, por lo general, figurillas de barro o de porcelana de tema animal, las vajillas y las cristalerías eran los modelos para cantinas promovidos por *Amt Schönheit der Arbeit* y los grabados eran xilografías de estilo alemán con lemas patrióticos escritos en letra gótica.

En general, las tomas fotográficas captan situaciones de “complicidad” entre trabajadores de cuello azul y trabajadores de cuello blanco admirando una pieza concreta lo cual revierte a la idea de la “armonía” entre las clases trabajadoras bajo el nacionalsocialismo y al sentimiento de “comunidad aria”. Tymkiw considera que las *Fabrikausstellungen* no eran simples exposiciones educativas del gusto sino una manera de escenificar la idea de que la fábrica ya no era el contenedor de la alienación del obrero sino un lugar de renacimiento y renovación: un relato que encajaba perfectamente con el discurso nazi según el cual las factorías industriales serían el núcleo de donde surgiría la auténtica *Volksgemeinschaft*.

Tymkiw sugiere que, teniendo en cuenta la cantidad de exposiciones que la KdF montó en tan pocos años, hay razones para pensar que casi todos los productos eran seriados y que la organización contaba con un almacén de objetos. Estos items se debían agrupar según el argumento expositivo y en su conjunto debían constituir algo así como el canon de la estética nacionalsocialista.

La cantidad y el perfil de las *Fabrikausstellungen* demuestra que no se trataba de eventos ocasionales sino que debían de ser algo muy bien planificado tanto en términos de contenido como de logística. Junto con las exposiciones de la Werkbund y de Kunts-Dienst y su *Warenkunde*, así como las modernizaciones llevadas a cabo por *Sönheit der Arbeit* estas exposiciones ponen en su conjunto en evidencia que el Gobierno de Hitler tenía una política de promoción del diseño bastante

²³⁸ TYMKIW, Michael: *Op. Cit.*, pág. 362.

²³⁹ TYMKIW, Michael: *Op. Cit.*, pág. 364.

bien articulada alrededor de unos objetivos propagandísticos, moralmente reprobables, pero, al parecer, económicamente bastante eficaces. En definitiva, a diferencia de otros países que confiaban la exportación de su cultura principalmente a las Bellas Artes, Alemania ha confiado siempre en el carácter de los objetos como mensajeros de cultura y vehículo de ideales económicos y sociales. Estos ideales han cambiado de acuerdo con la ideología política de sus gobernantes. Sin embargo resulta sorprendente que desde el punto de vista formal los objetos no sean tan diferentes. Ello hace pensar que los nazis recogieron la experiencia de la Werkbund y la adaptaron sin demasiados problemas a sus objetivos políticos. Esta experiencia continuó a su vez, como sugiere Paul Betts, en el *Rat für Formgebung* (Consejo del Diseño) creado inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial y de la constitución de la República Federal de Alemania.

5.3.10. El pabellón alemán en la Exposición Universal de 1937

El pabellón alemán construido para la *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne* de París de 1937, constituye un hito relevante de la cultura nazi tanto por lo que se refiere a las políticas de exportación de productos como a la promoción exterior de la ideología del régimen el cual, de acuerdo con el espíritu de fraternidad internacional que alimentaba este tipo de manifestaciones,²⁴⁰ no ahorró medios para demostrar su compromiso con la “paz mundial” y la reconstrucción de una economía internacional muy afectada por la Gran Depresión.²⁴¹

El enorme y ampuloso edificio se alzaba frente al pabellón de la Unión Soviética, con el cual competía para atraer la atención del público. Ambos flanqueaban una avenida coronada por la Torre Eiffel. Los tres edificios eran la perfecta metáfora de la lucha ideológica que en 1937 ya estaba convirtiendo Europa en un campo de batalla.

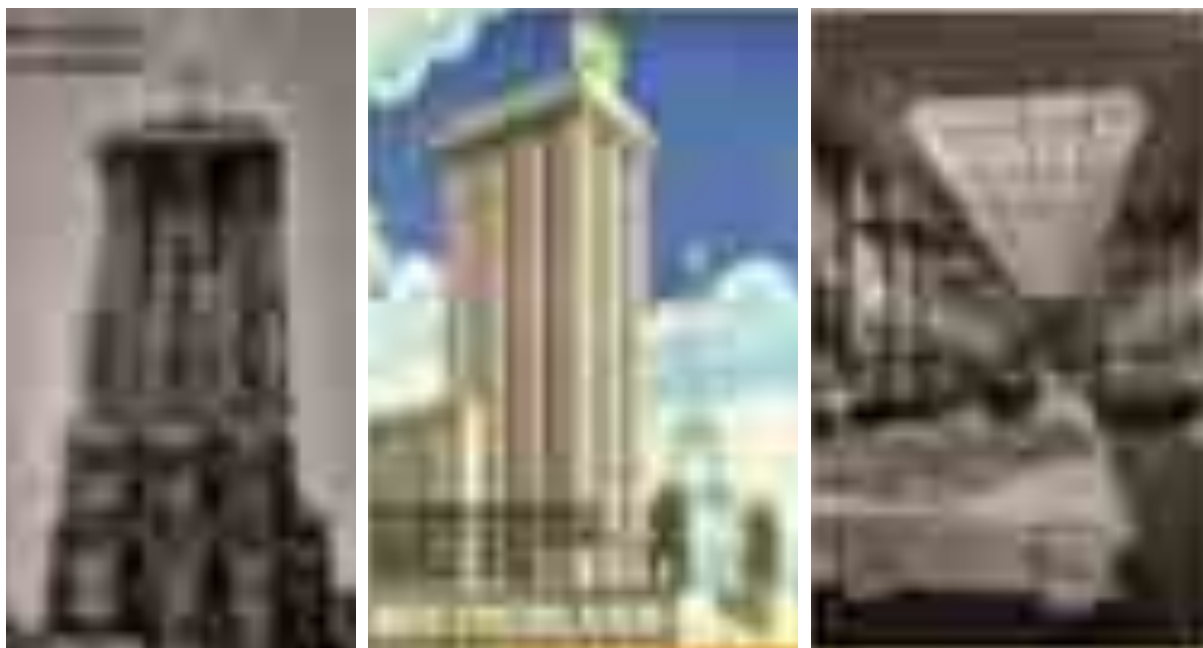
Desde un punto de vista semántico el pabellón alemán era la materialización de las contradictorias pulsiones del gobierno nazi respecto a la arquitectura y el diseño. Por una parte, a través de esta exposición universal, el Tercer Reich se promocionaba y se vendía como una nación tecnológicamente avanzada exhibiendo instrumentos de precisión, cinematografía y medicina, juguetes, porcelana fina, los primeros aparatos de televisión y el ultramoderno prototipo del Mercedes-Benz experimental W125. Pero, por otra, tenía el problema de enorgullecerse de haber salvado Alemania de la decadencia y la alienación gracias a la estigmatización del comercio internacional supuestamente acaparado por la comunidad judía. Además, el Gobierno de Hitler, como también el de Mussolini, defendía políticas económicas autárquicas con el fin de ahorrarse las importaciones de materiales. Su dilema era que necesitaba exportar para conseguir urgentemente materiales y divisas para financiar su reorganización económica y su costoso programa armamentístico. Como dice Karen Fiss:

“Esta contradicción entre la mitología nazi y la realidad económica era solo una de las muchas paradojas que el Tercer Reich intentaba armonizar mediante la proyección de una imagen totalizada de la Alemania nazi. A través de lo que se ha denominado una estrategia de “superposición artística”, se intentaba disimular los fundamentos inconsistentes e inestables del nacionalsocialismo en una misteriosa telaraña de retórica y significados artísticos”.²⁴²

²⁴⁰ En esta ocasión el régimen ocultó sus objetivos expansionistas mostrando una cara falsamente amable. Además de la educación y la promoción del comercio, la paz entre las naciones fue un tema obligado y recurrente en las exposiciones universales hasta bien entrado el siglo XX. Ver: GREENHALGH, Paul: *Ephemeral vistas: The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*. Manchester University Press, Manchester, 1988.

²⁴¹ FISS, Karen A: “El pabellón alemán” en ADES, Dawn, et Al.: *Art i poder. L'Europa dels dictadors*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona-Institut d'Edicions. Diputació de Barcelona, Barcelona, 1996, págs. 108-111.

²⁴² FISS, Karen A.: *Op. Cit.*, pág. 108.



96-98. Pabellón alemán en la exposición universal de París de 1937: construcción, cartel anunciador e interior.

Esta estrategia compensatoria de superproducción se mostraba mediante una síntesis de códigos visuales redundantes: el austero, monumental y estático edificio del arquitecto Albert Speer hacía referencia simultáneamente a un templo clásico, a una iglesia monumental y a un inmenso sarcófago antiguo. Por motivos de extensión, no entraremos aquí y ahora en la descripción pormenorizada de los problemáticos significados de este edificio. Sin embargo, mencionaremos que se levantó mediante sistemas de construcción muy modernos y que compartía con la arquitectura racionalista la ausencia de ornamento y la estructura de acero.

Para el diseño de los interiores no se adoptó la estética vanguardista de las paredes blancas y los espacios abstractos y asimétricos sino que éstos se decoraron con un papel pintado mediante motivos referentes a la cruz gamada, se iluminaron con lámparas estilo *chandelier* mientras que los objetos se mostraban en convencionales vitrinas de estructura de madera. Ello daba al conjunto un aspecto elegante pero victoriano. Las obras de arte que se mostraban en el pabellón eran en todo momento figurativas y respondían a una especie de “clasicismo modernizado” que mostraba a través de cuerpos estáticos, detenidos en el tiempo, imágenes de la armonía entre los trabajadores de diversas clases sociales bajo el nuevo régimen.

La yuxtaposición deliberada de productos industriales avanzados de aspecto muy moderno en el contexto de una decoración y un arte regresivo quería dar la impresión de que el nacionalsocialismo era al mismo tiempo eterno y vanguardista. En el pabellón se pretendía construir un lenguaje que fusionara oposiciones como el anticapitalismo romántico y el progreso tecnológico, la continuidad histórica y la ruptura revolucionaria.²⁴³

A su vez representaba la idea de la superioridad de la tecnología aria, la cual se podía separar del mundo racional de la *Zivilisation* para reunirse con el reino orgánico de la *völkische Kultur*. Con su incorporación al lenguaje trascendental de la Raza, la Sangre y el Espíritu, la tecnología era liberada de su estatus de mercancía para convertirse en la encarnación del carácter nacional alemán.²⁴⁴

²⁴³ FISS, Karen A.: *Op. Cit.*, pág. 110.

²⁴⁴ FISS, Karen A.: *Op. Cit.*, pág. 109.

5.3.11. Un consumo dirigido

Como hemos visto hasta ahora, el Tercer Reich no se embarcó en la búsqueda fanática de una utopía arcaica sino que quería crear una modernidad “saludable” o una modernidad “alternativa” lo cual requería una nueva cultura artística y la creación de un nuevo tipo de sociedad por parte de una élite profesional tecnocrática y culta. En la planificación de este nuevo mundo, los artistas, los arquitectos y los diseñadores tuvieron un importante papel. De hecho, a partir de 1933, después de las penurias de la República de Weimar, la población alemana empezó a tener una cierta experiencia de modernidad aunque, desde luego, era una modernidad dirigida. Las jóvenes “arias” que trabajaban en la ciudad podían hacerlo en modernas oficinas, ir a cines donde se proyectaban versiones “nortificadas” de las comedias de Hollywood o bailar un poco de *swing* convenientemente saneado porque el jazz estaba prohibido al ser una música interpretada por negros. Todos los hogares alemanes podían tener por fin una radio la *Volksempfänger* VK301 o la DKE 38²⁴⁵, y pronto tendrían coche y televisor.²⁴⁶ Los que tenían más recursos económicos podían conducir el último modelo de coche “ario” por las autopistas construidas por el Estado y habitar una vivienda construida en un racionalismo suavizado. El Nacionalsocialismo controlaba la vida de las personas hasta el más mínimo detalle. Incluso la indumentaria. Las señoras podían vestir elegantes trajes diseñados en el Instituto de la Moda Alemana indirectamente inspirados en la moda de París o Nueva York –mecas de la degeneración moderna– confeccionados por mujeres judías en los campos de concentración.²⁴⁷



99. Walter Maria Kersting: receptor de radio *Volksempfänger 301* de 1933.

100. Modelos de la revista *Beyers Frau Volk Welt*, 1936.

²⁴⁵ La radio fue un medio de comunicación fundamental para la difusión del ideario nazi y para la creación de su proyecto de “comunidad nacional”. El receptor *Volksempfänger 301*, diseñado por Walter Maria Kersting fue presentado en la feria de la radio de Berlín de 1933 y se comercializaba por 76 Reichsmark. Su carrocería de baquelita de estilo Art Déco pretendía armonizar con los muebles de madera de cualquier salón. En vista de su éxito, los dirigentes alemanes impulsaron la creación de un modelo más pequeño, económico y austero, el *Deutsche Kleine Empfänger* de 1938 ó *DKE 38*, que se vendía por 35 Reichsmark. Este modelo era técnicamente revolucionario en la medida que anticipaba la tecnología de los circuitos impresos. CAMPI, Isabel y GIBERT, Romà: *Mira la radio: 80 años de diseño y técnica de receptores*, Museu Nacional de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya, Terrassa, 2005.

²⁴⁶ A finales de los años treinta la televisión estaba desarrollada a nivel experimental tanto en EE. UU. Como en Europa pero la guerra detuvo su implantación a nivel popular.

²⁴⁷ GUENTHER, Irene: *Nazi Chic. Fashioning Women in the Third Reich*, Berg, Oxford, 2004.

Evidentemente, las exposiciones de la Werkbund y de Kunst-Dienst, la edición del *Warenkunde*, las campañas de *Shönheit der Arbeit* y las *Fabrikaustellungen* eran acciones que iban más allá del interés económico y se inserían en las políticas propagandísticas de un régimen que nunca ocultó su intención de utilizar para la propaganda política los métodos de la publicidad comercial. Las subvenciones y los créditos al consumo hicieron que éste creciera mucho hasta 1943, cuando Alemania ya estaba en guerra. Y aunque, llegada esta fecha, los alemanes volvieron a vivir estrecheces, la propaganda sobre los bienes de consumo tenía la capacidad de trasportarlos a un mundo ficticio que se suponía pronto llegaría. El caso más evidente es el del Volkswagen que fue anunciado incansablemente y que el régimen nunca llegó a fabricar.

Al llegar la guerra, el gobierno nazi se dedicó a una promoción frenética del diseño. Esta afirmación puede resultar desconcertante pero tiene su lógica. Por una parte, el Estado tenía la necesidad imperiosa de favorecer la exportación para financiar su costosísima campaña bélica y, por otra, tenía que intentar satisfacer a una población muy afectada por años de crisis. Aunque un país en guerra difícilmente podía ser un paraíso del consumo, por lo menos se podían anestesiar las conciencias mediante campañas de propaganda que mantuvieran viva la ilusión de que sería posible un mundo material mejor y de que la era de la prosperidad llegaría pronto. Se trataba nada más y nada menos que de utilizar las estrategias de lo que hoy en día se llama “marketing emocional”. Cuando el ocio, los bienes materiales y los derechos ya no existían para la población, la única arma que le quedaba al régimen era la estetización de la política. Esta estetización, como claramente observó Walter Benjamin, era lo que terminaba por fusionar al sujeto con el Estado.

Según Paul Betts, al llegar este momento se produjo una curiosa inversión de valores sociopolíticos pues un régimen que había empezado vendiendo su ideología como si fuera un producto ahora tenía que vender sus productos como si fueran ideología.²⁴⁸

5.3.12. Falsa inocencia

Los objetos industriales diseñados durante los doce años en los que el Nacionalsocialismo gobernó los destinos de Alemania no eran muy diferentes de los que se diseñaban en Estados Unidos durante los años treinta; y ni siquiera eran muy diferentes de los diseñados en la época de la República de Weimar. Se trataba de una Nueva Objetividad suavizada, desprovista de la radicalidad de la vanguardia y escasamente innovadora. Aunque el régimen prometía un “nuevo orden” o un “nuevo hombre”, no llegó a formular una estética del “nuevo diseño” sino que se dedicó a promocionar intensamente la que ya existía.

Según las reflexiones de los autores consultados hasta ahora –John Heskett, Paul Betts, Michael Tymkyw, Jeremy Ainsley y Roger Griffin, Thorsten Krause, etc.– el diseño en la Alemania nazi era algo más que una parte de un proceso industrial bien visto por un gobierno tecnocrático y aficionado a los gadgets tecnológicos. Los dirigentes nazis entendieron bien que se trataba de un medio de comunicación de masas y no de una reforma estética para las élites. Indiscutiblemente, el diseño no cristalizaba en un movimiento cultural independiente y de carácter ilustrado, pero tampoco era el resultado de iniciativas individuales. Como hemos visto, tanto desde el Gobierno como desde entidades civiles que colaboraban con él, se llevaron a cabo ambiciosos programas de promoción del diseño que contaban con el beneplácito de intelectuales y diseñadores que se encontraban imbuidos de ideas casi metafísicas en relación con el papel del objeto y la mercancía bajo el nacionalsocialismo.

²⁴⁸ BETTS, Paul: *Op. Cit.*, pág. 70.

Cuando hoy contemplamos las inocentes imágenes de las vajillas de la organización *Schönheit der Arbeit*, los técnicamente eficientes receptores de radio *Volksempfänger VS301* y *DKE38* o el revolucionario diseño del Volkswagen no debemos olvidar que contenían un mensaje subyacente extremadamente peligroso, a saber, demostrar a través de los objetos la superioridad de la estética y la tecnología de la raza “aria” frente a la estética y la tecnología “degeneradas” del mundo liberal personificado en la República de Weimar, la cultura judía y el bolchevismo.

Curiosamente, observamos que al cabo de ocho décadas este mensaje ha ido desapareciendo y estos diseños se consideran hoy piezas de anticuario, objetos de culto que hay que conservar y restaurar, completamente desposeídos ya de su significado original. Una vez desaparecido el régimen político que les dio vida, parece que los usuarios olvidaron rápidamente sus oscuros orígenes y mensajes. Según Paul Betts, con el tiempo, la autoridad de los objetos de la vida cotidiana llegó a imponerse sobre la autoridad del régimen nazi.²⁴⁹

Ello corrobora la tesis de Daniel Miller según las cuales los consumidores no son entes dóciles y pasivos sino que son capaces de interpretar de nuevas e inesperadas maneras los significados de los objetos dándoles nuevas vidas y usándolos de un modo no siempre previsto por los diseñadores, fabricantes y autoridades.²⁵⁰ A pesar de que el Gobierno nazi quería controlar hasta el último mensaje de su política agresivamente nacionalista y racista —desde los rituales callejeros hasta la gráfica publicitaria, la radiodifusión y el cine, pasando por los coches, los electrodomésticos y el menaje— parece como si el mundo de los objetos hubiera escapado de su poder y éstos hubieran adquirido una vida propia más allá de sus agendas ocultas y su perversos objetivos.

Como hemos visto, el régimen nacionalsocialista utilizó el diseño del mismo modo que utilizaba otros medios de comunicación de masas, o sea, para difundir su ideario respecto a la superioridad técnica y cultural de una raza selecta que se suponía iba a salvar Alemania de la decadencia y el caos. Sin embargo, a pesar de este perverso mensaje, John Heskett ya observó, incluso antes del fin de la Guerra Fría, la paradoja de que el nivel del diseño elaborado en aquel contexto era de una excelente calidad, sobre todo si se evalúa en base a criterios tan establecidos como la forma y su adecuada relación con la función, la relación entre los materiales y los procesos de fabricación. Sin embargo, este diseño contenía un mensaje político subyacente a todas luces inmoral que llevó al país a una catástrofe sin precedentes. El dilema, como dice Heskett es que:

“Este hecho no invalida necesariamente esos sistemas de valoración, pero sí indica que aquello que llamamos “buen diseño”, cualquiera que sea la forma en que definamos este concepto en relación a un objeto o mecanismo específico, no lo podemos relacionar automáticamente con unos ideales éticos o políticos encomiables; la coincidencia de ambos aspectos es frecuente, pero no hay una absoluta identidad entre ellos”.²⁵¹

El problema del diseño nazi no era que fuera estilísticamente moderno o antimoderno, que de todo hubo, sino su agresivo nacionalismo y su racismo latente. Las políticas de diseño tenían la misión de demostrar la “germanidad” de los objetos, por una parte, y de configurar los gustos de unos consumidores de una supuesta raza superior, por otra. Con el paso del tiempo los mensajes ultranacionalistas y racistas fueron desapareciendo y hoy nos enfrentamos a unos objetos de museo muy bien diseñados pero que no eran ingenuos ni inofensivos.

²⁴⁹ Precisamente el libro de Betts que hemos citado se llama *La autoridad de los objetos de la vida cotidiana*.

²⁵⁰ MILLER, Daniel: *Material Culture and Mass Consumption*, Blackwell, Oxford, 1987.

²⁵¹ HESKETT, John: *Op. Cit.*

En definitiva, así como en el campo del arte el régimen nazi optó por un antivanguardismo militante, en el campo del diseño parece ser que no optó abiertamente por el antimodernismo. A pesar del cierre de la Bauhaus y de la persecución del “arte degenerado”, las imágenes de las exposiciones y de los objetos de uso promocionados entre 1933 y 1945 no muestran una ruptura total con sus contemporáneos internacionales y ni siquiera con la época de Weimar.

5.4. Conclusión

Las extrañas relaciones del diseño con el fascismo se comprenden un poco mejor si adoptamos la definición primordialista de “modernismo” de Griffin según la cual se trataba de una ideología proyectada hacia el futuro que quería terminar con la anomia, la decadencia cultural y racial de occidente, proponiendo un nuevo comienzo, un nuevo orden de la civilización. A pesar de su apariencia retrógrada, los fascismos, por lo menos el italiano y el alemán, no pretendían atrasar o detener los relojes sino acelerar la máquina del tiempo de un modo que terminó siendo suicida

Los fascismos europeos eran proyectos de ingeniería social a gran escala que se llevaban a cabo mediante un lavado de cerebro colectivo –por desgracia no único en el mundo ni en el siglo XX– destinado a extirpar de las mentes de los individuos las ideas ilustradas de libertad, igualdad y fraternidad y a desarticular las ideologías del liberalismo y el socialismo y sus correspondientes sistemas de gobierno, la democracia parlamentaria y el comunismo, que se suponía, habían llevado Europa al caos y a la decadencia y a una situación de liminariedad insostenible.

Cada fascismo tenía su personalidad –el renacimiento cultural y económico de Italia, el establecimiento de un estado ario racialmente puro en Alemania, el retorno a las esencias de la España imperial y católica durante el franquismo, etc.– pero no hay duda de que para la consecución de sus fines sus dirigentes emplearon métodos y tecnologías modernas como la radio, la prensa y el cine, e instrumentalizaron la cultura tanto como pudieron. En Italia y Alemania, el diseño no fue una excepción.

Para ganarse el favor de los ciudadanos, los fascismos implantaron estados del bienestar –jubilaciones, vacaciones para las familias, colonias de jóvenes, asistencia sanitaria para los trabajadores, etc.– y los dotaron de coches y diversos aparatos de diseño moderno. El problema era que esos estados del bienestar no eran accesibles a los opositores, a los elementos “indeseables” o racialmente impuros, los cuales eran sencillamente eliminados.

Los gobiernos fascistas eran, como hemos visto, tecnócratas y en este sentido hay que comprender su problemática relación con el diseño. Éste era bienvenido cuando era percibido como una función optimizadora del sistema productivo y de la exportación, o como un instrumento de propaganda de su ideología, pero los diseñadores eran perseguidos cuando fuerons críticos con el régimen o representaban un riesgo para él.

Creemos que la idea de que los fascismos italiano y alemán constituyen un paréntesis indeseable y prescindible de la historia del diseño del siglo XX no es rigurosa pues, a nivel formal, existen sorprendentes continuidades entre el diseño de antes, el durante y el después de aquellos regímenes. Cuando el sobrecargado ambiente ideológico fascista se esfumó, la promoción de los objetos de diseño funcional, austero y abstracto continuó y se recuperaron los ideales del Movimiento Moderno de cara la reconstrucción de postguerra.

Muchos de los grandes diseñadores italianos que impulsaron las ejemplares instituciones del diseño de los años cincuenta, desde las revistas hasta las trienales pasando por los premios, no salían de la nada y habían trabajado para el régimen de Mussolini. En sus manos, el diseño continuó siendo un gusto moderno y refinado que suscitaba apasionados debates estéticos. En la República

Federal de Alemania la forma de los objetos no cambió tanto. Una vez enterrado y olvidado el mensaje racista, el diseño moderno, de formas puras y equilibradas, continuó vendiéndose internacionalmente como una expresión de la pasión alemana por el desarrollo tecnológico y la excelencia en la fabricación. Lo que Betts sostiene es que muchos de los objetos diseñados en Alemania durante el Nacionalsocialismo eran tan funcionales, modernos y austeros como los que se habían diseñado durante la era de Weimar. Lo que en realidad cambiaba era su significado.²⁵²

6. La Guerra Fría

Se llama Guerra Fría al período de tensión política y militar que surgió tras la Segunda Guerra Mundial, en la que el poder del Bloque Oeste, –integrado por Estados Unidos, los aliados de la OTAN y algunos otros países– se enfrentó al poder del Bloque Este, integrado por la Unión Soviética y sus aliados en el pacto de Varsovia. Dos maneras opuestas de ver y organizar el mundo, el capitalismo y el comunismo, se enfrentaron en una guerra ideológica y psicológica, relativamente incruenta,²⁵³ que durante casi cinco décadas impregnó hasta lo más profundo la historia política, económica, cultural y material del siglo XX.

La Guerra Fría se fraguó en los dos años siguientes al desenlace de la Guerra Mundial (1945)²⁵⁴ y se prolongó hasta 1991 cuando se produjo la desintegración de la Unión Soviética, precedida por la espectacular e inesperada caída del Muro de Berlín (1989). Durante este largo período el mundo experimentó una serie de importantes transformaciones por lo que los historiadores se han esforzado en distinguir diversas etapas. En nuestro caso no seguiremos tanto la periodización marcada por las diversas crisis y convulsiones que experimentó el sistema de la llamada “política de bloques” sino más bien la periodización económica y cultural que propone Hobsbawm.²⁵⁵ Según este autor, el primer período al que llama “Era Dorada” se iniciaría en 1945 y terminaría en 1973 con la recesión económica mundial que siguió a la crisis del petróleo.

Sin embargo, nosotros avanzaremos el fin de la Era Dorada hasta 1968 porque esta crisis fue un problema anunciado. Si bien para las altas esferas del poder político-económico, el año 1968 no significó un principio ni un final, sí por lo menos se le reconoce el hecho de ser una fecha muy significativa en el ámbito cultural y social en el que el diseño se encontraba inmerso. Además, el diseño y la moda, por su carácter sensible y versátil tienen a menudo la particularidad de anticipar con inusitada precisión los cambios que el poder político tarda meses o años en metabolizar. El segundo período, que Hobsbawm llama “Años de crisis” –iría desde 1968 hasta 1991–, tratará de los años de la crisis económica, de la crisis de la modernidad y de la desintegración del Bloque Oriental. Concluiremos este capítulo con un epílogo sobre los intentos de rearme moral del diseño en los años noventa.

Hasta bien entrado el siglo XXI, la mayoría de relatos históricos no tuvieron muy en cuenta la tortuosa incidencia de la Guerra Fría en el campo de los ideales del diseño. Se consideraba que los años cincuenta y sesenta habían sido años de crecimiento económico, bienestar social y de gran desarrollo de

²⁵² BETTS, Paul: *Op. Cit.*, pág. 80.

²⁵³ Las dos superpotencias nunca se implicaron en hostilidades directas pero la Guerra Fría produjo muchas víctimas en zonas limítrofes y en países en vías de desarrollo donde Este y Oeste se enfrentaban a través de sus “apoderados”. Las guerras de Corea y de Vietnam, las dictaduras latinoamericanas y las guerras postcoloniales de África tenían su origen en la rivalidad entre los dos bloques y estaban financiadas por ellos.

²⁵⁴ Poco después de las cumbres entre Roosevelt, Churchill y Stalin, celebradas en 1945, en que se acordaron las nuevas fronteras de Europa, la alianza de postguerra se rompió. Temerosos del poderío atómico y económico de los Estados Unidos, los políticos soviéticos acusaban a Washington de tener ambiciones imperialistas sobre el mundo. Al mismo tiempo los políticos de Washington estaban disconformes con la ocupación de Europa oriental y con la supresión de los partidos políticos en la zona de influencia de la URSS. En un discurso pronunciado en 1946, Winston Churchill acuñó el término “Telón de Acero” referido a la frontera insalvable entre los dos mundos.

²⁵⁵ Ver “Part Two: The Golden Age” y “Part Three: the Landslide”

en HOBBSAWN, Eric: *Age of Extremes. The Short Twentieth Century, 1914-1991*, Abacus, Londres, 1994.

la profesión del diseño en diversas naciones, especialmente Alemania e Italia, que habían perdido la Guerra pero que, a pesar de ello, habían experimentado “milagros” económicos. En España, la Era Dorada coincidió con exatamente con el franquismo y de dorada tuvo muy poco a causa de la falta de libertades democráticas, del aislamiento internacional y de una dura e interminable postguerra. A pesar de todo a partir de los años sesenta el país experimentó un notable proceso de modernización.

El relato económicamente optimista de la Era Dorada es auténtico si consideramos el diseño preferentemente como un bien material. Sin embargo, desde que los archivos de los países del bloque Oriental, sobre todo de la URSS y la antigua República Democrática Alemana, se abrieron a los investigadores, se puso de manifiesto, también en el campo del diseño, que la Guerra Fría fue una era de tensión y angustia en la que dos sistemas antagónicos luchaban, no solamente para hacerse con la supremacía económica y militar del mundo, sino también para hacerse con la supremacía de la cultura material e inmaterial. Los objetos viajaban a través de las fronteras imbuidos de mensajes que pretendían demostrar la superioridad moral del socialismo o las ventajas económicas capitalismo. A pesar de que no causaban estragos materiales, Greg Castillo define los objetos de la Guerra Fría como “bombas” que aterrizaban en los hogares de los ciudadanos, con el fin de inculcar mensajes relativos a los méritos de cada sistema.²⁵⁶ El objetivo de este capítulo es desentrañar estos mensajes.

Ello es posible porque, a partir del año 2000, los trabajos y los congresos sobre la vida cotidiana en los países del bloque comunista empezaron a ser muy abundantes. Por motivos de extensión no los citaremos todos aquí sino que irán apareciendo a medida que se vayan utilizando. La interesante bibliografía sobre el ignorado diseño en casi la mitad del mundo durante cuarenta y seis años no solamente subsana una evidente injusticia histórica, sino que, a su vez, proporciona una nueva perspectiva sobre el triunfalista relato del diseño en el bloque occidental. Situadas en un contexto internacional de tensión y competición ideológica, sus heroicas gestas encuentran explicaciones más matizadas.

La exposición *Cold War Modern Design, 1945-1970* organizada por el Victoria & Albert Museum de Londres en 2008 sirvió para dar carta de ciudadanía a esta era del diseño y para divulgar entre la gente un enfoque de la historia poco habitual.²⁵⁷ Aunque en las salas del museo se mostraban objetos, gadgets tecnológicos y películas de los años sesenta y setenta muy populares –por ejemplo de la serie de James Bond o de *2001 una odisea en el espacio* de Stanley Kubrick– el enfoque de la exposición tenía un carácter marcadamente político y no mostraba un estilo. Porque a, diferencia de otros períodos en que el diseño cristalizó que en un estilo bien definido, no podemos decir que exista un repertorio de formas características de la Guerra Fría. Fue un período demasiado largo y afectó áreas geográficas demasiado grandes y distantes como para que tuviera lugar una homogeneización formal.

La Guerra Fría fue tan larga, potente y persuasiva que generó un horizonte completo de expectativas entre los ciudadanos de ambos bloques los cuales llegaron a creer que el mundo se encontraba en una situación política inamovible. En la confrontación entre las dos superpotencias se dirimía nada más y nada menos que el futuro de la humanidad: por una parte, se encontraba el optimismo del proyecto comunista, basado en la ideología del marxismo-leninismo, cuya expectativa se situaba en un futuro lejano de igualdad entre los seres humanos; por otra, estaban los defensores de los ideales del capitalismo que prometían un futuro inmediato de prosperidad y abundancia en el marco del mercado libre y la sociedad de consumo.

²⁵⁶ En realidad pocos objetos cruzaban el Telón de Acero pero dentro de cada bloque la importación y la exportación de mercancías entre países eran habituales. Al encontrarse en la bisagra entre el mundo capitalista y el mundo comunista, desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta la construcción del muro, en 1961, Berlín fue el escenario privilegiado del “bombardeo” de productos mensajeros. Ver CASTILLO, Greg: *Cold War on the Home Front: The Soft Power of Midcentury Design*, University of Minnesota Press, Minneapolis/Londres, 2010.

²⁵⁷ CROWLEY, David y PAWIT, Jane (Eds.): *Cold War Modern Design, 1945-1970*, V&A Publishing, Londres, 2008.

Los signos de poder de estas dos ideologías enfrentadas eran las bombas atómicas y el arsenal militar, los cohetes y satélites, siendo la “carrera del espacio” y toda su mitología uno de los signos más visibles de la época. Pero frente a este poder *hard*, que se sirve de la intimidación y el control, los Estados tienen lo que Joseph Nye llama el poder *soft*, que se basa en la capacidad de seducción.²⁵⁸ El poder *soft* utiliza intangibles como la cultura, el sistema de valores y lo que se percibe como autoridad moral. Evidentemente, este tipo de poder era una parte de lo que los artífices de la Guerra Fría llamaban “propaganda”, “información” o “armamento psicológico”. Junto con las artes plásticas, el cine y la música, el diseño pasaría a formar parte del poder *soft*. Greg Castillo lo identifica muy bien en su libro *Cold War in the Home Front* toda vez que, como veremos, el equipamiento doméstico se convirtió en uno de los argumentos predilectos de seducción del bando ganador de la Guerra.²⁵⁹ El presidente de los Estados Unidos de entonces, el general Eisenhower —que ocupó el cargo entre 1953 y 1961—, era totalmente partidario del poder *soft* y consideraba que había que destinar igual cantidad de fondos federales a la construcción de armamento *hard* que de armamento *soft*. Para poner en marcha las campañas de armamento *soft*, Eisenhower, en 1953, estableció la *United States Information Agency* (USIA) como cámara de información destinada a “convencer a los pueblos extranjeros de que en beneficio propio tienen que emprender acciones que sean coherentes con los objetivos nacionales de Estados Unidos”.²⁶⁰

Como veremos más adelante, la USIA tuvo un papel fundamental en la organización de exposiciones de diseño doméstico destinadas al gran público europeo al que se tenía que convencer de las ventajas del capitalismo. Muebles sofisticados, electrodomésticos eficientes y brillantes, aparatos de televisión y de alta fidelidad, máquinas de coser y de cortar el césped, productos alimenticios congelados, bebidas refrescantes, detergentes y todo aquello que expresaba el *American Way of Life* se convirtió en arsenal *soft* de la Guerra fría. Ante ellas, el mundo comunista no permaneció impávido y respondió con exhibiciones equivalentes sobre las virtudes del hogar socialista. En consecuencia no es exagerado afirmar que la Guerra Fría terminó por convertir el hogar en un campo de batalla, un lugar donde de manera simbólica se libraba la lucha de poder entre dos concepciones del mundo que prometían la felicidad a través de la vida doméstica. En consecuencia, las exposiciones de casas del Plan Marshall y sus réplicas en el Este no eran inocentes escenificaciones de hogares felices sino que surgían de campañas de adoctrinamiento cuidadosamente orquestadas.

Hasta que la ciudad no fue dividida por el muro en 1961, Berlín fue uno de los campos de batalla predilectos del poder *soft*. Desde el fin de la guerra los berlineses cruzaban la frontera habitualmente. Los de la zona occidental iban a la zona oriental en busca de productos baratos. En cambio, los de la zona oriental acudían a la zona occidental en busca de productos sofisticados y espectáculos prohibidos por el *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*, SED, (Partido Socialista Unificado de Alemania). En 1948 la Unión Soviética cerró completamente las comunicaciones por tierra con el fin de que las tropas aliadas abandonaran Berlín y la dejaran en manos de las tropas soviéticas. La población se quedó sin alimentos ni carburantes. Pero Estados Unidos organizó un puente aéreo que durante un año envió a los berlineses comida y productos de todas clases. La operación salió bien. En 1949, Stalin renunció al bloqueo y se creó el mito de que los americanos eran los salvadores de Berlín. En consecuencia las exposiciones de diseño doméstico y de supermercados, organizadas por Estados Unidos, con fondos del Plan Marshall, durante los primeros años de la Guerra Fría, tenían la ciudad de Berlín como objetivo prioritario o como primera etapa de su itinerario por Europa. Los cansados y poco recompensados trabajadores del lado oriental acudían en masa a visitarlas por lo que el SED reaccionaba rápidamente organizando exposiciones que ridiculizaban las manifestaciones americanas a las que acusaba de ser una fantasía burguesa basada en la explotación de los obreros.

²⁵⁸ NYE Jr., Joseph, S.: *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, Public Affairs, Nueva York, 2004.

²⁵⁹ CASTILLO, Greg: *Op. Cit.*

²⁶⁰ Citado por CASTILLO, Greg: *Op. Cit.*, pág. XII.

Como veremos más adelante, durante la etapa de reconstrucción y hasta 1950, Este y Oeste se apresuraron a recuperar el Movimiento Moderno de preguerra ya que éste se presentaba como una herramienta válida para la reconstrucción. Pero a ambos lados del telón de Acero los ideales eran distintos. Desde Estados Unidos se defendía que el moderno Estilo Internacional era el gusto compartido por la nueva comunidad transatlántica de consumidores, en cambio en los países del área soviética el Movimiento Moderno se presentaba como el instrumento necesario para la construcción de la cultura material del proletariado. Ambas tesis tenían una buena dosis de ficción y a los diseñadores les tocó trabajar arduamente para darles forma.

El papel económico y cultural de los diseñadores fue muy controvertido durante los años de la Guerra Fría. ¿Debían ser preparados tecnócratas al servicio de la empresa o del Estado o, por el contrario, debían ser visionarios independientes capaces de proponer modos alternativos de ver y vivir? Durante la Era Dorada parecía que la primera opción era la más duradera pero, contra todo pronóstico y, a instancias de las diversas crisis que empañaron la economía desde finales de los años sesenta, los diseñadores jóvenes empezaron a proponer experimentos de carácter vanguardista que hacían una crítica al consumismo, al militarismo y a la insostenibilidad de la civilización industrial. Ello dio lugar a la emergencia de grupos inconformistas que evocaban las vanguardias radicales de las primeras décadas del siglo XX y que ponían en cuestión el diseño consagrado por el *establishment*, Ant Farm en Estados Unidos, Superestudio y Archizoom en Italia, Utopie en Francia y Archigram en Gran Bretaña, fueron conocidos colectivos que defendían un diseño radical y alternativo. En España los movimientos del diseño radicales venían del pop y tenían la doble misión de luchar contra el franquismo y contra el dogmatismo del “buen diseño”.²⁶¹ Pivotaban alrededor del FAD y de las escuelas de diseño y su principal catalizador fue el congreso del ICSID celebrado en Ibiza en 1971 del que se ha hablado a propósito del Nuevo diseño español.

En los países comunistas, los jóvenes cuestionaban la legitimidad de unos regímenes que se habían vuelto autoritarios y en los que habían perdido la fe. Allí surgieron grupos menos famosos pero también significativos como *Novye elementy rasselenia* (Nuevos elementos de entorno urbano) en la URSS²⁶² o *VAL Cesty a aspekty zajtrajška* (Caminos y aspectos del mañana) en Eslovaquia.²⁶³ En Bratislava, Václav Cigler fundó, en 1965, una escuela del vidrio dentro de la Academia de Bellas Artes que logró escapar del estrecho utilitarismo de la cultura del diseño oficial desarrollando un trabajo extraordinariamente conceptual y creativo.

²⁶¹ VENTURA, Oriol: “Design and Alternative Production Models: Carles Riart and Countercultural Movements in the Barcelona of the 1970’s”; FORTEA, Angels: “Was the Pop Graphic used for Activism Against Franco’s Regime? The Development of Pop Graphic in Barcelona”, Comunicaciones presentadas en el congreso *Design Activism and Social Change*, Fundación Historia del Diseño y Design History Society, Barcelona, 2011. <http://designhistoryfoundation.org/congres/> [consulta: 20/09/2015].

²⁶² En 1957, un grupo de arquitectos académicos de la Universidad de Moscú publicó el libro *Novye Elmenty Rasseleniia* o “Nuevos elementos de asentamiento”. Este equipo de arquitectos y urbanistas –A. Gutnov, A. Baburov, G. Djumentos, S. Kharitonova, I. Lezava y S. Sadovskij– serían conocidos como el Grupo NER. En contra el modelo individualista e ineficiente del barrio suburbano americano o europeo, ellos proponían barrios de apartamentos iguales comunicados por calles peatonales, rodeados de zonas verdes y dotados de transporte público para ir centro de la ciudad o al trabajo. En 1968 el grupo fue invitado por Giancarlo de Carlo, a presentar sus planes sobre la ciudad comunista ideal a la Trienal de Milán.

KURIMSKAIS, Alicia: *Looking Back: The Ideal Communist City*. <http://www.newgeography.com/content/004830-looking-back-the-ideal-communist-city> [consulta: 23/05/2015].

²⁶³ Grupo de arquitectura experimental eslovaco (1968-1974) que proponía proyectos visionarios en una línea similar a la de Archigram en Gran Bretaña. Estaba integrado por el artista Alex Mlynárčik y los arquitectos Ludovít Kupkovič y Viera Mecková. Ver: <http://monoskop.org/VAL> [consulta: 23/05/2015].

6.1. La Era Dorada, 1945-1968

Poco después de que se diera por terminada la etapa de reconstrucción de postguerra, la economía mundial empezó a crecer a un ritmo explosivo.²⁶⁴ Para los países europeos los primeros éxitos económicos se medían con un pasado que deseaban superar y hasta principios de los años sesenta no se sintieron seguros de su prosperidad. Por aquel entonces los observadores empezaron a creer que la economía iría siempre hacia adelante. La Era Dorada pertenecía esencialmente a los países desarrollados del mundo capitalista que representaban cerca de tres cuartos de la producción mundial y el 80% de sus exportaciones. Sin embargo, el crecimiento de la Unión Soviética durante los años cincuenta incluso fué más rápido que el de los países occidentales y su PIB per cápita aumentaba más deprisa. La industrialización se extendió al Tercer Mundo y también, rápidamente, a países europeos “periféricos” como España o Finlandia que experimentaron sus primeras o segundas revoluciones industriales según el caso. En el bloque oriental, países agrarios, como Bulgaria y Rumanía, desarrollaron potentes sectores industriales. La Era Dorada presencié también la emergencia de los llamados Nuevos Países Industrializados (*New Industrialised Countries*, NIC), como Turquía, México, Brasil, Sudáfrica, China y los países del sudeste asiático.

Aunque no queda claro que el desarrollo tecnológico fuera la causa de la expansión económica, la Era Dorada se caracterizó por la presencia de grandes innovaciones en el campo de la ciencia y de la técnica. Algunos materiales, como los plásticos y las fibras sintéticas, habían sido desarrollados antes y durante la guerra pero durante la Era Dorada alcanzaron una difusión sin precedentes. La televisión y la cinta magnetofónica, que se encontraban en fase experimental a finales de los años treinta, se popularizaron totalmente a partir de los años cincuenta. La válvula miniaturizada, llamada “transistor”, permitió la universalización de la radio transportable y barata así como el desarrollo de la tecnología electrónica e informática. Los discos de vinilo, el compact disc, los relojes digitales y las calculadoras de bolsillo, la fotografía y el equipo de video forman parte de una lista interminable de novedades técnicas cada vez más miniaturizadas y portátiles cuyo impacto en la vida cotidiana no necesita comentario.

La revolución tecnológica transformó la vida cotidiana de la población mundial, incluso en zonas rurales poco favorecidas, que ahora podían oír y ver las noticias en tiempo real.²⁶⁵ En los países desarrollados, se produjo una explosión del consumo de tal modo que la cantidad de objetos que había en una casa aumentó exponencialmente. El tipo de alimentos que entraban en las cocinas y neveras –congelados, refrescos, pollo industrial, yogures aromatizados, etc.– y las innovaciones que entraban en el baño en forma de productos para la higiene personal y la belleza cambiaron un paisaje doméstico que cada vez era más diversificado, sintético y menos natural. Las industrias químicas y farmacéuticas produjeron cambios inesperados en la población mundial: la popularización de los antibióticos terminó con las epidemias de enfermedades infecciosas y la píldora anti-conceptiva cambió del panorama demográfico reduciendo la natalidad y acelerando la emancipación de las mujeres.

La investigación y el desarrollo, el I+D, junto con el diseño se convirtieron en un tema central para el crecimiento económico y en un terreno de inversión permanente ya que el camino que transcurre entre el descubrimiento científico y el producto terminado cada vez es más largo y necesita más recursos. Eso dio una enorme ventaja a las economías de mercado desarrolladas que podían permitirse el lujo de realizar cuantiosas inversiones en investigación.

²⁶⁴ Ver el capítulo: HOBBSAWN, Eric: “Part Two: The Golden Age”. *Op. Cit.*, págs. 257-286.

²⁶⁵ La radio y la televisión, y actualmente el teléfono móvil, son “lujos a la inversa”, es decir, innovaciones tecnológicas que, gracias a la fabricación masiva y a la venta a plazos, alcanzan incluso a las poblaciones más desfavorecidas proporcionando comunicación y entretenimiento a un precio muy asequible. Ver: LANDES, David: *Progreso tecnológico y revolución industrial*, Tecnos, Madrid, 1979.

6.1.1. Una tecnología atemorizadora

La visión tecnocrática de la Guerra Fría tenía sus aspectos atemorizantes y rayanos en la ciencia-ficción. La inquietante “inteligencia artificial” de los ordenadores, el poder destructor total de la bomba atómica y la conquista del espacio causaban una profunda ansiedad. La humanidad se volvió consciente de que se estaba generando una tecnología que podía volverse en contra suya y aniquilarla. Y lo peor era que las dos superpotencias competían para llegar lo antes posible a la cima de la carrera tecnológica.

El ordenador fue clave en la estrategia militar de la Guerra Fría y el desarrollo de la computación configuró el nexo tecnológico político, institucional y social de lo que Paul N. Edwards ha denominado “el mundo cerrado”.²⁶⁶ Los sistemas militares como el *Electronic Numerical Integrator and Computer* (ENIAC) de 1946 y el *Semi Automatic Ground Environment* (SAGE) de 1956 eran extensiones vitales de las armas y de la tecnología del radar. El SAGE, que cubría el círculo polar Ártico, fue el primer sistema de comando computarizado de la Guerra Fría y el avance de lo que sería el sistema integrado de defensa y comunicaciones, una especie de cúpula global, capaz de controlar todo el mundo. Internet fue un invento de la Guerra Fría. Se trataba de una red descentralizada que conectaba ordenadores de universidades entre sí, desarrollada por la Advanced Research Projects Agency, llamada ARPANET. Diseñadores como Eliot Noyes en IBM o Ettore Sottsass en Olivetti dieron coherencia visual a los gigantescos ordenadores de los años cincuenta.²⁶⁷ Desde sus inicios el ordenador ya se veía como algo que podía ir mucho más allá de la función de procesar datos y se temía que pudiera llegar a sustituir a los seres humanos. El concepto de “inteligencia artificial” alimentaría toda clase de mitos y fantasías, como la película *2001 una odisea en el espacio*, de Stanley Kubrick (1969) en la que el ordenador se hacía con el control total de una nave espacial pretendiendo asesinar a sus tripulantes.



101. Ordenador Ramac 305 de IBM, el primero con disco duro de cabeza móvil, 1956.
102. El astronauta Dave Bowman desconectando el disco duro del ordenador HAL 9000, en una escena de la película 2001 una odisea en el espacio de Stanley Kubrik, 1969.

²⁶⁶ EDWARDS, Paul N: *Closed Word. Computers and the Politics of Discourse in Cold War America*, The MIT Press, cop, Cambridge, Mass.-Londres, 1996.

²⁶⁷ El antiguo director del departamento de diseño industrial del MoMA, Eliot Noyes, abrió su propio estudio de diseño en 1947 siendo presentado en 1948 a un directivo de IBM, una empresa que por aquel entonces fabricaba máquinas de escribir y conocía la experiencia de la empresa italiana Olivetti en materia de diseño. Durante los años cincuenta, la tarea encomendada a Noyes fue la de desarrollar la identidad corporativa de IBM. Con la colaboración de Paul Rand, Marcel Breuer y los esposos Eames se diseñó una nueva arquitectura, los interiores, la gráfica, las exposiciones y los productos de la corporación. El *house style* de IBM fue un programa ejemplar y pionero de imagen corporativa de empresa. Noyes era muy crítico con la mezcla de estilos y con la imitación de piezas de un sector a otro: con los frontales de nevera que parecían puertas de coches o con las tostadoras que imitaban los servicios de mesa de plata.

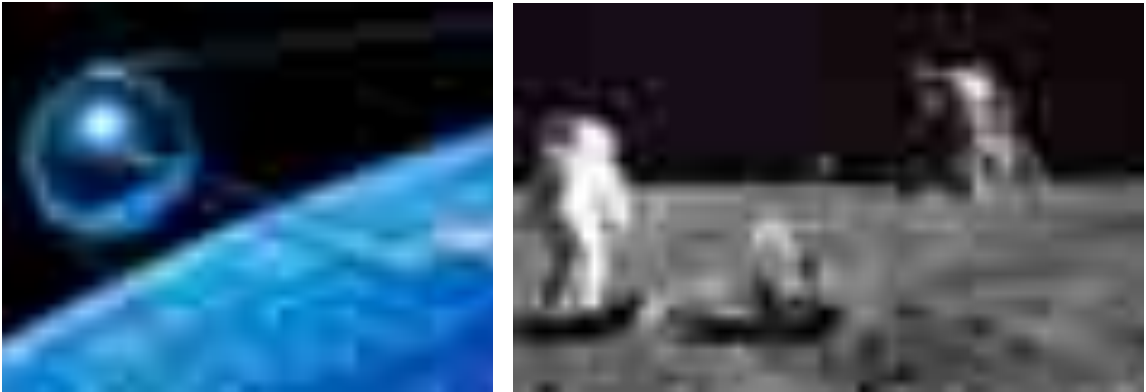
Los ordenadores podían tener un futuro misterioso, pero las bombas atómicas lanzadas por el ejército norteamericano en agosto de 1945, que destruyeron las ciudades de Hiroshima y Nagasaki eran bien reales e iniciaron la era del terror nuclear. La tensión entre las dos superpotencias se fue agudizando a medida que Estados Unidos y la URSS se iban dotando de más cabezas nucleares dispuestas a atacar. Entonces los seres humanos se volvieron conscientes de que su propio desarrollo tecnológico podía conducir a la aniquilación del planeta. La población mundial asistía atemorizada al rosario de noticias diarias que informaba de los experimentos americanos con bombas atómicas en las islas del Pacífico o de los progresos del armamento nuclear soviético. En Estados Unidos el terror atómico llegó a niveles de auténtica paranoia entre la población civil. En las escuelas se hacían ensayos de protección en caso de un ataque soviético, se diseñaron sistemas de evacuación por tierra así como hipotéticas ciudades enterradas para protegerse de la lluvia radioactiva y una gran variedad de modelos de refugios antiatómicos domésticos. Con el fin de tranquilizar los ánimos, en 1953 el presidente Eisenhower lanzó la campaña *Atoms for Peace* cuyo objetivo era convencer al mundo de que la energía atómica podía tener usos pacíficos como la curación del cáncer o la generación de electricidad.²⁶⁸ De todas formas, hasta finales de los años ochenta la humanidad tuvo que soportar estoicamente el hecho de vivir bajo la amenaza de una catástrofe nuclear inminente.



103. Papel pintado con una fotografía del hongo atómico; 104. Esquema de la estructura del átomo.

La carrera del espacio representaba el lado menos terrorífico y en gran medida más fantasioso, pero no por ello menos competitivo, del enfrentamiento tecnológico entre la Unión Soviética y Estados Unidos. En octubre de 1957, los rusos consiguieron lanzar a la estratosfera un satélite, el *Sputnik*, que daba vueltas alrededor de la tierra según las leyes de la gravitación universal que mueve los cuerpos en el universo. Después de algunos fracasos iniciales, Estados Unidos reaccionó al reto científico y tecnológico que le planteaba su oponente creando en 1958 la *National Aeronautics and Space Administration*, la NASA, que debía ocuparse del desarrollo y coordinación de un programa espacial equiparable al de la Unión Soviética.

²⁶⁸ *Atoms for Peace* creó el contexto ideológico para la creación de la Agencia Internacional de la Energía Atómica así como el Tratado de no Proliferación de Armas nucleares pero también proporcionó cobertura política a la construcción de más armas nucleares en Estados Unidos así como el telón de fondo a la carrera armamentística de la Guerra Fría. Durante las campañas de *Atoms for Peace*, Estados Unidos exportó 25 toneladas de uranio enriquecido a treinta países para impulsar la investigación de reactores. La Unión Soviética también exportó 11 toneladas de uranio enriquecido mediante un programa similar. VARNUM, Jessica: "60 Years of Atoms for Peace" *Nuclear Engineering International*, <http://www.neimagazine.com/features/feature60-years-of-atoms-for-peace-4164653/> [consulta: 24/03/2015].



105. Satélite soviético *Sputnik*, 1957; 106. Fotografía del aterrizaje en la luna, 1969.

Pero, en abril de 1961, ésta volvió a sorprender al mundo lanzando al espacio una nave tripulada por un ser humano, el astronauta Yuri Gagarin. Después de semejante desafío el presidente norteamericano John F. Kennedy instó al Congreso a proporcionar los fondos necesarios para el programa Apolo cuyo objetivo sería enviar un hombre a la Luna antes de 1970. La cima de la carrera del espacio tuvo lugar el 20 de julio de 1969 con el aterrizaje en la Luna de una nave norteamericana tripulada por tres astronautas que fue televisado a todo el mundo. Aunque la tecnología soviética no era inferior, Estados Unidos había ganado la batalla simbólica de la carrera del espacio. Después de esta frenética competición, las dos superpotencias entraron en una fase de distensión firmando un acuerdo de cooperación, en 1972, para el proyecto Apolo-Soyuz que, en 1975, logró el intercambio de las tripulaciones de dos naves en el espacio: una americana y otra soviética.

El terror atómico y la carrera del espacio generaron la iconografía típica y popular de la Guerra Fría: el hongo nuclear, la estructura solar del átomo, el cohete y la imagen acolchada del astronauta atraerían a miles de artistas y diseñadores que encontrarían inspiración para fotomontajes, filmes de ciencia ficción, comics, videojuegos, estampados, gadgets y toda clase de productos.

6.1.2. El diseño como ideal democrático

Al término de la Segunda Guerra Mundial, Europa se enfrentó a la titánica tarea de reconstruir un continente devastado por una orgía de bombardeos y destrucción. Ante la magnitud de la tragedia, muchos intelectuales y también diseñadores alzaron sus voces reclamando no solamente la reconstrucción física, sino también la reconstrucción espiritual y moral del continente. En los países gobernados por el fascismo y que habían llevado el mundo a la guerra –Alemania e Italia– la tarea era especialmente delicada porque no se trataba solamente de levantar lo que se había venido abajo sino también de reeducar las mentes. Había que erradicar el militarismo, el nacionalismo y los prejuicios de clase para crear sociedades progresistas y democráticas. Incluso en España, que ni fue liberada de un régimen militar por los aliados, ni recibió el maná del Plan Marshall, el diseño surgió en los años sesenta y entre los círculos de la oposición, como la promesa de una cultura material expresiva de una sociedad que se quería moderna, cosmopolita, democrática y europea aunque no le dejaran.

El fascismo traía consigo una amplia parafernalia simbólica que evocaba el autoritarismo y el abuso de poder y que se debía eliminar a toda costa: águilas y emblemas imperiales, escudos, estandartes, yugos y flechas (en España), uniformes y saludos militares debían desaparecer de la escena pública. La democracia no es solamente una cuestión de representatividad de la ciudadanía, era y es también una cuestión de formas que incluye las palabras, la organización, la

sintaxis y el concepto de orden.²⁶⁹ El diseño, por lo tanto, tendría un papel muy importante en la expresión del nuevo ideal democrático.

Por lo que se refiere al diseño de objetos al servicio de la democracia, como observa Jane Pavitt, durante la Era Dorada se esgrimían dos argumentos diferentes.²⁷⁰ El primer argumento se inspiraba en las teorías del período de entreguerras e invocaba los ideales del Movimiento Moderno. Tenía un carácter progresista, reformista y reivindicaba los valores de la economía de medios, la honestidad y la forma abstracta. En Italia, en 1946 Ernesto Rogers, arquitecto y director de la revista *Domus*, llamaba a la acción y decía que el diseño “Es una cuestión de formas, un gusto, una técnica, una moralidad. Son diferentes términos de una misma función. Es cuestión de construir una sociedad”.²⁷¹



107. Cadillac *Eldorado*, General Motors, Equipo de diseño dirigido por Harley Earl, 1953.

En Alemania, los jóvenes intelectuales que no tuvieron vinculaciones con el régimen nazi fueron conscientes de que tenían que comenzar de cero. La escuela de Ulm y uno de sus primeros directores, el diseñador gráfico Otl Aicher, eran también un bastión de la visión del diseño como herramienta de reconstrucción moral.²⁷² Aicher escribió, entre los años 1946 y 1947, que “Ahora vamos a tratar con la tarea más bonita que ciertamente exige nuestra plena responsabilidad: el nuevo comienzo”.²⁷³

²⁶⁹ Como anécdota diremos que en Alemania, la jefe de protocolo de la Cancillería Federal, Erica Von Pappritz, tuvo que encargarse de eliminar el saludo fascista de todo el personal militar y administrativo. ERLHOFF, Michael (Ed.): *Designed in Germany since 1949*, Prestel Verlag, Múnich, 1990, pág. 12.

²⁷⁰ PAVITT, Jane: “Design and the democratic ideal” en CROWLEY, David y PAVITT, Jane (Eds.): *Cold War Modern Design, 1945-1970*, V&A Publishing, Londres, 2008, págs. 73-86.

²⁷¹ ROGERS, Ernesto; “The House of Man” *Domus* 20, 1946, pág. 65. Citado por PAVITT, Jane, *Op. Cit.*, pág. 74.

²⁷² Ver el apartado “La Hochschule für Gestaltung de Ulm” en el *Capítulo III, La enseñanza del diseño o la síntesis entre conocimiento y creación*.

²⁷³ AICHER, Otl: “Die Grünenden Ruinen”, ensayo no publicado, ca. 1946-47. Citado por PAVITT, Jane: *Op. Cit.*, pág. 73.

El segundo argumento del diseño de postguerra tenía que ver con la idea del objeto como un ideal de expresión del consumidor lo que, a su vez, derivaba de su libertad en la adquisición de bienes. Evidentemente se trataba de la idea norteamericana, promovida en Europa, a través del Plan Marshall en los años cincuenta, según la cual la libertad democrática se asociaba con el crecimiento del consumo privado. El paraíso del consumo ofrecía una imagen seductora a los empobrecidos ciudadanos europeos y, de modo subliminal, las ideas de libertad de elección y expresión individual, propagadas por las espectaculares exposiciones de la *US Information Agency*, (USIA) servían para contrarrestar las posibles tentaciones de optar por el “paraíso” del socialismo real.

Un factor que contribuyó en gran manera al despegue del diseño en los años posteriores a la guerra fueron las acciones de reconstrucción y los fondos del European Recovery Program, conocido como Plan Marshall.²⁷⁴ Sus objetivos eran políticos, económicos y estratégicos. Se trataba de proceder a la reconstrucción rápida de una Europa devastada por la contienda, pero también de asegurarse de que en ella se desarrollaría una economía de mercado que actuara como dique ante la amenaza de una Unión Soviética cada vez más potente. Entre 1947 y 1952 Plan Marshall invirtió la importante cifra de 13 millones de dólares en el Viejo Continente. Se trataba de otorgar créditos en dólares a las naciones europeas que, a su vez, los emplearían en comprar tecnología de los Estados Unidos para la reconstrucción. El éxito del Plan Marshall se debió al hecho de que cada país recibía los préstamos pero tenía la libertad de gestionar su administración. Gracias a ello, la economía de Europa despegó en cinco años y no se volvió dependiente de la ayuda norteamericana.

El Plan Marshall fue ofrecido a todas las naciones europeas excepto a España donde gobernaba la dictadura de Franco. Esta negativa tendría un efecto nefasto sobre la economía y el diseño de la Península que no empezaron a levantar cabeza hasta veinte años después de la Guerra Civil. El Plan fue también ofrecido a Checoslovaquia, Hungría y Polonia, pero como estas naciones se encontraban bajo la órbita de la Unión Soviética, tuvieron que declinar la oferta.

Las naciones donde habían gobernado regímenes fascistas, como Italia y Alemania, fueron objeto de especial atención pues no solo se trataba de reconstruirlas sino también de democratizarlas y reeducarlas a través de la política, la economía y la cultura.²⁷⁵ Aquí queremos recordar que una de las escuelas más emblemáticas de diseño de postguerra, la Escuela de Ulm, fue fundada gracias a una importante dotación americana. En 1949, el director del Alto Comisariado Americano en Alemania, John McCloy, vio en el proyecto educativo de los jóvenes Inge Scholl y Otl Aicher una promesa de regeneración moral, libre de vinculaciones con el nazismo, que respondía plenamente a la idea de la colaboración del diseño en la construcción de la socialdemocracia.

El Plan Marshall fue promovido con un amplio programa propagandístico de películas, exposiciones y eventos que tenían como objetivo crear la idea de que Estados Unidos y Europa formaban parte de una comunidad económica y cultural transatlántica en la que los bienes de consumo circulaban cada vez con mayor libertad. Como veremos más adelante, esta comunidad no solamente tendría un mercado compartido sino también un gusto y un diseño compartidos. El poder *soft* del diseño jugó aquí un importante papel. Porque no solamente fluyeron dólares y productos al Viejo Continente, sino también centenares de managers, técnicos, trabajadores especializados y diseñadores que enseñaban a los europeos como levantar empresas y

²⁷⁴ Crafts, Nicholas, and GIANNI, Toniolo, (Eds.): *Economic Growth in Europe Since 1945*. Cambridge University Press, 1996; PAVITT, Jane: “Marshall Plan”, *Op. Cit.*, págs. 76-78.

²⁷⁵ Japón no participó en el Plan Marshall pero fue objeto de un programa de transferencia tecnológica y formación similar y que constituyó la base de su boom económico en los años cincuenta y sesenta.

crear productos. A su vez, los técnicos europeos viajaban a Estados Unidos en “misiones de productividad” para observar y aprender de la industria americana.

La americanización de Europa se reflejaría en los años cincuenta en la adopción del *streamline*, las películas de Hollywood, la música de *rock-and-roll* y la moda. Pero esta colonización del gusto no estaría exenta de crítica, sobre todo desde posturas moralistas de izquierda que la consideraban obscena, egoísta e imperialista. Los dos argumentos en favor del diseño, el moral-funcionalista y el expresivo-consumista entrarían en un prolongado conflicto. Las instituciones del diseño –principalmente las escuelas y centros de promoción– defensoras del diseño austero, funcional y honesto, de la llamada *Gute Form, Good Design* o “buena forma” veían con muy malos ojos el *borax*²⁷⁶ o el *populuxe*²⁷⁷ en Estados Unidos o el *Nierentisch*²⁷⁸ en Alemania y todo lo que olera a *styling*.

6.1.3. La revitalización del Movimiento Moderno

Durante la segunda mitad de los años cuarenta tuvo lugar una revitalización de la arquitectura y el diseño modernos de preguerra.²⁷⁹ La reconstrucción de una Europa devastada, brindaba a los arquitectos y diseñadores la posibilidad de aplicar de modo real e inmediato los antiguos ideales del Movimiento Moderno. Los proyectos de nueva vivienda en Rotterdam, Varsovia, Belgrado y Milán se basaban en los criterios de austeridad, racionalidad e igualdad que se habían enunciado en los congresos del CIAM. La creación de nuevos estados socialistas en Europa oriental abría nuevas perspectivas para los diseñadores que, en buena lógica, pensaban que su trabajo se podía poner al servicio de la sociedad.

Antes de que los amargos debates sobre el “formalismo” envenenaran las instituciones del diseño, en Alemania Oriental se abogó también por la recuperación de los ideales del Movimiento Moderno y de la Bauhaus. Las teorías de la famosa escuela mártir tenían la oportunidad de ponerse en práctica en el contexto socialista y algunos de sus antiguos alumnos, como Mart Stam, Marianne Brandt, Franz Ehrlich, Selman Selmanagić, Horst Michel y Karl Müller se trasladaron a la RDA con el ánimo de eliminar los rastros de la estética del partido nazi y con la esperanza de poder implantar los métodos bauhasianos.²⁸⁰

²⁷⁶ Ya vimos en el apartado “el Bórax o el *Streamline* de los años cincuenta que “Borax, or the Thousand Horsepower Mink” era un conjunto de conferencias pronunciadas por Reyner Banham en 1955, en Detroit, en el que analizaba el exuberante *styling* de los coches americanos de los años cincuenta;

²⁷⁷ *Populuxe* es la contracción de las palabras “popular” y “luxury” que Thomas Hine se inventó para denominar con este nombre el estilo de consumo popular americano de los años cincuenta y sesenta que se inspira en el *Streamline* y en la arquitectura *googie* típica de la era atómica y la conquista del espacio. HINE, Thomas: *Populuxe*, Overlook Press, Woodstock, NY, 2007.

²⁷⁸ El *Nierentisch* era en Alemania un estilo de formas libres, orgánicas y asimétricas, muy popular en los años cincuenta, cuya expresión más conocida eran las mesitas en forma de riñón. GRISSEMANN, Ernst, VEIGL, Hans: *Testbild, Twen und Nierentisch: unser Lebensgefühl in den 50er Jahren*, Böhalu Verlag, Viena, 2002.

²⁷⁹ PAVITT, Jane: “Modernism Redux” en *Op. Cit.*, págs 17-18.

²⁸⁰ El holadés Mart Stam, ofreció sus servicios a la República Democrática Alemana donde creía poder resucitar el experimento pedagógico de la Bauhaus. Primero trabajó en Dresde y después recibió el encargo de transformar la Escuela de Bellas Artes de Berlín Weinßensee en un Instituto de Diseño Industrial; Marianne Brandt, que había sido una brillante alumna de taller de metales, primero estuvo en la Escuela de Bellas Artes de Dresde y luego, desde 1951, enseñó en el Instituto de Diseño Industrial de Berlín-Weißensee; Franz Ehrlich trabajó en la reconstrucción de Dresde; Selman Selmanagić trabajó en los talleres de muebles de Hellerau; Horst Michel fundó y dirigió desde 1951, el Instituto de Diseño Interior de la Escuela de Diseño, Arquitectura y Construcción de Weimar y, finalmente, Karl Müller fue profesor de diseño de metal en la escuela de Burg Giebichenstein.

El diseño se concentró en cuatro instituciones académicas: en la antigua escuela de Burg- Giebi-chenstein, en el Instituto de Diseño Industrial de Berlín-Weißensee fundado por Stam, en el Instituto de Diseño interior de Weimar fundado por Michel y en la escuela de Dresde donde trabajaba Brandt. En estos centros se enseñaba con la convicción de que el diseño serviría para la reconstrucción y para educar el gusto de las masas obreras.²⁸¹ De todos modos, y como veremos, estos núcleos tuvieron una incidencia desigual en las grandes industrias del Estado –en su mayoría propiedad de la URSS– pero en el campo del mobiliario se hicieron aportaciones interesantes.



108 y 109. Mesa y silla del VEB (antiguos Deutsche Werkstätten Hellerau de Dresde): silla *Seminar* de Selman Selmanagić (1946) y escritorio de Franz Ehrlich (1957).

Los Deutsche Werkstätten Hellerau de Dresde, fundados en 1898 dentro de la tradición del diseño honesto y antihistoricista de las Arts & Crafts, reformularon el concepto del “apartamento barato” acuñado, en 1926, por Adolf G. Schneck y el del “apartamento que crece” acuñado por Bruno Paul en los años treinta. De acuerdo con estas teorías de preguerra, se produjeron unas series de mobiliario moderno, simple, barato y componible que respondían muy bien a las necesidades de los empobrecidos ciudadanos de la RDA y que incluso eran admirados en Alemania Occidental.²⁸²

En general, las autoridades y las instituciones de la RDA consideraban que el diseño, moderno y funcionalista representaba adecuadamente la ideología socialista y un año después de la guerra, en 1946, se encargó el diseño de los stands de la feria de Leipzig a una serie de diseñadores progresistas entre los que se encontraban antiguos miembros de la Bauhaus. Parece ser que en la feria de 1949 las sillas de tubo eran omnipresentes y que algunas instituciones, como la es-

RUBIN, Eli: “The Form of Socialism without Ornament: Consumption, Ideology and the Fall and Rise of Modern Design in the German Democratic Republic”, *Journal of Design History*, Vol. 19, nº2, 2006, págs. 155-168.

²⁸¹ Ver: RUBIN, Elin: “The form of Socialism without Ornament: Consumption, Ideology, and the Fall and Rise of Modernist Design in the German Democratic Republic” en *Journal of Design History*, Vol. 19, nº 2, 2006, págs. 155-168.

²⁸² MINTA, Anna: “The Authority of the Ordinary. Building Socialism and the Ideology of Domestic Space in East Germany’s Furniture Industry” en en KALM, Mart y RUUDI, Ingrid (Eds): *Constructed Happiness-Domestic Environment in the Cold War Era*, Academia de las Artes de Estonia, Tallin, 2005, págs. 102-115.

cuela de socialismo Karl Marx (en Klein-Machnow), consideraron que el mobiliario de los Deutsche Werkstätten –convertidos en una empresa nacionalizada o Volkseigener Betrieb VEB - literalmente “empresa del pueblo”– eran lo más avanzado y adecuado para sus interiores.²⁸³

Pero la invocación de las virtudes morales del diseño moderno de preguerra no duró mucho: en los países de la órbita de la URSS, porque se llamó al orden invocando el “realismo socialista”, del que hablaremos más adelante y, en Occidente, porque después de la guerra, del holocausto y el lanzamiento de la bombas atómicas en Japón, el optimismo en el progreso tecnológico era difícil de mantener. Por una parte, enfrentamiento entre las dos superpotencias conducía a una paz incierta, pero, por otra, la tecnología evolucionaba a un ritmo desenfrenado. El problema de cómo responder a un entorno tan difícil y cambiante configuró muchos de los debates entre los arquitectos y diseñadores de la Guerra Fría. Porque el papel del diseño responsable y honesto no debía ser solamente poner coto a los desmanes del consumismo sino también a los desmanes de la tecnología. Si en el período de entreguerras se veía el desarrollo tecnológico como algo que mejoraría las condiciones de vida de la gente, en los años cincuenta se veía como una tecnología atemorizadora, una fuerza amenazante que había que humanizar.

No deja de ser una ironía que, en el nuevo contexto de escepticismo sobre el progreso al diseño moderno le saliera un nuevo patrocinador: el Departamento de Estado estadounidense que, usando todas las armas del poder *soft*, desarrolló una persistente campaña de exposiciones en Europa. El fin era estrechar las vinculaciones entre sí de los países receptores del Plan Marshall con Estados Unidos proponiendo la idea de una “comunidad atlántica” política y culturalmente homogénea cuyo elemento de seducción sería el hogar ideal de una familia de clase media-alta equipada con los últimos avances tecnológicos y con muebles y decoración en el más puro Estilo Internacional. En esta tarea jugó un importante papel el MoMA de Nueva York que continuó dedicando una gran energía a la tarea de la modernización del gusto internacional en materia de diseño. Esto pasaba por el abandono de los estilos históricos y de un cierto provincianismo (norteamericano) y por la adopción de los principios formales tan laboriosamente gestados por las vanguardias europeas de entreguerras.

6.1.4. De cómo Estados Unidos se erigió en líder del gusto moderno

Durante los años de la ocupación de París, del conflicto bélico y de la postguerra las instituciones artísticas de Estados Unidos aprovecharon con gran habilidad el vacío que se había creado en el mercado del arte europeo para atraer el arte moderno hacia Nueva York.²⁸⁴ El diseño no fue una excepción, pero valga decir que, desde los años treinta, el MoMA se había destacado como adalid del gusto moderno en el campo de los objetos. Con su departamento de arquitectura y diseño industrial, el MoMA se fue convirtiendo en una institución prescriptora y canonizadora del arte y el diseño modernos. Para comprender mejor este desarrollo, antes tenemos que remontarnos a los años treinta.

En el año 1930 el director del MoMA, Alfred H. Barr Jr., encargó a dos jóvenes licenciados en historia que organizaran una exposición de arquitectura moderna en Nueva York. Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson viajaron a Europa con el objetivo de identificar, fotografiar y documentar toda la serie de edificios dispersos que estaba construyendo el llamado Movimiento Moderno que, como hemos visto, más allá de los congresos del CIAM no existía como tal.

²⁸³ Ver MINTA, Anna: *Op. Cit.*, pág. 104.

²⁸⁴ GILBAUD, Serge: *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*.

Biblioteca Mondadori, Madrid 1990 [1ª edición: University of Chicago, 1983].



110. Exposición *The International Style*, MoMA, Nueva York, 1932.

Con la recopilación de material se abrió, en 1932, la exposición *The International Style*. La muestra tenía tres partes. En la primera, llamada “Arquitectos modernos,” se mostraba extensamente la obra de Mies van der Rohe, Le Corbusier, J.J.P. Oud, Frank Lloyd Wright, Howe & Lescaze, Walter Gropius, Bowman Brothers, Richard Neutra y Raymond Hood; en la segunda, llamada “La extensión de la arquitectura moderna,” se mostraban, en menor proporción, una serie de obras por países. Eran Bélgica, Austria, Países Bajos, Estados Unidos, Suiza, España, Francia, Alemania, Suecia, Japón, Unión Soviética, Checoslovaquia, Finlandia e Italia. La tercera sección se dedicaba a los grandes proyectos de vivienda social.²⁸⁵

Parece ser que la exposición *The International Style* no registró una gran afluencia de visitantes pero el libro que se publicó con el mismo nombre estaba llamado a tener un impacto enorme en los medios profesionales y académicos.²⁸⁶ En este libro se definían nada más y nada menos los principios formales por los que se regía internacionalmente el estilo moderno el cual se equiparaba con los grandes estilos históricos. Según Hitchcock y Johnson, además de la renuncia total al historicismo, cualquier obra que respondiera a los tres siguientes principios podía considerarse dentro del estilo.

- El **primero** era un principio de sinceridad que consistía en considerar la arquitectura como un esqueleto de soportes.

“La tecnología constructiva moderna posibilita la creación de una especie de jaula que, antes de recubrirse, resulta familiar pues la mayoría de la gente lo ha visto por la calle. Sean los soportes de metal o de hormigón armado, su aspecto visto a distancia es el de una celosía de verticales y horizontales.”²⁸⁷

²⁸⁵ RILEY, Terence: *The International Style: Exhibition 15 and the Museum of Modern Art*, Rizzoli-CBA, Nueva York, 1992.

²⁸⁶ HITCHCOCK, Henry-Russell y JOHNSON, Philip: *The International Style*, WW Norton, Nueva York/Londres, 1992 [1ª edición: Nueva York, 1932],

²⁸⁷ HITCHCOCK, Henry-Russell y JOHNSON, Philip: *El estilo internacional: arquitectura desde 1922*. Con prólogo de María Teresa Muñoz. Comisión de arquitectura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, et al., Murcia, 1984, pág. 55.

Aunque no se mencionaban los muebles, resulta evidente que la obsesión por diseñar muebles cuya estructura –de tubo o de madera curvada– fuera siempre vista y no estuviera recubierta por rellenos ni tapicerías tiene mucho que ver con este principio de sinceridad.

- El **segundo** principio tenía mucho que ver con la regularidad y las proporciones:

”En un edificio moderno exhaustivamente diseñado existe un sistema de proporciones que lo integra y da forma de una manera análoga al invisible esqueleto estructural, si bien separado de él. Una red geométrica de líneas imaginarias compone los diversos elementos, tanto en planta como en alzado, a la vez que los armoniza creando un todo común. Las proporciones, que, según los extremistas del funcionalismo, no son más que una reliquia del siglo diecinueve, representan todavía la piedra angular estética del mejor diseño moderno.”²⁸⁸

La afición de los diseñadores modernos por las retículas, los módulos y las correctas proporciones tienen mucho que ver con esta norma que convierte un principio matemático en una ley de composición y de regulación formal.

- El **tercer** y último principio era la ausencia de decoración aplicada. No hace falta decir que, de una manera bastante asidua, esta norma venía cultivándose desde antes de la Primera Guerra Mundial por los desertores del *Art Nouveau* y fue consagrado por las agresivas diatribas de Adolf Loos contra el ornamento.

El libro *The International Style* daba muchos otros consejos de carácter estético entre los cuales se contaba la utilización de las letras de palo seco en los letreros de fachada, ya que se consideraban más legibles, así como la moderación en el uso del color. Para evitar la confusión cromática se recomendaba dejar los materiales en su color natural y no pintarlos. El texto concluía equiparando el Estilo Internacional con los grandes estilos del pasado:

”Igual que los egipcios y los chinos, igual que los griegos y que nuestros propios antepasados en la Edad Media, poseemos un estilo que ordena la manifestación visible de una cierta relación estrecha entre estructura y función.”²⁸⁹

Tanto en la exposición del MoMA como en el libro de Hitchcock y Johnson se mostraban algunos interiores de Mies van der Rohe, Le Corbusier y Pierre Jeanneret, Howe & Lescaze, Bowman Brothers, Josef Albers, Marcel Breuer, Lilly Reich y Jan Ruhtenberg. La mayoría en un estilo extremadamente austero y casi siempre equipados con muebles de tubo cromado. Como ha demostrado Marcus, en su fase pionera, los muebles de tubo se pintaban y se tapizaban con alegres colores pero durante los años treinta, sobre todo a partir de su difusión norteamericana, se impuso la estética monocromática y sofisticada del cromo y el cuero natural.²⁹⁰

Si *The International Style* pretendía fijar los principios de la arquitectura y, por extensión, del diseño interior y del mueble moderno, la exposición *Machine Art* se propuso introducir los productos de la ingeniería y la tecnología industrial en el templo del arte. La exposición se había mostrado en el MoMA durante la primavera de 1934 y fue comisariada por Philip Johnson, quien escribió, además, los textos del catálogo. Este se iniciaba con escogidas citas de Platón y Santo Tomás de Aquino sobre la belleza:

²⁸⁸ *Ibid.*, pág. 79.

²⁸⁹ *Ibid.*, pág. 115.

²⁹⁰ MARCUS, George H: *Functionalism. An Ongoing History*, Prestel, Munich/Nueva York, 1999.

“Por belleza de las formas yo no quiero decir, como la mayoría de la gente supone, la belleza de los seres vivos o las imágenes pintadas; para dejarlo claro, me refiero a las líneas rectas, a los círculos y a las formas planas o sólidas hechas con el torno, la regla y la escuadra. Esas no son, como otras cosas, relativamente bellas, esas lo son siempre de modo absoluto. Platon, *Filebo*, 51 c.”

Las citas constituían la base argumental de una exposición en la que Johnson quería demostrar que, gracias a la avanzada tecnología de los instrumentos actuales, las líneas rectas y los círculos se convertían en superficies sólidas y tangibles de una perfección muy superior a las que Platón podía imaginar en su época. Las máquinas eran en términos visuales la perfecta plasmación de la geometría platónica. En ellas se revelaban todas las formas esenciales: la cuerda de un reloj es una espiral, un rodamiento de bolas es un conjunto de círculos y esferas, los tornillos, los muelles y las hélices son variantes muy útiles de la helicoides. Estas formas a su vez se podían observar en los procesos de crecimiento de los seres naturales.



111 y 112. Cartel y una de las salas de la exposición *Machine Art*, MoMA, Nueva York, 1932.

Los siguientes atributos de la belleza tenían que ver con la técnica y el material, la complejidad visual y la funcionalidad. En el catálogo de *Machine Art* se explicaba como las vanguardias históricas, en especial el futurismo, el constructivismo y el dadaísmo y Le Corbusier ya se habían interesado por la estética maquinista.²⁹¹ La conclusión era que el arte de la máquina, o sea, la producción industrial, merecía un lugar en el mundo de la cultura.

Uno de los capítulos del prólogo del catálogo de *Machine Art* hacía mención específica a los diseñadores, a los que consideraba de dos tipos: los técnicos y los artísticos. Los instrumentos de precisión expuestos diseñados por técnicos –pies de rey, polarizadores, micrómetros, anemómetros, viscómetros, telescopios, etc.– se equiparaban en belleza a los objetos –como relojes o asientos– diseñados por artistas.²⁹²

En esta exposición aparecía con toda nitidez la teoría de Edward R. de Zurko según la cual el funcionalismo es, ante todo, una teoría estética pues en el apartado sobre funcionalismo se decía

²⁹¹ En la bibliografía se citaban libros de la Bauhaus, el *Deutsches Warenbuch* de la Werkbund, el catálogo de la exposición *Die Form ohne Ornament*, así como *L'Art Décoratif d'aujourd'hui* de Le Corbusier. *Ibíd.* 21.

²⁹² Los pocos asientos mostrados en el catálogo eran todos de tubo.

claramente que la belleza es el resultado espontáneo de la adecuación de las formas al uso práctico.²⁹³ Algunos de los objetos del hogar que se presentaban a la contemplación del espectador –vajillas, cristalerías, cuberterías y baterías de cocina– eran tan minimalistas que casi se confundían con los contenedores y frascos de laboratorio mostrados en la misma exposición.²⁹⁴ Con ello se pretendía demostrar que la belleza aséptica de los objetos domésticos despojados de cualquier adorno era superior y equiparable a la belleza funcional de los instrumentos técnicos.



113. Exposición *Useful American Objects Under \$10* dirigida por Eliot E. Noyes, MoMA, Nueva York, 1940.

Machine Art era totalmente deudora en su contenido de las teorías sobre el funcionalismo y de la estética de la máquina que el Movimiento Moderno había elaborado en Europa durante los años veinte pero ahora, gracias al MoMA, al esmerado diseño de su montaje y de su catálogo adquirirían coherencia difundándose en el nuevo continente.

Después de *Machine Art* el MoMA continuó con una serie de exposiciones que mostraban el carácter democrático del diseño, como *Useful Objects of American Design Under \$5* que se inició en septiembre-octubre de 1938. La prime-

ra selección fue hecha por John McAndrew curador del departamento de arquitectura y diseño industrial del MoMA. Estas exposiciones se organizaban expresamente cada año, en otoño, con el fin de dar ideas ingeniosas y baratas a los consumidores que se disponían a comprar los regalos de Navidad. En el catálogo de 1940, se destacaba la importancia del diseño acudiendo al clásico trío de cualidades: adecuación al uso, adecuación a la tecnología y adecuación al material.²⁹⁵

En el mismo año de 1938 se mostró la exposición *Bauhaus, 1919-1928* en cuya organización fueron muy activos el fundador y primer director de la Bauhaus, Walter Gropius, y el profesor Herbert Bayer, quien diseñó el montaje y el catálogo. Esta exposición ha sido criticada porque solamente daba a conocer los años del mandato de Gropius, durante los cuales la escuela estuvo muy ocupada en la creación de una estética moderna, silenciando los años de los mandatos de Hannes Meyer, que dio al centro una orientación pro-comunista, y el de Mies van der Rohe que adoptó unas actitudes poco democráticas.

En 1940, Eliot Noyes fue contratado por el MoMA para dirigir la colección de diseño industrial que se había convertido en un departamento independiente. Noyes se había graduado en arquitectura en Harvard donde conoció personalmente a Le Corbusier y había trabajado durante cinco años con dos insignes miembros de la Bauhaus: Marcel Breuer y Walter Gropius. En consecuencia, Noyes era un firme defensor del estilo moderno en su versión más ortodoxa. Durante su corto mandato, organizó las exposiciones *Useful Objects under \$10*, *Useful Objects in Wartime* y *Organic*

²⁹³ Las teorías funcionalistas son muy antiguas y se remontan a Platón. En Estados Unidos fueron desarrolladas en el siglo XIX por el filósofo Ralph Waldo Emerson y el escultor Horatio Grenhough y más tarde adoptadas por Louis Sullivan. Ver DE ZURKO, Edward R.: *The Origins of Functional Theory*, Columbia University Press, Nueva York, 1957. Este libro sirvió de base para mi ensayo "Lo funcional y lo funcionalista" en CAMPI, Isabel: *Diseño y nostalgia, el consumo de la historia*, Ediciones de Belloch, La Roca del Vallès, 2007, págs. 107-147.

²⁹⁴ Las secciones de la exposición eran: 1) Componentes industriales; 2) Aparatos para el hogar y la oficina; 3) Baterías de cocina; 4) Mobiliario y accesorios; 5) Instrumentos científicos; 6) Porcelana y vidrio de laboratorio. JOHNSON, Philip: *Op. Cit.*, pág. 22.

²⁹⁵ JODART, Paul: *Raymond Loewy*, Trefoil Publications, Londres, 1992, pág. 156-157.

Design in Home Furnishings (1940-1941). Esta última pretendía mostrar soluciones imaginativas para la vivienda contemporánea y descubrir jóvenes talentos del diseño acudiendo por primera vez al concepto de lo orgánico.²⁹⁶ Y así fue porque los primeros premios fueron otorgados a Eero Saarinen y Charles Eames, cuya carrera fue muy apoyada por el MoMA.²⁹⁷

Eliot Noyes tuvo que interrumpir su trabajo en el museo entre 1942 y 1945 cuando fue moviliado por el ejército. A su regreso pretendía continuar con las exposiciones *Useful Objects* pero no lo hizo porque fue contratado para dirigir el departamento de diseño industrial del estudio de Norman B. Geddes. Su sucesor en el cargo del MoMA sería Edgar Kaufman jr.

Las exposiciones del MoMA eran sin duda herederas de la tradición moderna europea que había sido llevada a América por un puñado de influyentes profesores de la Bauhaus, algunos de cuyos alumnos norteamericanos más destacados ocuparon puestos de trabajo en instituciones y empresas estratégicas. Pero las exposiciones del MoMA se proponían también guiar los gustos del público en una dirección que ignoraba los logros más genuinos del diseño industrial de EE. UU. de aquella época. En realidad, mostraban al público un mundo de objetos minimalistas que entraban en franca contradicción con el *Streamline* que durante los años treinta triunfaba estrepitosamente en el mercado del producto de consumo. El problema era que el estilo moderno en su versión más ortodoxa no servía para diseñar artefactos mecánicos. Según Penny Sparke:

“Como conjunto de principios constructivos, la estética de la máquina y la teoría del funcionalismo se aplicaban mejor a una simple silla o a una tetera de plata que a un aspirador o a una radio, que inevitablemente terminaban por esconder y no por enseñar sus componentes estructurales internos. El principio de la carrocería utilizado por los estilistas del automóvil y los diseñadores industriales comerciales, que servía para esconder las tripas y para presentar una impresión visual de simplicidad del producto, demostró ser a la larga mucho más apropiado para el producto industrial aunque negara los principios funcionalistas.”²⁹⁸

En 1950, el MoMA ya se había convertido en una de las máximas instancias de reconocimiento artístico mundial y las actividades relacionadas con el diseño siguieron una línea similar a la iniciada por Philip Johnson, John McAndrew y Eliot Noyes. Aquel año, el museo publicó un folleto firmado por Edgar Kaufmann Jr. titulado *What is Modern Design?* en el que enumeraba los doce preceptos del diseño moderno:

- “1. El diseño moderno debería satisfacer las necesidades prácticas de la vida moderna.
2. El diseño moderno debería expresar el espíritu de nuestro tiempo.
3. El diseño moderno debería beneficiarse de los avances de las artes plásticas y las ciencias contemporáneas.
4. El diseño moderno debería sacar partido de los nuevos materiales y técnicas y desarrollar los específicamente suyos.
5. El diseño moderno debería desarrollar las formas, colores y texturas que emergen de la adecuación a los requerimientos de los materiales y técnicas.
6. El diseño moderno debería expresar el propósito de un objeto de modo que nunca parezca lo que no es.

²⁹⁶ Ver el apartado “El organicismo y la visión antimoderna” en el *Capítulo IV. Los estilos o la búsqueda de la forma*.

²⁹⁷ Ver “El organicismo y la visión antimoderna” en el relato sobre los estilos y la búsqueda de la forma.

²⁹⁸ SPARKE, Penny: *An introduction to design and culture [1900 to the present]*, Routledge, Londres/Nueva York, 2004, pág. 89.

7. El diseño moderno debería expresar las cualidades y belleza de los materiales de modo que nunca parezcan lo que no son.
8. El diseño moderno debería expresar los métodos de producción de un objeto sin aparentar que la producción seriada es artesanía y sin simular falsas técnicas.
9. El diseño moderno debería unir en un conjunto visualmente satisfactorio la expresión de la utilidad, los materiales y los procesos.
10. El diseño moderno debería ser simple en su estructura, evidente en su apariencia, evitando añadidos innecesarios.
11. El diseño moderno debería poner la máquina al servicio del hombre.
12. El diseño moderno debería servir a una público lo más amplio posible, considerando que las necesidades modestas y los presupuestos limitados son un reto tan importante como la pompa y el lujo.”²⁹⁹

El texto se acompañaba de fotografías de objetos emblemáticos del funcionalismo europeo de los años veinte y treinta, como las sillas de tubo de Marcel Breuer y de Mies van der Rohe, a los que se añadían modelos más expresivos y curvilíneos, como la silla BKF de cuero y varilla metálica de Bonet-Kurchan-Ferrari, diseñada en Argentina en 1939, o aquellas diseñadas a finales de los cuarenta en los Estados Unidos por Eero Saarinen y los esposos Eames.

El repertorio ejemplarizante de Kaufmann Jr. proyectaba hacia el presente objetos diseñados hacía más de veinte años convirtiéndolos en clásicos y al mismo tiempo los equiparaba con otros más recientes con el objeto de evidenciar la continuidad histórica de los doce preceptos por él enunciados. Aunque sería absurdo atribuir al folleto de *What is Modern Design?* la capacidad de despertar en el pueblo norteamericano el gusto por el diseño moderno, por lo menos tuvo la virtud de formular una propuesta estética claramente comprensible.

Así pues, durante los diez años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial, los Estados Unidos convertidos en superpotencia económica y cultural, lideraron la adopción de formas de vida estéticamente modernas.³⁰⁰ El Movimiento Moderno había perdido en su viaje transatlántico buena parte de sus ideales de igualdad social y se había convertido en el Estilo Internacional. Un estilo que a partir de los años cincuenta fue adoptado por ministerios, grandes complejos culturales y empresas y del que emanaba una fuerte carga simbólica de poder.

6.1.5. American Way of Life contra realismo socialista

Ya desde los inicios de la Guerra Fría el Gobierno norteamericano se tornó consciente de que haber conquistado militarmente Europa Occidental y haber vencido a Hitler y Mussolini no era suficiente. Había que emprender la delicada tarea de conquistar los corazones de los europeos, conseguir que olvidaran el Fascismo y alejarlos del peligro del comunismo que, no solamente gobernaba más allá del Telón de Acero y dentro de la mismísima Alemania, sino que también se encontraba bien presente en las democracias europeas. Los partidos comunistas de Francia e Italia causaban honda preocupación entre los gestores del Plan Marshall

Una manera de seducir a los empobrecidos ciudadanos del Viejo Continente era enseñarles las ventajas del *American Way of Life*. El mensaje subyacente sería el de la “doctrina del mundo libre” basada en la libertad de religión, las libertades políticas y civiles. Pero, dada la

²⁹⁹ GORMAN, Carma (Ed.): “1950: Edgard Kaufmann jr. What is Modern Design?”

fragmento del texto citado en *The Industrial Design Reader*, Allworth Press, DMI, Nueva York, 2003.

³⁰⁰ MARCUS, George H.: *Design in the Fifties. When Everyone Went Modern*, Ed. Prestel-Verlag, Munich/Nueva York, 1998.

ola de antiamericanismo que había suscitado la ocupación, había que realizar esta tarea de propaganda con la máxima delicadeza y buen gusto.³⁰¹ Aquí había que jugar con todas las armas del poder *soft* del diseño. La estrategia consistiría en organizar exposiciones que explicaran a los alemanes y a los europeos cómo se vivía en América y cómo era la democracia. Las exposiciones pretendían “educar a través de la mirada” y eran una parte de la gran campaña de reeducación que desarrolló el ejército americano durante los años de la ocupación alemana. Su objetivo no era solamente presentar hechos y datos sino también mostrar el “espíritu de libertad que los rodeaba.”³⁰²

La temática de las exposiciones de Estados Unidos en Europa era muy variada y podía ir desde la producción de automóviles hasta la energía atómica pasando por el cine, la televisión, el arte moderno o las autopistas. Naturalmente aquí no describiremos todas las exposiciones del Plan Marshall, solo nos detendremos en las más emblemáticas dedicadas al diseño de la vivienda ya que su objetivo era mostrar cómo vivían y consumían las familias norteamericanas de tal modo que se suscitara el deseo de emularlas.³⁰³

Peter Harden, un personaje casi desconocido hoy en día, fue el hombre encargado de desarrollar el programa de exposiciones sobre la vivienda del Office for Military Government, United States (OMGUS).³⁰⁴ Una de sus primeros trabajos al frente de la Exhibition Section fue *So wohnt America* (Como vive América) que se inauguró en Berlín en agosto de 1949, solamente cuatro años después de la guerra. Dado su limitado presupuesto consistían en una serie de maquetas y fotografías que, a pesar de la buena acogida de la crítica, no tuvo mucho éxito de público.

La segunda exposición *Amerika zu Hause* (América en casa) fue otra cosa. Para el pabellón permanente George Marshall de la Feria de Berlín, en octubre de 1950, se envió desde Estados Unidos una típica casa suburbana prefabricada, totalmente equipada, en la que unas estudiantes de la Free University oficiaban como guías que explicaban las maravillas de la nueva tecnología doméstica. Para los oficiales del Plan Marshall la operación fue un éxito pues la casa fue visitada por 750.000 personas de las cuales más de la mitad procedían de Berlín Oriental. *Amerika zu Hause* proporcionó la pauta de cómo se podía vender el democrático sistema de vida norteamericano incluso más allá del telón de Acero.

³⁰¹ CASTILLO, Greg: “Selling the American Way of Life” en *Op. Cit.*, págs. 16-28.

³⁰² La *Exhibitions Section* de la Rama de Presentaciones, era una división de la administración del *High Commission for Occupied Germany* (HICOG) que se encargaba del diseño y montaje de las exposiciones de propaganda. El equipo estaba formado por 80 personas entre comisarios, diseñadores, maquetistas y montadores, tanto americanos como alemanes. La *Exhibition Section* se estableció en Berlín en 1947, pero se trasladó a Nuremberg, en 1948, a causa del bloqueo. Ver: “Education via the Eye”, *Information Bulletin*, Office of the High Commissioner for Germany Office of Public Affairs, Public Relations Division, APO 757, US Army, July, 1950, págs. 13-15. <http://images.library.wisc.edu/History/Efacs/GerRecon/omg1950July/reference/history.omg1950july.i0008.pdf> [consulta: 11/06/2015].

³⁰³ La doctrina de la emulación en este caso no procedía de las teorías de Thorstein Veblen sobre el consumo ostentoso, enunciadas en 1899, sino de un profesor americano de economía llamado James S. Duesenberry quien a finales de los años cuarenta, defendía la teoría de que la elección del consumidor no es un acto individual sino un hábito adquirido. Los consumidores hacen sus elecciones observando a otros, no en términos estéticos, sino sobre la base de una necesidad percibida. El concepto de utilidad es subjetivo y los hábitos de adquisición basados en la “necesidad” cambian con la exposición a versiones de necesidad más opulentas. La teoría del “efecto demostración” plantea que los individuos se sienten insatisfechos con sus estándares de consumo cuando ven productos superiores usados por otros. CASTILLO, Greg: *Op. Cit.*, pág. 24.

³⁰⁴ Formado como arquitecto en Yale, Harnden hizo carrera en el servicio de inteligencia durante la guerra. Destinado a Alemania después de la derrota nazi, se casó con Marie Vassiltchikov, una noble bielorrusa cuya familia huyó a la República de Weimar después de la revolución soviética y que le fue de gran ayuda en sus tareas de información. CASTILLO, Greg: *Op. Cit.*, pág. 23.



114. Preparación de *So whont Amerika*, Berlín, 1949.

115. Visitantes entrando en la casa prefabricada de *Amerika zu Hause*, Berlín, 1950.

De todas formas, ambas exposiciones no pusieron demasiado énfasis en el diseño ni en el mobiliario lo que sí hizo la siguiente exposición del Plan Marshall *Industrie und Handwerk schaffen neues Hausgerät in USA* (Industria y Artesanía Crean Nuevo Mobiliario Doméstico en EEUU) que viajó, a partir de 1951, a Stuttgart, Berlín Occidental, Múnich, París, Londres y Amsterdam. La exposición fue comisariada por Edgard Kaufmann Jr., que había sido responsable de las exposiciones del MoMA *What is Modern Design?* (de la que ya hemos hablado), y de la serie de exposiciones *Good Design* organizadas entre el MoMA y unos almacenes de Chicago. Estas exposiciones contribuyeron enormemente a establecer los parámetros del buen diseño en Estados Unidos. *Industrie und Handwerk* mostraba 500 ejemplares de diseño estadounidense procedentes de *Good Design* y reunidos según un criterio de excelencia entre los que había muebles de los esposos Eames y de la Marca Hermann Miller.³⁰⁵ Kaufmann aseguraba en el catálogo de la exposición alemana que el carácter moderno de los objetos era deudor de las reformas de la Werkbund y de la pedagogía de la Bauhaus.

Desde un punto de vista diplomático, esta exposición del Plan Marshall era una operación hábil pues establecía un nexo de unión entre el diseño moderno americano y el diseño moderno alemán de preguerra de tal modo que se iba formulando la idea de que el *Good Design* era un asunto transatlántico. En cualquier caso la exposición de Kaufmann no mostraba para nada el gusto popular americano sino que rehuía los excesos del *borax* y el *populuxe* mostrando el gusto de las élites culturales educadas por el MoMA.³⁰⁶

Antes de la construcción del Muro de Berlín en 1961, las exposiciones americanas se hacían tanto pensando en los ciudadanos europeos como en los ciudadanos de más allá del Telón de Acero que todavía podían cruzar masivamente la frontera interior. Por esta razón, la primera etapa de su itinerancia solía ser Berlín. Viendo que la fórmula de la casa-tipo tenía éxito, la Mutual Security Agency (MSA), una agencia sucesora del Plan Marshall, se animó a organizar en 1952 en Berlín un espectáculo doméstico sin precedentes. La exposición *Wir bauen ein besseres Leben* (Estamos construyendo una vida mejor) hacía una hipótesis de lo que podía ser la casa de una familia de clase media acomodada, de gustos cosmopolitas, políticamente democrática y culturalmente hegemónica. Su estilo sería el “modernismo” internacional entendido como la argamasa que reuniría los gustos de una comunidad transatlántica sin barreras comerciales. Según Castillo:

³⁰⁵ Las exposiciones *Good Design* se desarrollan en el apartado “La promoción del buen diseño” en el *Capítulo IV. Los estilos o la búsqueda de la forma*.

³⁰⁶ CASTILLO, Greg: *Op. Cit.*, pág. 41.

“En sus esfuerzos por anclar las naciones del Plan Marshall a un Occidente de su propia creación, el Departamento de Estado Norteamericano descubrió el atractivo visionario y el potencial propagandístico modernista del Estilo Internacional.[...] Bajo la tutela del Departamento de Estado el Estilo Internacional retornó a su contenido original como expresión triunfante del atlanticismo: La unificación cultural entre Estados Unidos y Europa occidental, tal como la concibieron los primeros y se reveló en la segunda.”³⁰⁷

Aunque la exposición se hacía con motivo de la Feria Industrial de Berlín, y pocos meses después de un congreso llamado “Temas de diseño interior alemán” celebrado en la zona Oriental, la estrategia de los gestores americanos consistió en cargar todas las tintas en el dominio de la tecnología doméstica. Se trataba de impactar a los ciudadanos del Este con el poder *soft* del diseño y no con el poder *hard* de la maquinaria industrial.



116 y 117. Imágenes de la exposición *Wir bauen ein besseres Leben*, Berlín, 1952.

“Estamos construyendo una vida mejor” tenía dos partes. Una consistía en el despliegue de una casa modelo equipada con todo, incluso con sus habitantes, actores que explicaban cómo se accionaban los aparatos de TV y Hi-fi y los electrodomésticos, o cómo se confeccionaban las recetas de cocina. La casa no tenía techo y estaba rodeada de una pasarela elevada de manera que los visitantes podían contemplarla desde arriba como si fuera una pecera. La segunda galería era una exposición más convencional de muebles y objetos traídos de la primera exposición *Good Design* entre los que destacaban las estanterías y sillas de los esposos Eames, las sillas BKF, los sillones del danés Hans Wegner así como muchas piezas de Knoll International que, por aquel entonces, se había convertido en la rama internacional de Knoll Associates.³⁰⁸

La exposición había sido comisariada por Peter Harnden quien había tenido mucho cuidado en no organizar una exhibición descarada de productos estadounidenses. Excepto los electrodomésticos de la cocina, que sí procedían de EE.UU., se procuró que los materiales de construcción y los objetos del resto de la casa fueran producidos en diversas naciones europeas. En Berlín “Estamos construyendo una vida mejor” fue visitada por medio millón de personas, un 40% de las cuales

³⁰⁷ CASTILLO, Greg: *Op. Cit.*, pág. 59.

³⁰⁸ La empresa de muebles modernos del emigrado alemán Hans Knoll se hizo famosa en Estados Unidos con los interiores de oficinas federales diseñados por su esposa Florence Knoll formada en la Cranbrook Academy of Art. A principios de los años cincuenta el Departamento de Estado encargó a Knoll que equipara todas las instalaciones diplomáticas europeas con sus muebles. El enorme pedido, pagado con dólares del Plan Marshall, sirvió para capitalizar y crear Knoll International que abrió su primera tienda en 1952, en Stuttgart, capital de la industria del mueble y posteriormente en otras ciudades alemanas. CASTILLO, Greg: *Op. Cit.*, pág. 61.

procedían del Este. La recepción del evento por la prensa fue buena pero a los arquitectos de la Werkbund no se les escapó su contenido propagandístico. Tampoco a los observadores de la RDA a los que la modernidad sofisticada de Knoll les parecía un estilo imperialista en la medida que era el dominante en las instalaciones diplomáticas norteamericanas y en la exposición.

Después de Berlín, el evento viajó a Bonn, Stuttgart y Hannover antes de ir a Francia e Italia. En estas nuevas sedes y con gran acierto se incluyeron productos alemanes, franceses e italianos. Para reforzar su mensaje atlantista la exposición cambió de nombre. En Francia se le llamó *Maison sans frontières* y en la Feria de Muestras de Milán *Casa senza frontiere*.

“Estamos construyendo una vida mejor” fue acompañada de la exposición *Modern Food Service* que mostraba un supermercado ambulante, algo totalmente desconocido en la Europa de 1952. La exposición fue impulsada por el Departamento de Estado y comisariada, como siempre, por Peter Harnden. Además de dar a conocer la industria norteamericana de productos envasados, en ella se mostraban las ventajas de la venta *self-service* viniendo a decir que los sistemas de producción y venta masivos rebajaban el precio de las mercancías de tal modo que conferían más poder adquisitivo al trabajador. Este mensaje también se encontraba presente en “Estamos construyendo una vida mejor” donde los productos iban acompañados de una etiqueta explicando cuantas horas debía trabajar un obrero para adquirirlos. El argumento consistía en demostrar que, gracias al capitalismo industrial, lejos de ser un colectivo oprimido, los trabajadores aumentaban su poder adquisitivo.

A esta exitosa exposición le siguieron otras, quizás no tan originales en su montaje, pero que insistían en diseminar el evangelio del diseño moderno entendido como el gusto compartido por la comunidad transatlántica. Destacaron *American Home Furnishings*, cuyos objetos procedían de las exposiciones *Good Design* del MoMA y que, a primeros de los cincuenta, visitó Stuttgart, Berlín, Múnich, Amsterdam, París, Londres, Milán y Trieste bajo el patrocinio del Plan Marshall; y *American Design for Home and Decorative Use*, producida por la US Information Agency (USIA) que, entre 1953 y 1955, visitó Finlandia, Suecia, Noruega, Dinamarca, Bélgica e Italia.³⁰⁹

En resumidas cuentas, estas exposiciones hermanadas mostraban una especie de *American Way of Life* pensado para la exportación y reafirmaban la idea de que la prosperidad llegaría mediante la unión entre la economía norteamericana y el saber hacer europeo. El mensaje para los trabajadores era que las prácticas de consumo transnacionales impulsarían la recuperación económica y la integración atlántica. Por lo tanto, no deberían tener motivo para boicotearlas.

Al finales de la década de los cincuenta, las tensiones en la República Democrática Alemana aumentaron a causa de la Guerra Fría. Se estaba produciendo un éxodo de ciudadanos hacia la República Federal de Alemania de tal envergadura que ponía en peligro la existencia del nuevo Estado aliado con la URSS. Para convencer al pueblo de las ventajas del socialismo real se debía generar un discurso político diferenciado que incluyera, entre otras cosas, el modelo de vivienda y el estilo de vida. Paradójicamente el discurso de oposición a la campaña del diseño consumista occidental no invocaría las virtudes de la economía, la austeridad y la funcionalidad, tan convenientes en la época de la reconstrucción, sino el retorno a las esencias de la nación y la inspiración en la historia.

³⁰⁹ Más orientadas a mostrar materiales de construcción y la tecnología doméstica de la casa suburbana norteamericana, aunque sin el plus del diseño y mostrando unos interiores muy adocenados, fueron *House Beautiful* que visitó las ferias comerciales de París, Madrid, Barcelona, Valencia, Milán y *Technology in Daily Life* que fue producida para la Feria de Valencia de 1955. Para más información sobre estas exposiciones consultar el libro CASTILLO, Greg: *Cold War on the Home Front: The Soft Power of Midcentury Design*, University of Minnesota Press, Mienneapolis/Londres, 2010.

En el tercer congreso del SED, celebrado en la RDA en 1950, se declaró una campaña ideológica contra el formalismo en el arte y la arquitectura considerados como el resultado negativo del “cosmopolitanismo” capitalista.³¹⁰ El formalismo se identificaba con los principios de la Bauhaus y sus sucesores de postguerra cuya forma y contenido se consideraban incomprensibles, extranjeros, hostiles al pueblo alemán y a su cultura vernácula.³¹¹ Paradójicamente estos ideales eran iguales a los del peor enemigo ideológico del socialismo, el nazismo, pero en esta ocasión las consignas venían de la Unión Soviética y había que obedecer.

En 1951, siguiendo los mandatos del Kremlin, el Politburó de Berlín –liderado por Walter Ulbrich– decretó la implantación del realismo socialista, la doctrina estética del estalinismo. Con el fin de formular un nuevo estilo nacional alemán, se recomendaba evocar el arte regional o los estilos consagrados, como el Renacimiento y, muy especialmente, el Neoclásico. El problema era que el Neoclasicismo que recomendaba el realismo socialista era un hueso difícil de roer para los diseñadores progresistas de Alemania Oriental, que identificaban el socialismo con la Bauhaus.

Como resultado de la campaña anti-formalista, el racionalismo de los Deutsche Werkstätten Hellerau de Dresde empezó a ser atacado y la denominación de “diseño industrial” desapareció de las instituciones académicas de la RDA, como en el caso del Instituto de Diseño Industrial de Berlín-Weißensee, dirigido por Mart Stam, que fue despojado de su nombre y pasó a ser denominado Escuela de Artes Aplicadas. Como es de suponer, los diseñadores “formalistas” fueron condenados al ostracismo y se refugiaron en escuelas poco importantes, como las de Burg Giebichenstein o de Weimar. En 1953, después de una dura campaña de difamación, Mart Stam regresó a Holanda tremendamente desilusionado.

La ideología del diseño nacional alemán que promovía el SED se rebelaba contra un arte moderno que consideraba deshumanizado porque negaba el simbolismo reduciendo la obra a la pura forma. El arte sólo podía ser contemplado como tal si era capaz de reflejar la ideología socialista y si apoyaba los esfuerzos para anticipar la sociedad ideal del futuro. Evidentemente existía una voluntad de control social de las decisiones estéticas y el Partido consideraba que no se debían de dejar estas decisiones en manos del individuo ya que eso podía dar lugar al nacimiento de formas hostiles al socialismo.³¹²

En 1953, el SED lanzó una campaña de propaganda contra la RFA en la que se afirmaba que ésta era un rehén de Estados Unidos y que la Alemania “auténtica” era la del Este. Esta campaña desautorizaba cualquier tendencia internacional, cosmopolita o moderna, especialmente la arquitectura y el diseño relacionados con la Bauhaus y los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM). Aquel mismo año la Deutsche Bauakademie organizó la exposición *Besser Leben- Schöner Wohnen* (Vivir Mejor en Casas Bonitas) que no solamente era la respuesta ideológica a “Estamos construyendo una vida mejor” de la Internal Security Agency sino que también era el resultado de la aplicación doctrina soviética del realismo socialista al diseño de hogar. En ella se mostraban interiores equipados con muebles de un estilo clásico “simplificado”, lámparas con pantallas de pergamino, alfombras floreadas, molduras suaves y paredes tapizadas. Las instrucciones para exponer un mobiliario industrializado e ideológicamente apro-

³¹⁰ Como veremos más adelante, las invectivas contra el formalismo del arte de vanguardia y del modernismo se iniciaron en la Unión Soviética hacia 1928. Por lo tanto llegaban a la RDA dos décadas más tarde.

³¹¹ MINTA, Anna: “The Authority of the Ordinary. Building Socialism and the Ideology of Domestic Space in East Germany’s Furniture Industry” en KALM, Mart y RUUDI, Ingrid (Eds): *Constructed Happiness. Domestic Environment in the Cold War Era*, Academia de las Artes de Estonia, Tallin, 2005, págs. 102-117.

³¹² BERTSCH, Georg C. “The historical perspective” en BERTSCH, Georg G/HEDLER, Erns/DIETZ, Mattias, *SED Schönes Einheits Design*. Ed. Taschen Colonia, 1990, pág. 21.

bado recomendaban huir del mueble modular y componible para, en su lugar, considerar cada pieza como una unidad artística y armoniosa. Las estancias de *Besser Leben* eran anodinos salones, estudios y dormitorios y en ella se prestaba muy poca atención a la tecnología doméstica representada por una pequeña cocina compacta, diseñada por Ivan Zholtovsky, que no iba mucho más allá de los modelos alemanes de los años veinte.³¹³

6.1.6. El diseño en la URSS

Desde luego, el debate sobre el formalismo en la RDA no era únicamente la respuesta en términos políticos a la agresiva campaña para la adopción de los estilos de vida americanos en Europa, era también el eco retardado de lo que estaba ocurriendo en la Unión Soviética durante la época del estalinismo y que terminaría exportándose a los países “satélites”. Para ello debemos remontarnos a los años veinte y treinta.

• *El realismo socialista*

La revolución cultural de Stalin empezó en 1928, con el primer Plan Quinquenal, cuatro años después de la muerte de Lenin, y fue orquestada gracias a las rivalidades entre los diferentes grupos de artistas: los ultra realistas que trabajaban en la tradición pictórica del siglo XIX, los suprematistas, el comprometido grupo LEF y los escritores y artistas guiados por Maikowsky, Rodchenko y Tretiakov en Moscú.³¹⁴ La variedad de tendencias que surgió en los años veinte se debía al hecho de que la Revolución de Octubre de 1917 no había respondido a la pregunta de cómo tenía que ser la cultura del Estado soviético. Se era consciente de que la dictadura del proletariado estaba por llegar pero no estaba claro que forma iba a adquirir. A mediados de los años veinte empezaba a vislumbrarse la idea de que la Revolución debería crear una cultura popular y para las masas puesto que el arte de vanguardia era ininteligible y elitista. La incomprensibilidad del arte era una de las claves de los debates. En el primer congreso del Partido Comunista sobre el cine, celebrado en marzo de 1928, ya se votó a favor del populismo y, en el congreso sobre Agitación y Propaganda de verano del mismo año, se reforzaron los ataques contra el “formalismo burgués” y los “impostores reaccionarios” sin que, por otra parte, se dieran directrices precisas sobre cómo tenía que ser finalmente el auténtico arte soviético. Cuando comenzó la campaña de eslóganes, llamada “la tempestad del Plan Quinquenal”, la histeria contra el formalismo se agudizó. Se le acusaba de ser una señal inequívoca, no solamente de la burguesía antiproletaria, sino también el símbolo de la tenaz enemistad contra la sociedad que se estaba construyendo.

En abril de 1923, viendo que la revolución cultural se hacía incontrolable y se le escapaba de las manos, Stalin y el Comité Central del Partido tomaron medidas de urgencia decretando la disolución de todos los grupos artísticos y sus publicaciones. Eso significaba la sustitución de los movimientos artísticos proletarios por el arte del Partido. La doctrina del Realismo Socialista se anunció oficialmente en el Congreso Federal de Escritores Soviéticos, de 1934, en el que Andrei Zhdanov, citando a Stalin, exhortó a los escritores a convertirse en “ingenieros de almas humanas” y usar el “método del romanticismo revolucionario” para no perder de vista la realidad. El nuevo programa respondía al eslogan de Stalin: “Nacional en la forma, socialista en el contenido”.

³¹³ El escaso desarrollo de la cocina se debía a que la URSS decidió concentrar sus esfuerzos en el desarrollo tecnológico de la industria de maquinaria y los cohetes espaciales y no en la tecnología doméstica. También se debía al hecho de que los ideólogos defendían el modelo de cocina comunal, considerada como un “condensador social” capaz de forjar la conciencia proletaria. La experiencia demostró que este tipo de cocinas era extraordinariamente conflictivo y creaba un profundo malestar social.

³¹⁴ Ver: ELLIOT, David: Moscú “Introducción” en ADES, David, et al. (Eds.): *Art i Poder. L'Europa dels Dictadors, 1930-1945*, Centre de Cultura Contemporània/Diputació de Barcelona, Barcelona, 1996, págs. 186-188.

En teoría, el Realismo Socialista podía aplicarse a todas las esferas de la creación pues se proponía como un método, o una serie de normas, más que un estilo o un código estético. Los intelectuales lo formularon a partir de definiciones muy abstractas sobre el tipo de conciencia política que toda obra de arte debería reflejar y sobre la cual sería juzgada. La primera norma era la *Narodnost* –palabra basada en los conceptos de pueblo y nación– y se refería al trabajo sobre ideas y sentimientos populares y al origen étnico de las personas representadas; la *Klassovost* se refería a la conciencia de clase que el artista demostraba en su obra; la *Partiinost* era la expresión de papel del Partido y la militancia en todos los aspectos de la vida soviética y, finalmente, la *Ideinost* trataba de la introducción de nuevas ideas y actitudes, previamente aprobadas por el Partido, que constituían el núcleo de la obra.³¹⁵ Durante la segunda mitad de los años treinta los rastros de “modernismo” en la pintura, la música, el teatro o la danza fueron eliminados, o mejor dicho “purgados” y el Partido se hizo con el control absoluto de todas las artes.

En el campo de la arquitectura, la misión del Realismo Socialista consistía en demostrar el optimismo hacia el futuro y la grandiosidad de una nación bendecida por la Revolución. Con gran aparato de propaganda gubernamental, se anunciaban proyectos faraónicos cuyo objetivo era el de despertar la euforia de las masas y el mareo del triunfo.³¹⁶ Como dice Igor Kazus:

“En 1930 la Unión Soviética se convirtió en un inmenso teatro del “espectáculo de masas”, y la arquitectura soviética de aquellos años, dedicada a dar forma a los mitos incrustados en el inconsciente colectivo se convirtió en uno de los mecanismos psicológicos más efectivos para manipular la población”.³¹⁷

Las obras más emblemáticas del realismo socialista en la arquitectura fueron el grandioso Plan de Reconstrucción de Moscú, el concurso para el Palacio de los Soviets –al que se presentaron, aunque no fueron elegidos, insignes arquitectos modernos como Le Corbusier–, las estaciones del metro de Moscú,³¹⁸ y el pabellón de la Exposición Universal de París de 1937 –situado justo en frente del pabellón alemán– y los pabellones principales de la exposición de los sindicatos agrícolas. El estilo de estos edificios venía a ser una mezcla de clasicismo y barroco esquematizado, o modernizado, que tenía toques de Art déco y que técnica y estructuralmente era avanzado.

Catherine Cooke –quizás desde una perspectiva más postmoderna– argumenta que los historiadores occidentales tienen ideas superficiales y estereotipadas acerca de lo que en realidad fue el Realismo Socialista.³¹⁹ Según esta arquitecta y estudiosa de la cultura rusa, después de la fundación, en 1933, de la Academia Soviética de Arquitectura, los arquitectos se tomaron muy en serio la investigación teórico-práctica y realizaron estudios muy rigurosos sobre la arquitectura grecorromana y renacentista. En el núcleo del programa estético del realismo socialista se encontraban conceptos de “originalidad” y “belleza” que se querían conseguir no regurgitando el pasado sino buscando nuevas *obrazy*, o imágenes, que personificaran y transmitieran mensajes y mitos a un público consciente de que estaba “avanzando hacia adelante” mientras que se desarrollaba su conciencia política y su sensibilidad estética.

³¹⁵ ELLIOT, David: *Op. Cit.*, pág. 187.

³¹⁶ KAZUS, Igor, A: “La gran il·lusió” en ADES, David, et al.(Eds): *Op. Cit.*, págs. 189-194.

³¹⁷ KAZUS, Igor, A: “La gran il·lusió” en ADES, David, et al.(Eds): *Op. Cit.*, pág. 189.

³¹⁸ Las estaciones del metro de Moscú debían combinar belleza con tecnología e ideología y ser la expresión del Realismo Socialista con el fin de transformar a los ciudadanos soviéticos en socialistas. El metro se proponía cómo el símbolo de un nuevo orden social –como una especie de catedral comunista de la ingeniería moderna. JENKS, Andrew: “A Metro on the Mount”, *Technology and Culture*, Vol. 41, nº 4, octubre 2000, págs. 697-723.

³¹⁹ COOKE, Catherine: “Beauty as a Route to “the radiant future”: Responses of Soviet Architecture” en *Journal of Design History*, Vol. 10, nº 2, 1997, págs. 137-158.



118. Estación Kiyevskaya (Línea Koltsevaya) del metro de Moscú, abierta en 1954.

Los arquitectos de la era de Stalin no olvidaban la consigna socialista de “avanzar” pero, a diferencia de sus colegas vanguardistas, invocaban la importancia del contexto: cada diseño tenía que tener un efecto especial allí donde se implantaba. Además, la invocación al clasicismo ruso no era gratuita pues se consideraba que su genio se encontraba en su flexibilidad. Ello permitía combinar un lenguaje popularmente conocido con los programas funcionales modernos. El resultado eran espacios humanos y dignos que solamente se monumentalizaban cuando la actividad cívica lo requería.

De todas formas, el discurso estético estalinista no produjo un debate sobre la calidad de la vida doméstica, ni reflexionaba sobre la producción de bienes de consumo ni sobre la profesión del diseño industrial. Eso se explica porque, por una parte, el establecimiento de las instituciones culturales estalinistas significó el cierre, en 1930, de la escuela experimental de diseño de Moscú, los VKhuTeMas/VkhuTein y el restablecimiento de las jerarquías artísticas académicas tradicionales en las que el arte aplicado tenía un estatus inferior. Por otra, la URSS había concentrado sus esfuerzos económicos y tecnológicos en la ingeniería civil y en la industria pesada. El cambio de actitudes llegaría con el Deshielo y las nuevas políticas de vivienda.

• **El diseño en la era del Deshielo**

Se conoce como el “Deshielo”³²⁰ el período de relajamiento de la represión y la censura y de mejora de las condiciones de vida que tuvo lugar en la URSS después de la muerte de Stalin. Coincide con el mandato de Nikita Jrushchov (1953-1964) y se considera que oficialmente se inició con el “discurso secreto” que el nuevo líder soviético pronunció durante el XX congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS), celebrado en febrero de 1956. Durante aquel discurso el Secretario General del Partido se atrevió a criticar abiertamente el culto a Stalin y sus políticas de terror. Inmediatamente Jrushchov liberó a millones de prisioneros políticos retenidos en los campos de trabajo del sistema del Gulag, reestableció las relaciones diplomáticas con China y Yugoslavia e incluso visitó, en 1959, al presidente de los Estados Unidos, el general Eisenhower.

³²⁰ El término procede de la premonitoria novela de Ilyá Ehrenburg *Óttlepel* (El deshielo) publicada en 1954.

El Deshielo implicó una relativa liberalización de la información y una moderada entrada de la cultura y el arte extranjeros, dando paso a sutiles reformas económicas y permitiendo que la URSS acudiera a las competiciones deportivas y a los grandes eventos internacionales. Las influencias culturales exteriores vendrían principalmente de los llamados países “satélites” Checoslovaquia, Polonia y Alemania Oriental y, en el campo del gusto y el diseño, de las Repúblicas Bálticas y de Finlandia. El Deshielo no duró más de diez años pero inició una transformación irreversible en la sociedad soviética. Durante aquel período, Jrushchov intentó combinar una inevitable apertura del sistema con la preservación de la ideología oficial del Marxismo-leninismo y con el autoritarismo asociado a su cargo.

La transformación de la estética de la vida cotidiana y la aparición del fenómeno del diseño en aquel período se encontraría inicialmente liderados por una cúpula de arquitectos y políticos.³²¹ En una conferencia pronunciada en diciembre de 1954 ante el Sindicato de Arquitectos, Constructores y Trabajadores de los Materiales de la Construcción, Jrushchov lanzó una feroz invectiva contra la arquitectura estalinista acusándola de construir con una tecnología atrasada, de ser extravagante, de pecar de exceso de decoración y de preferir injustificadamente proyectos únicos en lugar de priorizar edificios de construcción estandarizada. Los ostentosos edificios que habían recibido premios recientemente, fueron atacados por sus excesos de embellecimiento inútil. La desestalinización de la arquitectura consistiría en una revolución impulsada, desde el gobierno y la *intelligentsia*, o sea desde arriba, en la que lo más importante eran las consideraciones ideológicas y económicas.

De todos modos, la campaña anti-estalinista tenía su origen en la grave crisis de la vivienda y el cambio obligado de las políticas de construcción. Hasta los años cincuenta, una gran parte de familias urbanas vivía en apartamentos comunales en los que prácticamente no había espacio para la intimidad. Este tipo de alojamiento era extremadamente conflictivo y daba lugar a un gran malestar social.³²² La destrucción causada por la Segunda Guerra Mundial agravó el problema todavía más dejando a veinticinco millones de personas sin hogar. Las espantosas condiciones de vida no podían ignorarse por más tiempo por lo que, contraviniendo la ideología de la vida comunitaria y aceptando la inevitable transición hacia el modelo de familia nuclear, Jrushchov puso en marcha una campaña de construcción masiva de apartamentos unifamiliares.

³²¹ GERCHUK, Iurii: “The Aesthetics of Everyday Life in the Khrushchev Thaw in the USSR (1954-1964)” en REID, Susan, E. y CROWLEY (Eds): *Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, Berg, Oxford/Nueva York, 2000, págs. 81-99.

³²² El apartamento comunal o *kommunalka* emergió en los años veinte como respuesta pragmática a la necesidad de vivienda ya que permitió alojar a muchos ciudadanos dentro de las construcciones burguesas existentes. A cada persona se le asignaba un espacio de 10m² o de 13m² si pertenecía a una familia. El único lugar privado eran los dormitorios, en cambio el pasillo, la cocina, el rincón “rojo” (con los retratos de Lenin y Stalin), el baño y el retrete eran espacios compartidos. El hurto y la delación eran habituales en la *kommunalka* de modo que las personas escondían sus objetos y recuerdos personales en lugar de disfrutarlos. La convivencia forzada en el apartamento comunal era una especie de terror ya que impedía la intimidad y afectaba las prácticas más banales de la vida cotidiana. Su justificación ideológica se basaba en el argumento de que la realización personal se encontraba en la vida pública. Como, desde luego, la vida en el socialismo era “mejor y más jovial”, Stalin dijo en 1935 que no había motivos para retirarse a la vida privada. Además, la ideología del hogar privado arrastraba una tremenda carga ideológica: significaba la legitimación entera del capitalismo industrial, representado por Estados Unidos. BUCK-MORSS, Susan: *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mas Utopia in East and West*. The MIT Press, Cambridge, Mass./Londres, 2000.

Su eslogan era “a cada familia su propio hogar” añadiendo que la industria socialista de la vivienda debía encontrar la manera de construir mejor, más rápido y más barato. En la conferencia de 1954 Jrushchov anticipó el fin del realismo socialista y la llegada del Deshielo hablando, con inusitado detalle para un político, de la construcción. Dijo que el futuro de la construcción se encontraba en los paneles de hormigón y afirmó que este material, constituido por una argamasa de arena y cemento que al fraguar se convierte en un todo resistente y duro, era una metáfora del socialismo. Jrushchov defendía además, que el hormigón armado, por sus virtudes de ahorro en tiempo de trabajo, posibilidad de formación de mano de obra especializada y montaje rápido de edificios *in situ* demostraría



119. Barrio de viviendas de construcción seriada en Moscú, años 70.

que el comunismo era capaz de realizar cambios efectivos en el standard de vida de los ciudadanos. Y así fue, porque mediante la adquisición de una patente francesa de fabricación de planchas de hormigón pretensado y mediante procesos de producción fordistas, toda la Unión Soviética, desde el Báltico hasta Vladivostok, se llenó de miles y miles de bloques de viviendas idénticos.³²³

De todas maneras, el paso hacia el apartamento privado no se podía hacer sin más pues implicaba el problema ideológico de abandonar las nociones de vida

colectiva asociadas al proyecto socialista. Arquitectos como Natan Osterman o K. Ivanov, entre otros, realizaron proyectos de bloques de pequeños apartamentos con servicios comunes, incluso con guarderías infantiles abiertas 24 horas, equipados con una minicocina compacta que solamente debía servir para calentar la comida preparada en la cocina central. Evidentemente, este modelo residencial no era nada nuevo. Ya lo habíamos encontrado en los vanguardistas proyectos de los años veinte y treinta. Así que no es de extrañar que durante el Deshielo se empezara a recuperar la obra de los constructivistas, de los comprometidos productivistas y de arquitectos como Ivan Leonidov, Moisei Ginzburg y Konstantin Melnikov o incluso de Le Corbusier, Frank Lloyd Wright o Mies van der Rohe cuyas biografías “autorizadas” se publicaban en la revista *Arkitektura SSSR*. Según Susan E. Reid:

“Restituyendo los criterios de diseño moderno como la autenticidad de la función, la simplicidad, y la economía de medios, los especialistas reformistas en arte y diseño se ponían al servicio de los requerimientos ideológicos y estéticos del régimen post-estalinista. Jrushchov necesitaba una imagen diferente para representar su repudio a la política estalinista y su regreso a los principios del leninismo. Mientras que los arquitectos y urbanistas estalinistas habían rehecho la capital como símbolo de la jerarquía centralizada, la autoridad imperial y el nacionalismo ruso, Jrushchov transformó el entorno físico en una metáfora de su adhesión al igualitarismo, el internacionalismo y la modernidad socialista”.³²⁴

La promesa de hogares privados y más confortables traía inevitablemente consigo la necesidad de equiparlos con una tecnología y un mobiliario que en la URSS no existían. Consecuentemente había que desarrollar una gran industria de bienes de consumo doméstico de cali-

³²³ FORTY, Adrian: “Cold War Concrete” en *Constructed Happiness-Domestic Environment in the Cold War Era*, Actas del Congreso de la Academia de las Artes de Estonia, Tallin, 2005.

³²⁴ REID, Susan: “Introduction” en *Journal of Design History*, Vol. 10, nº 2, 1997, pág. 112.

dad para la cual el *dizain* o diseño iba a ser imprescindible. Eso era algo que había que importar y copiar rápidamente. En este contexto deben comprenderse las inquisitivas misiones de técnicos de la construcción soviéticos a los Estados Unidos³²⁵, la osadía de permitir la famosa American National Exhibition en 1959, en Moscú –de la que hablaremos más adelante– y las visitas al Design Council y al Royal College of Art de Londres.

La era de Jrushchov tuvo el mérito de tener en cuenta, por fin, las necesidades cotidianas de la gente corriente y de poner la Unión Soviética en la vía hacia una cultura moderna, de masas y urbana. Eso exigía un cambio en los gustos del pueblo. Un cambio que, desde luego, debía ser férreamente dirigido. Porque mientras el estalinismo, en la medida que no pretendía satisfacer en absoluto las necesidades de la vida privada de la gente, no se inmiscuyó en sus gustos, la era de Jrushchov se caracterizó por un intenso debate acerca de la belleza y el gusto.

• **La reeducación del gusto en la URSS**

Aunque las definiciones de belleza y buen gusto no sean moneda corriente entre los políticos, fueron un elemento esencial en los planes de desestalinización de la era del Deshielo. En el XIX Congreso del Partido Comunista, celebrado en 1952 poco antes de la muerte de Stalin, los intelectuales ya alertaron sobre la mala calidad y la apatía de las artes plásticas, el teatro y la literatura que no hacían más que repetir clichés doctrinarios, faltos de espíritu creativo y sin atractivo alguno.³²⁶

Cuando llegó al poder, Jrushchov recogió el testigo de este malestar y, para satisfacer los deseos de las masas, no solamente repudió los excesos del “estilo triunfal” estalinista en la arquitectura y el diseño sino que además emprendió su colosal política de construcción de viviendas. Con su venia y, con la intención de convertir la cultura material en una forma de gusto popular, los intelectuales reformistas retomaron los ideales de la vanguardia de los años veinte.³²⁷ El discurso sobre la belleza de la cultura material fue incentivado además por la llegada de los escritos más tempranos de Karl Marx, que fueron traducidos al ruso, en 1956. En sus *Manuscritos de Economía Filosófica* de 1844, Marx identificaba la esencia de lo humano con la creación según las leyes de la belleza. Su concepto de Comunismo se encontraba vinculado a la sensibilidad estética.

³²⁵ En octubre de 1955 el ministro de la construcción, I.K. Kouzilia, viajó a Estados Unidos con una delegación de diez miembros que durante cinco semanas visitó docenas de empresas proveedoras de materiales de construcción así como edificaciones en marcha en Virginia, Nueva York, Massachusetts, Indiana, Illinois, Arizona, California y Washington. Los técnicos lo fotografiaban todo y hacían sustanciosos pedidos. Lo que más les fascinaba eran las cocinas y los electrodomésticos. Los empresarios americanos creían que sus mercancías iban pronto a invadir el mercado soviético pero, en realidad, la obsesión de acaparar tanta información tenía como finalidad ahorrarse los costes de la investigación y el desarrollo de productos en la URSS. Esta visita fue seguida por otra, en 1956, para asistir a un congreso en el marco de la International Home Building Exposition. CASTILLO, Greg: “Cultural infiltration inside out” en *Op. Cit.*, págs. 130-136.

³²⁶ Ver: REID, Susan, E.: “Desestalinization and taste, 1953-1963” en *Journal of Design History*, Vol. 10, nº 2, 1997, págs. 177-201.

³²⁷ En 1954, el historiador de las artes aplicadas Aleksandr Sallykov y el artista gráfico Nikolai Zhulkav se anticiparon a las reformas publicando sendos artículos en las revistas *Sovetskaia torgovlia* (Mercado soviético) y *Novyz mir* (Nuevo mundo) en los que lamentaban el pésimo gusto de las tiendas de muebles, abarrotadas de estilos ornamentales cuyos modelos no habían sido renovados desde hacía décadas. Su estilo era más apropiado para burgueses del siglo XIX que para trabajadores soviéticos. El problema era que en una economía planificada no había incentivos para la innovación y las decisiones estéticas las tomaban burócratas y funcionarios. También lamentaban estos autores que el discurso del arte aplicado estalinista se había quedado en la era pre-industrial y que la profesión del diseño no existiera. REID, Susan, E.: “Desestalinization and taste, 1953-1963” en *Journal of Design History*, Vol. 10, nº 2, 1997, pág. 178.

En el ámbito intelectual se produjo un gran debate acerca de la reforma del *byt*.³²⁸ Durante la era estalinista no se había cultivado la cultura doméstica y se habían promocionado una serie de estilos historicistas y anacrónicos. El resultado era que, paradójicamente, el *byt* soviético terminaba por identificarse con el espíritu pequeñoburgués. Las familias conservaban sus muebles antiguos y, cuando hacía falta, añadían otros nuevos contruidos con pretenciosos estilos de imitación; las estancias se vestían con cortinajes pesados y papeles pintados de estampados recargados y la gente las llenaba de bibelots y suvenires. Éste no parecía el entorno más adecuado para el proletariado. La eliminación del *byt* pequeñoburgués tendría como aliado el *dizain* cuya misión sería implantar el minimalismo que, en los años cincuenta, venía de los países nórdicos.³²⁹

En la teoría y en la práctica se hizo un esfuerzo para definir el nuevo lenguaje artístico de la nueva era el cual debería ser la antítesis del pomposo y pesado estilo estalinista. Uno de los conceptos fundamentales era la “contemporaneidad” y para las artes aplicadas, los criterios de belleza deberían ser “democráticos”. Ello se traducía en formas escuetas, libres de detalles innecesarios, de economía y funcionalidad claras, y en una cultura de los materiales que pusiera en evidencia sus cualidades naturales mediante el proceso de fabricación. La belleza debería ser inseparable de la utilidad y debería ser racional y accesible.³³⁰ Como puede verse, este conjunto de ideales era idéntico al de los movimientos reformistas de finales del siglo XIX, como el Arts & Craft, y a su versión actualizada del Movimiento Moderno durante los años de la reconstrucción posteriores a Segunda Guerra Mundial.

Pero los conceptos de belleza en la vida cotidiana y la insistencia en la creación de formas de producción cultural distintas de las académicas tradicionales no respondía simplemente a un debate estético *per se* sino que planteaba un reto fundamental al sistema ya que cuestionaba la capacidad de los funcionarios para decidir en cuestiones artísticas y de los artistas-burócratas para mantener sus privilegios.

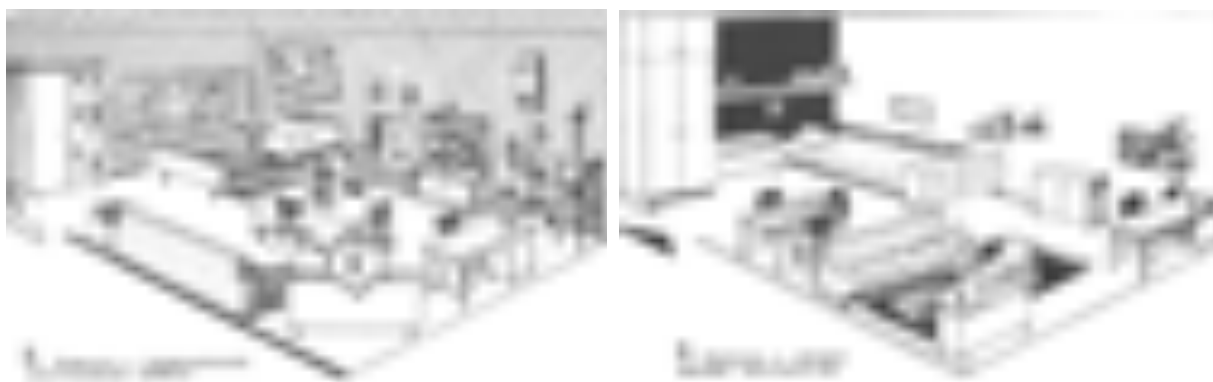
En 1957 se creó el Sindicato Único de Artistas de la URSS, una organización que iba a tener un papel fundamental en el debate sobre el concepto de belleza asociado a la vida cotidiana y el diseño. En su congreso fundacional, el Sindicato prestó una atención sin precedentes a las artes aplicadas y al papel del artista en la industria afirmando que la calidad estética de la vida cotidiana merecía tanta atención como las bellas artes. Bajo los auspicios del Sindicato se creó la revista *Dekorativnoe iskusstvo SSSR* (Arte decorativo en la URSS) que fue muy activa en el debate sobre el diseño industrial reclamando con insistencia que los profesionales del arte y del diseño disfrutaran de un mayor grado de autonomía y democracia. Durante el Deshielo, el Sindicato se erigió como un auténtico contrapoder de los estamentos de los funcionarios y burócratas del arte.

³²⁸ En ruso este término etnográfico hace referencia a todo lo que tiene que ver con la vida y los comportamientos cotidianos: la comida, el vestido la cultura material doméstica y la vida de familia. En inglés se podría traducir por *lifestyle* o estilo de vida añadiéndole el apoyo ideológico del comportamiento cotidiano y la cultura material. BUCHLI, Victor: “Khrushchev, Modernism, and the Fight against Petit-bourgeois Consciousness in the Soviet Home” en *Journal of Design History*, Vol. 10, nº 2, 1997, págs. 161-175.

³²⁹ En términos retóricos el discurso de la reforma del *byt* era el mismo que el de los años veinte pero en los años cincuenta el contexto era otro. Después de la Segunda Guerra Mundial, los ciudadanos soviéticos habían sufrido demasiado y ya no se les podía convencer con el argumento de que se encontraban en una fase de transición hacia un Comunismo de abundancia y confort que tardaría décadas en llegar. La solución al problema de la vivienda era inaplazable.

³³⁰ GERCHUK, Iurii: *Op. Cit.*, pág. 90.

Entre 1959 y 1962, el Partido elaboró una versión rejuvenecida del Marxismo-Leninismo y en su XXII congreso, celebrado en 1961, ratificó un programa en el que la belleza era un asunto que se encontraba muy presente. Avalando las opiniones de los intelectuales reformistas sobre la estética en la vida cotidiana, la campaña sobre el buen gusto fue elevada a política de Estado. Su argumento era que la educación estética era parte del desarrollo ideológico y moral del individuo no alienado que Marx veía como la precondition para la “transformación de un estado socialista en un autogobierno comunista”. Así pues, la transición hacia el comunismo exigía potenciar la calidad estética en todos los aspectos de la vida cotidiana.³³¹ El gusto en el que se pretendía educar no era otro que el del diseño moderno y sus parámetros estéticos tan laboriosamente gestados en los años veinte, los que en la URSS fueron abandonados tras dos décadas y media de estalinismo. La campaña para la reeducación del gusto se hizo con medios modernos: radio, televisión, revistas, periódicos y exposiciones.³³² Desde las altas instancias, como en la *Entsiklopedia Domashnevo Khoziaistva* (Gran Enciclopedia Económica), se mostraba la construcción de grandes bloques de viviendas y se ejemplificaba su decoración moderna mediante fotografías de pisos-muestra. Estos apartamentos tenían un diseño funcional y estaban decorados con colores pálidos evitando a todo trance las molduras, las lámparas de cristal, las costinas pesadas y los papeles pintados que se identificaban con la era de Stalin y, paradójicamente, con la clase burguesa antirrevolucionaria.



1. Interior pequeño burgués de la era estalinista comparado con un interior modernizado y socialista. V. M. Merzhanov y K. F. Sorokin: *Eto Nuzhno Novoseitsam Ekonimika*, Moscú, 1966.

Los artistas que escribían en el periódico oficial *Pravda* invocaban los ideales de los años veinte y aseguraban que rodeando a la gente de belleza –desde los cacharros de la cocina hasta el urbanismo– se podría configurar su comportamiento. Por esta razón, los artistas deberían involucrarse en el diseño de herramientas, máquinas, automóviles y contribuir con su experiencia a mejorar los lugares de trabajo, de ocio y el hogar. Las revistas culturales como *Sovetskaia Kul'tura* (Cultura soviética) exhortaban a introducir la belleza en la industria. Desde 1964, la revista *Tekhnicheskaia Estetika* (Estética técnica), fundada por el Instituto de Investigación para la Estética Técnica (VNIITE), sería la publicación que introduciría la metodología del diseño industrial en la URSS.³³³

³³¹ REID, Susan, E.: “Desestalinization and taste, 1953-1963” en *Journal of Design History*, Vol. 10, nº 2, 1997, pág. 185.

³³² El Sindicato de Artistas de la URSS organizó exposiciones en las fábricas, acompañadas de charlas y conferencias, pero la iniciativa tuvo poco impacto porque no obtuvo el apoyo del Ministerio de Cultura.

³³³ Ver el apartado “Los primeros diseñadores en la Unión Soviética” en el *Capítulo II. La profesión o la búsqueda de la identidad*.

Como todavía se consideraba que la vida doméstica era competencia de las mujeres, las revistas femeninas como *Rabonitsa* (Mujer trabajadora), *Krestianka* (Campesina) y *Ogonek* (Centelleo) animaban a las amas de casa a abandonar las cursilerías y a adoptar una moda moderna caracterizada por la sencillez y la contención acordes con la producción industrial.

En cualquier caso, los hogares que mostraban *Ogonek* y la revista del Sindicato Único de Artistas *Dekorativnoe iskusstvo SSSR* eran equiparables a los que mostraría cualquier revista occidental de los años cincuenta y en ellas se reconocía que Polonia, las Repúblicas Bálticas y Finlandia marcaban la pauta del buen gusto en el diseño de interiores y de mobiliario. En 1961, el Sindicato de Artistas organizó un concurso de diseño de nuevo mobiliario cuyos resultados se exhibieron en cincuenta y siete apartamentos situados en el barrio Khoroshevo-Mnevniki de Moscú.³³⁴ Aunque es muy difícil encontrar fotografías de toda esta campaña de promoción, por lo general la imagen de los interiores respondía al gusto por el diseño escandinavo basado en la construcción con maderas claras, volúmenes ligeros, formas sencillas y funcionales, telas de fibras naturales estampadas con motivos de inspiración natural y complementos de factura artesanal.³³⁵

Sin embargo, según Victor Buchli, la reforma del *byt* no debe interpretarse como la llegada de una era de liberalización en la URSS puesto que se hacía desde las más altas instancias del Estado. Mientras que el estalinismo no se inmiscuyó en el gusto de los ciudadanos soviéticos y permitió que éstos decoraran las casas a su gusto, la era del Deshielo de Jrushchov se propuso controlar las preferencias estéticas de toda la población hasta el más mínimo detalle.³³⁶ Con el fin de llevar a término la reforma del *byt* se revitalizó el decaído Comité de la Vivienda de la era estalinista, el *domkom*, cuya función consistía en hacer de enlace entre los ideólogos del Partido y la vida real. Los inspectores del *domkom* iban por las casas asesorando a los ocupantes sobre cómo debían decorarlas y en que fechas debían repintarlas.

De todas formas la campaña no tuvo el éxito correspondiente en el terreno de la producción. Por una parte, los diseñadores no se integraban bien en las empresas estatales donde las decisiones estéticas las continuaban tomando gerentes y economistas. El Sindicato Único de Artistas de la URSS y el Instituto de Investigación para la Técnica Estética (VNIITE) hicieron todo lo que pudieron para mejorar la situación de los diseñadores en las empresas y reclamaban la creación de centros de promoción del diseño independientes, como los que había en Gran Bretaña y Alemania. Por otra parte, como la pesada industria soviética no estaba en condiciones de responder con rapidez a las demandas de millones de ciudadanos deseosos de equipar sus nuevos apartamentos unifamiliares con muebles y enseres modernos, había que acudir a importaciones de la República Democrática Alemana, Checoslovaquia y Finlandia. Pero no eran suficientes. Los ciudadanos soviéticos no encontraban en las tiendas y los almacenes los muebles y los objetos modernos que tan afanosamente se mostraban en las revistas y en las exposiciones y, por lo tanto, su grado de frustración era muy elevado. Es-

³³⁴ GERCHUK, Iurii: *Op. Cit.*, pág. 92.

³³⁵ Los estudiosos del diseño soviético reconocen que se copiaban muchos modelos escandinavos. La referencia a IKEA es aquí inevitable si tenemos en cuenta que esta cadena publicó su primer catálogo en 1951 y abrió su primera gran superficie en Estocolmo en 1958.

³³⁶ Por ejemplo, en los nuevos apartamentos unifamiliares, compuestos de una estancia única acompañada de una minicocina y un baño, se hacían recomendaciones muy precisas sobre la disposición de los muebles. No se debía seguir la costumbre pequeñoburguesa de situar la mesa del comedor en el centro ya que ésta debía ser plegable y próxima a la cocina. En el espacio único se debía disponer de una zona dormitorio, una zona para estar y ver la TV, una zona para estudiar y un rincón para los niños. Dado que comer, dormir, procrear, estudiar, conversar y jugar en el mismo espacio era complicado, se recomendaba que los muebles fueran multifuncionales, plegables y que se eliminara todo lo superfluo. Ver: BUCHLI, Victor: *Op. Cit.*

ta frustración se extendía también al resto de países de la órbita de la URSS cuyas industrias estatales no eran capaces de producir objetos al mismo tiempo que se producían los deseos. Esta circunstancia era hábilmente utilizada por las campañas de propaganda norteamericanas que asociaban la idea de la felicidad con el consumo, el capitalismo y la democracia.

A pesar de sus deficiencias, del hecho de que era muy dirigista y no surgía en el contexto de una economía de mercado competitiva, la reforma del gusto y la voluntad de implantar el *dizain* como estética y como profesión en la URSS reúne todas las características del diseño entendido como movimiento cultural. Un movimiento en el que, como hemos visto, el Sindicato Único de Artistas de la URSS tuvo un protagonismo importante. Bien es cierto que el resultado de su campaña no fue un puñado de brillantes y glamurosos productos para la exportación –los típicos iconos del diseño que hoy se exhiben en los museos internacionales y en los “libros de mesita”– pero es indudable que, como dice Anna Calvera en el texto que mencionamos en la Introducción de este trabajo, durante los años del Deshielo en la Unión Soviética, el diseño, se proponía modernizar el país manifestando indudablemente una “posición crítica hacia la realidad histórica del momento y la voluntad de construir una alternativa como esperanza de futuro.”³³⁷ El movimiento tenía como credenciales los mismos textos del socialismo que en el siglo XIX habían inspirado a los reformistas de la estética de la vida cotidiana. Por lo demás, todo parece indicar que el diseño no surgía como demanda o función de una industria, como exigen los relatos “industrialistas” del diseño. No se puede negar que la URSS no hubiera hecho un esfuerzo titánico de industrialización desde los años veinte, pero había orientado su innovación y su desarrollo tecnológico hacia la ingeniería, la industria pesada y los cohetes espaciales –de los que Jrushchov se enorgullecía ostensiblemente. Todo parece indicar que en la Unión Soviética, el *dizain* no se proponía tanto como función de una industria de consumo sino como una herramienta de generación de la misma.

6.1.7. El *softpower* estadounidense se instala en casa del enemigo

Mientras que en la URSS, Jrushchov, apoyado por los arquitectos y los intelectuales del Partido, iniciaba el faraónico proyecto de construir millones de nuevos hogares y de reformar el *byt* pequeñoburgués, en Occidente, una vez terminado el Plan Marshall, los gestores de Washington ideaban nuevos argumentos para proseguir con la guerra psicológica más allá de Europa.

En 1956, los organizadores de exposiciones, cansados de la propaganda doméstica, crearon un nuevo discurso basado en la historia del progreso económico de los Estados Unidos desde la era colonial hasta la industrialización. El resultado fue la exposición organizada por el Advertising Council de la USIA, *People's Capitalism*, que itineró por Latinoamérica, Oriente y llegó hasta Zagreb. Se trataba de una exposición que mostraba por etapas el desarrollo histórico del capitalismo en Estados Unidos. Su objetivo ideológico era demostrar que gracias al capitalismo, las diferencias de clase se habían difuminado pues toda la población estadounidense tenía la posibilidad de acceder a los mismos bienes y los mismos productos. Esta exposición tuvo menos éxito de público que sus predecesoras pues sus organizadores olvidaron los buenos resultados que había dado la exhibición de tecnología doméstica. *People's Capitalism* obtuvo una respuesta inmediata y airada desde Moscú donde los miembros del PCUS opinaban que la exposición atacaba la fundamental del comunismo y que el igualitarismo de la clase trabajadora que se defendía mediante el “capitalismo del pueblo” era un absurdo.

³³⁷ CALVERA, Anna: “Cuestiones de fondo. La hipótesis de los tres orígenes” en *Diseño e historia. Tiempo, lugar y discurso*, Editorial Designio, México DF, 2010, pág. 69.

Imperturbable, el Gobierno norteamericano inició una serie de nuevas acciones en las ferias de los países “satélites” de la URSS. En la feria de Poznan de 1957 organizó la exitosa exposición *Made in USA* en la que se mostraban toda clase de productos americanos y una casa suburbana entera. Aquel mismo año EE.UU. acudió a la feria de Zagreb con *Supermarket USA*, una exposición sobre las delicias de la compra *self-service*, organizada por la USIA y patrocinada por la Asociación Nacional de Cadenas de Alimentación. La exposición fue un éxito rotundo de tal modo que la mencionada asociación, en 1958, ayudó a montar el primer supermercado en Yugoslavia.

Pero el ojo de los estrategas de Washington estaba orientado hacia el corazón de la URSS. Organizada por la USIA, la Exposición Nacional Americana *Ugolok Ameriki* (Un rincón de América) abrió sus puertas en el parque Sokol’niki, durante el verano de 1959, rompiendo con todos los récords de asistencia.³³⁸ En este contexto tuvo lugar el famoso debate de la cocina entre los líderes Jrushchov y Nixon, considerado como la mejor escenificación posible de las posiciones del *softpower* de la Guerra Fría.³³⁹ La exitosa exposición estuvo coordinada por un equipo formado por George Nelson



120. Entrada a la cúpula geodésica de *Ugolok Ameriki*.

–uno de los maestros más reconocidos del diseño americano–, Harold McClellan –que había trabajado en el *Office of International Trade Affairs*–, y Jack Masey –un veterano miembro de la USIA.

Para el montaje no se ahorraron medios ni glamour. El visitante accedía a una gigantesca cúpula geodésica, diseñada por Richard Buckminster Fuller, dentro de la cual se desplegaba un audiovisual multipantalla, diseñado por los esposos Eames, en el que se mostraba la vida de una familia típica americana. Después de recibir este impacto visual, se entraba en una especie de gran almacén acristalado repleto de televisores, radios, máquinas de coser, vestidos y bienes de consumo en general. La exposición mostraba, además, dos viviendas, y cuatro cocinas que explotaban el argumento del “ahorro del trabajo” y la “liberación de la mujer” mediante la aplicación de la ciencia y la tecnología avanzadas. Esta exagerada exhibición de cocinas respondía a la petición de las autoridades soviéticas que manifestaron estar muy interesadas en el diseño de electrodomésticos. La exposición tenía, además, un carácter interactivo pues los visitantes podían probar un taller de bricolaje, asistir a demostraciones de máquinas de coser Singer o peñarse en un salón de peluquería que utilizaba productos de la marca Helena Rubinstein.

³³⁸ A la exposición –conocida en Occidente con el nombre de American National Exhibition Moscú– acudían unas 55.000-77.000 personas diarias y contabilizó un total de 2.700.000 visitantes durante las siete semanas que estuvo abierta. Ver: REID, Susan E: “Our Kitchen is Just as Good. Soviet responses to the American National Exhibition in Moscow, 1959” en CROWLEY, David y PAVITT, Jane (Eds.): *Cold War Modern Design, 1945-1970*, V&A Publishing, Londres, 2008, págs. 154-162; CASTILLO, Greg: “The Trojan House Goes East” en *Op. Cit.*, págs. 139-169.

³³⁹ El evento tenía lugar en el contexto de una cierta distensión después de la firma, en 1958, del Acuerdo Cultural Soviético-Americano que abría la vía para el intercambio de productos culturales. Y aunque la URSS no disminuyó su potencial nuclear, por lo menos anunció que entraba en la era de la “coexistencia pacífica”.

Indiscutiblemente, el hogar era el punto neurálgico del relato norteamericano sobre los bienes y servicios. Se mostraba una casa de clase media-alta habitada por actores que hacían respectivamente de padre accionando aparatos de televisión y alta fidelidad; de madre accionando cocinas, lavadoras y secadoras, y de niños jugando. Se trataba de un planteamiento similar al de *Besser leben* en Berlín pero en otra dimensión y mucho más sofisticada. Los muebles expuestos eran de las prestigiosas marcas Knoll y Herman Miller. Junto a esta exclusiva vivienda se exhibía en el jardín una de carácter y gusto más populares, la *Splitnik*, totalmente prefabricada por All-State Properties y equipada con enseres donados por los grandes almacenes Macy's, lo cual venía a decir que en Estados Unidos las clases populares también tenían acceso al consumo y al confort.



121. Exposición de televisores en *Ugolok Ameriki*.

La muestra *Ugolok Ameriki* cautivó los corazones de millones de soviéticos, sobre todo de mujeres, que acudieron en masa a visitarla. Los dormitorios individuales y las espaciosas cocinas tecnificadas de las casas americanas fascinaban a unas amas de casa que no había visto otra cosa en su vida que las viviendas comunales donde se veían obligadas a compartir deterioradas cocinas. Pero las mujeres soviéticas ahora se enfrentaban a la opción de habitar minúsculos pisos equipados con cocinas-comedor que eran poco más que un armario y una mesa plegable cuyo diseño sugería prácticamente la eliminación de la comida familiar. Así no es de extrañar que la cocina fuera una de las principales fuentes de descontento doméstico en la URSS y que las autoridades norteamericanas lo aprovecharan desembarcando toda su artillería culinaria en Moscú para demostrar la superioridad de su estilo de vida.³⁴⁰

³⁴⁰ Otra sorpresa de los visitantes era la venta a plazos. Con ella se aclaraba el misterio de cómo los trabajadores norteamericanos eran capaces de adquirir bienes de consumo duraderos. Hasta entonces la venta a plazos estuvo prohibida en la Unión Soviética.



122. Debate entre Jrushchov y Nixon ante la cocina de General Electric de la casa *Splitnik*, en *Ugolok Ameriki*.

El famoso “debate de la cocina” entre Nixon y Jrushchov tuvo lugar ante la cocina de color amarillo limón de General Electric y fue captado por las cámaras de televisión en el momento en que el premier soviético y el vicepresidente norteamericano discutían sobre la supremacía tecnológica de sus respectivos sistemas ante una cocina equipada con electrodomésticos de última generación. Nixon explicaba a Jrushchov que la brillante colección de aparatos era accesible a todos los americanos gracias a su producción masiva. Además, servían para que el ama de casa americana ahorrara tiempo y esfuerzo. Jrushchov contestó que la Unión Soviética no compartía las ideas capitalistas sobre la mujer y se arriesgó a decir que ellos también disponían de aquella tecnología –lo cual no era cierto.

Nixon prosiguió argumentando que, en EE.UU., una casa totalmente equipada era económicamente accesible a cualquier obrero a lo que Jrushchov respondió que las casas americanas estaban tan mal construidas que solamente duraban veinte años y que en la URSS se construía mejor. Pero Nixon defendía su modelo de obsolescencia planificada argumentando que una familia obrera no deseaba vivir toda su vida en la misma casa sino que al cabo de veinte años lo que quería en realidad era cambiarla. Después de preguntar con sarcasmo si en las cocinas americanas había algún aparato que diera la comida a las personas, Jrushchov concluyó afirmando que su tecnología de cohetes espaciales era superior y que, en este campo, la URSS, sí podía competir.³⁴¹

³⁴¹ La transcripción de este debate puede encontrarse en GORMAN, Carma (Ed.):

“1959, Richard Nixon and Nikita Krushchev, The Kitchen Debate” *The Industrial Design Reader*, Allworth Press, Nueva York, 2003, págs. 172-174, y también, en formato online en *Teaching American History*. <http://teachingamericanhistory.org/library/document/the-kitchen-debate/> [consulta: 3/07/2015];

A propósito de la cocina en la Guerra Fría ver: OLDENZIEL, Ruth y ZACHMAN, Karin (Eds.):

Cold War Kitchen: Americanization, Technology and European Users, MIT Press, Cambridge, Mass., 2009.

La exposición de Moscú se inscribía perfectamente en la lógica de la propaganda política americana de la Guerra Fría orientada a demostrar la superioridad del sistema económico capitalista. El Gobierno soviético lo sabía perfectamente por lo que cabe preguntarse, ¿cómo admitió semejante campaña de su enemigo ideológico en el corazón de la URSS? ¿Percibía la exposición como una inocente acción de intercambio cultural? ¿Cómo era posible que las autoridades del Kremlin permitieran aquel espectáculo consumista en su propia casa y que Jrushchov se prestara a un debate televisado sobre la supremacía tecnológica? ¿Era un caso de miopía política sin precedentes?

La acogida de la exposición americana por parte de las autoridades de Moscú no era tan inocente y hay que inscribirla en el contexto político post-estalinista pues coincidía con el momento álgido de la construcción de nuevos apartamentos unifamiliares y con la campaña de la reforma del gusto. Por una parte, *Ugolok Ameriki* se podía ver como un modelo ejemplar del *byt* moderno y se anunciaba como la promesa de la llegada en los próximos diez años de un Comunismo lleno de abundancia que igualaría y superaría las maravillas domésticas de los americanos. Por otra parte, ante la inexistencia de una industria de productos de consumo, la exposición servía también de inspiración para los rutinarios ingenieros y directivos empresariales soviéticos. Se trataba de que vieran con sus propios ojos las posibilidades de la innovación tecnológica aplicada a las necesidades de la vida cotidiana. La intención, pues, no era importar masivamente productos americanos, sino sencillamente copiarlos para ahorrar tiempo y gastos en investigación y desarrollo. Desde la perspectiva del Kremlin la exposición era una máquina informativa perfecta para una época de transición.

Lo que no previeron los políticos de Moscú era el poder destabilizador del evento y la dificultad de implementar planes para modelar a un consumidor comunista austero y disciplinado. Porque los ciudadanos de la Unión Soviética nunca dejarían de soñar con el paraíso consumista occidental que, por más promesas que se hicieran, nunca llegaba.

En *Ugolok Ameriki* las teorías de James S. Duesenberry sobre la emulación alcanzaron su pleno significado pues proporcionó a la gente la imagen real, no de revista, de lo que podía ser una vida de consumo y confort modernos, despertando en ella un sentimiento de necesidad. Al cierre de la exposición las autoridades norteamericanas afirmaron satisfechas que el evento había sido el esfuerzo psicológico más productivo nunca realizado en un país comunista.³⁴²

6.1.8. El fin de la campaña anti-formalista en la RDA

La desestalinización del gusto también tuvo repercusiones en los países del área soviética, sobre todo en la RDA, donde los detractores del “formalismo modernista” no pudieron sostener durante mucho tiempo que el neoclásico modernizado fuera lo más adecuado para la vida del obrero moderno. De modo que, a partir de una interpretación socialista de la historia del diseño, desde 1956 y coincidiendo con el Deshielo soviético, se retomaron los ideales del Movimiento Moderno argumentando que sus orígenes estaban estrechamente conectados con la emergencia de la teoría socialista y con el deseo de liberar al obrero de las opresivas condiciones de vida del capitalismo—lo cual en muchos aspectos era cierto. Pero el problema, según los ideólogos del SED, era que el capitalismo, para esconder sus perversiones, había terminado por reducir el estilo moderno a una forma sin contenido. Sin embargo, según el SED, eso no importaba porque las jóvenes y entusiastas generaciones socialistas serían capaces de

³⁴² CASTILLO, Greg: *Op. Cit.*, pág. 158.

resistirse a las manipulaciones del capitalismo adoptando un estilo de vida moderno que sería la expresión visual de las ideas revolucionarias del movimiento obrero.³⁴³

De hecho, durante los cinco o seis años del debate anti-formalista –excepto Mart Stam que regresó a Holanda– la mayoría de diseñadores “modernistas” se retiraron a una especie de exilio interior pero no por ello desaparecieron. El debate solamente afectó los ámbitos del mueble y la decoración porque el diseño industrial, de carácter más técnico, no llegó a ser estalinizado. La maquinaria y los electrodomésticos no podían invocar las tradiciones barrocas ni neoclásicas por el simple hecho de que en los siglos XVII y XVIII no había artefactos industriales en los que inspirarse.

Desde mediados de los años cincuenta, el diseño en sus acepción más moderna, pasaría a ocupar un lugar importante en las ferias comerciales de Leipzig y en el anuario *Form und Dekor*. Si tenemos en cuenta las acciones que la Werkbund y el Consejo de Diseño Alemán realizaban en aquella misma época en la RFA, podemos afirmar que, a pesar de la división política, el diseño en Alemania fue un importante factor de la intermediación entre las nuevas visiones de la modernidad industrial.³⁴⁴

Cuando políticamente interesó que volvieran al escenario del diseño funcional y seriable, los diseñadores retomaron la palabra y el lápiz realizando interesantes proyectos. Franz Ehrlich –un exalumno de la Bauhaus– diseñó, en 1957, la serie componible *Typ 602* producida en el VEB Deutsche Werkstätten de Hellerau; Rudol Horn diseñó en 1967 el *MDW System* y, en 1968, la serie de muebles, también componible, *Themaset*. Estas dos últimas colecciones tuvieron mucho éxito y se fabricaron hasta 1989. Aunque su mensaje ideológico era diferente, los interiores amueblados con el *Typ 602*, el *MDW System* o el *Themaset* no distaban mucho de los que se exhibían en la ferias del mueble de Stuttgart, en Ikea o en las revistas de los años sesenta.

El hecho de que en Dessau todavía permaneciese en pie el edificio de la Bauhaus fue otro argumento en favor de la legitimación del diseño moderno. En 1968, cuando por problemas políticos y económicos, se cerró la Escuela de Diseño de Ulm, desde Alemania Oriental se explotó políticamente el acontecimiento y se hizo un paralelismo con el cierre de la Bauhaus por parte de los nazis. El argumento era que la RDA era el único lugar donde se custodiaban los auténticos ideales de la Bauhaus porque solamente el socialismo ofrecía garantías de libertad para el arte y el diseño. Quizás fuera por mala conciencia o porque la Bauhaus se consideraba un baluarte del diseño socialista, el caso es que, en 1976, el Comité Central del SED y el consejo de ministros de la RDA decidieron restaurar el abandonado y deteriorado edificio de la Bauhaus de Dessau convirtiéndolo en un centro académico y cultural dedicado a los estudios de formación profesional y también a la recuperación del legado histórico de la legendaria escuela de diseño que había albergado. Al final, esta última función adquirió mayor protagonismo. En 1986, tres años antes de la caída del Muro de Berlín, se constituyó el Centro Educativo Bauhaus dedicado a dar seminarios y cursos de arquitectura, urbanismo, diseño de producto y diseño medioambiental y a reunir el archivo histórico de la escuela mártir organizando exposiciones retrospectivas.³⁴⁵

³⁴³ Extractos del texto de MINTA, Anna: “The authority of the Ordinary. Building Socialism and the Ideology of Domestic Space in East Germany’s Furniture Industry” en KALM, Mart y RUUDI, Ingrid (Eds.): *Op. Cit.*, pág. 112.

³⁴⁴ BETTS, Paul: *Op. Cit.*, pág. 90.

³⁴⁵ KÖRNER, Ralf: “Uses of the Bauhaus Building” en BAUHAUS DESSAU BUILDING/KENTGENS-CRAIG, Margret (Eds.): *The Dessau Bauhaus Building, 1926-1999*, Birkhäuser, Basel/Berlín/Boston, 1998, págs. 142-159.

6.1.9. La Refundación de la Werkbund

En 1947, trece años después del amargo episodio de “liquidación” llevado a cabo por los nazis en 1934, se refundó la Werkbund. La organización se enfrentaba ahora a un escenario mucho más complicado del que había cuando su creación, en 1907. Por una parte, Alemania había sufrido una devastación física y moral sin precedentes y, por la otra, se encontraba dividida en dos Estados, lo cual impedía crear una institución a nivel nacional como antes.³⁴⁶

Sin embargo la Werkbund interpretó el fin de la guerra como una situación que permitía empezar desde cero. Si en la era Guillermina la misión de esta asociación había sido impulsar la economía mediante el diseño, si durante la República de Weimar se había propuesto experimentar con los efectos políticos liberadores del urbanismo, las viviendas racionales y los arquetipos de productos industriales, ahora, en 1947, la nueva tarea era construir un mundo mejor recuperando los ideales de la Nueva Objetividad acuñados en los años veinte. En este caso no se trataba solamente de poner en pie nuevos escenarios de viviendas y objetos, echando mano de principios antiguos, había que reeducar culturalmente a sus usuarios. La Werkbund se proponía nada menos que la reforma física y moral de Alemania a través del diseño.

Una de las primeras y más delicadas tareas de la nueva Werkbund era la desnazificación. Su gran problema era que el Tercer Reich se había apropiado de sus principios por lo que se refiere a la promoción del diseño, utilizando los conceptos de “calidad”, “funcionalidad” y “alegría del trabajo” en beneficio propio. Según Paul Betts, había que encontrar un “valor añadido” para los productos alemanes que no tuviera un valor cultural y moral usurpado por la metafísica nazi:

“Para este objetivo la nueva Werkbund reorganizó su identidad alrededor de una categoría no conquistada por los nazis, a saber, la moralidad. De hecho la confluencia entre diseño y moralidad sería la característica más distintiva de la Werkbund post 1945”.³⁴⁷

El mensaje del diseño nazi era racista e intrínsecamente deshonesto pues se proponía demostrar la superioridad técnica y estética de la raza aria a través de los objetos. Por lo tanto la honestidad de los productos y el estilo de vida bajo el régimen Nacional socialista se ponían en duda. Lo que la Werkbund reclamaba, en 1947, era reinventar la relación entre los objetos y las personas. Había que arrancar la deshonestidad de los productos y situar la relación entre la gente y su entorno en una clave positiva y humanista.

Al principio este enfoque, unido a la idea de la reconstrucción mediante viviendas estandarizadas, objetos industriales y urbanismo racional, fue muy bien acogido en la RDA. La Werkbund podía ser un buen aliado para la puesta en práctica de una reconstrucción de carácter socialista. Sin embargo, cuando la institución estaba a punto de ser integrada al gobierno, se retiró temiendo una posterior “liquidación” como la que tuvo lugar en 1934. A partir de 1949, la Werkbund encontraría sus apoyos en los aliados de la zona occidental pero mantendría su independencia. De hecho, la Werkbund no era un lobby de fabricantes sino una especie de agencia de relaciones públicas de la *Gute Form* que, en los años cincuenta, llegó a ser muy influyente.

En plena apoteosis de la ocupación americana y de la importación de su correspondiente tecnología, una de las obsesiones de la Werkbund era detener el entusiasmo por el *Streamline*. Esta preocupación estaba justificada pues el Nacional socialismo lo había adoptado casi como estilo oficial en los vehículos de transporte. Pero también había un rechazo de tipo moral pues se consideraba que cualquier forma de *styling* conducía a un diseño comercial, engañoso, derrochador y superficial. El *Streamline* y su gran defensor, Raymond Loewy, eran los máximos expo-

³⁴⁶ Ver BETTS, Paul: “The Conscience of the New Nation: The New German Werkbund” en *Op. Cit.*, págs. 73-108.

³⁴⁷ BETTS, Paul: *Op. Cit.*, pág. 81.

mentales de la “mala forma” pues se entendía que pisoteaban las cualidades espirituales del diseño en aras de un envoltorio seductor. Según Paul Betts, al condenar el *Streamline*, y por lo tanto, el diseño industrial nazi, la Werkbund se distanciaba del régimen anterior, por una parte, y del comercialismo americano, por otra, encontrando así su propio espacio político.³⁴⁸ El diseño se presentaba de este modo como un dique o una defensa cultural:

“...más a menudo, de todas formas, la defensa contra la americanización se entendía como la forma de cultivar un nuevo “espíritu europeo de higiene moral” que se responsabilizaba del diseño funcional. Así que, en claro contraste con otros ámbitos culturales, este tipo de cultura americana no fue admirada ni emulada como guía de modernidad progresista.”³⁴⁹

De todas formas, el diseño norteamericano no era condenado en su totalidad. La obra de los esposos Eames y la producción de las empresas Knoll International y Herman Miller, tan insistentemente mostrada en las exposiciones del Plan Marshall, realizadas en colaboración con el MoMA, eran reconocidas en Alemania como un ejemplo de *Gute Form*. La valoración positiva que se hacía de este nuevo diseño norteamericano, resultado de la síntesis entre la tecnología norteamericana y la sofisticación europea, situaba a la Werkbund en sintonía con la idea de la comunidad transatlántica del diseño tan insistentemente defendida durante la Guerra Fría.

Después de un pequeño fracaso en una exposición escasamente innovadora organizada en Colonia, en 1949 la Werkbund se implicó en una intensa y efectiva campaña de promoción de la *Gute Form*: Apoyó la creación de nuevas escuelas de artes aplicadas y diseño, promovió la publicación de las revistas *Baukunst und Werkform* y *Werk und Zeit* y en 1953 abrió el primero de sus exitosos showrooms de buen diseño en Mannheim. Finalmente apoyó la creación, en 1953, del *Rat für Formgebung* o Consejo de Diseño Alemán, un centro de diseño estatal dentro de Ministerio de Asuntos Económicos de la nueva República Federal basado en los conceptos de promoción del diseño elaborados por la Werkbund.

Los éxitos de la Werkbund contrariaron a algunos de sus socios más radicales pues bajo el potente influjo de la economía de mercado, los ideales utópicos del diseño entendido como agente de reforma cultural y regeneración moral, se fundían como el hielo. El diseño moderno se había extendido por toda Alemania y se exportaba con éxito pero no había conseguido cambiar el mercado de bienes de consumo sino simplemente lavarles la cara.

“Lo que más les dolía era lo vulnerable que era el objeto de diseño una vez situado en el mercado. [...] El utopismo social del diseño moderno había sido aplastado por nuevos mundos de ensueño relacionados con el bienestar personal, el estatus social, y las ideas de autosatisfacción y opulencia.”³⁵⁰

6.1.10. El diseño en la nueva Italia democrática

Como ocurría en Alemania, después de la guerra los italianos se enfrentaban a la ingente tarea de reconstruir su país física y moralmente. A la devastación de bienes se añadía el problema de desarticular todo el aparato político y cultural de dos décadas de gobierno fascista. Prácticamente dos generaciones habían vivido bajo el régimen autoritario de Mussolini y no habían conocido nada parecido a la democracia. Durante los inicios de la Guerra Fría existía, además, un

³⁴⁸ Este enfoque fue fundamental en el pensamiento de Gui Bonsiepe y en los orígenes de la Escuela de Ulm. Ver: BONSIPE, Gui: “Arabescos del racionalismo” en *Diseño industrial. Artefacto y proyecto*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1975, págs. 19-47.; “Orientaciones interpretativas de la actividad proyectual” en *Teoría y práctica del diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona 1978, págs. 19-46.

³⁴⁹ BETTS, Paul: *Op. Cit.*, pág. 89.

³⁵⁰ BETTS, Paul: *Op. Cit.*, pág. 89.

problema estratégico externo a Italia: desde 1946 el país estaba gobernada por una coalición de partidos de centroizquierda en el que participaban el Partido Comunista Italiano (PCI) y el Partido Socialista de Unidad Proletaria (PSIUP). La penetración del Partido Comunista en las instituciones políticas y culturales italianas era vista con honda preocupación por Estados Unidos que veía como su enemigo ideológico no se detenía en el Telón de Acero y se extendía por Francia e Italia.

El papel que jugó el diseño en la reconstrucción cultural de Italia ha sido tratado por Kjetil Fallan en *Shaping Sense. Italian Post-war Functionalistic Design*,³⁵¹ un trabajo que describe muy bien los debates de postguerra y la insistente presencia del credo funcionalista en tres instituciones significativas de la Italia de los años cuarenta y cincuenta: la Triennale, la revista *Stile Industria* y el premio Compasso d'Oro.

En 1947, en Milán, abrió sus puertas la VIII Triennale. A pesar de las vicisitudes materiales y económicas, esta edición se abría en un contexto completamente diferente al de 1940, cuando los regímenes totalitarios habían convertido este certamen en un aparato de propaganda. Ahora, en 1947 Italia ya era un Estado democrático. La organización de la trienal había empezado en mayo de 1945, poco después del fin de la Guerra, a cargo del Comitato di Liberazione Nazionale per l'Alta Italia (CLNAI), órgano central del Gobierno partisano que nombró a Piero Bottai como comisario de la exposición. En esta ocasión el tema era "La reconstrucción como problema nacional" y en ella se eliminaron todos los elementos de lujo y decorativismo que habían caracterizado las anteriores trienales. Por esta razón y por el carácter socialista que le imprimió Bottai, pronto fue conocida como la "Trienal proletaria". Ante la pavorosa escasez de viviendas, el objetivo de este evento era justamente conectar con las necesidades reales de la nación después de veinticinco años de paternalismo y abandono fascista. El tema central era, pues, la vivienda, no entendida como escenografía moderna sino como un problema principal que angustiaba a millones de europeos.³⁵²

La VIII Triennale se acompañaba, además, de un experimento práctico: la construcción del barrio obrero QT8 en las afueras de Milán. Se trataba de un proyecto de 10.000 viviendas –casas unifamiliares y apartamentos– acompañadas de servicios (escuelas, iglesia, oficinas de correos, parques, cafeterías y restaurantes, etc.) en la misma línea que había propuesto el Movimiento Moderno en los años veinte y treinta. Aunque no estuvo concluido para el certamen, el QT8 se mostraba exhaustivamente en la trienal mediante planos y fotografías de los edificios. En esta triennale se mostraban también ejemplos de pisos con un equipamiento austero y racional, muy apropiado para una época de reconstrucción.

El mismo espíritu social impregnaba la exposición de objetos en esta VIII Triennale, también dedicados monográficamente al tema de la casa, y escogidos en función de su economía, duración y utilidad. Ello no significa que no se mostraran objetos únicos de artes decorativas pero siempre y cuando sirvieran de inspiración para la producción seriada.

El credo funcionalista y las ideas de justicia social que impregnaron esta primera trienal de postguerra no duraron mucho. En 1948 el escenario político italiano se volvió más conservador. La forzada coalición de partidos que se había configurado para reconstruir el país cedió el paso a la Democracia Cristiana que ganó las elecciones ayudada por la Iglesia y el Plan Marshall. El cambio en el ambiente cultural determinó cambios en la estructura organizativa de la Triennale y también en su orientación. El certamen IX de 1951, dedicado a la unidad de las artes, tenía una im-

³⁵¹ FALLAN, Kjetil: *Shaping Sense. Italian Post-war Functionalistic Design*,

Senter for teknologi og samfunn, Institutt for tverrfaglige kulturstudier, NTNU, Trondheim 2002.

³⁵² La reseña completa de la Trienales se puede encontrar

en PANSERA, Anty: *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi & C. Milán, 1978.

pronta ideológica mucho menos clara y en él se trataban temas relacionados con la estética de las artes aplicadas y el diseño.³⁵³ En esta ocasión se contó con una nutrida presencia de expositores internacionales entre los que destacó España con un pabellón, comisariado por el crítico de arte Rafael Santos Torroella y diseñado por José Antonio Coderch, que ganó el Gran Premio.³⁵⁴



123. *Stile Industria*, nº 2, 1954.
Portada de Bruno Munari.

Además de las trienales, un buen testigo de los primeros ideales del diseño industrial en Italia fue la revista *Stile Industria* (Rivista Internazionale Di Disegno Industriale), editada por Editoriale Domus entre 1954 y 1963. Dirigida por Alberto Rosselli,³⁵⁵ esta publicación periódica se proponía introducir el talento creativo en la industria y orientar el diseño hacia tesis de carácter funcionalista. Su lema era “el diseño como factor de calidad”. La calidad entendida como la belleza que se desprende de la correcta relación entre forma y función, lo cual eleva la industria a la cima más alta de la cultura. Como ya se manifestaba en el primer número:

“Una nueva categoría de artistas que orientan su actividad hacia la producción industrial, que están familiarizados con la nueva tecnología, que interpretan su significado y lo trasladan a los objetos más bellos, útiles y correctos, pueden—junto con la industria—llegar a la síntesis que representa el nivel más alto de la cultura industrial.”³⁵⁶

La cabecera *Stile Industria* trataba básicamente del diseño industrial, la gráfica y el *packaging*, pero no era una revista de diseño como las otras. No se limitaba a presentar ambientes domésticos muebles, lámparas y objetos de mesa sino que mostraba, además, máquinas, herramientas, barcos, coches, lavabos y materiales de construcción con el claro objetivo de introducirse en el mundo industrial.

Para finalizar mencionaremos el nacimiento de los premios Compasso d’Oro instituidos, como la revista *Stile Industria*, en 1954. El premio estaba patrocinado por los grandes almacenes La Rinascente que un año antes habían organizado la exposición *Estética del prodotto* en cuya selección de objetos había participado Rosselli.³⁵⁷ La buena acogida de la crítica de esta exposición —muy alabada por *Stile Industria*— seguramente animó a la Rinascente a patrocinar el co-

³⁵³ Esta Triennale abría el ciclo de las llamadas “trienales del diseño” que fueron: 1951, *L’unità delle arti*; 1954 *Prefabbricazione-Industrialedesign*; 1957 *Relazione fra le arti*. Ver: PANSERA, *Op. Cit.*

³⁵⁴ El jurado otorgó nada más y nada menos que cuatro medallas de oro, dos diplomas de honor, una medalla de plata y una medalla de bronce a las obras expuestas en este pabellón y el Gran Premio a José Antonio Coderch por la organización y la instalación de la sección española. Ver: PIBERNAT, Oriol: “El pabelló español de la Triennale de 1951: diplomacia cultural i espai de renovació estètica” en MARÍ, Antoni; MERCADÉ, Albert (Eds.): *La modernitat cauta 1941-1963. Resistència, resignació, restauració*, Angle ditorial, Barcelona, 2014, págs. 279-296. PIBERNAT, Oriol: *España en la IX trienal: arte, cultura y política*. Trabajo de fin de Master en métodos y técnicas avanzadas de investigación histórica, artística y geográfica, Departamento de Historia del Arte de la UNED, Madrid, 2015.

³⁵⁵ Durante la guerra Alberto Rosselli residió en Suiza donde conoció al arquitecto judío Ernesto N. Rogers que le contagió su interés por el diseño industrial. Al regresar a Italia se graduó en arquitectura y se casó con la hija de Gio Ponti, con el cual estableció una intensa relación profesional. Rosselli era un hombre de ideas progresistas cuya obra siempre reflejaba la preocupación por los entornos funcionales y no elitistas. Antes de fundar *Stile Industria* trabajaba para Editoriale Domus.

³⁵⁶ ROSELLI, Alberto: “Disegno fattore di qualità” *Stile Industria*, nº 1, 1954, pág. 64. En esta ocasión no se ha podido llegar a la fuente original y se ha trabajado con la cita en inglés de Kjetil Fallan.

³⁵⁷ Ver también “El Bel design italiano” en el *Capítulo IV. Los estilos o la búsqueda de la forma*.

respondiente galardón.³⁵⁸ El Compasso d'Oro no era un simple instrumento para aumentar las ventas. Sus fundadores tenían motivaciones profundas. En las primeras bases del premio se hacía alusión tanto a intereses profesionales como estéticos y se invocaba la calidad en términos parecidos a *Stile Industria*:

“Con el Compasso d'Oro se desea reconocer los méritos de aquellos industriales, artesanos y diseñadores que en su trabajo, a través de un especial esfuerzo artístico, dan a los productos calidad de forma y presentación de tal modo que les confieren una expresión unitaria de sus características técnicas, funcionales y estéticas.”³⁵⁹

El primer jurado estaba compuesto por Aldo Borletti, vicepresidente de la Rinascente, Cesare Brustio, vicedirector general de la Rinascente, y por los diseñadores Gio Ponti, Alberto Rosselli y Marco Zanuso. Este jurado redactó unas bases que contenían tres puntos: el primero era la originalidad de la solución formal y la adecuación a la función; el segundo era la novedad de la solución técnica y productiva y, el tercero, la economía en relación con la oferta del mercado. Así pues, en las primeras bases del premio se explicitaban los parámetros del buen diseño de acuerdo con el ideario funcionalista actualizado y con los intereses de una industria y una profesión emergentes. Según exponía Fallan:

“El Compasso d'Oro en sus primera fase era tanto un instrumento como una consecuencia de la ideología funcionalista. El énfasis era menos explícitamente socialista y se había dirigido hacia la preocupación por los objetos racionalmente diseñados. El desagrado por el lujo y la complejidad innecesaria todavía formaban parte de un credo compartido.”³⁶⁰

A mediados de los cincuenta, los apóstoles italianos del buen diseño estaban convencidos de que sus argumentos funcionalistas eran imbatibles. La solidez de las revistas, premios e instituciones creadas y el éxito del diseño en el mercado eran la garantía de que, aunque todavía había muchas batallas por ganar, el futuro sería una continuación del presente. Estaban equivocados. Durante la concesión del Compasso d'Oro de 1959 estalló una sorprendente discusión, que fue reflejada en *Stile Industria*: los diseñadores más jóvenes cuestionaban la teórica validez intemporal de la metodología porque entendían que obstaculizaba sus deseos de expresión personal. Era la primera vez que el desacuerdo con el credo funcionalista se expresaba públicamente y que una nueva generación de profesionales del diseño entraba en el escenario. Esta revolución no era más que un síntoma del profundo cambio generacional que se estaba gestando en el mundo.

6.1.11. La revolución juvenil

Durante la Era dorada, mientras las dos superpotencias de la Guerra Fría se armaban de cabezas nucleares hasta los dientes, luchaban por la conquista del espacio, se dedicaban intensivamente al espionaje y a las campañas de poder *soft*, tuvo lugar un cambio demográfico, en apariencia superficial pero en realidad muy profundo que no estaba previsto. Tan afanadas estaban la URSS y los EE.UU. en defenderse de sus respectivos enemigos ideológicos que no se dieron cuenta de que dentro de su propia casa se estaba gestando un cambio social sin precedentes históricos.

Los jóvenes protagonizaron una inesperada y potente revolución cultural en los años sesenta y setenta y no deja de ser paradójico que la generación mejor alimentada y educada de la historia se levantara de un modo tan unánime contra sus mayores. Hoy en día los analistas todavía se

³⁵⁸ El premio contaba de 100.000 liras y en 1955 se instituyeron los premios a la trayectoria de diseñadores, empresas e instituciones: el Gran Premio Nacional y el Gran Premio Internacional.

³⁵⁹ De las bases del premio. Ver: FALLAN, Kjetil: *Op. Cit.*, pág. 60.

³⁶⁰ FALLAN, Kjetil: *Op. Cit.*, pág. 62.

preguntan cuáles eran las causas del descontento generalizado que cundió entre la juventud en una era de opulencia y optimismo económico sin precedentes. Según el historiador Erik Hobsbawm, la revuelta tenía su origen en dos cambios demográficos de carácter universal: el caso de la conservadora cultura rural y el *baby-boom*.

En los años que transcurrieron entre 1945 y 1970 se produjo (excepto en China e India) una drástica reducción de la población rural. La agricultura y la ganadería intensivas, alimentadas por fuertes inversiones de capital en maquinaria agrícola, hicieron que nunca en la historia de la humanidad se hubieran producido tantos alimentos con tan poca mano de obra. Y ya se sabe que cuando el campo se vacía, las ciudades se llenan. En este caso de gente joven a la búsqueda de formación cualificada en profesiones relacionadas con los sectores de la industria y los servicios. Una de las consecuencias de este éxodo, incluso en la Unión Soviética, fue que la población universitaria creció de manera exponencial. En algunos países como Francia llegó a triplicarse.³⁶¹ En general, las clases medias estaban firmemente convencidas de que enviar a sus hijos a la universidad era una promesa de mejores empleos y de ascenso social.

El segundo factor que favoreció el protagonismo cultural de la generación joven fue el tan conocido fenómeno del *baby-boom* pues se calcula que en la Era dorada nacieron más de sesenta millones de niños. Cuando esta generación llegó a la adolescencia, a la primera juventud y entró en la universidad era más numerosa y poderosa que nunca. Como observa Hobsbawm:

“De hecho a partir de los sesenta era innegable que los estudiantes fueron, tanto socialmente como políticamente, una fuerza más importante que nunca. Porque en las revueltas de 1968 el papel de los estudiantes era más elocuente que las estadísticas.”³⁶²

Así pues, parece ser que el gran problema era que las instituciones y las universidades no estaban preparadas para digerir semejante avalancha. Las restricciones económicas y las normas académicas que se imponían a los alumnos eran sistemáticamente contestadas. Si a ello añadimos la situación de relativo aislamiento que generaba el modelo de los *campus* donde convivían estrechamente profesores y alumnos, tenemos que los ingredientes del conflicto estaban servidos. El descontento en relación con las instituciones académicas se extendió a la política y a la cultura en general. Los jóvenes admitían haber tenido la suerte de no conocer las penurias de la Gran Depresión y de la guerra pero querían una sociedad mejor y sobre todo incrementar su nivel de libertad individual. A diferencia de generaciones anteriores que habían luchado por la democracia y las libertades colectivas, la generación de los *baby boomers* se define por haber luchado por los derechos civiles de las personas de color y los discapacitados, por la emancipación efectiva de la mujer, por la libertad sexual (la anticoncepción y el aborto), por la extensión de las prácticas democráticas a todas las esferas de la vida cotidiana (incluida la universidad) y por el fin de la Guerra del Vietnam.³⁶³

Hobsbawm observa la paradoja de que fuera en el momento álgido de la Guerra Fría, cuando el Primer Mundo capitalista alcanzaba la máxima prosperidad, los jóvenes de los países occidentales creyeran que sus causas se defendían mejor desde la izquierda y que sus modelos políticos se encontraran en el anarquismo, y el marxismo y las ideologías que triunfaban más

³⁶¹ Ver HOBBSAWM, Eric: “The Social Revolution, 1945-1990” en *Age of Extremes. The Short Twentieth Century, 1914-1991*, Abacus, Londres, 1994, págs. 287-343.

³⁶² HOBBSAWM, Eric: *Op. Cit.*, pág. 296.

³⁶³ En Estados Unidos el movimiento a favor de los derechos civiles tuvo implicaciones muy amplias. Luchó principalmente contra la discriminación de los ciudadanos de color y los inmigrantes consiguiendo, en 1964, la abolición de las leyes que mantenían la segregación por motivos de raza, religión o procedencia nacional.

allá del Telón de Acero. Lo cierto es que en las universidades se invocaba a Marx, Lenin, Mao Zedong y el Che Guevara e incluso los estudiantes menos radicales convertían a estos líderes en iconos que pegaban en sus carpetas, camisetas y guitarras.³⁶⁴ No debiera sorprendernos, por lo tanto, que la conservadora generación de los mayores no estuviera preparada para este cambio tan súbito.

Otro motivo de descontento procedía del agotamiento del modelo social consumista. Este fenómeno tenía profundas implicaciones estratégicas y ya hemos visto como las investigaciones sobre la Guerra Fría demuestran que la exacerbación del modelo consumista norteamericano, exportado a Europa, no era ajena a la política de bloques.

También hemos visto que durante los años de la Guerra Fría se proponían en el mundo dos modelos de civilización contrapuestos: el del progreso colectivizado y tecnológicamente futurista de la Unión Soviética al que se oponía el modelo americano de progreso basado en la felicidad individual a través del consumo. Durante los años cincuenta el hogar, el coche y la moda se convirtieron en el objetivo de esta política de tal modo que, en las exposiciones internacionales, las instituciones culturales norteamericanas mostraban premeditadamente sus logros a través de cocinas, electrodomésticos, televisores, vestidos, máquinas de cortar el césped y el sinfín de objetos que configuraban el *American Way of Life*. Por el contrario, en esos mismos foros, la URSS mostraba sus satélites y su maquinaria agrícola.

Sin embargo, a mediados de los años sesenta la guerra de la abundancia empezaba a generar cansancio y oposición en su propio campo de batalla. El espectacular desarrollo del consumo apoyado en grandes campañas publicitarias había llevado a la despersonalización de la sociedad norteamericana y ponía en evidencia las contradicciones de su perspectiva expansionista. Además, una sociedad que teóricamente tenía como divisa la igualdad de oportunidades se enfrentaba ahora al problema de una desigualdad racial comparable a la de Sudáfrica y a una guerra absurda en Vietnam que sacrificaba inútilmente a sus jóvenes. El sueño americano no se correspondía con la realidad ni con las dulcoradas películas de Doris Day y Rock Hudson y, frente a esta disociación, empezó a aparecer una generación activa y políticamente alerta, que veía al joven presidente John F. Kennedy como a uno de sus referentes. Pero él y su hermano Robert, así como el pastor Martin Luther King, morirían asesinados mostrando al mundo y a sí mismos el lado oscuro de la sociedad norteamericana.

Hubo dos autores que argumentaron muy bien la teoría de que el exceso de consumo era indeseable desde el punto de vista social y cultural. En sus conocidos libros, *The Hidden Persuaders*, *The Status Seekers* y *The Wastemakers*, Vance Packard denunciaba como el consumo se incentivaba artificialmente mediante campañas de publicidad, estudios psicológicos y, sobre todo, mediante la estrategia de la "obsolescencia programada" que los fabricantes introducían en los productos para que se estropearan y caducaran lo antes posible.³⁶⁵ De este modo el conocido sociólogo demostraba que el ritmo de consumo no se correspondía con las necesidades de la gente ni el ciclo de vida de los productos seguía un ritmo natural.

Otro estudioso de los efectos perniciosos del diseño consumista era Ralph Nader, un activista y abogado muy crítico con el poder de las grandes corporaciones y la política exterior norteamericana y que, desde hace décadas, se dedica a la defensa del medioambiente, los derechos del

³⁶⁴ No es ese exactamente el caso de los jóvenes de los países comunistas que se oponían al autoritarismo de un socialismo esclerotizado.

³⁶⁵ PACKARD, Vance: *The Hidden Persuaders*, David McKay, Nueva York, 1957; *The Status Seekers*, David MacKay, Nueva York, 1959; *The Wastemakers*, David McKay, Nueva York, 1960.

consumidor y la democracia. Uno de sus libros más conocido es *Unsafe at Any Speed: The Designed-In Dangers of American Automobile*, publicado en 1965, en el que denunciaba como el diseño de los coches norteamericanos era terriblemente peligroso porque sólo perseguía el confort y el placer de los conductores y pasajeros desestimando ostensiblemente las cuestiones de seguridad, de ahorro de materiales y energía.³⁶⁶ El blanco de sus críticas era el modelo *Corvair* de General Motors, una empresa que en su día orquestó una enérgica campaña en los medios de comunicación para desprestigiarle.

El descontento juvenil y la crítica al consumo proporcionaban el marco para el surgimiento de la conciencia ecológica en la sociedad norteamericana, primero, y en otros países desarrollados, después. Invirtiendo la tónica del movimiento migratorio general, las comunas de jóvenes nacidos en la ciudad se instalaban en zonas rurales donde esperaban entrar en contacto con la naturaleza para llevar una vida más sana, menos consumista y más sostenible.

Dos textos tempranos que inspiraron el movimiento ecologista fueron *Silent Spring* y *The Population Bomb*. El primero fue publicado por Rachel Carson, en 1962, y en él se exponía de manera muy bien documentada el efecto mortal de los pesticidas en los pájaros que, como el nombre del libro indicaba, ya no se oían en primavera. Considerada hoy como una obra fundacional del movimiento ecologista, *Silent Spring* propició la llegada de una nueva legislación medioambiental en Estados Unidos sobre los usos del agua y el aire y muy principalmente la prohibición del insecticida DDT que se usaba a gran escala.³⁶⁷

Otro libro que encendió las alarmas mediomambientales fue *The Population Bomb* de Paul R. Ehrlich y su esposa Anne y que fue publicado por primera vez en 1968. Se trata de un texto que podríamos situar en lo que se ha venido a llamar “literatura alarmista” es decir libros escritos por autores que tenían visiones muy catastrofistas acerca del futuro inmediato de la humanidad. Los Ehrlich preveían una hambruna mundial hacia la séptima y octava década del siglo XX debido al incremento de la población y proponían acciones inmediatas para limitar los nacimientos. Hacia los años cincuenta y sesenta existía un cierto temor a la “explosión demográfica” y este libro contribuyó en gran manera a popularizar el problema ya que se vendieron nada menos que dos millones de ejemplares del mismo. De todos modos se trataba de una obra poco rigurosa y potencialmente autoritaria ya que, como han demostrado algunos economistas en la actualidad, el hambre no es el derivado inevitable del exceso de población sino de los regímenes corruptos, de la inestabilidad política y el cambio climático.

En su conjunto, los ecologistas integraron en un todo las teorías de Ehrlich sobre la explosión demográfica, las teorías de Hubbert sobre el “pico del petróleo” enunciadas durante la segunda mitad de los años cincuenta,³⁶⁸ los problemas de la contaminación y la basura, las consecuencias de unos estilos vida de basados en el uso del automóvil y los efectos destructivos de la guerra del Vietnam.

³⁶⁶ NADER, Ralph: *Unsafe at Any Speed: The Designed-In Dangers of the American Automobile*. Grossman, Nueva York, 1965.

³⁶⁷ CARSON, Rachel: *Silent Spring*, Houghton Mifflin, Boston, Mass., 1962.

³⁶⁸ El pico del petróleo de Hubbert, también conocido como cenit del petróleo o agotamiento del petróleo, es una influyente teoría acerca de la tasa de agotamiento a largo plazo del petróleo así como de otros combustibles fósiles. Predice que la producción mundial de petróleo llegará a su cenit y después declinará tan rápido como creció, resaltando el hecho de que el factor limitador de la extracción de petróleo es la energía requerida y no su coste económico



124. *Whole Earth Catalog*, temporada, 1968.

Una publicación en forma de cuadernos que se convirtieron en la Biblia de una generación de norteamericanos interesados en experimentar con formas de vida alternativas era *el Whole Earth Catalog*, coordinada por Steward Brand y maquetada por J. Baldwin, un joven diseñador gráfico de San Francisco. Se trataba realmente de un catálogo de ideas, que se publicó bimensualmente entre 1968 y 1970, donde se proporcionaban las referencias de proveedores de toda clase de libros, objetos, herramientas y servicios para aprender a vivir de una forma económica, sostenible y autosuficiente.³⁶⁹ El *Catalog* no vendía nada sino que actuaba como una guía práctica y de supervivencia mediante la idea del “hazlo tu mismo” en los ámbitos de la vivienda, los cultivos, la industria y la artesanía, las comunicaciones, la vida comunitaria y/o nómada y el aprendizaje. Los jóvenes sabían que acudir a los servicios del Gobierno, la enseñanza oficial, las grandes empresas y la iglesia sólo servía para que estas instituciones obtuvieran grandes beneficios que no revertían en ellos. El primer número del *Catalog* invocaba el concepto, tan actual hoy en día, del “empoderamiento” del individuo:

“Como respuesta a este dilema y a estos beneficios se está desarrollando un poder– poder del individuo de conducir su propia educación, encontrar su propia inspiración, configurar su propio entorno y compartir su aventura con cualquiera que esté interesado en ello. El WHOLE EARTH CATALOG proporciona herramientas para que estos procesos se busquen y promocionen”.³⁷⁰

En último término, pues, se trataba de una publicación que pretendía conferir a los ciudadanos el poder de diseñar y de construir su propio entorno, al margen de los mil y un *gadgets* que ofrecía el mercado, retornando al espíritu de supervivencia que los lejanos antepasados de la colonización habían conocido tan bien. Gracias a su sencillez los números del *Catalog* eran un instrumento eficaz para poner en práctica un modelo de vida anticonsumista y espiritual, aparentemente ingenuo, pero en el fondo bastante subversivo, y políticamente comprometido, que encarnaba muy bien el descontento de los jóvenes con el *establishment*.

Los colectivos que proponían un modo de vida alternativo y hacían una crítica a la insostenibilidad del modelo consumista son más antiguos de lo que parece. Uno de los grupos ecologistas más activos y conocidos de la época era *Ecology Action* fundado por Cliff Humphrey en 1968 en Berkeley, cuna del movimiento hippie. En 1969 Humphrey y un grupo de amigos firmaron el famoso manifiesto *The Unanimous Declaration of Interdependence* en el que se enunciaban las tres leyes de la ecología según las cuales: 1º) todas las formas de vida son interdependientes;³⁷¹ 2º) todos los sistemas ecológicos deben su estabilidad a la diversidad; y 3º) todos los recursos –la comida, el agua, el aire, los minerales y la energía– son finitos y todos los sistemas de vida

³⁶⁹ BRAND, Steward (Ed.): *The Whole Earth Catalog*, Menlo Park (Cal.), 1968-1970. En 1972 el *Catalog* cambió de orientación y se publicó esporádicamente hasta 1998. Actualmente existe una edición digitalizada del número 1. Ver <http://www.wholeearth.com/issue-electronic-edition.php?iss=1010> [consulta: 22/12/2013].

³⁷⁰ *Whole Earth Catalog. Access to Tools*, temporada 1968, pág. 2.

³⁷¹ Unanimous Declaration of Interdependence [consulta: 15/07/2015]:

<http://www.wholeearth.com/issue/1060/article/219/the.unanimous.declaration.of.interdependence>

tienen su crecimiento limitado. Estos límites se encuentran dictados por la medida de la Tierra, que es finita, y por la energía del sol que también es finita. *Ecology Action* era un grupo muy bien recibido en las universidades donde, dado su carácter pacífico, se le permitía hacer proselitismo. Su manifiesto se hizo famoso siendo adoptado finalmente por el movimiento Greenpeace.

En su conjunto, podemos decir que el regreso a la naturaleza ya era un tema dominante en la contracultura de los años sesenta y estuvo muy presente en el festival de Woodstock de 1969. En la celebración del primer “Día de la tierra”, que tuvo lugar en el año 1970, los problemas medioambientales ya estaban en el primer plano del ideario de la cultura juvenil. Según Hobsbawm, la cultura juvenil era novedosa porque aportaba ciertos ingredientes que no habían existido hasta entonces en la historia de la humanidad.³⁷²



124. La diseñadora británica Mary Quant, posando junto a sus modelos.

En primer lugar, la consideración misma de la edad joven que se concebía como una fase de pleno del desarrollo humano y no como una fase de transición hacia la vida adulta. En una sociedad gobernada por líderes de edad avanzada, los jóvenes se sentían como un grupo al que el éxito y el poder le estaban negados. Quizás por ello sus manifestaciones eran tan estruendosas logrando hacerse un lugar importante en los medios de comunicación.

En segundo lugar, los jóvenes se habían convertido en una especie de nueva clase social: tenían poder adquisitivo, generaban su propio mercado de consumo y, además, tenían conocimientos tecnológicos totalmente nuevos. En un mundo en que la tecnología avanzaba vertiginosamente, los mayores dejaban de ser los depositarios del saber porque lo que contaba –y todavía cuenta–, es el conocimiento de las nuevas tecnologías. Así, y desde entonces, el papel social de las generaciones se ha invertido porque ahora los padres y los abuelos aprenden de los hijos y los nietos. Los empleados de las empresas que fabricaban ordenadores y tecnología electrónica no eran veteranos ingenieros sino personas muy jóvenes.

La tercera novedad presente en la cultura juvenil de las sociedades urbanas era su sorprendente internacionalismo. La radio, la televisión, el cine y la mejora de las comunicaciones por tierra y aire hacían que la moda y la música rock viajaran a una velocidad sorprendente. Ni siquiera se detenían en el Telón de Acero. Los jóvenes de los países comunistas accedían a la música a través de emisoras de radio pirata y a la moda a través del mercado negro de revistas y de la autoconfección. En cualquier caso, era indudable la hegemonía del inglés, convertido en lengua franca por la música pues la lírica del rock no se traducía, pero no por ello era menos popular.

1968 fue el año histórico de las revueltas juveniles y resultó fatídico para los añosos gobernantes de la Guerra Fría que veían como su poder era violentamente cuestionado desde la calle. Las protestas de 1968 tenían además un carácter muy internacional –hubo disturbios en Estados Unidos,

³⁷² HOBBSAWM, Eric: *Op. Cit.*, págs. 325-327.

Francia, Alemania, Italia, Japón, México, Brasil, España y más allá del Telón de Acero³⁷³ – y se inscribían en el contexto de la agitación que tenía lugar en los medios obreros y estudiantiles de los años sesenta. Según la socióloga Isabelle Sommier, el carácter internacional de las agitaciones de 1968 se explica por la crisis general de los partidarios del marxismo en aquella época, por la emergencia de una sociabilidad autónoma de la juventud, por los problemas estructurales de unas universidades poco democráticas y por el rechazo a la Guerra del Vietnam.³⁷⁴

En efecto, en Estados Unidos una buena parte de las protestas callejeras tenían como motivo el recrudecimiento de la Guerra del Vietnam. Al final del año 1968 se contabilizaban un total de 30.057 bajas desde el inicio de la guerra en el ejército norteamericano cuya presencia en Vietnam era de 540.000 soldados. Los jóvenes protestaban porque no entendían el motivo por el cual debían sacrificar sus vidas en una lejana guerra cuyos objetivos escapaban a su razón. A la Guerra del Vietnam se añadía la lucha por los derechos civiles y la igualdad de las personas de color. El día 4 de abril fue asesinado el pastor Martin Luther King, líder pacifista y defensor de los derechos civiles de los negros, lo que dio lugar a una ola de protestas en más de cien ciudades norteamericanas. Los peores disturbios fueron los de Washington, Maryland, Baltimore y Chicago en los que murieron docenas de personas, se detuvieron a miles de manifestantes y se perdieron millones de dólares en destrozos. Para empeorar las cosas, el 5 de junio fue asesinado el senador demócrata Robert F. Kennedy, también conocido por sus campañas a favor de los derechos civiles y del cese de la Guerra del Vietnam.³⁷⁵

La agitación en Europa no era menor. En mayo de 1968 las calles de París experimentaron una revuelta obrera y juvenil sin precedentes que puso en jaque al presidente de la República Francesa el General Charles de Gaulle. El “Mayo francés” fue una amplia revuelta espontánea de jóvenes obreros y estudiantes a la vez, antiautoritaria, de naturaleza cultural, social y política, dirigida contra la sociedad tradicional, el imperialismo y contra el poder gaullista. Aunque las reivindicaciones iniciales se dirigían al aumento de los salarios y a cuestionar el poder político establecido desde 1958, el Mayo francés, después de una larga huelga pronto derivó hacia un movimiento estudiantil a favor de la liberalización de las costumbres, contra el envejecimiento de la universidad, la sociedad de consumo, el capitalismo y las instituciones establecidas.

El mundo del diseño no fue ajeno a la agitación que se daba en las universidades y todavía se encuentran pendientes de investigar muchos episodios de crisis en las escuelas superiores donde los alumnos cuestionaban ideas, programas y estilos de gestión.

En 1968 cerró la Escuela de Ulm. En el capítulo sobre la enseñanza del diseño ya hemos comentado que este centro privado tenía gravísimos problemas de continuidad a nivel económico y que éstos solo se podían solventar, según el Gobierno de Baden-Württemberg, integrándolo a la red de escuelas superiores estatales.³⁷⁶ Pero esta posibilidad era sumamente mal vista por los estudiantes. La Escuela de Ulm fue pionera en la implantación de modelos de gestión democrática en el ámbito académico y los alumnos se mostraban temerosos de la pérdida de autonomía

³⁷³ La “Primavera de Praga” fue un corto período de liberalización política que tuvo lugar en Checoslovaquia. Se inició el 5 de enero de 1968 y concluyó el 20 de agosto del mismo año con la invasión por los tanques de la URSS y sus aliados del Pacto de Varsovia.

³⁷⁴ SOMMIER, Isabelle: “Les processus de diffusion des révoltes juveniles de 68”

Historie@Politique. Politique, culture, société, nº 6, septiembre-noviembre 2008.

<http://histoire-politique.fr/index.php?numero=06&rub=dossier&item=62> [consulta: 19/07/2015].

³⁷⁵ McWILLIAMS, John: *The 1960's Cultural Revolution*, Greenwood Press, Westport, Conn./Londres, 2000.

³⁷⁶ Ver apartado “Agonía y derrumbamiento” en el *Capítulo III*.

La enseñanza del diseño o la síntesis entre conocimiento y creación.

del centro y de la imposición de medidas autoritarias desde el exterior. La escuela no fue capaz de superar ni su crisis económica ni sus contradicciones por lo que cerró sus puertas aquel mismo año.³⁷⁷ Haciendo un paralelismo con la Bauhaus, muchos achacaron este fracaso a la incomprensión de los políticos pero lo cierto era que la escuela había llegado a un nivel de conflictividad tal que se había paralizado por completo la actividad docente.



125. Asamblea del 19 de febrero en la HfG de Ulm, 1968; 126. Ocupación de la XIV Triennale de Milán, 1968.

En Italia las protestas juveniles llegaron a diversas universidades, a la Bienal de Venecia y a la Trienal de Milán. En el día de su inauguración, el 30 de mayo de 1968, la XIV Triennale fue ocupada por un centenar de personas entre estudiantes y artistas decididos a interrumpir la inauguración. Pero no se puede decir que esta edición de la Triennale fuera una muestra de conservadurismo. Todo lo contrario. Su comisario Giancarlo de Carlo y su equipo venían trabajando desde 1965 para convertir este certamen en un evento menos elitista, más próximo al público al que se informaba de los cambios y las transformaciones de la época, representando, por un lado, el optimismo del boom económico y la ascensión de la sociedad de consumo, y, por otro, la ansiedad del individuo perdido en un sistema cada vez más global. Esta trienal dejó de ser la típica exposición de productos de consumo de lujo moderno representados en las áreas de arquitectura, arte y diseño para adoptar en su lugar una organización más transversal y temática. Los esfuerzos fueron en vano y los ocupantes manifestaron que ellos no realizaban un acto artístico, sino político. En un documento leído en la asamblea del 3 de junio de 1968 se decía:

“Nuestra ocupación de la Triennale de Milán tiene la intención de ser un acto político organizado para coincidir con la situación en Francia. Nuestra iniciativa –con la presente acción– marca el inicio de nuestra participación en el conflicto que se ha extendido desde la planta de la fábrica a todos los niveles de la sociedad, como lucha entre el capitalismo como “máquina del mundo” y los oprimidos, los explotados y los manipulados (como nosotros)... Como consecuencia ¿cuál es el resultado?... Aquí emerge la precisa y decidida conciencia de la autocontradicción en cada trabajador que se encuentra dentro del proceso científico-técnico-industrial en marcha.”³⁷⁸

Así pues la ocupación de la trienal no era un acto político aislado sino que formaba parte del movimiento internacional estudiantil y obrero que ponían en tela de juicio el *establishment* cultural y el sistema capitalista.

³⁷⁷ ERLHOFF, Michael: “The Constant and Catastrophic End” en LINDINGER, Herbert (Ed.):

Ulm Design. The Morality of Objects, Ertst & Sohn, Berlín 1990, págs. 118-223.

³⁷⁸ “Documentos del grupo de ocupación”, Archivo storico de la Triennale.

Ver: NICOLIN, Paola: “Protest by Design. Giancarlo de Carlo and the 14th Milan Triennale”

en CROWLEY, David y PAVITT, Jane (Eds.): *Cold War Modern Design 1945-1970*, V&A Publishing, pág. 232. En esta ocasión, no se ha podido acceder al texto original en italiano y se ha trabajado con la cita en inglés de Nicolin.

Comoquiera que Estados Unidos retiró su stand a causa de la ocupación, quedó una sala vacía en el Palazzo dell'Arte que De Carlo aprovechó para integrar la ocupación a la Triennale montando una exposición llamada "Las protestas de los jóvenes". En ella se recreaba la representación de la protesta mediante unas barricadas hechas de detritus industriales y con las fotografías de unos manifestantes al fondo. Pero esta sala fue muy mal recibida por los ocupantes pues se daba la paradoja de que los elementos visuales de la protesta se exhibían dentro de un espacio institucional. En tanto que acontecimiento organizado por el Estado la Triennale, esta instalación era contemplada por los ocupantes como una institución del *establishment*. Sin embargo su organizador creyó ingenuamente que podía ser al mismo tiempo portavoz de la cultura oficial y espacio de renovación.³⁷⁹

6.1.12. Cambio de actitudes: pluralidad y consumismo

La burbujeante sociedad consumista que se desarrolló en la Era dorada, después de los años de reconstrucción post-bélica, asociada a la revolución juvenil, puso en crisis un ideal moderno que, a pesar de las invocaciones de los moralistas, hacía aguas por todas partes.³⁸⁰ el concepto de estándar. Éste se definía como la necesidad de diseñar unas pocas soluciones de diseño óptimas y baratas que sirvieran para la mayoría de ciudadanos. Con este principio de tipo fordista el Movimiento Moderno había pretendido racionalizar el mercado y el consumo. Sin embargo, tenía el grave inconveniente de limitar la pluralidad. A finales de los años cincuenta, los diseñadores empezaron a ser conscientes de que el mercado era de por sí irracional y de que se regía por unas leyes que ellos no podían controlar. Entre ellas se encontraban la ley de la obsolescencia planificada y la ley de la segmentación o la variedad. La pluralidad de mercado alimentó el sueño de la variedad en el diseño y en este contexto las pretensiones estandarizadoras del modernismo se convirtieron en algo absolutamente inadecuado.

La variedad en la oferta de productos de consumo era también el reflejo de un profundo e inexorable cambio en el sistema productivo. El sistema de fabricación fordista quedaba obsoleto a medida que avanzaba la automatización electrónica –mediante los llamados robots– que permitían variar los modelos de la cadena de montaje sin tener que hacer grandes inversiones. Decididos a conquistar los mercados internacionales los productores japoneses fueron pioneros en la adopción de sistemas flexibles de fabricación que experimentaron, sobre todo, en el terreno del automóvil.³⁸¹ La pluralidad productiva permitía y estimulaba la pluralidad cultural y con ello, la imaginación de los diseñadores. Una de las características fundamentales del diseño durante las cuatro últimas décadas del siglo XX fue precisamente la proliferación de estilos y tendencias.

Pero el pluralismo productivo no era solamente una cuestión técnica, era también el síntoma de profundos cambios en la teorización económica y cultural del consumo. Aunque desde sus inicios la economía capitalista se fundamenta en el consumo, las décadas de los cincuenta y sesenta fueron especialmente significativas por lo que se refiere a la consolidación de la cultura consumista en el Occidente más desarrollado. El rápido proceso de urbanización de las ciudades y los avances tecnológicos fueron factores determinantes para que en el siglo XX se desarrollara una verdadera cultura del consumo entendiendo por tal aquella en que las actividades y la ética de los individuos están determinadas por patrones de comportamiento consumista.³⁸²

³⁷⁹ NICOLA, Paola: *Op. Cit.*, pág. 233.

³⁸⁰ En realidad el ideal fordista se mantuvo en la Unión Soviética hasta su desintegración, en 1991.

³⁸¹ COMMISSARIAT GÉNÉRAL DU PLAN. Dir. J.M. Jacot: *Du fordisme au toyotisme? Les voies de la modernisation su système Automobile en France et au Japon*. La Documentation Française Cop., París, 1990.

³⁸² MAMIYA, Christin J. *Pop Art and Consumer Culture. American Supermarket*, University of Texas Press, Austin, 1992, pág. 2.

La puesta en práctica de las teorías keynesianas fue fundamental en la implementación de unas políticas económicas nuevas que ponían su centro de atención en el estímulo del consumo y no en el estímulo de la producción como medio para lograr la estabilidad económica. En su obra *The General Theory of Employment, Interest and Money* (1936),³⁸³ el economista británico John Maynard Keynes defendía que el Producto Nacional Bruto de la sociedad viene definido por la suma del consumo y la inversión. En una situación de desempleo y de disminución de la capacidad productiva sólo pueden aumentarse el empleo y el PNB incrementando principalmente los gastos, o sea el consumo y la inversión. Durante la crisis económica de los años treinta oponiéndose a la teoría económica clásica, Keynes abogaba por una activa política de gasto público como medio de estimular la demanda, o sea, el consumo. El incremento del consumo traería consigo el aumento de la producción y, por lo tanto, la reducción del desempleo.

Las teorías de Keynes tuvieron un grado de aceptación desigual durante los años treinta, pero fueron ampliamente aceptadas tres décadas después. Al parecer la administración del presidente estadounidense John F. Kennedy, elegido en 1960, fue la primera que adoptó por completo la doctrina keynesiana de estímulo al consumo y desde entonces la influencia de los economistas sobre los gobiernos fue mucho mayor. Las políticas económicas norteamericanas determinaron un crecimiento exponencial de sus empresas multinacionales y el hecho de que el período de 1958-1964 represente el de mayor expansión internacional de la economía de Estados Unidos constituye la prueba de su éxito. Entre 1957 y 1962 los activos de las empresas norteamericanas en Europa se doblaron y, entre 1962 y 1967, se doblaron otra vez.³⁸⁴

El consumo no solo era una categoría macroeconómica sobre la que los gobiernos especulaban sino que tuvo una importante incidencia en el terreno microeconómico pues cada vez determinaba más el estilo de vida de los ciudadanos. Las empresas ahuyentaban el fantasma de la saturación de mercado mediante agresivas estrategias de incitación al consumo –entre las que se encontraban la obsolescencia planificada de los productos– y la publicidad a gran escala que llegaba a los hogares a través de un nuevo medio: la televisión. Para muchos ciudadanos la vida consistía en una interminable carrera social ascendente basada en la adquisición de bienes de consumo.

A finales de los años cincuenta la cultura de consumo empezó a llamar la atención de críticos de arte, antropólogos y también de artistas, arquitectos y diseñadores que vieron en ella la auténtica cultura popular, o folklore, de la era industrial.³⁸⁵

6.1.13. La cultura de masas y el valor de los signos

Con su obsesión por la adecuación de las formas al uso y su adhesión a las teorías funcionalistas, los artífices del Movimiento Moderno habían dejado de lado los elementos expresivos y metafóricos del diseño que terminarían por convertirse en elementos omnipresentes de la sociedad de consumo y los medios de comunicación de masas. No es extraño, pues, que diversos intelectuales empezaron a analizarlos seriamente y a preguntarse por la lógica de su estructura y sus mecanismos de actuación. Para comprender la agitación crítica que tuvo lugar en el mun-

³⁸³ KEYNES, John Maynard: *The General Theory of Employment, Interest and Money*. La primera edición de 1936 fue para la MacMillan Cambridge University Press. Ahora puede consultarse el texto íntegro original. <http://cas.umkc.edu/economics/people/facultypages/kregel/courses/econ645/winter2011/generaltheory.pdf> [consulta: 17/07/2015], *Teoría general de la ocupación el interés y el dinero*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1943.

³⁸⁴ MAMIYA, Christin: *Op. Cit.*, pág. 3.

³⁸⁵ CALVERA, Anna: “La conceptualització del disseny: aportació de Joan Perucho a l’índole de la gràfica” en *La formació del sistema disseny. Barcelona (1914-2914), un camí de modernitat. Assaigs d’història local*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2014, págs. 369-398.

do del diseño durante los años sesenta, nos referiremos a una serie –no exhaustiva pero sí significativa– de textos que ampliaron considerablemente la comprensión de lo que hoy llamamos sociedad de la información.

Uno de los primeros trabajos que exploraba seriamente el impacto de los mass media en la sociedad fue la recopilación de ensayos *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man* (1951) escrita por Marshall McLuhan.³⁸⁶ En esta obra pionera el eminente estudioso de la comunicación canadiense aplicaba las técnicas de la crítica literaria y la crítica del arte a un nuevo objetivo: el análisis de 59 “artefectos” entre los que se contaban anuncios publicitarios, tiras de comic, carteles de cine y cubiertas de revistas y libros. Considerado como el oráculo de la era de la información electrónica, McLuhan intentaba comprender las transformaciones sociales que traían consigo las nuevas tecnologías, en especial, la televisión cuyo impacto estaba modificando el comportamiento de las personas. En la medida que los nuevos medios de comunicación eran utilizados en beneficio propio por los políticos y por las empresas que deseaban controlar la opinión pública y gobernar los mercados, McLuhan puso todo su empeño en crear una teoría general que explicara lo que estaba ocurriendo con la cultura americana y porqué.

Aunque las obras más conocidas de McLuhan fueron publicadas en los años sesenta,³⁸⁷ lo cierto es que muy pocos años después de la aparición de *The Mechanical Bride*, entre 1952 y 1955, en el Institute of Contemporary Arts de Londres tuvieron lugar unas reuniones organizadas por un grupo de investigadores, artistas, fotógrafos, arquitectos y diseñadores que, al igual que McLuhan empezaron a ver la cultura visual del consumo de una manera muy heterodoxa.³⁸⁸ El llamado Independent Group, presidido por el crítico e historiador Reyner Banham, organizó una serie de charlas y encuentros en el ICA en los que se analizaban seriamente la cultura de masas británica y americana mediante revistas, películas del oeste o de ciencia-ficción, carteleras de espectáculos, diseños de coches y música popular. Su tratamiento era inclusivo y respetuoso y empleaba métodos de interpretación como la teoría de la comunicación y la antropología. Actualmente se considera que los miembros del Independent Group fueron los padres del Pop-Art en el sentido de que –como se describe en el capítulo sobre los estilos– su fuente de inspiración no era la naturaleza ni la introspección psicológica, sino los iconos y los productos de la sociedad de consumo.

El interés académico por la cultura de masas no fue un fenómeno exclusivamente anglosajón sino que también tuvo interesantes manifestaciones en Italia donde, a principios de los años sesenta, el debate sobre el futuro del diseño era muy vivo. En 1962, el crítico de arte Gillo Dorfles publicó el libro *Símbolo, comunicación y consumo*,³⁸⁹ en el que ensayaba un método científico consistente en aplicar la teoría de la información al análisis del consumo, llegando a la conclusión de que el carácter simbólico no sólo se daba en las formas deliberadamente comunicativas,

³⁸⁶ MCLUHAN, Marshall: *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*, Gingko Press, Corte Madera, 2001. [1ª edición: 1951].

³⁸⁷ Entre 1953 y 1957 McLuhan fue coeditor junto con el antropólogo Edmund Carter de la revista *Explorations* cuyos artículos constituyen la mejor introducción a su obra. Posteriormente publicó una antología de textos en *Explorations in Communication: An Anthology*, Beacon Press, Boston, 1960; Sus obras más conocidas de los años sesenta iban a ser *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (1962); *Understanding Media* (1964); *The Medium is the Message* (1967) y *War and Peace in the Global Village* (1968).

³⁸⁸ Entre los teóricos del grupo estaban Lawrence Alloway, Reyner Banham, Toni del Renzio y John McHale. Entre los artistas y fotógrafos estaban Richard Hamilton, Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi y William Turnbull; entre los arquitectos y diseñadores estaban Alison and Peter Smithson, James Stirling, Colin St. John Wilson y Edward Wright. MASSEY, Anne: *The Independent Group. Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-1959*, Manchester University Press, Manchester, 1995.

³⁸⁹ DORFLES, Gillo; *Símbolo, comunicazione e consumo*, Einaudi Editore, Torino 1962. *Símbolo, comunicación y consumo*, Editorial Lumen, Barcelona, 1967.

como el cine, la televisión o la publicidad, sino también en los objetos de consumo, desde los automóviles hasta los electrodomésticos. En consecuencia, para Dorfles, el diseño industrial no era, como habían deseado los “modernistas” una forma objetiva y racional de construir el mundo sino una forma más de comunicación entre las muchas que proporcionaba la sociedad de consumo. El panegírico de la cultura de masas continuó, en 1964, con el famoso libro *Apocalípticos e integrados* de Umberto Eco en el que argumentaba que, a pesar de que los medios de comunicación podían convertirse en perversos medios de control cuando caían en manos de dictaduras, por su carácter no elitista también posibilitaban la introducción de nuevas categorías perceptivas y estimulaban las visiones pluralistas.³⁹⁰

La aportación francesa a las investigaciones que relacionaban sociedad de consumo y teoría de la comunicación fue también muy significativa. En 1957, Roland Barthes publicó *Mythologies*, una recopilación de textos en los que analizaba los mitos de la cultura de masas en Francia como si fueran un lenguaje. En la segunda parte del libro, usando los conceptos elaborados por Ferdinand de Saussure, Barthes analizaba el mito como sistema semiótico y concluía describiendo cómo la sociedad burguesa contemporánea construye sus propios mitos consumistas.³⁹¹ La idea de que la sociedad de consumo se organiza como un sistema de signos aparecía claramente explicitada al final del libro de Jean Baudrillard *Le système des objets* (1968). Baudrillard ya anunciaba aquí su teoría sobre la naturaleza de la sociedad de consumo según la cual ésta no se caracterizaba ni por la abundancia, ni por el derroche de bienes sino por la organización de todo ello en sustancia significativa:

“El consumo no es ni una práctica material, ni una fenomenología de la “abundancia”, ella no se define ni por el alimento que se digiere ni por el vestido que se viste, ni por el coche que uno usa, ni por la sustancia oral y visual de las imágenes y los mensajes, sino por la organización de todo ello en sustancia significativa; ella es la totalidad virtual de todos los objetos y mensajes constituidos desde ahora en un discurso más o menos coherente. El consumo, para que tenga significado, es una actividad de manipulación sistemática de signos”.³⁹²

El estudio riguroso y académico de la sociedad de consumo analizada con los instrumentos críticos de la antropología simbólica y de la lingüística interesaban mucho a los diseñadores toda vez que desplazaban el centro de gravedad de sus proyectos. Las funciones prácticas y estructurales, que tan valoradas fueron por el Movimiento Moderno, ahora perdían importancia porque lo que la sociedad reclamaba era un mayor énfasis en el diseño de las funciones simbólicas.³⁹³ Así pues, se dio la circunstancia de que el complejo fenómeno del consumo se convirtió en el gran centro de atención de economistas, antropólogos y diseñadores.

De acuerdo con estas nuevas teorías, la historia y la crítica empezaron también a revisarse ya que las categorías del buen diseño y del mal diseño se habían vuelto relativas. Así por ejemplo, Reyner Banham o Ursula Townley Hansen defendían las fantasías del *styling* con el argumento de que eran los elementos simbólicos, y no los conceptos intemporales de eficiencia y funcionalidad lo que una sociedad de ensueño reclamaba. Según ellos, la práctica del *styling* era una forma de entender el diseño que respondía adecuadamente a las aspiraciones de una sociedad rica que fanta-

³⁹⁰ ECO, Humberto: *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona, 1968 [1ª edición: Bompiani, Milan, 1964].

³⁹¹ BARTHES, Roland: *Mythologies*, Éditions du Seuil, París, 1957.

³⁹² BAUDRILLARD, Jean: *Le système des objets*, Éditions Gallimard, París, 1968, pág. 276 ;

El sistema de los objetos, Ed. Siglo XXI, México, 1969. En su obra posterior *La sociedad de consumo*.

Sus mitos sus estructuras, Ed. Plaza y Janés, Esplugues de Llobregat, 1974

[1ª edición: Gallimard, París, 1974]. Baudrillard desarrollaba por completo la teoría del consumo.

³⁹³ Ver: CAMPI, Isabel: “Lo funcional y lo funcionalista” en *Diseño y nostalgia. El consumo de la historia*, Ediciones de Belloch-Santa & Cole, La Roca, 2007, págs. 107-146.

seaba con la conquista del espacio. En la medida que sus formas se adecuaban al uso social, los conceptos de “honestidad” acuñados por el Movimiento Moderno debían ser revisados.³⁹⁴



127. Archigram: *Bubbles City*, 1966.

6.1.14. La muerte de la arquitectura y la objetualidad dura

Durante los años sesenta, al calor del Pop-Art aparecieron en el escenario cultural una serie de grupos de vanguardia o grupos antidiseño –Archigram en Gran Bretaña, los Metabolistas en Japón y Archizoom, Superestudio, UFO y 9999 en Italia– que, ante la imposibilidad de construir verdaderamente la utopía moderna, utilizaban el proyecto arquitectónico o de diseño como instrumento crítico: ante el fracaso de todos los modelos urbanísticos experimentales –como Chandigarh en la India, las *New Towns* inglesas, las *Unités d’habitation* en Francia o los barrios obreros suecos– estos grupos empezaron a suponer que el problema no era tanto la calidad de la arquitectura propiamente dicha como su carencia de valores históricos o metafóricos y su incapacidad para

dialogar con un mundo moderno impregnado de pluralismo y dirigido por el consumo.³⁹⁵ La muerte de la arquitectura se convirtió en un tema recurrente entre los grupos de arquitectos de vanguardia. Esta defunción abría la posibilidad de que el proyecto fuera un ente autónomo desvinculado de la construcción que no se hacía para edificar casas útiles sino para significar, expresar, comunicar o polemizar. Hacer arquitectura se convertía así en una experiencia libre. Pura energía creativa que se transformaba sin perder energía en la construcción, sus obras sólo se exponían en galerías o se publicaban en revistas. En contra de la utopía de la arquitectura y el urbanismo modernos que continuaban proponiendo un mundo de orden imposible, los grupos de vanguardia invertían el proceso: asumían la utopía como dato inicial del trabajo y lo desarrollaban de modo realista.

Archigram era un grupo londinense de jóvenes arquitectos muy próximo a las ideas del Independent Group que, hacia 1957, ya había formulado los principios básicos del Pop-Art.³⁹⁶ Entre 1961 y 1974, Archigram publicó diez números de una revista que llevaba su propio nombre en la que mostraban textos, dibujos y proyectos experimentales, los cuales expresaban sus ideas aunque nunca llegaran a ser construidos. En 1963, organizaron su primera exposición en el Institute of Contemporary Arts de Londres en la que, para manifestar su descontento por la vulgaridad de la arquitectura de su tiempo, miraban hacia la ciencia-ficción. Ellos buscaban en las tecnologías más avanzadas del habitáculo –como la cápsula espacial, la plataforma petrolífera o el batiscafo– una profecía de futuro. Archigram rechazaba las formas tradicionales de construcción y proponía una arquitectura flexible, sintética, desechable y de producción totalmente in-

³⁹⁴ BANHAM, Reyner: “A Throw-Away Esthetic” en *Industrial Design*, vol. 7, marzo 1960, pág. 65; TOWLEY HANSEN, Ursula: “Taking America Straight” *Industrial Design*, Vol 6, agosto 1959, pág. 71. Citados por MARCUS, George H.: *Design in the Fifties. When Everyone Went Modern*, Prestel, Munich-Nueva York, pág. 140.

³⁹⁵ Ver BRANZI, Andrea: “L’architettura pop” en *La Casa Calda. Esperienze del Nuovo Design Italiano*, Idea Books Edizioni, Milan, 1984, págs. 57-62.

³⁹⁶ El grupo Archigram estaba compuesto por Peter Cook, Warren Chalk, Ron Herron, Dennis Crompton, Michael Webb; David Greene. Ver COOK, Peter (Ed.): *Archigram*, Studio Vista, Londres, 1972; PIANA COSTA CABRAL, Claudia: *Grupo Archigram, 1961-1974. Una Fábula da Técnica*. Tesis doctoral leída en la Universidad Politécnica de Catalunya el 23-02-2002. En línea www.tesisenxarxa.net/TDX-0219104-183033/Index.html [consulta: 15/07/2008]. Ver “La sensibilidad Pop” en *Cap IV. Los estilos del siglo o la búsqueda de la forma*.

dustrial que estuviera definida por las necesidades del consumidor. La posibilidad de elección individual y afinidad con la cultura popular guiaban la mayoría de sus proyectos utópicos tales como la *Walking City* de 1964 o la *Instant City* de 1968.³⁹⁷

De todos modos, fueron los grupos italianos de vanguardia los primeros en contemplar la arquitectura como una disciplina que reflexionaba sobre todos los aspectos del espacio doméstico, incluidos los objetos. Ellos fueron también los primeros que hicieron las propuestas más originales con respecto al diseño. Archizoom y Superestudio organizaron dos exposiciones conjuntas, la primera, en 1966, en Pistoia y la segunda, en 1967, en Módena, que presentaban proyectos de arquitectura y mobiliario a las que pusieron por nombre *Superarchitettura*. La definición de las exposiciones era una especie de manifiesto de arquitectura Pop:

“La superarquitectura es la arquitectura de superproducción, de superconsumo, de la superincitación al consumo, del supermercado, de Superman, de la gasolina súper. La superarquitectura acepta la lógica de la producción y el consumo y ejerce sobre ella una acción desmitificadora”.³⁹⁸



128. Archizoom Associati: paisaje interior de la *No-Stop City*, 1970.

A diferencia de la inglesa, la vanguardia arquitectónica italiana usaba la cultura pop como caballo de Troya en el interior de la propia cultura burguesa. En ocasiones, el concepto naturalista y dialéctico del mercado se sustituía por el de su completa artificialidad y en otras, el racionalismo se incrementaba hasta la paradoja representando de manera hiperrealista todos los datos funcionales del proyecto. En su exposición de la *Non-Stop City*, Archizoom Associati declaró que el fin último de la arquitectura era la muerte de la arquitectura misma.³⁹⁹

Todos estos manifiestos en contra de la arquitectura funcionalista tuvieron su correlato en el interior del espacio doméstico y el mobiliario. Contra los mitos del diseño racional, tales como la flexibilidad, la componibilidad y la serialidad se imponía una objetualidad dura, de espacios unitarios, sólidos inmóviles y agresivos desde un punto de vista comunicativo. En el fondo era un movimiento anti-diseño. En 1967, Ettore Sottsass Jr. publicó en la revista *Domus*, una serie de muebles parecidos a menhires aislados dentro de estancias vacías en las que se detectaban enrarecidos rastros de una domesticidad tradicional. Siguiendo el mismo camino, Archizoom Associati publicó una serie de *dream-beds* o camas monumentales con citas explícitas al lengua-

³⁹⁷ WOODHAM, Jonathan M: *Twentieth Century Design*, Oxford University Press, Oxford, 1997, pág. 187.

³⁹⁸ BRANZI, Andrea: *Op. Cit.*, pág. 54.

³⁹⁹ BRANZI, Andrea: *Op. Cit.*, pág. 73.

je kitsch y al islamismo oriental. Mediante una combinación conflictiva de lenguajes diferentes se pretendía hacer una condena explícita al optimismo del progreso burgués.

“Queremos introducir en casa todo aquello que ha permanecido fuera: la banalidad construida, la vulgaridad internacional, muebles urbanos, perros mordaces”.⁴⁰⁰

6.1.15. Conclusión

Vista en su conjunto, la Era dorada era menos refulgente de lo que parecía. Es cierto que durante tres décadas los indicadores reflejaron un crecimiento económico ininterrumpido y que no existían el fantasma del paro y la marginación. Sin embargo, aquella era de oro coincidió con la tensión de la Guerra Fría y con la ansiedad que ésta generaba. Los que ya tenemos una edad recordamos lo que era vivir bajo la amenaza constante de una hecatombe nuclear y de un desarrollo tecnológico incontrolable próximo a la ciencia ficción. No sabíamos hasta dónde llegaría la carrera del espacio, de qué serviría vivir en la Luna, si los ordenadores tomarían el poder, si terminaríamos habitando en espacios totalmente artificiales o en bunkers antiatómicos enterrados bajo tierra. El incuestionable progreso material venía acompañado de profundas incertidumbres y de inquietantes predicciones sobre el futuro.

Las investigaciones sobre la Guerra Fría con las que hemos trabajado ponen en evidencia hasta qué punto Estados Unidos intentó manipular los gustos de los europeos (dentro y fuera del Telón de Acero) con el fin de convencerles de que su modelo de sociedad consumista y su concepto de confort, asociado al estilo moderno, era sinónimo de libertad, progreso y democracia. Como hemos visto, esta campaña no tuvo su equivalente soviético. La URSS actuó de modo defensivo pero no emprendió acciones parecidas a las exposiciones del Plan Marshall y de la USIA con el fin de convencer a los ciudadanos del mundo capitalista que su concepto de *bit* podía ser mejor y socialmente más justo. Hubiera podido hacerlo, pero prefirió basar su propaganda en la tecnología espacial y en la industria pesada. Desde su perspectiva, los debates sobre las cocinas eran irrelevantes.

Los autores que han tratado la Guerra Fría desde el punto de vista del diseño y que hemos consultado para este trabajo (Castillo, Crowley, Pawitt, Forty, Kalm), sugieren que los gobiernos se empeñaron en tener a los ciudadanos satisfechos y absortos en el consumo y el confort de su hogar unifamiliar y privado para de, este modo, mantenerlos alejados de la esfera pública. Como dice Mart Kalm:

“La retirada hacia el ámbito privado se considera generalmente una estrategia para que la gente se sitúe fuera del alcance de la ideología de la vida pública. En el clima creado por la Guerra Fría, la esfera privada adquirió significado como lugar de una supuesta autonomía, de una serie de gestos tácticos para deslizarse entre los dedos de la política con mayúsculas. Esta fijación en el ámbito privado, ¿estaba impulsada por la ansiedad política o por un entorno doméstico totalmente transformado? ¿El ámbito privado era un lugar de resistencia o una válvula de escape? ¿Era un lugar de la vida pública?”.⁴⁰¹

Aunque esta estrategia parece que surgió de los Estados Unidos y de sus “campañas de abundancia”, la idea caló muy hondo en el mundo Occidental capitalista e incluso llegó al depauperado Sur de Europa. En la España de finales de los cincuenta donde, a causa de la interminable postguerra, del aislamiento internacional y las políticas autárquicas, la vida era muy poco “dorada”, el régimen franquista configuró un gobierno tecnócrata con el fin de relanzar la economía.

⁴⁰⁰ BRANZI, Andrea: *Op. Cit.*, pág. 55.

⁴⁰¹ KALM, Mart: “Foreword” en VV. AA.: *Constructed Happiness-Domestic Environment in the Cold War Era*, Actas del Congreso de la Academia de las Artes de Estonia, Tallin, 2004, págs. 7-9.

Pero su objetivo último era en buena parte ideológico pues los ministros de Franco creían que el bienestar y el materialismo conducirían a la apatía política neutralizando así las reivindicaciones de tipo socio-político y permitiendo a las élites la racionalización de la administración pública.⁴⁰²

En general, la retirada hacia el ámbito privado y el refugio en el consumo proporcionaron un terreno abonado para el desarrollo del diseño de producto. De modo que no es extraño que esta política, asociada al bienestar económico, tuviera como resultado un crecimiento exponencial de la demanda de objetos de todas clases.

A caballo de la prosperidad económica de la Era dorada, en los países occidentales, el diseño se configuró como un movimiento cultural y una profesión bastante consolidada. Durante las tres décadas que siguieron a la Segunda Guerra Mundial se crearon muchas revistas, ferias especializadas sobre la innovación en el hogar, asociaciones de diseñadores, centros de promoción y así como sus correspondientes organismos internacionales.⁴⁰³ Pero lejos de ser puramente corporativistas y acríticos, los colectivos de diseñadores se enzarzaron en apasionados debates sobre las virtudes morales del diseño y sobre los peligros y oportunidades de la sociedad de consumo.

De todas formas, ya fuera porque era una nueva clase social, no había vivido la guerra o porque tenía más educación y una mayor capacidad de crítica, entre la juventud el ideal de ciudadano consumista y despolitizado no llegó a calar del todo. Los disturbios estudiantiles que tuvieron lugar en 1968, en todo el mundo, fueron el presagio de que la Era dorada se terminaba o que, por lo menos, las nuevas generaciones consideraban que ya no querían vivir en ella.

6.2. Los años de crisis, 1968-1991

Este último apartado trata de la época que transcurre entre la gran crisis económica mundial de 1973, pero que ya se presagiaba en 1968, y la desintegración de la Unión Soviética, ocurrida en 1991. Hechos que marcan el fin del “corto siglo XX”, según Eric Hobsbawm.⁴⁰⁴ Este historiador británico percibe estas dos largas décadas como el período de la pérdida de la estabilidad política, social y financiera que había presidido la Era dorada a causa del dominio del credo neoliberal que se impuso en las esferas de la vida política y económica. Hablar de crisis presupone hablar de una era de turbulencias e inestabilidad enmarcada en otras de estabilidad y crecimiento. Pero lo que siguió después de 1991 y los inicios del siglo XXI estuvo muy lejos de representar una vuelta a otra Era dorada. Porque a finales del siglo XX, con el fin de la Guerra Fría y la política de bloques, el mundo se volvió todavía más inseguro: se desencadenaron guerras en los Balcanes, el Golfo Pérsico, Afganistán e Irak y todos los ciudadanos del planeta tuvieron que enfrentarse a la amenaza permanente y difusa del terrorismo global así como al poder de unos mercados financieros cuyos efectos eran reales y al mismo tiempo incontrolables.

Los trabajos de David Harvey nos invitan a creer que lo que tuvo lugar a mediados de los años setenta no fue una crisis sino un cambio socioeconómico y cultural de enorme trascendencia que con el tiempo no parece retroceder, sino intensificarse y acelerarse.⁴⁰⁵ Este geógrafo marxista hace una original investigación sobre los orígenes del cambio cultural y considera que lo que ocurre en las últimas décadas del siglo XX da lugar a la postmodernidad entendida no solamente como un conjunto de nuevas

⁴⁰² BALFOUR, Sebastian: “Obertura. Una modernidad autoritaria” en MARÍ, Antoni y MERCADÉ, Albert (Eds.): *La modernitat cauta, 1942-1963. Resistència, resignació, restauració*. Angle Editorial, Barcelona, 2014, págs. 17-31.

⁴⁰³ Ver el apartado “La promoción del buen diseño” en el *Capítulo IV. Los estilos o la búsqueda de la forma*.

⁴⁰⁴ HOBBSAWM, Eric: “The crisis decades” en *Age of Extremes. The Short Twentieth Century, 1914-1991*, Abacus, 1995, págs. 403-432.

⁴⁰⁵ HARVEY, David: *La condición de la postmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrortu Editores, 2008 [1ª edición: Basil Blackwell, Oxford, 1990].

ideas sino como una condición histórico-geográfica que va mucho más allá de la esfera cultural y que a su vez la determina. Esta condición surge de la transformación económico-política del capitalismo tardío y de la consiguiente transformación de la experiencia del espacio y el tiempo. Los ríos de tinta que los filósofos, historiadores y estudiosos del diseño han escrito sobre la condición postmoderna se comprenden mejor una vez que se inscriben en esta doble transformación.

6.2.1. Del fordismo a la “acumulación flexible”

Las tres décadas de la Era Dorada fueron una época de crecimiento económico sostenido y de bienestar social que se construyeron sobre la combinación de un conjunto de prácticas de control del trabajo, mejoras tecnológicas, hábitos de consumo y modelos de poder político-económico que en su conjunto adquirirían una configuración que Harvey llama “fordista-keynesiana”.⁴⁰⁶ La conexión entre el keynesianismo y el fordismo produjo en todo el mundo una gran expansión del capitalismo industrializado, el cual después de la Segunda Guerra Mundial alcanzó a muchos países descolonizados creando así las bases de la posterior economía globalizada. Junto con la adecuada intervención de los Estados que implementaban políticas fiscales y monetarias, durante la Era dorada el fordismo se convirtió en un régimen de acumulación maduro, fecundo y definido.⁴⁰⁷

Los estados que adoptaban una gestión fordista-keynesiana tendían a encargar un Estilo Internacional arquitectónico desnudo y racionalizado que daba lugar a edificios monolíticos y a ciudades eficientes pero insípidas. Mientras que la modernidad de entreguerras tuvo un carácter “heroico” aunque marcado por el desastre, la modernidad de la Era dorada contemporizó con los centros de poder, los estamentos oficiales, las grandes empresas y centros culturales que encargaban sus edificios a los arquitectos de prestigio del Movimiento Moderno convirtiéndolos así en parte del *establishment*. Se trataba de un estilo moderno despolitizado, tecnocrático y racionalista que confería una imagen impecable de poder que no siempre era bienvenido. Durante los años sesenta, las críticas y prácticas contraculturales de los jóvenes y de las minorías excluidas pueden interpretarse también como la crítica a una racionalidad burocrática, despersonalizada y sin alma.⁴⁰⁸

A mediados de los años sesenta, en Estados Unidos y Europa, el fordismo-keynesianismo empezó a mostrar signos de desaceleración a causa de la devaluación constante del dólar y del desplazamiento de la producción industrial hacia el Sudeste Asiático. Al llegar 1971 Estados Unidos rompió con los acuerdos de Bretton Woods y dejó el valor del dólar flotante con la consiguiente inestabilidad para la economía mundial.⁴⁰⁹ El problema principal del fordismo-keynesianismo

⁴⁰⁶ La primera cadena de montaje automatizada de Ford en Detroit se instaló en 1913 dando nombre al fenómeno. El concepto de fordismo en general se basa en la combinación de las técnicas tayloristas de la división del trabajo –según las cuales cada operación se puede descomponer en pequeños gestos rápidos y repetitivos– con el montaje de los productos sobre una cinta continua. Con el fordismo se obtenían grandes incrementos de productividad y de beneficios pero su rutina generaba un gran rechazo entre los trabajadores: BATCHELOR, Ray: *Henry Ford. Mass production, Modernism and Design*, Manchester University Press, Manchester-Nueva York, 1994. Del keynesianismo ya hemos hablado a propósito del cambio de actitudes, la pluralidad y el consumismo de los años sesenta. Está basado en el estímulo de la economía mediante la intervención directa en materia de gasto público que permite cubrir la brecha o déficit de la demanda agregada. La demanda agregada es el gasto en bienes y servicios que los consumidores, las empresas y el Estado están dispuestos a comprar en un determinado nivel de precios y depende tanto de la política monetaria y fiscal como de otros factores.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, pág. 152.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, pág. 162.

⁴⁰⁹ El principal objetivo del sistema de Bretton Woods fue poner en marcha después de la Segunda Guerra Mundial un Nuevo Orden Económico Internacional y dar estabilidad a las transacciones comerciales a través de un sistema monetario internacional, con tipo de cambio sólido y estable fundado en el dominio

era la rigidez para contener las contracciones inherentes al capitalismo: rigidez de las inversiones a largo plazo en instalaciones industriales, rigidez de los mercados de trabajo y rigidez de las prestaciones del Estado que confiaba en una política fiscal estable. Ante esta rigidez la única política posible era devaluar las monedas. Eso dio lugar, a partir de 1971, a una era de inflación sin precedentes que, a su vez, causó estragos en los mercados inmobiliarios y creó graves dificultades a las instituciones financieras. La crisis se agravó con la decisión de la OPEP en 1973, de aumentar el precio del petróleo y de embargar las exportaciones de crudo a Occidente durante la Guerra árabe-israelí. David Harvey escribía en 1990:

“La aguda recesión de 1973 agravada por el shock del petróleo, evidentemente sacó al mundo capitalista del letargo sofocante de la “estanflación” (estancamiento en la producción de bienes y a alta inflación de precios) y puso en movimiento a todo un conjunto de procesos que deterioraron el compromiso fordista. En consecuencia, las décadas de 1970 y 1980 han sido un período complicado de reestructuración económica y reajuste social y político. En el espacio social creado por todo este flujo y esta incertidumbre, han comenzado a despuntar una serie de nuevos experimentos en los ámbitos de la organización industrial así como en la vida política y social.”⁴¹⁰

Lo que Harvey llama la era de la “acumulación flexible” se caracteriza por una confrontación directa con las rigideces del fordismo⁴¹¹ que pasa por la flexibilización total de los procesos de fabricación, de los mercados de mano de obra, de los productos y las pautas de consumo y por la emergencia económica de nuevas áreas geográficas.⁴¹²

Durante los años ochenta, coincidiendo con la emergencia de las doctrinas neoliberales de la economía promovidas por Friedrich von Hayek (Premio Nobel de Economía 1974) y Milton Friedman

del dólar. Al mantenerse fijo el precio de una moneda (el dólar), los demás países deberían fijar el precio de su divisa con relación a aquella y, de ser necesario, intervenir dentro de los mercados con el fin de mantener los tipos de cambio dentro de una banda de fluctuación del 1 %. La quiebra del sistema acordado en Bretton Woods se produjo durante la Guerra del Vietnam cuando Estados Unidos enviaba al exterior millones de dólares para financiar la guerra. Además, en 1971, el país tuvo déficit comercial por primera vez en el siglo XX. Los países europeos comenzaron a cambiar los dólares sobrevalorados por marcos alemanes y por oro. Así, Francia y Gran Bretaña pidieron a EE.UU. la conversión de sus excedentes de dólares en oro. Por tanto, las reservas de Fort Knox, donde está depositado el oro de Estados Unidos, se contrajeron. Como respuesta, el presidente Richard Nixon impidió las conversiones del dólar y lo devaluó, para hacer que las exportaciones estadounidenses fuesen más baratas y para aliviar el desequilibrio comercial. A partir de entonces, el valor de las monedas empezó a fluctuar de un modo incontrolado. *The Bretton Woods Institutions Turn 60*, <http://external.worldbankimflib.org/Bwf/index.htm> [consulta: 24/05/2015].

⁴¹⁰ HARVEY, David: *Op. Cit.*, pág. 170. La primera edición de *La condición de la postmodernidad* fue publicada en 1990 y aunque aquí se ha trabajado con la segunda edición (2008), en ocasiones parece que los tiempos de los verbos no han sido actualizados. Los “nuevos tiempos” no han comenzado a “despuntar” sino que el mismo autor constata más adelante que parecen ampliamente consolidados.

⁴¹¹ La explicación macroeconómica que nos proporciona Harvey es más abstracta y dice que “la crisis del fordismo puede interpretarse como el agotamiento de las opciones para manejar el problema de la hiper-acumulación. El desplazamiento temporal suponía amontonar deuda sobre deuda, hasta el punto de que la única estrategia viable para el gobierno [americano] era monetizarla. En efecto, esto se llevó a cabo imprimiendo tanto dinero como para dar lugar a un brote inflacionario que redujo radicalmente el valor real de las deudas pasadas. El tiempo de rotación no podía acelerarse fácilmente sin destruir el valor de los activos fijos. HARVEY, David: *Op. Cit.*, pág. 209.

⁴¹² La flexibilización de los mercados laborales significó la inestabilidad generalizada de los puestos de trabajo, la eliminación de la mano de obra poco cualificada o su desplazamiento a países en vías de desarrollo, la pérdida de muchos derechos laborales, la emergencia de la auto-explotación, el paro estructural hasta límites impensables en la era fordista y la exclusión de muchas personas del sistema productivo. En la era de la “acumulación flexible” volvieron a aparecer grupos de marginados que no se habían visto desde la Gran Depresión.

(Premio Nobel de Economía 1976), se desregularon los mercados, se privatizaron muchos servicios públicos, se bajaron los impuestos y se dio alas a la creación de nuevas empresas.⁴¹³ Ello implicó la liquidación de las plantas de producción fordista y, en muchos casos, su traslado a países en vías de desarrollo lo que dio lugar en Europa y EE. UU. a los paisajes de desindustrialización típicos de finales del siglo XX. Al calor de las nuevas doctrinas económicas Ronald Reagan, en Estados Unidos, y Margaret Thatcher, en el Reino Unido, promovieron las políticas de la liberalización y proclamaron que el Estado del bienestar basado en la intervención de los poderes públicos era algo del pasado.⁴¹⁴

El secreto de la “acumulación flexible” consiste en la reducción del tiempo de rotación: rotación de los capitales, de la producción, de los productos y del consumo. Esto es posible gracias a los sistemas de producción robotizada, a los métodos de almacenamiento *just-in-time*, a la fluidez de la información y a la reestructuración del sistema financiero mundial que funciona actualmente como un único mercado que opera en tiempo real. Su estructura escapa al control de los poderes estatales y es tan complicada que supera la capacidad de comprensión del ciudadano medio.

La reducción de los tiempos de rotación ha dado lugar también al extraordinario crecimiento del sector de servicios y de la cultura cuyo consumo tiene unos tiempos muy cortos. La explosión del turismo, de cursos universitarios, de festivales de música, de centros culturales, galerías de arte y multi-salas de cine, por poner algunos ejemplos, es típica de la era de la “acumulación flexible.” La aparición de Internet a finales del siglo no ha hecho más que acelerar los tiempos de rotación hasta lo indecible.

Todos estos fenómenos afectan al diseño en gran manera pues implican la reducción drástica del ciclo de vida de los productos, la rotación acelerada de la moda y, por lo tanto, el estímulo constante de los deseos a través de la publicidad y el “marketing emocional”. La consecuencia es la emergencia de actividades de proyecto cada vez más basadas en la volatilidad imagen que en la materialidad de las cosas. En este nuevo panorama de rotación acelerada el diseño se hace más necesario que nunca y por ello no es extraño que encarne la quintaesencia de la era postmoderna o de la “acumulación flexible” que, como vemos, parece más una transformación estable del capitalismo que un arreglo temporal.

6.2.2. La compresión espacio-temporal y la condición postmoderna

Desde mediados de los años setenta, paralelamente al fin del fordismo-keynesianismo, se ha producido una tremenda “compresión espacio-temporal.” Este fenómeno se caracteriza por la aceleración del ritmo de vida inherente al capitalismo y necesita ser explicado pues se remonta al siglo XVIII y es muy perceptible en la era de la industrialización.

Según Harvey, existe una estrecha relación entre espacio, tiempo y dinero. Históricamente puede observarse como los poderes económicos han hecho todo lo posible por controlar el tiempo y el espacio y nada hace pensar que no continúen haciéndolo.

⁴¹³ Los keynesianos defendían que los sueldos altos, el pleno empleo y el Estado del bienestar aumentan la demanda del consumo y la expansión. Los neoliberales sostenían, en cambio, que había que contener la inflación, y recortar los costes, tanto del gobierno como de las empresas, y que la mano escondida del mercado libre iba a producir el mayor crecimiento. La batalla entre keynesianos y neoliberales no era estrictamente técnica sino también política. Los gobiernos neoliberales se enfrentaron abiertamente a las organizaciones obreras e hicieron todo lo posible para desarticularlas.

⁴¹⁴ Ronald Reagan fue presidente de los Estados Unidos entre 1981 y 1989 y Margaret Thatcher fue primera ministra del Reino Unido entre 1979 y 1990.

El paso de la producción doméstica y artesana a la producción industrial en la fábrica no hubiera sido imposible sin la existencia de cronómetros y relojes precisos capaces de controlar el tiempo de trabajo de los obreros. Toda la historia de la innovación técnica se ha dirigido a la reducción del tiempo: el taylorismo, la cadena de montaje, las comunicaciones inalámbricas, las operaciones bancarias electrónicas, el ferrocarril, el automóvil, el avión, etc. han tenido siempre como objetivo reducir el tiempo de producción y de transporte para acelerar los tiempos de rotación. Ahora todos somos conscientes de que “el tiempo es oro”.

Se llega a conclusiones similares cuando se trata de controlar el espacio. Las barreras espaciales definen zonas de poder pero son un obstáculo para los mercados. Las innovaciones para la reducción de los tiempos se asocian a la voluntad de eliminación de fronteras de todo tipo. La historia de la organización territorial, de los imperios y las colonizaciones y de los conflictos geopolíticos nos habla de la lucha por el control del espacio. Siempre se ha sido mucho más tolerante con los movimientos de mercancías que de personas. Mientras que las migraciones, se perciben como un problema, los movimientos libres de mercancías se presentan como una bendición. La historia económica se identifica con la lucha por la conquista de territorios y mercados. Como dice Harvey:

“El dominio de las redes y espacios de comercialización sigue siendo un objetivo corporativo fundamental y muchas de las ásperas luchas por la participación en el mercado se libran con la precisión de una campaña militar para capturar territorios y espacios. La información geográfica precisa se convierte en una mercancía vital en estas luchas.”⁴¹⁵

Pero tanto, la reducción del tiempo como el control del espacio son fuerzas dinámicas e inestables lo que produce un profundo sentimiento de inseguridad. Nuestro autor prosigue afirmando:

“Pero la fuerza dinámica de la acumulación de capital (y de la hiper-acumulación), junto con las condiciones de lucha social definen la inestabilidad de las relaciones. En consecuencia nadie sabe muy bien qué podría ser “el tiempo y el lugar adecuado para todo”. Parte de la inseguridad que enloquece al capitalismo como formación social surge de esta inestabilidad de los principios espaciales y temporales alrededor de los cuales la vida social podría organizarse. Durante las fases de máxima transformación, los fundamentos espaciales y temporales para la reproducción del orden social sufren la más severa desorganización.”⁴¹⁶

Históricamente puede observarse que han existido momentos álgidos de compresión espacio-temporal. Uno fue el período que transcurrió entre 1850 y 1914. La llegada del ferrocarril, de la navegación a vapor, del automóvil, del telégrafo, el teléfono y la radio, cambiaron sustancialmente la percepción del tiempo y el espacio. La pulverización del concepto renacentista de la perspectiva, las teorías de la relatividad de Einstein, que iban más allá de la percepción mecánica del universo newtoniano, y la llegada del cine proporcionaron a los creadores –escritores, músicos, artistas, cineastas, etc.– la idea de que el tiempo no transcurre de modo secuencial sino simultáneo. Su obsesión era encontrar lenguajes que expresaran este nuevo sentido del tiempo. De hecho el trabajo de las vanguardias podría considerarse como la respuesta cultural a las condiciones creadas por la compresión espacio-temporal que tuvo lugar entre 1850 y la Primera Guerra Mundial. El tiempo iba más deprisa y ganaba la batalla al espacio.

“Al celebrar la aniquilación del espacio por el tiempo, la tarea era relanzar el proyecto de emancipación humana universal de la Ilustración hacia un espacio global unificado a través mecanismos de comunicación e intervención social.”⁴¹⁷

⁴¹⁵ HARVEY, David: *Op. Cit.*, pág. 258.

⁴¹⁶ HARVEY, David: *Op. Cit.*, pág. 265.

⁴¹⁷ HARVEY, David: *Op. Cit.*, pág. 299.

En una era inestable de “acumulación flexible” en la que se ha reducido el espacio de la tierra hasta convertirla en una “aldea global” y el tiempo a una especie de presente esquizofrénico, las respuestas culturales tienen que ser por fuerza diferentes.

Según Roger Griffin, el “modernismo sociopolítico” era la respuesta a la necesidad urgente de emprender acciones culturales, sociales y políticas destinadas a superar la crisis de la Modernidad de 1850-1914 entendida como una fase de decadencia. El arte, la arquitectura y el diseño hacían propuestas radicales de regeneración través de procesos de “destrucción creativa”. Pero esta definición se queda un poco corta ante los cambios socio-culturales experimentados a finales del siglo XX. El concepto de “modernismo sociopolítico” de Griffin nos ha sido de mucha utilidad para entender el “modernismo programático” asociado al diseño y a los movimientos políticos del período de entreguerras. Él habla del “postmodernismo” como de una prolongación del “modernismo”, al que llama “modernismo tardío”, pero nosotros creemos que a finales del siglo XX se produjo una auténtica mutación socio-cultural. Algo que antes no existía.

Harvey define la postmodernidad teniendo muy en cuenta los cambios socio-económicos que tuvieron lugar desde mediados de los años setenta hasta finales del siglo. Para Harvey el “modernismo” era la respuesta cultural a la crisis de la experiencia del espacio y el tiempo experimentada entre 1850 y 1914. El “postmodernismo” sería, en cambio, según este autor, la respuesta cultural de finales del siglo XX a una condición postmoderna caracterizada por la inseguridad y la comprensión de la relación espacio-temporal típicas de la era de la “acumulación flexible”.

A la luz de los cambios tecnológicos acaecidos en el siglo XXI, el libro sobre la condición de la postmodernidad de Harvey, publicado por primera vez en 1990, resulta casi profético. Internet y la telefonía móvil, que llegaron a finales del siglo XX, han reducido el tiempo de las comunicaciones a cero de tal modo que la compresión espacio-temporal es mucho mayor ahora que hace veinticinco años, cuando se teorizaba sobre la postmodernidad. La compresión-espacio-temporal no resulta ser un cambio transitorio sino una condición irreversible.

6.2.3. Cultura y diseño en la era de la acumulación flexible

Las consecuencias del fin del fordismo-keynesianismo para la cultura y el diseño han sido de todo tipo: económicas, laborales y estéticas.

La era de la “acumulación flexible” se caracteriza por la desintegración de las estructuras verticales de producción. Antes todos los procesos –diseño, fabricación, venta, distribución, envío, etc.– se hacían en la propia empresa. Con el fin de eliminar las rigideces de la verticalidad ahora las distintas fases de producción, en la medida de lo posible, se organizan de modo horizontal, es decir, se contratan a empresas externas. Flexibilidad y *outsourcing* son las palabras clave. Evidentemente cada vez hay menos empresas dispuestas a contar con un departamento de diseño y los proyectos se encargan a profesionales externos. Incluso en sectores altamente especializados, como la automoción, no es extraña la figura del profesional autónomo que trabaja temporalmente dentro de la empresa y para un proyecto determinado. Y puestos a no tener ninguna seguridad, a arriesgar, subcontratar y a ser pequeños empresarios, cada vez son más los diseñadores que se convierten en editores de sus propios proyectos. Lo cual ha convertido los conocimientos de gestión empresarial en una materia cada vez más necesaria en los planes de estudios de diseño.⁴¹⁸

⁴¹⁸ Ver el apartado “La profesión en el último cuarto de siglo” en el *Capítulo I. La profesión o la búsqueda de la identidad*.

La era de la “acumulación flexible” ha comportado una gran aceleración del recambio de modelos. La palabra moda, que antes se circunscribía a la indumentaria, ahora se extiende a bienes semiduraderos como los automóviles, los electrodomésticos, la casa o los muebles. Según Harvey, vivimos en la era de la volatilidad, no solo de los objetos, sino también de los valores, las relaciones, estilos de vida, lugares y formas de ser. ¿Qué sentido tiene comprar y equipar una vivienda para siempre cuando los empleos, las parejas y las familias duran menos que los objetos? La volatilidad hace muy difícil la planificación a largo plazo y no hay duda de que las instituciones y empresas que saben adaptarse y responder con rapidez a los cambios de opinión o a las demandas del mercado son las que tienen un futuro. En el campo del diseño es necesario intervenir activamente en la volatilidad mediante la creación constante de nuevos sistemas de signos e imágenes. Por ejemplo, la publicidad ya no nos informa de las características de los productos sino que construye mundos que nos hablan de los sentimientos y emociones que despiertan.

Pero el torbellino de la volatilidad genera el reflejo contrario o sea la demanda de lo auténtico, la invocación de los valores tradicionales y estables, la búsqueda de los orígenes y de las raíces. El boom del turismo a los lugares históricos, la gastronomía regional, los parques temáticos y la llamada “industria del patrimonio” no son más que una manifestación de este sentimiento de hastío o de resistencia a la compresión espacio-temporal de la era de la “acumulación flexible”. El problema, como dice Harvey, es que el patrimonio solo se valoriza cuando tiene la posibilidad de convertirse en mercancía y, por lo tanto, de ser rediseñado.⁴¹⁹ Las naves industriales abandonadas del fordismo se convierten en lujosos *lofts* para ejecutivos o en museos y galerías de arte, las casas de campo se convierten en alojamientos de vacaciones, los antiguos pueblos de pescadores en sofisticados objetivos turísticos, etc. Resulta lógico pues, que la rehabilitación sea una actividad que mantiene muy ocupados a los arquitectos y diseñadores y que proliferen los cursos de restauración y el *vintage*.

En este contexto de volatilidad vertiginosa el hogar se convierte en el lugar íntimo y sentimental donde reponerse de los estragos de un espacio que se disuelve y de un tiempo hiperacelerado. Aunque nunca ha cultivado un estilo postmoderno, Ikea es la empresa perfectamente postmoderna cuyo éxito se debe a que sabe combinar la rotación incesante de miles de productos con los deseos de identidad y autenticidad de la gente en el contexto de la globalización. Por un lado, nos propone que cada año tiremos unos cuantos muebles y renovemos nuestra vivienda y, por otro, lo hace apelando a imágenes de casas suavemente modernas, prácticas, confortables y auténticas. Todavía más, en su publicidad Ikea nos recuerda que el hogar es nuestro reducto privado, una “república independiente”, la cáscara que nos protege de la agresividad y despersonalización del mundo exterior y a la que debemos dedicar cuidado y atención. Ikea ha democratizado el diseño poniéndolo al alcance de la mayoría de bolsillos del mundo pero no lo hace ofreciendo un estilo unificado sino infinitas variaciones sobre el tema de la tradición funcional escandinava.⁴²⁰

La rotación acelerada de capitales, productos y servicios conduce a una cultura típicamente postmoderna ecléctica y de *collage*. Prácticamente todos los estilos están al alcance del consumidor de modo simultáneo. Esto se ve claramente en las revistas de diseño: las dedicadas al público profesional tienden a presentar objetos austeros y funcionales pero las dedicadas a un público más amplio proponen escenarios de todo tipo para la vida cotidiana: minimalistas, campestres, mediterráneos, atlánticos, orientales, *vintage*, etc. Se admite cualquier neo siempre y cuando se cultive con originalidad: el neobarroco, el neoclásico, el neopop, etc. En el

⁴¹⁹ HARVEY, David: *Op. Cit.*, pág. 335.

⁴²⁰ KRISTOFFERSSON, Sara: *Design by Ikea. A cultural History*, Blomsbury, Londres, 2014.

campo de la indumentaria los conceptos de armonía y equilibrio de las formas o la correcta combinación de colores han quedado pasados de moda porque el eclecticismo también es lo que manda. La disponibilidad de estilos en el diseño y su asociación en forma de *collage*, no es más que un reflejo de la enorme disponibilidad de la oferta cultural: de la oferta de música –podemos escuchar miles y miles de obras a través de Spotify o en *streaming*–, de la oferta de literatura –podemos cargar centenares de libros en nuestro tablet–, de la oferta de televisión –ahora podemos sintonizar cientos de canales por TDT, satélite o cable–, de la oferta de cine –que ahora vemos en multi-salas o por internet–, etc. Visto en perspectiva, el estilo moderno de la Era dorada parece increíblemente monótono y aburrido y las revueltas juveniles de aquella época un primer paso hacia la diversificación de modas y estilos de vida no contemplados por los moralistas diseñadores de la era fordista-keynesiana.

La pluralidad exacerbada se refleja en los relatos postmodernos –sobre todo en el cine– que nos presenta personajes trastornados, perturbados y errantes que vagan por el mundo sin una noción clara del lugar:

“¿En qué mundo estoy, cual de mis personalidades estoy desempeñando?” Nuestro paisaje ontológico sugiere McHale, “no tiene precedentes en la historia humana: al menos en cuanto al grado de pluralismo”. Los espacios de mundos muy diferentes parecen derrumbarse unos sobre otros, del mismo modo como las mercancías se exhiben juntas en los supermercados y las más diversas subculturas se yuxtaponen en la ciudad contemporánea.”⁴²¹

La pregunta sobre la personalidad es pertinente pues una de las características de la condición postmoderna es la búsqueda de la identidad personal o colectiva, la búsqueda de ejes seguros en el contexto de un mundo cambiante. En medio de este collage de imágenes superpuestas que se desploma sobre nosotros tenemos que averiguar cuál es la identidad de nuestro cuerpo, de nuestra casa, de nuestra comunidad o de nuestra nación. Las investigaciones –filosóficas, sociológicas, históricas y de todo tipo– sobre las identidades femenina y masculina y los movimientos para el reconocimiento de identidades sexuales –lesbianas, gays, bisexuales y transexuales– que no eran toleradas hasta ahora (el llamado movimiento de liberación LGBT) son, la expresión más palpable de la búsqueda postmoderna de la identidad del cuerpo. Por lo que se refiere al lugar, la búsqueda de la identidad a menudo se refleja en las acciones para la recuperación de un patrimonio histórico, paisajístico, gastronómico real o imaginado. La búsqueda de la identidad se une con los deseos de autenticidad de los que hablábamos, lo cual asegura el éxito de la oferta cultural nostálgica.⁴²²

Glen Adamson, Jane Pavitt y David Harvey coinciden en afirmar que, tanto por el argumento como por su estética, *Blade Runner* es la película postmoderna por excelencia.⁴²³ Dirigida por Ridley Scott y estrenada en 1982, *Blade Runner* narra la historia de unos seres producidos genéticamente, los “replicantes”, que se vuelven contra de sus creadores. La identidad de los replicantes es difusa porque aparentemente son iguales que los seres humanos pero solamente viven cuatro años y tienen mucha más fuerza e inteligencia que ellos. Tienen sentimientos pero carecen de infancia y memoria. Paradójicamente su destructor, el *blade runner* Deckart, es más frío y despiadado que ellos, con lo cual dudamos de su humanidad. La historia del exterminio de los replicantes sucede

⁴²¹ Aquí hemos extraído una cita David Harvey (*Op. Cit.*, pág. 333) que propone fragmentos de Brian McHale en *Postmodernist Fiction*, Mathinen, Londres, 1987. Lo interesante de estos comentarios es que aunque fueron escritos hace más de veinticinco años, todavía son muy actuales.

⁴²² CAMPI, Isabel: *Diseño y nostalgia. El consumo de la historia*, Ediciones de Belloch, La Roca del Vallès, 2007.

⁴²³ Ya vemos algunos comentarios en sobre esta película en el apartado “La catástrofe de la Modernidad” en el *Capítulo IV. Los estilos o la búsqueda de la forma*. Ver también ADAMSON, Glen; PAVITT, Jane: *Postmodernism. Style end Subversion*, Victoria and Albert Publishing, Londres, 2011, pág. 38; HARVEY, David: “18. Tiempo y espacio en el cine postmoderno”, en *Op. Cit.*, págs. 340-356.

en 2019, en el telón de fondo de una ciudad de Los Ángeles completamente distópica y expresiva de la decadencia post-industrial, desbordada por la basura y la lluvia ácida donde nunca se hace de día. Inmensos y omnipresentes rótulos publicitarios iluminan un caótico paisaje urbano poblado por gente de todas las razas aunque predominan los asiáticos.

En medio de esta torre de Babel de imágenes, lenguas y sonidos se desplazan automóviles volantes y aparatos de tecnología futurista. Arquitecturas e interiores del mundo antiguo –con alusiones a columnas griegas y romanas, zigurats y pirámides– se combinan con la alta tecnología de tal modo que la película parece ocurrir en el pasado y en el futuro expresando muy bien la sensación de compresión espacio-temporal. Las imágenes caóticas calidoscópicas, fragmentadas y exageradamente coloristas de la publicidad tienen lugar en un ambiente de catástrofe ecológica, suciedad y decrepitud que no augura ninguna esperanza en el futuro. Lejos quedan los megalómanos e higiénicos proyectos de modernización tecnocrática, los episodios de “destrucción creadora”, típicos de las vanguardias, que ahora se ven hoy con mucha suspicacia porque se ha perdido una buena parte de este optimismo en el futuro.

Aunque los textos filosóficos de la postmodernidad acostumbran a contraponerla al proyecto ilustrado de la Modernidad, ahora podemos también compararla con su predecesora inmediata, la era postfordista-keynesiana, porque disponemos de más perspectiva histórica que en los años ochenta, cuando fueron escritos. A pesar de que el estilo postmoderno de los años ochenta se ve ahora como algo del pasado, nosotros creemos que la compresión espacio-temporal postmoderna generó además de un estilo, un auténtico cambio de valores y de prácticas que a la luz de los cambios tecnológicos del siglo XXI no hacen más que acentuarse.

En una tabla de trece comparaciones entre la modernidad fordista y la postmodernidad flexible Harvey reflexiona sobre la interpenetración de tendencias opuestas en la sociedad capitalista en su conjunto.⁴²⁴ No la transcribiremos toda pero proponemos un resumen acompañado de sus consecuencias en el campo del diseño:

La modernidad fordista se ordenaba en torno a un proyecto social y económico del DEVENIR basado en el crecimiento y la transformación de las relaciones sociales, de la renovación y el vanguardismo. Se caracterizaba por la inmovilidad de los capitales, los mercados estables, estandarizados y homogéneos, una configuración relativamente estable del poder, de meta-teorías fácilmente identificables y un fundamento sólido en la materialidad y la racionalidad científico-técnica. En el campo del diseño se produjo una auténtica obsesión por la metodología y el enfoque científico en tanto que ambos prometían parámetros estables que se suponía iban ser intemporales. Al mismo tiempo el diseño se definía como una profesión y una disciplina específica alejada del arte.

En cambio, la postmodernidad de la “acumulación flexible” está dominada por la ficción, la fantasía, lo inmaterial, las imágenes, la transitoriedad y la flexibilidad en las técnicas de producción, los mercados de trabajo y los nichos de consumo. Sin embargo, ésta también encarna un fuerte compromiso con el SER y el LUGAR, ciertas preocupaciones ontológicas, la preferencia por los líderes carismáticos y una tendencia hacia las instituciones estables y las políticas neo-conservadoras. En el campo del diseño esto se ha concretado en la aproximación al arte, en la transversalidad de las disciplinas, en la flexibilización, en el abandono de las metodologías rígidas, en una cierta desmaterialización, en el respeto por el patrimonio y en el interés por los lenguajes.

⁴²⁴ HARVEY, David: *Op.Cit.*, pág. 372.

6.2.4. El rearme moral del fin del milenio

En la década de los ochenta, el estilo postmoderno se percibía como una moda pasajera caracterizada por el hedonismo, la búsqueda de nuevos lenguajes y, sobre todo, por la falta de un proyecto social. Ya hemos visto como al calor de las doctrinas neoliberales de la era de la “acumulación flexible” se erosionaba el Estado del bienestar, los trabajadores perdían sus derechos, se flexibilizaban los sistemas productivos y se desregularizaban la economía y los mercados mundiales.

Pero el diseño era, desde los años setenta, un movimiento cultural muy activo que no se resignaba a la falta de un proyecto social emancipatorio. Además de la flexibilización de los sistemas productivos y del mercado de trabajo, el mundo post-fordista se caracterizaba cada vez más por la desigualdad y la injusticia. Los movimientos anti-modernos de los años setenta tenían un carácter progresista y políticamente comprometido con la izquierda y, a pesar de la ola de conservadurismo de los años ochenta, quedaron como el fermento de la “mala conciencia” de la profesión del diseño.

De modo que en los años noventa, durante los que tuvo lugar otro episodio de desaceleración económica, los diseñadores se pusieron a buscar nuevos argumentos para legitimizar su actividad con el fin de mejorar un mundo devastado por la desindustrialización y la marginación. En lugar de realizar proyectos críticos sobre papel –como los diseñadores pop–, o de estimular el consumo mediante el diseño de gadgets tecnológicos, se experimentaba la necesidad de abrir los ojos y “diseñar para el mundo real”.

Este era el título afortunado de un libro de Victor Papanek que se hizo famoso a partir de 1977 por su rechazo a los tics tecnocráticos, elitistas y poco humanos del diseño de producto en su versión más consumista.⁴²⁵ Aunque el texto de Papanek fué acusado de paternalista y colonialista, en el sentido de que aconsejaba tecnologías del primer mundo para diseñar productos para los países en vías de desarrollo, lo cierto es que ponía sobre la mesa los grandes temas que iban a configurar los ideales del diseño en la última década del siglo: el diseño adaptado a las necesidades reales de una gran diversidad de personas y el diseño respetuoso con el medioambiente. Ante el enrarecimiento conceptual del diseño, Papanek no proponía su “muerte” sino su transformación:

“En un medio ambiente arrugado visual, física y químicamente, lo mejor, y a la vez lo más sencillo, que podrían hacer por la humanidad los arquitectos, diseñadores industriales, planificadores, etc., sería *dejar todo su trabajo*. Los diseñadores están comprometidos, al menos en parte, en todos los casos de contaminación. Pero en este libro abordo un punto de vista más positivo: me parece que podemos ir más allá del cese del trabajo, que podemos trabajar positivamente. El diseño puede y debe convertirse en la manera según la cual los jóvenes puedan participar en una sociedad cambiante.”⁴²⁶

⁴²⁵ *Diseñar para el mundo real* fue redactado en diversas partes del mundo y finalmente fue mecanografiado y corregido por la primera esposa de Papanek, Harlenne Roberts, en Suecia, donde fue publicado en 1970 con el nombre de *Miljön och miljoerna. Design som tjänst eller förtjänts?* (El medio y los millones. ¿Diseño como servicio o beneficio?). La publicación en inglés fue más problemática y, después de infructuosos intentos con diversos editores, finalmente Pantheon Books de Nueva York se atrevió a lanzarlo en 1977 con el nombre de *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change*. A partir de entonces su éxito fue fulgurante siendo traducido a unos veinte idiomas y convirtiéndose en un texto de referencia para diseñadores socialmente responsables. Versión en español: PAPANEK, Victor: *Diseñar para el mundo real. Ecología humana y cambio social*, Blume ediciones, Madrid, 1977.

⁴²⁶ PAPANEK, Victor: *Op. Cit.*, pág. 16.

En cualquier caso el mérito del libro de Papanek no residía tanto en su erudición como en el hecho de que hablaba un lenguaje que los diseñadores entendían y no utilizaba la jerga neomarxista de sus detractores más ilustrados.⁴²⁷ Nuestro escritor no formaba parte de la izquierda radical y era un diseñador que prefería la acción a la reflexión filosófica. Sabemos que Papanek viajaba mucho, trabajaba con organizaciones internacionales en temas de desarrollo e indiscutiblemente sintonizaba con estudiantes de diseño de todo el mundo a los que deseaba transmitir una nueva ética del diseño.

Su contacto con jóvenes, su capacidad para despertar entusiasmos entre los mismos así como odios viscerales entre los profesionales del *establishment* del diseño nos indica que era un hombre cuyo trabajo no era ajeno a la gran ola de protesta que tenía lugar en Norteamérica y en el resto del mundo occidental a finales de los años sesenta. A su sintonía con este descontento Papanek unía su gran admiración por el modelo social escandinavo al que veía como una alternativa al modelo descaradamente consumista y socialmente desigual que se había implantado en Estados Unidos en las tres décadas que siguieron a la Segunda Guerra Mundial.⁴²⁸

El libro de Papanek tuvo un éxito sin precedentes y un carácter profético e instaba al rearme moral del diseño apuntando a dos líneas de trabajo que disfrutarían de un gran desarrollo teórico y práctico a finales del siglo XX y en los inicios del siglo XXI: el diseño sostenible y el diseño para todos. Ambos constituirían los nuevos referentes socio-culturales que legitimarían el diseño desde un punto de vista ético.

6.2.5. El diseño sostenible

En el contexto de las protestas de los años setenta el problema de la crisis medioambiental llamó la atención de los diseñadores más responsables que buscaban argumentos para devolver al diseño los valores éticos que había perdido y, aunque no era nueva, la ecología tenía la ventaja de presentar un corpus teórico y científico bastante elaborado que se remontaba a los años cincuenta y sesenta cuando aparecieron diversos grupos ecologistas que denunciaron la amenaza de una guerra nuclear capaz de destruir totalmente el planeta.

La creación de organizaciones no gubernamentales ambientalistas y ecologistas se inició en 1948 con la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza (UICN) y prosiguió durante la segunda mitad del siglo.⁴²⁹ En 1971 la UNESCO lanzó el programa *Hombre y Biosfera* y en 1972 se creó la Agencia Europea del Medioambiente de la CE. En el mismo año las Naciones Unidas crearon el Programa de las Naciones Unidas para el Medioambiente (PNUMA).

Ya hemos visto como en los años sesenta aparecieron una serie de publicaciones –*Silent Spring*, *The Population Bomb* y *The Whole Earth Catalogue*– que tuvieron mucho impacto entre una ju-

⁴²⁷ Gui Bonsiepe publicó demoledoras críticas del libro desde una perspectiva neomarxista acusando a Papanek de ser conservador y superficial. Ver BONSIEPE, Gui: “Piruetas del neocolonialismo” en BONSIEPE, Gui. *Diseño industrial artefacto y proyecto*, Alberto Corazón Editor, 1975, págs. 195-207.

Este artículo fue publicado anteriormente en el número 67 de la revista argentina *Summa*, septiembre de 1973.

⁴²⁸ CAMPI, Isabel: “Victor Papanek, Diseñar para el mundo real y su contexto” en PELTA, Raquel (Ed.): *Victor Papanek, textos en torno a un diseñador crítico*, Pol-len Edicions-Monogràfica, Barcelona, 2015, págs. 10-33.

⁴²⁹ Le siguieron: en 1961 la Creación del Fondo Mundial para la Conservación de la Naturaleza (WWF); la celebración el 22 de abril de 1970 del primer Día de la Tierra; en 1971 la fundación de *Greenpeace*; en 1971 la creación del Servicio de Información Mundial sobre energía (WISE); en 1976 la liga para la Defensa del Patrimonio Natural (DEPANA); en 1978 la Conferencia sobre estrategias no nucleares. Fuente: PIBERNAT, Oriol (Ed.): *Homo ecologicus: per una cultura de la sostenibilitat*, Krtu- Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1996, pág. 129.

ventud que cuestionaba unos ideales consumistas y un modelo económico depredador del entorno. La conciencia medioambiental empezaba a calar en la sociedad de tal modo que la crisis económica de 1973 no fue tanto atribuida a la codicia de unos cuantos jeques del petróleo como a la conciencia de que el llamado “oro negro” era un recurso natural que tenía los días contados y que la Tierra no era un depósito infinito de energías fósiles. Con la crisis del petróleo, la humanidad parecía adquirir conciencia, por primera vez de los límites del planeta.

En la creación de este estado de opinión había tenido un papel importante la publicación, en 1972, del informe del Club de Roma *Los límites del crecimiento*. En él se advertía que el modelo de crecimiento industrial implantado por occidente era insostenible a medio plazo. Desde entonces la publicación de acreditados documentos científicos sobre el estado de la cuestión medioambiental no ha cesado.⁴³⁰ También desde 1972, año en que tuvo lugar en Estocolmo la primera conferencia de las Naciones Unidas sobre medioambiente, los congresos y convenios internacionales se han sucedido con una cadencia casi anual. De entre ellas destacaremos la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Medioambiente y Desarrollo Sostenible que tuvo lugar en Río de Janeiro con el nombre de *Cumbre de la Tierra* de la que surgió la *Declaración de Río* y la *Agenda 21*. En 1997 se firmó el Protocolo de Kyoto sobre la limitación de las emisiones de dióxido de carbono (CO₂).

Aunque el adjetivo “ecológico” referido al diseño hizo fortuna, aquí optaremos por el adjetivo “sostenible” que es más apropiado ya que hace referencia al modelo de desarrollo económico e industrial y no tanto a la biología. La ecología es aquella parte de la biología que estudia las interacciones de los organismos entre ellos y con el medio en que viven. Un ecosistema es un sistema complejo formado por un entramado de elementos físicos (el *biótomo*, es decir el escenario físico de la vida) y biológicos (la *biocenosis* o comunidad de organismos).⁴³¹ El ecologismo es la corriente ideológica que desea alcanzar un nuevo orden social basado en principios de ecología; De todos modos los biólogos no ven con demasiados buenos ojos que se tomen prestados de su dominio términos, conceptos y conocimientos de raíz científica que se convierten en armas políticas.⁴³²

El término “sostenibilidad” es más reciente y alcanzó una gran repercusión mediática con motivo de la Cumbre de Río de Janeiro de 1992. Se trataba de un concepto aparentemente nuevo pero no tanto como parece. De hecho en el libro de Denis Meadows *Alternatives to Growth-I*, publicado en 1977, ya se hablaba de “estilos de vida y normas sociales para un Estado sostenible”. En 1980 el informe *Estrategia mundial para la conservación* elaborado por las Naciones Unidas junto con la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza (UICN) y el Programa de las Naciones Unidas para el Medioambiente (PNUMA), se insistía en la interdependencia entre desarrollo y conservación haciendo uso del concepto de desarrollo sostenible. De todos modos el concepto *sustainable development* se consagró en 1980 en el informe *Nuestro futuro común* elaborado por La Comisión Mundial para el Medioambiente y el Desarrollo de las Naciones Unidas en 1987.⁴³³ El mencionado informe –también llamado in-

⁴³⁰ En 1980 se publicó el informe *Estrategia mundial para la conservación* (UICN-PNUMA-WWF); en 1984 el informe anual del World Wacht Institute versó sobre *El estado del mundo*; en 1987 el informe de la Comisión Mundial sobre Medioambiente y Desarrollo de la Naciones Unidas (Informe Brundland) versó sobre *Nuestro futuro común*; en 1988 las Naciones Unidas confeccionaron un Plan ambiental hasta el año 2000; en 1992 las Naciones Unidas proclamaron la *Declaración de Río* y en aquel mismo años publicaron la *Agenda 21*. En 1992 se publicó *Cuidemos la Tierra* (UICN-PNUMA-WWF) y en 1992 la Comisión de las Comunidades Europeas publicó *Hacia un desarrollo sostenible*.

⁴³¹ TERRADAS, Jaume: *Ecología d'avui*, Editorial Teide, Barcelona, 1971.

⁴³² PIBERNAT, Oriol: “La sostenibilitat: concepte i difusió d’una idea” En PIBERNAT, Oriol (Ed.): *Op. Cit.*, pág. 123.

⁴³³ Comisión Mundial del Medioambiente y del Desarrollo. *Nuestro futuro común*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

forme Brundtland por ser el nombre de la presidenta de la comisión que lo elaboró— aportó el núcleo de la idea de “sostenibilidad”: Una sociedad sostenible sería aquella que “presta atención a las necesidades del presente sin comprometer la capacidad de las generaciones futuras para hacerse cargo de sus propias necesidades”.⁴³⁴

El término “sostenibilidad” es algo ambiguo y ha sido motivo de controversia ya que en honor a la verdad se construye un absurdo semántico cuando se asocia al concepto de crecimiento. Crecimiento y desarrollo no son términos equivalentes: el primero hace referencia a un concepto cuantitativo mientras que el segundo hace referencia a un concepto cualitativo. El “crecimiento sostenible” implicaría simplemente la reducción de la presión sobre el medioambiente manteniendo el modelo económico y sus objetivos. Sin embargo, nada que crezca en un medio físico puede crecer indefinidamente. Por ello resulta más coherente hablar de desarrollo sostenible ya que la idea de sostenibilidad no se opone a la idea de desarrollo:⁴³⁵

“La sostenibilidad apunta hacia la construcción de un mundo materialmente suficiente, socialmente equitativo y ecológicamente perdurable. Esta sería la respuesta a un mundo “insostenible” como el actual: socialmente desequilibrado, que está agotando sus recursos, ha sobrepasado su capacidad de regeneración y donde los bienes materiales, aunque hiperabundantes para una minoría, resultan insuficientes para una mayoría”.⁴³⁶

Por desgracia el mundo camina hacia una insostenibilidad creciente; una insostenibilidad social, una insostenibilidad económica y una insostenibilidad ambiental. Insistimos en un modelo de crecimiento agotado y por ello crece la insostenibilidad. Según Ramón Folch, la crisis de nuestro modelo de civilización industrial se debe a un factor clave, esto es, que externaliza o envía todas sus disfunciones hacia el espacio exterior.⁴³⁷ Las industrias envían los humos hacia la atmósfera y los líquidos hacia los ríos, los mares y los lagos; las ciudades evacúan sus desechos mediante agua que también va a los ríos y a los mares y envían su basura a vertederos que queman a cielo abierto; los coches y los aviones envían sus combustiones a la atmósfera, las centrales nucleares sumergen sus desechos en el mar o los entierran en las montañas, etc. También externalizamos disfunciones en el tiempo y por ello se agotan los recursos, se extinguen las especies y se avanza hacia el cambio climático.

En la medida que en el pasado el “exterior” era grande y tolerante, las externalizaciones desaparecían en la inmensidad de la distancia pero el problema de ahora es donde externalizar cuando ya no queda espacio exterior para hacerlo. No podemos seguir externalizando disfunciones porque hemos minimizado el espacio exterior y no podemos hacerlo precisamente en el momento que más externalizaciones generamos.⁴³⁸

Para que una sociedad sea sostenible, las tasas de utilización de recursos no deben exceder sus tasas de regeneración; las tasas de utilización de recursos no renovables no deben exceder las tasas en las que se desarrollan sus sustitutos renovables; y por último la emisión de agentes contaminantes no debe exceder la capacidad de asimilación del medio ambiente.⁴³⁹

⁴³⁴ Citado por PIBERNAT, Oriol: *Op. Cit.*, pág. 120.

⁴³⁵ *Ibid.*, pág. 122.

⁴³⁶ MEADOWS, Donella H., MEADOWS, Dennis L., RANDERS, Jorgen:

Más allá de los límites del crecimiento, Editorial Aguilar, Madrid, 1991.

⁴³⁷ Ver FOLCH, Ramon: “Industria y sostenibilitat” en *Debats Tecnològics*, nº 23, enero 2005, págs. 8-19.

⁴³⁸ FOLCH, Ramon: *Op. Cit.*, pág. 10.

⁴³⁹ MONTAÑA, Jordi: “Ecodiseño: nuevas formas de producir y diseñar. Los nuevos retos” en *Temas de Disseny* nº 11, abril 1995, pág. 117.

El cambio de un modelo de crecimiento insostenible a un modelo de desarrollo sostenible es de una envergadura colosal y, en definitiva, un problema político de primera magnitud porque parte de un discurso sobre un sistema de valores que no nos permite gestionar el presente y el futuro con una cierta solvencia.⁴⁴⁰ A ello volveremos más adelante.

Los seres humanos hemos llegado a esta situación debido a la combinación negativa de tres factores: 1) el crecimiento de la población mundial; 2) un “metabolismo tecnológico” incapaz de evitar o absorber las externalizaciones y 3) nuestras ideas sobre el bienestar y el dominio del medio natural. Obviamente el diseño difícilmente puede incidir en la explosión demográfica ni puede, como veremos más adelante, cambiar determinadas ideas sobre el bienestar si no se modifican drásticamente las pautas de consumo, pero puede desde ahora incidir positivamente en la mejora del “metabolismo tecnológico”. Además es evidente que no podemos confiar a la ingeniería técnica la resolución de problemas que en el fondo debe resolver la “ingeniería social” como, por ejemplo, el transporte privado. El problema de la movilidad humana va mucho más allá de diseñar coches que emitan menos emisiones de CO₂ o que no emitan emisiones de ninguna clase, puesto que los desplazamientos de las personas son el resultado de la combinación de determinados modelos de planificación urbanística, los horarios laborales y los calendarios vacacionales. El problema vuelve a ser social y de tal envergadura que es improbable, aunque sería deseable, que se llame a los diseñadores para resolverlo. En cualquier caso la orientación tecnológica hacia la sostenibilidad puede resumirse en:

- La sustitución de recursos no renovables por aquellos que lo son.
- Una emisión de residuos que respete las capacidades de asimilación del ecosistema.
- Mejora en la eficiencia del consumo final de los recursos y el logro de ciclos de vida largos de los materiales, los productos y todos los productos utilizados.⁴⁴¹

Aunque no lo puede todo, el diseño sostenible constituye un gran reto ya que, en gran medida, a él le corresponde el papel de recomponer el panorama de artefactos del mundo.⁴⁴² El diseñador y la industria deben plantearse preguntas con sentido y estas pasan antes por el “por qué producir” que por el “cómo producir”. Ello significa que en el escenario aparezca el problema mediomambiental como un tercero, como algo que interpela a ambos agentes en la medida que se disponen a trabajar dentro de la “conciencia de los límites”. Cambiar el sentido de la pregunta significa un auténtico cambio de paradigma, una situación en la que los métodos operativos de la modernidad y las elucubraciones de la postmodernidad ya no sirven. Porque lo que en realidad plantea es la necesidad de una nueva metodología, de una nueva forma de diálogo entre diseño y producción. En este sentido, el diseño sostenible constituye una ocasión de oro para una profunda renovación metodológica que garantice la resolución de los nuevos problemas productivos de acuerdo con un nuevo escenario.⁴⁴³

Hacia finales del siglo XX el análisis del problema medioambiental era ya muy exhaustivo pero su relación con el diseño no estaba del todo clara. Para algunos diseñadores se trataba de rechazar la tecnología moderna, reconciliarse con la naturaleza y la artesanía y volver hacia el pasado para recomponer el mito de la Arcadia perdida. Para el ingeniero, arquitecto y filósofo del

⁴⁴⁰ MONTAÑA, Jordi: *Op. Cit.*, pág. 11.

⁴⁴¹ PIBERNAT, Oriol (Ed.): *Homo ecologicus: per una cultura de la sostenibilitat*, KRTU- Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1996.

⁴⁴² CEPPI, Giulio: “Principios para una estética de la sostenibilidad” en *Temes de Disseny*, nº 11, Abril 1995, Servei de Publicacions Elisava, Barcelona, 1995, págs. 155-158.

⁴⁴³ CEPPI, Giulio: *Op. Cit.*, pág. 157.

diseño Ezio Manzini, esta fuga hacia atrás era absurda puesto que lo que había que hacer era reconciliarse con el ambiente artificial y contemplarlo como un sistema ecológico.⁴⁴⁴ El futuro del diseño se encontraría en el desarrollo y la utilización de tecnologías muy sofisticadas que minimizaran el impacto ambiental de la producción de objetos y su desuso.

El éxito del mensaje medioambiental fue inmediato en los lugares de creación de conocimiento del diseño y empezó a aparecer insistentemente en escuelas, universidades, seminarios y congresos. Sin embargo, el diseño sostenible o ecodiseño corría el peligro de convertirse en una moda o un disfraz por lo que Joan Rieradevall y Joan Vinyets definieron los tres tipos de productos que en 1999 se encontraban en el mercado: 1º) los “productos aislados” de su entorno, la mayoría, es decir aquellos en los que su diseño no se ha tenido en cuenta su impacto ambiental global; 2º) los “productos con maquillaje ambiental” en los que se ha incluido alguna mejora ambiental como un objetivo de marketing y, por último, 3º) los “ecoproductos”, que todavía son una minoría, en los cuales en su etapa de diseño o rediseño se han incorporado acciones para minimizar el impacto ambiental que se genera en su ciclo de vida.⁴⁴⁵

En su libro *Diseño ecológico. Hacia un diseño y una producción en armonía con la naturaleza* Joaquim Viñolas proporcionaba una lista completa de las características generales que deberían tener los productos ecoeficientes.⁴⁴⁶ Esta lista de doce calificativos unida a las cinco estrategias para controlar las implicaciones de su proceso de producción constituyen un programa de diseño completo para el siglo XXI que contempla tres puntos básicos:

⁴⁴⁴ MANZINI, Ezio: *Artefactos. Hacia una ecología del ambiente artificial*.

Celeste Ediciones-Experimenta Ediciones de Diseño. Madrid, 1992.

⁴⁴⁵ RIERADEVALL, Joan y VINYETS, Joan: *Ecodisseny i ecoproductes*. Departament de Mediambient de la Generalitat de Catalunya- Rubes Editorial, Barcelona, 1999.

⁴⁴⁶ Los productos deberían ser : 1) “Lógicos y necesarios” es decir, que deberían basarse en el sentido común y la funcionalidad entendida en el sentido más amplio posible; 2) “Respetuosos” en el sentido de que no deberían agredir contra la vida y limpios en el sentido de que contaminen lo mínimo posible a lo largo de las distintas fases productivas; 3) “Alternativos” en el sentido de que incorporen alguna mejora medioambiental o que contribuyan a fomentar una nueva dimensión ecológica para poder convertirse en una alternativa frente al resto de productos que se encuentran en el mercado; 4) “Perdurables e intemporales” en el sentido de que reflejen una nueva noción de cambio basada en las innovaciones reales y en la evolución histórica más que en falsas novedades; 5) “Adaptados y adaptables” en el sentido de que se han concebido a partir de una idea no estática de las necesidades de las personas dado que éstas no son constantes en el tiempo ni en el espacio; 6) “Evolutivos” en el sentido de que se reintroduzca en su proceso de creación la dimensión histórica y la reflexión asociados a ellos; 7) “Rigurosos” en el sentido de que debemos esforzarnos y emplear grandes cantidades de tiempo y energía en su proyectación para no caer en la arbitrariedad; 8) “Eficientes” en el sentido de permitir durante la totalidad de su ciclo de vida una minimización de consumo de materia, agua y energía extrayendo de ellos las máximas prestaciones; 9) “Desmontables y reciclados o reciclables” en el sentido de que tienen que estar diseñados y producidos de manera que quede garantizada la desmontabilidad de las piezas y componentes, así como la capacidad de separación de los diversos materiales integrantes, ya que ello resulta primordial de cara a facilitar el mantenimiento, la reparación y, al final de la vida útil del producto, el reciclaje; 10) “Anónimos, sociales y no discriminatorios” en el sentido de que requieren de los diseñadores actitudes mucho más humildes que eviten la exacerbación de la autoría de tal modo que la sociedad misma se convierta en su ámbito primordial; 11) “Equilibrados” en el sentido de que superen la histórica confrontación entre lo bello y lo útil; 12) “Comunicativos, dialogantes y multisensoriales” en el sentido de que las funciones comunicativas no se hipertrofien a costa de la atrofia de todas las demás. El producto ecológico debe interactuar íntimamente con el usuario, desde un punto de vista psicológico y debe interpretarse como portador de unos valores culturales. VIÑOLAS, Joaquim: *Diseño ecológico. Hacia un diseño y una producción en armonía con la naturaleza*, Ed. Blume, Barcelona, 2005, págs. 183-191

1. El sistema-producto y el ciclo de vida del producto

En el diseño sostenible los conceptos de sistema-producto y de ciclo de vida del producto son cruciales y constituyen un cambio fundamental en relación con la escala de valores y las metodologías de diseño tradicionales. Sin entrar en los tecnicismos de tal metodología, según Rieradevall y Vinyets, el sistema-producto parte de la idea de que el consumidor ya no adquiere productos manufacturados industrialmente sino productos elaborados culturalmente. Ello significa que las decisiones del consumidor se desplazan hacia el conjunto de atributos, valores y significados que se construyen alrededor de un producto más que el producto mismo. En la medida en que el producto/objeto pierde su centralidad, disgregándose en diversas realidades que sólo se suman como resultado al final de un proceso, resulta más difícil integrar una lógica de actuación ecológica que incida de forma tangencial en cada uno de estos desarrollos.⁴⁴⁷

El concepto de ciclo de vida del producto también tiene que ver con esta visión integral del diseño en la que el objeto no se concibe como un ente aislado. Tradicionalmente se han diseñado los productos como si fueran flechas disparadas por la empresa hacia un *target* u objetivo de mercado muy concreto. Se ignora qué sucede una vez el producto ha terminado su vida útil y cae en desuso. Los diseñadores y las empresas, y también los consumidores, no se preguntan qué sucede ni antes ni después de su vida útil. Los primeros actúan como si los recursos y las materias primas fueran inagotables y los segundos, como si la capacidad de la Tierra para absorber detritus fuera infinita. Frente a este estado de cosas se alza el concepto de ciclo de vida del producto⁴⁴⁸ que consiste en considerar que en vez de tener una vida lineal, una vez terminada su primera vida útil, los productos vuelven y adquieren una segunda o una tercera vida pero no quedan indefinidamente lanzados al exterior, es decir externalizados.

En las etapas de diseño y producción se consumen materias primas, energía y recursos y en las etapas de utilización y eliminación, se emiten contaminantes. Luego entonces el objetivo es que el equipo de diseño analice todos y cada uno de los impactos ambientales que tienen lugar en cada una de las etapas del ciclo de vida del producto. El Análisis del Ciclo de Vida (ACV) del producto consiste en un complejo y riguroso proceso definido por la Society of Environmental Toxicology and Chemistry (SETAC) como un proceso cíclico de retroalimentación en que, con los resultados obtenidos al final de la última etapa, se redefine la primera. De este modo, se controlan y se prevén en el proyecto todos los posibles impactos ambientales que tendrá el producto a lo largo de su vida útil y más allá de ella.

La aplicación de los conceptos del sistema-producto y del ACV implica la participación de expertos en ramas diferentes de la producción y el diseño mediante equipos multidisciplinarios que aplican métodos rigurosamente objetivos. Ello presupone disminuir notablemente el protagonismo del diseñador-autor porque se sitúa el objeto en un contexto más amplio.

2. La cuestión del consumo

Hasta aquí hemos expuesto las características básicas del diseño sostenible, sus principios y parte de su praxis. Sin pretender minimizar el riesgo de la catástrofe ambiental ni la urgencia de llevar a cabo la transición hacia una sociedad sostenible queremos, no obstante, hacer algunas observaciones.

⁴⁴⁷ RIERADEVALL, Joan; VINYETS, Joan: *Op. Cit.*, pág. 15.

⁴⁴⁸ "Entendemos por ciclo de vida del producto su ciclo de vida completo; es decir, teniendo en cuenta las etapas de extracción y de procesamiento de materias primas, el diseño de producto, la producción, la comercialización, el transporte, la utilización y la eliminación de éste" *Ibíd.*, pág. 11.

Resulta curioso que las elaboradas políticas correctoras de la insostenibilidad del modelo industrial actual se concentren prioritariamente en los ámbitos del proyecto y la producción de objetos o servicios y no se haya hecho un análisis profundo y exhaustivo del modelo del consumo que lo alimenta. Más allá de imponer ecotasas o de ofrecer líneas de producto “verde”, no se han desarrollado políticas efectivas de modificación o de reducción de los hábitos de consumo de la ciudadanía.

Occidente exporta con éxito un modelo de consumo a todo el planeta aunque, paradójicamente, ya se sabe de antemano que este modelo es insostenible a medio plazo. El caso, a finales del siglo XX, de los regímenes comunistas fue, en gran parte, motivado por la insatisfacción de sus propios ciudadanos que debían conformarse con aquel modelo de consumo fordista que en Estados Unidos ya empezó a ser abandonado en los años treinta.⁴⁴⁹ Desde entonces se sabe que la estrategia, mucho más sostenible, de Ford de “pocos modelos de larga duración” no sirve para mantener engrasadas las ruedas del modo de producción capitalista ya que conlleva la saturación del mercado, la paralización de las fábricas, el desempleo y la insatisfacción de los consumidores. La estrategia que mantiene activas las cadenas de montaje es la de “muchos modelos de poca duración” que generan en el consumidor un ansia constante de renovación.

Obsolescencia y seducción son palabras clave para entender la dinámica del consumo. La obsolescencia no se trata de un capricho industrial ni de una característica aleatoria. La obsolescencia constituye el sistema de retroalimentación del ciclo producción-consumo y, por lo tanto, tan importante es concebir objetos para el consumo como concebirlos para su desgaste y desuso.⁴⁵⁰ A su vez el modelo de consumo se mantiene vivo mediante un aparato publicitario cuya finalidad consiste en construir un sistema de mitos —entre los que destacan los de la felicidad, la eterna juventud, el bienestar material, la seducción de las apariencias y la renovación— bastante estructurado. Aunque el consumo fue reprobado en los años sesenta con argumentos morales y legitimado por sus efectos dinamizantes en los años ochenta, actualmente lo que preocupa son sus efectos entrópicos:

“Hoy lo que nos ocupa principalmente es el efecto ecológico que tiene la obsolescencia en un mundo que se enfrenta a la idea de límite; límite de su propio sostenimiento físico; La paradoja del consumo es la de una seducción fatal: el consumo está asociado a la remoción, al cambio, a la restitución permanente de vida, pero consumiendo se precipita el envejecimiento de las fuentes de vida, aumenta la entropía.”⁴⁵¹

El diseño y la fabricación de productos sostenibles o ecoeficientes se acelerará si se da una sintonía entre la demanda de unos consumidores concienciados y la oferta de una industria y un diseño responsables. Con ello se aligerará la sobrecarga física del entorno pero no necesariamente se modificara la dinámica del modelo de consumo que se basa en la obsolescencia cuantitativa. Volver en el siglo XXI a los conceptos fordistas de los años treinta y tratar de imponer un modelo de consumo de pocos modelos de larga duración resulta impen-

⁴⁴⁹ Ver CAMPI, Isabel: “El fordismo y la teoría del modelo único” en *La idea y la materia*, Vol. 1 *El diseño de producto en sus orígenes*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, págs. 210-215.

⁴⁵⁰ PIBERNAT, Oriol: “Ecología y entropía sónica del objeto” en *Temas de Disseny* nº 11, Abril, Servei de Publicacions Elisava, Barcelona, 1995, págs. 141-144.

⁴⁵¹ La entropía es un concepto de la termodinámica que también se utiliza en la teoría de la información. En un sistema físico, cuando un elemento experimenta un cambio, libera parte de su energía, una parte que se pierde para siempre. Pero hoy sabemos que la energía no se crea sino que hay un *quantum* limitado y disponible. Así por ser permanente el proceso de cambio mencionado, aumenta la energía no disponible, la entropía. Ver PIBERNAT, Oriol: *Op. Cit.*, pág. 142.

sable. Recordaría demasiado a los desolados paisajes comerciales de los países del Este o a los años de postguerra. La paradoja es que, aun creyéndolo conveniente, este ideal resultaría insoportable para la mayoría de ciudadanos del mundo industrializado.

3. Un reto sociopolítico

Es muy importante que todos aquellos agentes implicados en la configuración del entorno material –diseñadores, ingenieros, arquitectos, etc.– pongan al día sus conocimientos y se preparen para actuar de acuerdo con los imperativos de la sostenibilidad pero a nadie se le escapa que estamos ante un problema que va más allá de la ciencia, la técnica y las metodologías sofisticadas. El discurso sobre la sociedad sostenible es un discurso sobre estrategias de desarrollo socioeconómico y cultural que se fundamenta en creencias, principios y valores.⁴⁵²

El argumento de la sostenibilidad constituye una de las grandes esperanzas de la renovación ética del diseño porque, más allá de sus rigurosos y exhaustivos listados de requerimientos ambientales y de sus complicados diagramas, diseñadores, profesores y estudiantes perciben que están ante una construcción ideológica muy elaborada. Tanto que a veces adquiere las dimensiones de un nuevo gran mito o de una especie de religión laica. De aquí que constituya una línea de investigación específica en tantos departamentos universitarios, como por ejemplo el Centre for Sustainable Development (CSD) de la University of Central Lancashire (UCLAN) que actualmente dirige Jack Goulding.

Según Stuart Walker, el desarrollo sostenible puede considerarse algo así como nuestro mito moderno en la medida que emerge de la ciencia, la tecnología y la razón.⁴⁵³ La progresiva secularización de las sociedades industrializadas y el abandono de la doctrina cristiana deja un hueco en la percepción de la justicia social, el significado de la historia humana, las relaciones entre mente y cuerpo y el lugar del conocimiento en nuestra conducta moral que bien puede ser suplido por la “religión” de la sostenibilidad. Como muchos anteriores mitos y tradiciones religiosas, el desarrollo sostenible aspira a un objetivo que se sitúa en el futuro. En cualquier caso un objetivo en el que vale la pena trabajar pero en el que se elude la llegada “real”. Además el mito de la sostenibilidad nos dice que si no se atiende al mensaje y no somos capaces de modificar nuestra conducta, nosotros seremos la causa de nuestra propia destrucción. El mensaje es por lo tanto ético y medioambiental.

Otro aspecto del desarrollo sostenible es su implícito sentimiento de pérdida de la inocencia, de la armonía con la naturaleza y con la comunidad humana. Este sentimiento de pérdida es muy evidente en algunos teorizadores del diseño ecológico que sostienen la idea, un tanto maniqueísta, según la cual todo lo natural es bueno y todo aquello que emerge de la cultura material humana es malo. Por ejemplo, según Viñolas, autor de un gran tratado sobre diseño ecológico, gran parte de los problemas se originan en los escenarios de la opulencia de las grandes ciudades del primer mundo y no en las poblaciones de los países subdesarrollados.⁴⁵⁴ Según este autor, el ciudadano de cualquier metrópoli desarrollada vive dentro de una burbuja donde reina la cantidad con todas sus ventajas e inconvenientes; disfruta de los privilegios de la sociedad del bienestar pero también se halla sujeto al desarraigo de la naturaleza, al rechazo de su propia naturaleza orgánica y a la dependencia continua de los objetos:

⁴⁵² PIBERNAT, Oriol: “La sostenibilitat: concepte i difusió d’una idea” En PIBERNAT, Oriol (Ed.) *Op. Cit.*, pág. 123.

⁴⁵³ WALKER, Stuart: “Sustainability- the evolution of a contemporary myth”

Actas del congreso *The Design Wisdom, Techné*, 5th European Academy of Design Conference, Barcelona, 2003, <http://ub.edu/5ead> [consulta: 25/10/2015].

⁴⁵⁴ Ver VIÑOLAS, Joaquim: “La ecología como revelación: de la saturación al vacío” en *Op. Cit.*, págs. 194-195.

“Y aquí es donde surge para productores, diseñadores y estudiantes la ecología como *revelación*: dado que la inmensa mayoría de los procesos y productos se han concebido y realizado desde la perspectiva de las necesidades del mercado más que desde la perspectiva de las necesidades humanas, si nos situamos en la perspectiva que nos indica la ecología, todo aquello que antes captábamos como saturación e hiperdiversidad ahora se revela ante nuestros ojos como paradójica y dramáticamente vacío y uniforme.”⁴⁵⁵

Desde muchos puntos de vista, el desarrollo sostenible y, por lo tanto, la prosecución de un diseño sostenible contienen los ingredientes de una mitología ya que, como todos los mitos, trata de reconciliarse con el mundo y proporciona la solución a algo que está más allá del alcance de los humanos. Según Steiner, eso es así porque, en primer lugar, proporciona una idea de plenitud, es decir, una visión total de la humanidad; en segundo lugar, porque tiene un origen y un desarrollo reconocibles, incluyendo padres fundadores, textos ejemplares, etc.; y finalmente, porque desarrolla sus propios relatos, lenguajes y escenarios.⁴⁵⁶ El desarrollo sostenible contiene muchos de los imperativos éticos y morales que se encuentran presentes en los mitos tradicionales y en las religiones, pero re-presentados –o vueltos a presentar– de forma contemporánea y de manera altamente secularizada. Por lo demás, los tres elementos clave –el entorno, la ética y la economía– sirven para recomponer nuestro entorno físico, nuestro sentido moral y nuestro bienestar.

En cualquier caso, estas reflexiones no pretenden negar el valor y la importancia del desarrollo sostenible y, por extensión, del diseño sostenible, solamente queremos situarlo en una perspectiva más amplia ya que de hecho se trata de uno de los mayores retos ético-prácticos de nuestro tiempo. Según Walker, no debemos preguntarnos, como en los mitos antiguos, si se trata de un mito falso o imposible de alcanzar sino ¿qué representa, en nuestro trabajo y en nuestra vida, la creación de estas nuevas narraciones surgidas en una sociedad contemporánea? Lo que está claro es que el diseño sostenible es algo que va más allá de las auditorías ambientales y de la estrategia de las empresas porque se trata de algo que, además, incluye una manera de reconocer los valores y creencias de los profesionales y que da significado a su actividad. La pregunta que plantea Walker es si la sostenibilidad, entendida como mito y religión a la que todos los ciudadanos –incluidos los diseñadores– deben convertirse, será suficiente para salvar el planeta.

Para los teorizadores más pragmáticos de la sostenibilidad, la solución a los problemas medioambientales es extremadamente urgente y no admite dilaciones. Por lo tanto no puede ser un mito de excursionistas, ni un pasatiempo de fines de semana y, posiblemente, no se encuentra tanto en manos del diseño como en manos de la política. Según Ramon Folch la insostenibilidad social, económica y ambiental es en definitiva una insostenibilidad política ya que la insostenibilidad que desconcierta y angustia en los inicios del siglo XXI es la insostenibilidad de una práctica política carente de un sistema de valores que nos permita gestionar el presente y enfrentarnos al futuro con un mínimo de solvencia.⁴⁵⁷ Si la política actual es incapaz de gestionar el presente ¿cual será el régimen capaz de gestionar el futuro?

Los informes más optimistas afirman que, al ritmo actual, disponemos de combustibles fósiles para veinte años y, por lo tanto, el inicio de la gran crisis medioambiental está previsto para 2025-2030. Así pues durante la próxima década deberíamos evolucionar hacia un sis-

⁴⁵⁵ *Ibid.*, pág. 195.

⁴⁵⁶ STEINER, George: *Nostalgia for the absolute*, Massey Lectures, House of Anansi Press Ltd. Concord, Ontario, 1974, pág. 2-4. Citado por WALKER, Stuart: *Op. Cit.*, pág. 7.

⁴⁵⁷ FOLCH, Ramon: *Op. Cit.*, pág. 11.

tema productivo y de consumo 10 veces más ecoeficiente que el actual lo cual indica que nos enfrentamos a una fase de transición muy ardua y laboriosa. Según Ezio Manzini, la cuestión ambiental considerada en términos de “emergencia ambiental” constituye un riesgo mortal para la democracia.⁴⁵⁸ En el momento en que estas emergencias asuman las connotaciones de auténticas catástrofes el escenario que se abre, en el mejor de los casos, es el de estados de emergencia constantes con la consiguiente suspensión de la vida democrática “normal”. La hipótesis más pesimista puede llevarnos a la autoproclamación de regímenes fuertes, supuestamente más eficaces, que desembocarán en el integrismo ecológico, tecnológico o religioso.⁴⁵⁹ El mencionado autor rechaza categóricamente el hecho de que la cultura de la sostenibilidad se convierta en una “religión de la sostenibilidad” en la medida que ésta puede convertirse en una visión integrista que se oponga a la idea de pluralismo que constituye la base de la democracia. Porque la democracia es el único sistema político capaz de respetar el pluralismo, gestionar la complejidad y aprender de los errores.

6.2.6. El movimiento *Design for All*

Con los nombres de *Design for All*, *Universal Design*, *Inclusive Design* o *Transgenerational Design* se denomina un movimiento que, aunque utiliza en la práctica las técnicas y conocimientos de la ergonomía, no tiene el rendimiento como fin. Para el *Design for All* la ergonomía es un valioso instrumento, pero no es la finalidad.

El Diseño para todos es una ampliación de la ergonomía y surge como resultado de múltiples reflexiones previas sobre la accesibilidad al medio de las personas con discapacidad o personas “diferentes”. El concepto de Diseño para todos va en contra del concepto uniformizador del ciudadano medio o standard que las tablas antropométricas proponen y al que, en realidad, pocas personas responden. Ser “diferente” a menudo significa convivir con desventaja en un entorno entendido como lugar de oportunidades pero también de limitaciones ya que el diseño dirigido a una supuesta mayoría estereotipada deja al margen los derechos e intereses de una inmensidad de minorías. Entre ellas se cuentan no sólo las personas con discapacidades originadas por enfermedades, malformaciones o accidentes sino también los ancianos, las mujeres embarazadas, los niños y los emigrantes, las personas demasiado altas o demasiado bajas.⁴⁶⁰

En la actualidad las cifras de personas que experimentan problemas –permanentes o transitorios– de interacción con el entorno son muy altas y el argumento de que son una minoría insignificante ya no se sostiene. Aunque, como veremos más adelante, se fundamentó en el principio de la igualdad de derechos de las personas discapacitadas, en sus estadios más avanzados, el objetivo principal del movimiento del Diseño para todos es el respeto por la diversidad física que no étnica. Aunque las estadísticas mundiales de personas discapacitadas son impresionantes, el movimiento del Diseño para todos parte de un importante cambio en la demografía de los países desarrollados donde la expectativa de vida se ha prolongado de un modo espectacular.⁴⁶¹ La gente no solamente vive una vejez mucho más larga, sino que gracias a los avances de

⁴⁵⁸ MANZINI, Ezio: “Ecología y democracia. La transició vers la sostenibilitat com a procés d’aprenentatge col·lectiu” en PIBERNAT, Oriol (Ed.): *Op. Cit.*, págs. 30-45.

⁴⁵⁹ MANZINI, Ezio: *Op. Cit.*, pág. 35.

⁴⁶⁰ El inmigrante tiene la necesidad de adaptarse a un medio nuevo y no siempre dispone de códigos de interpretación suficientes. Ello genera desorientación y sentimiento de indefensión. Por ello el Diseño para todos debe facilitar dicha comprensión y por tanto acelerar la integración en el entorno. VV. AA.: *Libro blanco del diseño para todos en la universidad*, Fundación ONCE y Coordinadora del diseño para todas las personas en España, Madrid.

⁴⁶¹ Según Naciones Unidas el 10% de la población mundial experimenta alguna discapacidad. Ello arroja un total aproximado de 650 millones de personas de las cuales el 80% viven en países

la medicina los veteranos de guerra, los heridos y enfermos que antaño no hubieran sobrevivido lo hacen ahora en razonables condiciones. La combinación de la baja natalidad con el alargamiento de la vida da como resultado una población cada vez más envejecida que experimenta discapacidades en diversos grados.⁴⁶² De las elocuentes cifras demográficas se deriva el argumento de que las personas que experimentan problemas de interacción con el entorno son muy numerosas, lo serán cada vez más y constituyen un “mercado” nada despreciable. El segundo argumento tiene que ver con los derechos humanos y las medidas anti-discriminación.

Desde finales de la Segunda Guerra Mundial, cuando los veteranos de guerra empezaron a luchar para no ser discriminados, el movimiento a favor de la integración laboral y social de las personas discapacitadas ha recorrido un intenso y largo camino. El artículo 25 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos proclamada en 1948 reconocía el derecho del individuo “a la seguridad en situación de desempleo, enfermedad, discapacidad, viudedad, vejez o carencia de medios de subsistencia en circunstancias que escapen a su control”. Le siguieron el Convenio Internacional de Derechos Civiles y Políticos así como el Convenio Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales que entró en vigor en 1966. Ambos constituyen el más amplio código de medidas legales en el terreno de los derechos humanos.

Desde entonces, el movimiento a favor de la integración laboral y social de los minusválidos ha recorrido un intenso y largo camino cuyos fundamentos pueden ser consultados en *History of United Nations and Persons with Disabilities*.⁴⁶³ De acuerdo con este documento, desde 1945 hasta 2007 Naciones Unidas realizó, con una cadencia casi anual, una consistente serie de acciones orientadas al reconocimiento de los derechos de las personas discapacitadas.⁴⁶⁴

Previamente, diremos que la Declaración Universal de los Derechos Humanos, proclamada en 1948, establece los fundamentos de la promoción y protección de los seres más débiles cuando afirma que cada persona tiene “el derecho a la seguridad en caso de desempleo, enfermedad, discapacidad, viudedad, ancianidad u otras causas de falta de sustento en circunstancias que escapen a su control.” Desde 1955 hasta 1970, el enfoque de Naciones Unidas en relación a la discapacidad fue desplazándose del modelo médico al modelo social en el cual se adquiere conciencia de que las personas se encuentran tan discapacitadas por su entorno como por sus cuerpos.⁴⁶⁵ En consecuencia, los diseñadores empezaron a darse cuenta de que sus proyectos, en tanto que inaccesibles a determinadas capas de la población, eran discriminatorios y, por lo tanto, socialmente perniciosos. Papanek fue uno de ellos y cuenta en su libro cómo a finales de los años sesenta realizó diversos vehículos, juguetes e instrumentos para niños afectados por patologías diversas.

en vías de desarrollo. Fuente: United Nations *Enable! Rights and Dignity of Persons with Disability*, www.un.org/disabilities [consulta: 24/10/2015].

⁴⁶² Así, por ejemplo, se calcula que en Estados Unidos en el año 2010 había 4 millones de personas mayores de 85 años y casi 60.000 personas centenarias. Según las predicciones más optimistas (manteniendo la tasa de natalidad actual) en el año 2050 el 40% de la población europea tendrá más de sesenta y cinco años, mientras que la población menor de veinte no llegará al 22%. Cuando la UE tenía 15 miembros se realizó una estadística según la cual en ella existían nada menos que 42,6 millones de personas con alguna discapacidad reconocida. VV. AA.: “La importancia sociodemográfica del diseño para todos” en *Libro blanco del diseño para todos en la universidad*, págs. 33-39.

⁴⁶³ UNITED NATIONS (2011) *History of United Nations and persons with Disability* <http://www.un.org/disabilities/default.asp?id=121> [consulta: 17/10/2015].

⁴⁶⁴ Ver CAMPI, Isabel: “Diseño para todos y derechos humanos”, *Actas del congreso Design Activism and Social Change*, 2011, <http://designhistoryfoundation.org/congres> [consulta: 19/10/2015].

⁴⁶⁵ CAMPI, Isabel: *Op. Cit.*, pág. 5.

Al calor de los principios enunciados por las Naciones Unidas, a partir de los años sesenta, muchos países, en especial Estados Unidos y los diferentes países europeos, empezaron a promulgar leyes de obligado cumplimiento destinadas a evitar la discriminación y a promover la integración laboral, educativa y social de las personas con discapacidad. Pronto se vio que el principal obstáculo para el cumplimiento de estas leyes eran las barreras arquitectónicas que impedían el acceso a los lugares de trabajo y de ocio, a escuelas, universidades y medios de transporte a los que, teóricamente, debían acudir las personas discapacitadas para ejercer sus reconocidos derechos. En este sentido, los arquitectos adquirieron pronto la conciencia de que existían una serie de malas prácticas que eran discriminatorias y que atentaban contra los derechos de los individuos por lo que empezaron elaborar un sinnúmero de manuales y tratados en los que se desarrollaba una metodología específica de accesibilidad.

Merece destacarse el hecho de que, en los congresos mundiales de la ONU de los años noventa, se empezó a enfatizar la necesidad de una “sociedad para todos” invocando la participación de todos los ciudadanos, incluyendo las personas discapacitadas, en todas las esferas de la sociedad.⁴⁶⁶ En consecuencia, a instancias de las declaraciones de las Naciones Unidas, muy a finales del siglo XX, se produjo un auténtico cambio de mentalidad en el modo de entender la discapacidad desplazándose ésta del modelo médico hacia el modelo social integrando, como no podía ser de otra manera, la perspectiva de los Derechos Humanos. En consecuencia la filosofía del *Design for the Disabled* dio paso a la filosofía mucho más amplia del *Design for All*.

Este cambio interpelaba directamente a todos los responsables de la configuración del entorno y de los productos: urbanistas, arquitectos, ingenieros y diseñadores en la medida que sus malas prácticas no solamente impedían el acceso al medio construido sino también a las tecnologías de la información, a los vehículos, a la cultura, etc. En este sentido se vio que la ingeniería y el diseño altamente especializados de ayudas técnicas y de rehabilitación debían evolucionar hacia un concepto mucho más amplio comprometido con la integración de las personas que experimentan problemas de interacción con el entorno tanto si eran discapacitadas como si no. De hecho el Diseño para todos es una filosofía que interpela a todos los diseñadores ya que su objetivo no es otro que hacer que los productos y servicios no discriminen a nadie en virtud de su edad, talla, sexo, raza, cultura o capacidades.

Se han dado muchas definiciones del concepto de Diseño para todos. Aquí acudiremos a la Declaración de Estocolmo aprobada el 9 de mayo de 2004 en la asamblea anual del European Institute for Design and Disability que dice:

“El diseño para todos es el diseño que tiene en cuenta la diversidad humana, la inclusión social y la igualdad. Este acercamiento holístico e innovador constituye un reto creativo y ético para todos los responsables de la planificación, el diseño, la gestión y la administración así como para los políticos.

El diseño para todos tiene como objetivo hacer posible que todas las personas dispongan de igualdad de oportunidades y de participar en cada aspecto de la sociedad. Para conseguir esto el entorno construido, los objetos cotidianos, los servicios, la cultura y la información, en resumen, todo lo que está diseñado o hecho por personas para las personas debe ser accesible y útil para todos los miembros de la sociedad y consecuente con la continua evolución de la diversidad humana.

La práctica del diseño para todos conlleva también el análisis de las necesidades y las expectativas humanas y requiere la participación de los usuarios en todas las fases del diseño.”⁴⁶⁷

⁴⁶⁶ Ver: United Nations: *Enable! Rights and Dignity of Persons with Disability*, www.un.org/disabilities [consulta: 08/07/2009].

⁴⁶⁷ European Institute for Design and Disability Stockholm, Declaration 2004: *Design for All* www.designforalleurope.org/Design-for-All [consulta: 07/07/2009].

El diseño para todos se propone erradicar una serie de malas prácticas de los profesionales, como por ejemplo, utilizar a la hora de diseñar los valores que corresponden a las medias aritméticas de las tablas antropométricas; tomarse uno mismo como modelo a la hora de probar la funcionalidad de un servicio; utilizar iconos o símbolos (con la idea de personalizar un diseño) que no estén reconocidos universalmente y que, por lo tanto, puedan inducir a confusión; dar por sentado que existen espacios, productos o servicios destinados a un público en concreto y que el resto de la población no los usará; utilizar un lenguaje excesivamente profesional o poco familiar en las comunicaciones informativas, los formularios oficiales, las páginas web, los paneles informativos, etc., destinados a la población en general.⁴⁶⁸

El Center for Universal Design de la State University Raleigh de Carolina del Norte ha elaborado unos principios para el diseño universal que deberían guiar a todas las personas que se hallan implicadas en la configuración del entorno. Estos principios son: 1) “Uso equitativo”, es decir, que el diseño sea útil y accesible a personas con diferentes grados de capacidad, como por ejemplo, las puertas que se abren con sensores; 2) “Flexibilidad en el uso” de tal modo que el diseño acomode una amplia gama de preferencias y habilidades individuales, como por ejemplo, las tijeras universales que tanto sirven para zurdos como para diestros; 3) “Uso simple” e intuitivo del producto independientemente de la experiencia del usuario, de su conocimiento, de su dominio del idioma, o de su nivel de concentración, como por ejemplo, los manuales de instrucciones con dibujos en lugar de texto; 4) “Información perceptible” de tal modo que el diseño comunique al usuario la información de un modo efectivo independientemente de las condiciones ambientales, o de las capacidades sensoriales del individuo, como por ejemplo, las indicaciones táctiles, visuales y auditivas en un termostato; 5) Tolerancia al error en sentido de que el diseño minimice los inconvenientes y las consecuencias negativas de los actos equivocados, como por ejemplo, una llave que se pueda insertar en dos posiciones o el botón “deshacer” en un programa informático. 6) Bajo esfuerzo físico en el sentido de que el diseño pueda ser usado de modo eficiente y confortable y con el mínimo esfuerzo, como por ejemplo, el sistema de palanca en los grifos y en las manecillas de puerta; 7) Medidas y espacio apropiados para el alcance, la manipulación, y el uso independientemente de las medidas, postura y movilidad del usuario, como por ejemplo, pasos de control anchos en las estaciones que acomoden a todos los usuarios.

Estos principios del diseño para todos no pretenden ser criterios de buen diseño, sólo son criterios para un uso extensivo del diseño. Ciertamente otros factores, como la forma, el coste, la seguridad, el género y la idoneidad cultural son importantes y deben también tomarse en consideración cuando se diseña.⁴⁶⁹

El Diseño para Todos no tiene por qué ser feo ni ortopédico ni pone, como el diseño sostenible, demasiados límites a la creatividad. Simplemente advierte que tomando una serie de precauciones, por lo demás bastante razonables, se logrará que los productos y servicios sean accesibles a un mayor número de personas evitando, con ello, situaciones de discriminación. En la era de la globalización ello tiene la ventaja añadida de ampliar mercados ya que se evitan situaciones de falta de acceso a los productos y servicios a grupos sociales que, como hemos visto, no son en absoluto minoritarios.

⁴⁶⁸ VV. AA.: *Libro blanco del diseño para todos en la universidad*, pág. 45.

⁴⁶⁹ Center for Universal Design. *The Principles of Universal Design*, NC State University, Carolina del Norte, 1997. www.design.ncsu.edu/cud/about_ud/principlestext.htm [consulta: 07/07/2009].

7. Conclusión

La intención de este relato ha sido esclarecer como la concepción del mundo –la cosmovisión o *Weltanschauung*– de cada período crea el programa o marco teórico dentro del cual se desarrollan, en la práctica, los proyectos de diseño. En términos generales, en este capítulo hemos certificado que las tremendas luchas ideológicas que han tenido lugar en el siglo XX no han sido ajenas a la cuestión del gusto. Se han investigado mucho las relaciones entre arte y política⁴⁷⁰; cada gobierno afianza su poder sirviéndose del arte y de sus preferencias; por lo que atañe al diseño de producto, esta cuestión parece que ha merecido una menor atención por parte de los estudiosos, quizás porque entra directamente en el terreno del consumo. En su afán por querer controlar la vida de sus ciudadanos –ya fuera a través de exposiciones, centros especializados, películas, catálogos, revistas o enciclopedias–, ni el fascismo, ni el comunismo, ni las democracias liberales se resistieron a la tentación de guiar los gustos de la gente en una determinada dirección.

Esta voluntad de controlar las preferencias estéticas de la población nos revela que el diseño ha sido utilizado por gobiernos de distinto signo político generalmente con el fin de hacer propaganda de su ideología y también con la intención de impulsar el comercio, mejorar la imagen de su país de cara a la exportación o modernizar las ciudades y los hogares. Lo interesante de esta actividad de promoción es que, salvo contadas ocasiones –la era del estalinismo en la URSS o del antiformalismo en la RDA–, se ha hecho explícitamente en nombre del historicismo. Como ningún gobierno quiere ser acusado de anticuado, en general la promoción se ha hecho en nombre de la modernización. En este sentido, sorprende la autoridad del Movimiento Moderno. Aunque los que lo formularon fueron un grupo relativamente reducido y no siempre vivieron para verlo, sus ideas sobre cómo modernizar y mejorar el entorno a través de la arquitectura y el diseño superaron con éxito los cataclismos del fascismo y la Segunda Guerra Mundial, se promocionaron en Occidente durante la Era Dorada, y terminaron resucitando en la Unión Soviética durante la era del Deshielo, casi cuarenta años después de que fueran olvidadas por el estalinismo y cuando en occidente ya empezaban a ser cuestionadas.

La postmodernidad, entendida como el fin del gran relato sobre el progreso industrial y la fe incuestionable en el Movimiento Moderno, se fraguó con la crisis económica de mediados de los años setenta y el fin del fordismo-keynesianismo. El fin de la era analógica, la ascensión de las políticas liberales, y la desintegración del bloque comunista –y con él la utopía del socialismo real–, terminaron por asestarle el golpe definitivo, un fenómeno que los filósofos captaron y supieron interpretar.

Fascismo y comunismo fueron las grandes utopías de masas del siglo XX. La primera fue derrotada en la guerra y, con la desintegración de la URSS en 1991, se dio por terminada la segunda. Como sostiene Susan Buck-Morss:

“El sueño de la utopía de masas definió el proyecto cultural del siglo XX tanto en el Primer Mundo como en el Segundo Mundo. Acusado de fracaso en el Segundo Mundo, fue abandonado a propósito en el Primero. Pero el impulso utópico que una vez animó la producción masiva y el consumo masivo puede adoptar nuevas configuraciones.”⁴⁷¹

Aunque no pueden calificarse de “utopías de masas”, el diseño sostenible y el diseño para todos pueden ser dos proyectos adecuados para recuperar el componente ético del diseño y perfectamente válidos para los retos del siglo XXI.

⁴⁷⁰ Al principio de este capítulo ya comentamos que el catálogo *Art i Poder* trataba muy bien las relaciones entre el arte y el poder en el siglo XX pero no profundizaba en la cuestión del diseño. ADES, Dawn, et al.: *Art i poder. L'Europa dels dictadors*, centre de Cultura Contemporània de Barcelona-Institut d'Edicions, Diputació de Barcelona, 1996.

⁴⁷¹ BUCK-MORSS, Susan: *Deamworld and Catastrophe. The passing of Mass Utopia in East and West*, The Mit Press, Cambridge, Mass./Londres, 2000, pág. 276.

8. Notas para una historia de los ideales del diseño en España en el siglo XX y su vinculación con la historia

La redacción de este capítulo ha sido posible porque recientemente han aparecido algunos trabajos de historia del diseño de los objetos enfocadas desde la perspectiva de la historia cultural.⁴⁷² Sus autores han conseguido vincular de un modo explícito la historia del diseño a la historia de las mentalidades y del pensamiento político. Este tipo de relatos no se centra en los objetos sino que parte de los objetos para relacionarlos estrechamente con la historia.

Este es el reto al que se enfrenta la historia del diseño español en el siglo XX, que en general y hasta ahora se ha basado en la identificación de un repertorio de autores y objetos ejemplares. Sin desdeñar los trabajos que los han hecho emerger y los han puesto en valor, creemos que ahora hay que emprender la tarea más ardua de averiguar porqué se hicieron unos o porque no se hicieron otros.

En el contexto más amplio que hemos dibujado en este capítulo, la historia del diseño que no se hizo en España durante la época en que esta profesión triunfaba en el mundo es tan importante como la historia de lo que sí se hizo. La respuesta no se encuentra tanto en los objetos como en los textos de instituciones públicas y privadas, periódicos, revistas, cartas, etc. que hacen explícitas las ideas de modernización, desarrollo económico, crecimiento industrial, comercio y consumo y, como no, del concepto de diseño.

En este sentido la tarea más urgente a nuestro entender es estudiar en profundidad la situación del diseño bajo el franquismo, que no lo olvidemos, duró 36 años, coincidiendo con los tiempos más difíciles de la Guerra Fría. Hay que emprender la desagradecida tarea de analizar de qué manera el fascismo español primero obstaculizó y luego promocionó el desarrollo de la industria y la creación de una sociedad de consumo moderna pero acrítica.

De todos modos no partimos de cero pues las investigaciones de Anna Calvera y el grupo de investigación GRACMON sobre el Sistema del diseño en Barcelona ya apuntan hacia esta dirección. Los trabajos de Raquel Pelta sobre las políticas de promoción de la artesanía y las incongruencias de la censura franquista han evidenciado hasta que punto, en sus primeros años, el Régimen era refractario a cualquier idea de modernización y los trabajos de Oriol Pibernat sobre el Pabellón Español de la Trienal de Milán de 1951 nos han desvelado hasta que punto esta actitud refractaria situó al Régimen en una delicada encrucijada diplomática.

Los trabajos de investigación que realizaron Guy Julier y Viviana Narotzky para sus doctorados en el Royal College of Art y para los que manejaron una enorme cantidad de textos nos dieron una visión diferente de lo que sido el diseño en Catalunya y en Barcelona pues se apartaban explícitamente de los cánones establecidos.

Todas estas investigaciones ya han sido citadas en este trabajo y se encuentran en la bibliografía pero es obvio que se necesitan muchas más y hay que darles coherencia.

Por otra parte, cuarenta años después del fin del franquismo, hay que explorar con detalle los lentos y fatigosos cambios de mentalidad de los ciudadanos españoles, sus actitudes frente a la modernización y el consumo así como las, a veces acertadas y a veces erráticas y vacilantes, políticas de promoción del diseño de los gobiernos españoles durante la democracia.

Creemos que es más estimulante explorar la historia del diseño español como la historia de un movimiento cultural muy activo y militante que ha hecho una crítica del entorno y se ha propuesto modernizar el país a toda costa que no empeñarse en estudiar el diseño como factor de una indus-

⁴⁷² Principalmente los de Greg Castillo y Paul Betts que hemos citado ampliamente en este capítulo.

tria que nunca ha llegado a equipararse con sus homólogas extranjeras. La era postfordista, de la acumulación flexible y del capitalismo situa a los países “periféricos” del diseño como fue España en un nuevo escenario pues el diseño de producto ya no depende tanto de su relación con megaplantas industriales y cadenas de montaje como de la capacidad de sus agentes de establecer redes productivas y culturales eficientes y descentralizadas.