



Diciembre 2009

APUNTES PARA UN ESTUDIO DEL DISEÑO INDUSTRIAL

Ignacio Casado Galván
Profesor de Geografía e Historia
IES Alhambra (Granada)
dphicg@yahoo.es

Para citar este artículo puede utilizar el siguiente formato:

Casado Galván, I.: *Apuntes para un estudio del diseño industrial*, en Contribuciones a las Ciencias Sociales, diciembre 2009. www.eumed.net/rev/cccss/06/icg29.htm

Resumen: La máquina es quizá el factor dominante de nuestra época. Desde la primera mitad del XIX se desarrolla un nuevo sistema de acción sobre la materia y de producción de objetos permitiendo la multiplicación de objetos consecuencia de la producción en serie. El diseño industrial es así la forma característica de la producción de objetos de la sociedad industrial, es decir, la proyectación de objetos fabricados industrialmente, o, lo que es lo mismo, fabricados por medio de máquinas y en serie. Durante mucho tiempo dominó una actitud negativa hacia esta actividad creadora. Esta situación no cambia hasta finales del XIX y sobre todo ya en el XX cuando las vanguardias históricas van a dar el paso decisivo para el diseño industrial al ensalzar al objeto técnico en sí mismo. Pero a diferencia del proyecto vanguardista la sociedad de consumo resultado del diseño industrial ha resultado menos un mundo de proyectistas que un mundo de programados.

Palabras clave: máquina, diseño, objetos, serie, vanguardias, consumo, stiling, productivismo.

Si concebimos siguiendo a Francastel¹ que la máquina como idea general es el factor dominante de nuestra época, ya que determina las condiciones de nuestra existencia, entenderemos la importancia que los objetos industriales, producto de ese nuevo modo de producción, adquieren. Se trata de un fenómeno complejo iniciado poco antes de la revolución francesa, una evolución conjunta de actividades técnicas y sociales que vinieron a modificar profundamente las condiciones de vida del hombre europeo entre 1780 y 1850.

Desde la primera mitad del XIX este nuevo sistema de acción sobre la materia y de producción de objetos ya se ha desarrollado plenamente permitiendo, mediante la multiplicación de objetos consecuencia de la producción en serie, la extensión del comercio ya no asociado, a partir de entonces al lujo, sino al trabajo, al permitir producir productos de escaso valor pero en un volumen considerable². Sin embargo en la

¹ Pierre FRANCASTEL, *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*, Ed, Debate, Madrid 1990.

² Francastel observa como esta producción industrial permite desarrollar el comercio hacia otros países incluidos los

segunda mitad del XIX todavía una actitud hacia esta actividad creadora que es la propia del mundo moderno sigue siendo negativa, sigue dominando una actitud aristocrática propia de épocas anteriores. Laborde autor del informe francés para la exposición de 1851³ es un ejemplo paradigmático: acepta la industria como un mal menor, como inminente fuente de riqueza, pero afirma la necesidad de conciliarla con el arte, es decir, con aquellas fuerzas superiores e inmutables de la sociedad (arte, ideales, religión... en una palabra con la aristocracia).

A este mismo principio responden también las teorías que permitieron el desarrollo del denominado estilo lineal que se aplicó a los productos industriales, que no pasó de ser un eclecticismo cuyas únicas licencias del estilo tradicional eran solo para una nueva decoración floral. Aunque su origen teórico está en las teorías de Cole que son, en cierto modo una premonición del funcionalismo ya que vislumbra “la posibilidad de un vínculo original entre una era de alta industrialización y un espíritu creador liberado de los modelos tradicionales de lo Bello”⁴, en realidad fueron adoptadas a través del filtro de las teorías más tradicionales de su colaborador Owen Jones.

Fue Ruskin quizá quien mejor ejemplifica esta actitud tradicionalista: en su propuesta utópica de superación de los males de la mecanización del trabajo mediante la salvaguarda del artesanado se esconde esa concepción de la Belleza inmutable, la idea del arte en comunión íntima con la naturaleza. La idea de que el Arte es un modelo de conocimiento que no ha de mancillarse al contacto con la materia, de una oposición irreductible entre el arte y la industria. Esta oposición en el fondo favorece a la gran industria ya que al establecer el carácter elevado del arte y el carácter maldito del trabajo moderno sirve a la estrategia burguesa de separar los ideales y la realidad. Se propone una civilización del ocio, no del trabajo, en donde la cultura elitista, cerrada a las masas se convierte en el lugar reservado hacia el que éstas sueñan con ascender en lugar de crear su propio universo figurativo (por eso fracasa Courbet por ejemplo)⁵.

Esta situación no cambia hasta finales del XIX y sobre todo ya en el XX, progresivamente, por ejemplo, los ingenieros comienzan a considerarse a sí mismos como creadores. Esto es posible porque se va a producir una identificación entre lo bello y lo útil, lo que va a dar como resultado el denominado arte implicado, el funcionalismo industrial. Paul Souriau teoriza esta identificación o Adolf Loos en su ataque al ornato como solución para el arte moderno y su sustitución por la expresión manifiesta de su función responde a esta misma idea. Se produce una valoración estética de la máquina, del modo de producción industrial se valoran sus cualidades plásticas en sí mismas como inspiradoras del arte de nuestro tiempo. Es entonces cuando comienza a desarrollarse el diseño industrial, proceso ejemplificado por el Movimiento de Estética Industrial en Francia o el *Industrial Design* en Inglaterra⁶. Que se configurará plenamente en el denominado Movimiento Moderno ya en el siglo XX. El diseño industrial por tanto en tanto que responde a la nueva forma de producción industrial permitiría en teoría una nueva concepción donde los dos aspectos de la actividad humana: el arte y el trabajo, el diseño intelectual y la ejecución manual volverían a integrarse.

El diseño industrial es la forma característica de la producción de objetos de la sociedad industrial. En general se entiende por diseño industrial la proyectación de objetos fabricados industrialmente, es decir, fabricados por medio de máquinas y en serie. Más precisa es la definición del ICSID (International Council of Societies of Industrial Design): la función del diseño industrial consiste en proyectar la forma de un producto lo que significa coordinar, integrar y articular todos aquellos factores que, de una manera o de otra, participan en el proceso constitutivo de la forma del producto. Con ello se alude tanto a los factores relativos al uso, fruición y consumo individual o social del producto, como a los que se refieren a su producción. Esta definición Tomás Maldonado la considera válida pero si se reconoce que dichas actividad de proyectar está fuertemente condicionada por la manera como se manifiestan las fuerzas productivas y las relaciones de

pobres mediante el abaratamiento de los productos, en ese sentido la ideología del buen salvaje y de la sociedad igualitaria fomenta el colonialismo y la mística de la productividad. *Ibídem*, Pág. 24.

³ “Publicado en 1856 este enorme trabajo encierra una visión totalmente característica del “estado de ánimo de los liberales de entonces. A pesar de su liberalismo el conde de Laborde sigue siendo un aristócrata vinculado al orden social y religioso del pasado”. *Ibídem*, Pág. 25.

⁴ Fue uno de los organizadores de la exposición de 1851 y sus teorías las redactó en su *Journal of Design* (1849-1852), pero pasaron desapercibidas en ese momento ya que no fueron publicadas hasta 1884.

⁵ “Tanto Courbet como Cole, como todos aquellos que intentaron a mediados del siglo XIX, defender la idea de una elaboración estética directa de la realidad, fueron incomprendidos, excluidos. Se integraron o desaparecieron. [...] las razones sociales contribuyeron a reforzar a todos los niveles, en el siglo XIX la creencia en el carácter elevado del arte y en el carácter maldito del trabajo moderno”. *Ibídem*, pág. 30.

⁶ Los anteriores intentos del movimiento de *Arts and Crafts* de William Morris en Inglaterra, o de la unión central de artes decorativas en Francia y más tarde el estilo Galle y la escuela de Dusseldorf en Alemania seguían dentro de la visión tradicionalista que separaba irreductiblemente el arte de la máquina. *Ibídem*, pág. 31.

producción en una determinada sociedad:

“...se ha de admitir que el diseño industrial, contrariamente a lo que creían sus precursores no es una actividad autónoma. Aunque sus opciones proyectuales puedan parecer libres –y a veces quizás lo son–, siempre se trata de opciones en el contexto de un sistema de prioridades establecidas de una manera bastante rígida. [...] Por ello no nos ha de extrañar que los objetos en cuya proyectación concurre el diseño industrial cambien sustancialmente su fisonomía cuando la sociedad decide privilegiar determinados factores en lugar de otros; por ejemplo los factores técnico-económicos, o técnico-productivos por encima de los funcionales, o los factores simbólicos por encima de los técnico-constructivos o técnico-distributivos”⁷.

En toda sociedad, como es el caso de la nuestra, en que esté vigente el intercambio de mercancías el diseño industrial se encuentra estrechamente vinculado al proceso de determinación de la “forma de la mercancía”. Desde ese punto de vista Maldonado considera que la intervención del diseño industrial incide directamente en el proceso que transforma en mercancía el producto del trabajo⁸.

Se trata de una auténtica fuerza productiva que contribuye a la organización (y por tanto a la socialización) de las demás fuerzas productivas con las cuales entra en contacto. Pero a diferencia de lo que ocurría en las sociedades preindustriales el diseño industrial no se comporta como parte integrante del proceso de trabajo, sino que tiende a separarse de él presentándose como mero proyecto, “como si ideación y ejecución fueran dos fuerzas productivas distintas, destinadas a cumplir dos funciones distintas”⁹. Sin embargo esa separación no es esencial al diseño industrial sino que caracteriza a una determinada organización de la sociedad, de tal forma que su función seguiría siendo la misma en un sistema que permitiera una mayor participación creativa de los trabajadores: “mediar dialécticamente entre necesidades y objetos, entre producción y consumo”¹⁰.

Desde ese punto de vista Maldonado intenta hacer la historia de la configuración de la moderna conciencia social y cultural de la técnica y del diseño industrial, aunque sea de forma esquemática, que se habría desarrollado condicionado por el desarrollo del modo de producción capitalista.

A partir del siglo XVII empieza a proliferar una literatura utópica en la que se presenta a la máquina como un instrumento capaz de asegurar la felicidad a los hombres en la tierra y quizá también fuera de la tierra: se describen sociedades ideales en las que la máquina es un factor de optimización de las relaciones entre los hombres y a veces también entre los hombres y la naturaleza. Estas utopías son expresión directa o indirecta de la gran revolución intelectual que se produjo en el siglo XV, que continuó en el XVI y se consolidó en el XVII. “Esta pléyade de pensadores, científicos, arquitectos y artistas abre la vía hacia la superación de la tradicional oposición entre el saber práctico y el saber teórico, entre el saber técnico y el saber científico”¹¹.

A la vez se realizan autómatas con semblantes antropomórficos y zoomorfos, altamente mecanizados destinados por lo general a los festejos de la corte:

“esas realizaciones ofrecen una versión frívola y divertida de la máquina y contribuyen sin quererlo a superar la imagen tan difundida entonces de la máquina como objeto aterrador. Aquí la técnica imita el comportamiento de la naturaleza; el ser técnico se disfraza de ser viviente.[...] La observación de la naturaleza se convierte en un factor fecundante de la técnica y a su vez la observación de la técnica ayuda a comprender mejor la naturaleza. Pero hay más: asociando la máquina a la figura humana como sucede con los autómatas antropomórficos, se favorece la tendencia a considerar la máquina como modelo de los seres vivientes”¹².

⁷ Tomás MALDONADO, *El diseño industrial reconsiderado*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1977, pág. 14.

⁸ De todas formas los rasgos que caracterizan a un preordenamiento socio-económico no se dejan sentir de la misma manera en todos los objetos en tanto que mercancías, en general se dejan sentir en mayor grado en los objetos más complejos. *Ibidem*, pág. 16.

⁹ *Ibidem*, Pág. 18.

¹⁰ Esa separación idealística que oculta la verdadera incidencia social del diseño industrial es la misma que separaba la técnica (los productos de la mano y de la máquina) de los productos de la cabeza, la estructura de la superestructura. Prejuicio totalmente superado desde que numerosos antropólogos, arqueólogos e historiadores han puesto de manifiesto que todos los productos del trabajo humano se han de considerar como hechos de cultura material, a pesar de que ese prejuicio se pueda remontar a orígenes tan lejanos como el desprecio de la sociedad esclavista griega hacia los productos manuales y mecánicos. *Ibidem*, pág. 19.

¹¹ *Ibidem*, pág. 24. Entre los escritores: F. Bacon, J. Wilkins, F. Godwin, C. De Bergerac, L.S. Mercier, N.-E. Retif de la Bretonne, Fourier, Cabet... Entre los científicos: G. Galilei, F. Bacon, Alberti, P. Della Francesca, L. Da Vinci, G. Agrícola, W. Gilbert...

¹² *Ibidem*, pág. 25. Existen autómatas desde la antigüedad (Herón de Alejandría) o en la edad media (Villard de Honnecourt) pero Maldonado se refiere a los realizados en el siglo XVII.

Las representaciones visuales de máquinas en los siglos XVI, XVII y XVIII tenían por lo general una finalidad didáctica: se trataba de explicar el funcionamiento, la instalación y la utilización de las dotaciones técnicas de una industria todavía en sus albores. No eran otra cosa que instrucciones de uso aunque diferentes de las actuales por su peculiar figuración: “la máquina no se mostraba aisladamente, en abstracto –como se hace hoy- , sino integrada en un ambiente, es decir, con una escenografía adecuada. De esta manera resultaba un personaje, un actor de la acción representada; en suma un objeto tan merecedor de cuidado estético como cualquier otro. De esta forma la máquina entraba subrepticamente en el arte”¹³.

En el siglo XVIII una serie de autores que podemos denominar protofuncionalistas comienzan a sostener la idea de que la belleza de un objeto depende de su utilidad y eficiencia, es decir, de su adecuación a la función a que esté destinado¹⁴.

El descubrimiento del carácter sistémico de la relación necesidad-trabajo-consumo supuso una nueva manera de ver y de interpretar el universo de los objetos técnicos al descubrirse que los productos mecánicos manufacturados no son una irrupción histórica arbitraria, sino el resultado de un tejido complejo de interacciones socioeconómicas. Este descubrimiento se produce en un proceso que va de la generalidad abstracta a la especificidad concreta, que comienza en A. Smith, sigue en D. Ricardo, en Hegel y desemboca en Marx, éste lo desarrolla en el capítulo titulado “Máquinas y gran industria de El Capital donde hace una crítica apasionada de la función alienadora de la máquina en la sociedad capitalista, lo que no quiere decir que critique a la máquina en sí, ya que concibe que el hombre es tal por medio de una naturaleza humanizada, es decir, artificializada. Por eso “el advenimiento de la sociedad sin clases no supone el final de los tiempos tecnológicos, sino el comienzo de unos tiempos tecnológicos esencialmente distintos de los actuales. La técnica perderá su función alienante y pasará a convertirse en un factor de reconciliación del hombre con la realidad y con los demás hombres”¹⁵.

Las exposiciones internacionales del XIX fueron escaparates importantes para el diseño industrial, ejemplificadas en la de Londres de 1851 que ha sido considerada como una piedra de toque en la historia del diseño industrial por haber contribuido a revelar la degradación estética de los objetos en el momento de paso de la artesanía a la producción industrial. Sin embargo si esto puede ser cierto para algunas secciones no lo es para otras, sobre todo las dedicadas a las máquinas, a los instrumentos técnicos y a los muebles de serie donde hallamos objetos que representan un momento muy significativo en el desarrollo del diseño industrial.

Las primeras leyes para una reglamentación de higiene y seguridad en el trabajo establecieron la obligación de cubrir con un caparazón los mecanismos de las máquinas herramientas: “de esta manera la configuración técnica del objeto queda oculta por una configuración formal, constituyéndose así una dicotomía que [...] se convertirá en característica dominante de casi todas las tipologías de objetos de la civilización industrial. Nace así la carrocería, es decir, un envoltorio muy a menudo tratado como una forma, sin ninguna relación –o muy escasa- con la estructura mecánica que oculta”¹⁶.

La vanguardia histórica va a dar el paso decisivo para el diseño industrial al ensalzar al objeto técnico¹⁷ pero también a los hombres que lo usan, lo producen , lo construyen. Esta es la principal aportación de los futuristas a los que les interesa es el hombre que en contacto con la máquina, cambia o es inducido a cambiar por así decirlo hasta sus raíces. Así se abre camino la estética de la velocidad.

Unos años más tarde los dadaístas como M. Duchamp o F. Picabia dedican a la máquina un tratamiento algo distinto, se esfuerzan por mostrar la carga poética de la fusión entre lo mecánico y lo orgánico, en cierto modo se trata de nuevo como los autómatas del XVIII de mediar entre naturaleza y artificio, pero esta vez bajo la clave del humor negro: “por medio de sutiles operaciones de sinonimia visual y verbal, se consigue fantasear sobre la máquina, atribuyéndole una presunta fisonomía voluptuosa. Más aún

¹³ Ibídem, pág. 26. Cfr. Con Carlo BERTELLI, “Producción de la imagen y modo de producción industrial, *Debats*, nº 13, 1985 y con Marc LE BOT, *Pintura y maquinismo*, Cátedra, Madrid 1979 (en particular el capítulo titulado “Tecnología representación racional”, pp. 54-69).

¹⁴ Sobre todo en Inglaterra autores como G. Berkeley, W. Hogert, D. Hume, F. Hutcheson o A. Alison. Pero también en Italia con C. Lodoli, en Francia con C.-N. Ledoux o en Alemania con Kant, Lessing o Goethe y sobre todo con el arquitecto F. Weinbrenner.

¹⁵ Ibídem, pág. 31.

¹⁶ Estas leyes se dictan en Austria entre 1883 y 1885, en Alemania en 1891, en Inglaterra entre 1881 y 1895 y en Francia en 1891. Ibídem, pág. 32.

¹⁷ Durante el siglo XIX era frecuente que los escritores y artistas adoptaran una posición de crítica e incluso de neta oposición frente a la máquina (Poe, Dickens, Ruskin, Melville, Baudelaire, Butler, Zola). Pero algunos comienzan a mirar a los objetos industriales con otros ojos como es el caso de W. Whitman y de sus versos dedicados a la locomotora. Ibídem, pág. 34.

una presunta fruición voluptuosa”¹⁸.

Sobre todo la vanguardia tiende a incluir la temática de la estética mecánica en el contexto más amplio de las relaciones entre arte y producción en lo que la actitud de Le Corbusier es paradigmática: siempre consideró la máquina y la industria en función del lirismo de los tiempos modernos pero añadiéndole además una voluntad de cambio global de lo cotidiano¹⁹. Para él ese cambio se alcanza mediante la tecnicización de la obra de arte, es decir, afirma la necesidad de inspirarse en las máquinas, pero en un sentido bastante restringido: en el fondo solo se trata de que algunas propiedades formales de las máquinas sean propiedades formales de las obras arquitectónicas, pictóricas o escultóricas²⁰.

Serán los futuristas rusos los que lleven hasta sus últimas consecuencias la tesis de cambio global de lo cotidiano propuesta por la vanguardia. Son conscientes que este cambio no se consigue sustituyendo una mimesis natural por una mimesis técnica, sino haciendo confluir la creatividad artística en la producción socialista. Lo cual significa la liquidación del arte como acto autónomo, puro. En particular fueron los productivistas los que pretendieron crear nuevos objetos de uso cotidiano para el proletariado, llegaron a la conclusión de que la tipología de los objetos heredada del capitalismo podía y debía ser cambiada radicalmente, era necesario crear una nueva cultura material que posibilitase la revolución de la vida cotidiana.²¹.

El debate sobre la relación productividad-producto. En Alemania en los años que precedieron a la primera guerra mundial se va a abordar el problema de la productividad industrial en términos de racionalización y de tipificación de los objetos destinados a la producción en serie, lo que se expresa en la creación en 1907 de la *Deutscher Werkbund*. Sin embargo la posición de la *Werkbund* no será compacta sino que en ella convivirán dos posturas ejemplificadas en las figuras de Muthesius (con su condena total de la ornamentación) y la de Van de Velde (que admitía una cierta ornamentación, un estilo moderno por oposición a los estilos tradicionales). “En esta discusión sus protagonistas habían planteado, conscientemente o no, el problema fundamental del capitalismo moderno: ¿la producción industrial ha de apuntar hacia la disciplina o hacia la turbulencia del mercado?”. Esto se relaciona con las características del capitalismo alemán (y, en general europeo) en los primeros veinticinco años del siglo XX: “su avance errático, oscilante, pendular, entre una alternativa y otra. El hecho se explica porque [...] ni una ni otra iniciativa fue tratada en términos económicos sino que se insertó en un discurso vagamente cultural”²².

Por el contrario en Estados Unidos el planteamiento era bastante distinto, la producción industrial estaba considerada como un problema relativo a la totalidad del proceso productivo, considerado como un sistema de relaciones causales entre la organización científica del trabajo en la fábrica y la configuración formal del producto. Es lo que se ha denominado el fordismo ya que fue Henry Ford su pionero formulador. Así planifica toda la cadena de montaje en función del modelo T y viceversa. Ford desarrolla una teoría productivista perfectamente articulada: se basa en la idea de un producto como un objeto bien estudiado y construido que “nadie se vea en la necesidad de sustituirlo” y en la defensa de la utilidad y de la función en contra del decorativismo envolvente, lo que le lleva a la búsqueda de un modelo universal..

Sin embargo ese modelo fordista va a entrar en crisis a partir de la década de los treinta, sobre todo a causa de la crisis del 29 y la subsiguiente depresión económica:

“Mientras que antes de la crisis la industria norteamericana en el sector de los electrodomésticos y de estaba orientada sobre todo hacia una política de pocos modelos de larga duración, después de la crisis

¹⁸ Ese es el intento de Duchamp en *La Mariée mise à un par les célibataires, même* (1915-1923) y de toda la serie de *Tableaux et dessins mécaniques* (1915-1920) de Picabia. *Ibidem*, pág. 36.

¹⁹ Otra cosa es que sentido histórico tiene el cambio propuesto por Le Corbusier. Así Francastel lo juzga severamente, le acusa de adoptar la ideología del burgués bienpensante de principios de siglo: “A le Corbusier le horrorizaban los pobres y para curarlos pretende no solo reducirlos sino domarlos”. Su universo es un campo de concentración, su célula-habitación se asemeja a un cuartel donde cada uno está en su sitio y donde al final se abandonan hasta las mentes en manos de quienes se encargan del orden colectivo. Está entre la clase de gente que han querido fijar la felicidad de los demás, aunque fuese al precio de su libertad. Pierre FRANCASTEL, *Arte y técnica...*, *Op. Cit.*, pág.

²⁰ “Los futurista italianos que, en teoría, habían proclamado la posibilidad de un cambio global de lo cotidiano sin recurrir a las artes, sino al contrario, rechazándolas, en la práctica acaban por adoptar una posición muy parecida a la de Le Corbusier”. Tomás MALDONADO, *Op. Cit.*, pág. 37.

²¹ “Pero el ambicioso programa de revolución cultural no ha tenido lugar en la realidad. En definitiva esta ha sido la más humillante derrota de la vanguardia histórica rusa –y no solamente rusa. [...] [pero] es evidente que las teorías formuladas en aquel momento resultan particularmente útiles en los problemas que hoy tenemos que abordar”. *Ibidem*, pág. 39.

²² *Ibidem*, pág. 46. Eso explica que las oposiciones entre ambas soluciones resultaban suavizadas. De esa manera tenemos que entender las frecuentes incongruencias y ambigüedades de los que se han considerado defensores de la variante europea del productivismo norteamericano como el propio Muthesius o P. Behrens.

se orienta hacia una política de muchos modelos de poca duración. E igualmente mientras antes de la crisis la forma de los productos está concebida respetando las exigencias de la simplicidad constructiva y funcional, después de la crisis sucede todo lo contrario”²³.

Nace así el *stiling*, es decir, “aquella modalidad de diseño industrial que procura hacer el modelo lo más superficialmente atractivo, a menudo en detrimento de su calidad y conveniencia; que fomenta su obsolescencia artificial, en vez de la fruición y utilización prolongadas”²⁴. Se da entonces la paradoja de que se desarrolla un programa de derroche para una sociedad en el momento que menos tenía para derrochar, pero esa estrategia será la que permita pasar del capitalismo tradicional competitivo al actual capitalismo monopolista; de una estrategia que apunta a la reducción del precio a otra que se basa en la promoción del producto²⁵. El *stiling* expresa un rechazo de todo el repertorio de formas a que han dado origen la racionalización y la tipificación, es decir, de todas aquellas formas caracterizadas por una enervante monotonía, formas glacialmente ascéticas, purgadas de toda contaminación expresiva o decorativa²⁶. Estamos ante una rebelión contra el pecado original del ordenamiento capitalista: el rigorismo aséptico de la ética protestante²⁷. Ese ascetismo de la forma de los productos se convierte en un obstáculo para el capitalismo monopolista, que exige en cambio la irracionalidad del mercado: “un producto capaz de empeñar –tanto en la fase de concepción como en la de producción o de distribución- la mayor cantidad de trabajo posible”.

Pero Maldonado considera que no se puede caer en la dicotomía de tener que elegir entre el *objeto racional* representado por el funcionalismo o el *objeto irracional* representado por el *stiling*. Y eso lo analiza en el estudio de la historia de la Bauhaus. Esta institución que tendrá una importancia fundamental para el diseño industrial hay que entenderla dentro de las condiciones particulares de la Alemania de la República de Weimar con la que no por casualidad comparte lugar de nacimiento y fecha de desaparición (1933)²⁸.

El personaje protagonista en primer lugar de la Bauhaus es Gropius, del que fue director desde 1919 hasta 1928. Había sido discípulo de Behrens y por tanto procedía de aquella corriente que buscaba una mediación cultural frente a la industria. Pero el joven Gropius ya muestra una adhesión explícita a la corriente de racionalización y de la tipificación, una postura más polémica por tanto que la de su maestro. Sin embargo en aquellos años de despliegue del expresionismo alemán Gropius no tardará en adoptar una posición nebulosa, saturada de equívocos idealistas de todo tipo²⁹. Por eso no extraña que en 1919 llame a Itten para enseñar en Weimar, personaje de inclinaciones místicas y orientalistas con quien compartía el mismo voluntarismo espiritualista: “la idea de que la liberación de los recursos expresivos del individuo podía ayudar, por sí misma a trascender el desorden contingente del mundo”³⁰.

En poco más de dos años, en 1923, Itten dejaba Bauhaus por discrepancias con Gropius y era

²³ Ibídem, pág. 48. En realidad ya en la década de los 20 se había registrado una flexión en las ventas del modelo T de la Ford incapaz de afianzarse frente a los modelos de la General Motors más atractivos aunque más costosos. Todos aquellos que como Ford insisten en insisten en la búsqueda de una mayor productividad no podrán resistir el ritmo de la competencia en especial si sus productos no corresponden ya a los gustos del público.

²⁴ Ibídem, pág. 48-49.

²⁵ “Por ello no es una casualidad que los tres grandes pioneros del *stiling* americano hayan comenzado su actividad profesional precisamente en los primeros años de la crisis. Nos referimos a H. Dreyfuss, W.D. Teague y R. Loewy”. Ibídem, Pág. 49.

²⁶ En eso están de acuerdo tanto los que lo han defendido como expresión de creatividad popular auténtica, como los que lo han ligado a la problemática del *Kitsch*.

²⁷ El fordismo había introducido el puritanismo en el trabajo y en la vida del trabajador como ha puesto de manifiesto Gramsci, poniendo de manifiesto como en realidad la organización científica del trabajo y el control de la vida privada del trabajador habían contribuido a domar al operario, transformándolo en el famoso *gorila amaestrado* de Taylor.

²⁸ También su periodización presenta un paralelismo sorprendente: las tres fases de la Bauhaus coinciden con las tres fases de Alemania (1919-24: el caos, la desaparición, el asesinato político; 1925-30 la prosperidad engañosa del plan Dawes; 1930-33 de nuevo el caos, la desocupación, el asesinato). Pero no solo se trata de un reflejo de la realidad, sino que la Bauhaus intentó intervenir en ella, cambiarla. Cuando se quería eternizar el caos, Bauhaus reivindicó con Gropius el orden. Cuando más tarde se intentó eternizar el orden vacilante y opresivo de la racionalización industrial, el Bauhaus intentó con Meyer dar a esta racionalización un contenido social

²⁹ “Ni siquiera los que militaban en las corrientes opuestas al expresionismo como era el caso de Gropius, querían sentirse excluidos de la “revolución expresionista”. No sabían todavía que, como decía Brecht, solo se trataba de una pequeña revolución alemana”. Ibídem, pág. 56.

³⁰ Ese voluntarismo corresponde también al Grupo de Noviembre al que Gropius se había adherido desde 1918 y que se basaba en “un programa que quería hacer converger en un único frente de acción todas las corrientes del disenso que entonces se detectaban en la cultura alemana: expresionismo, vitalismo, nietzscheísmo, utopismo, anarquismo, voluntarismo, misticismo, socialismo, intuicionismo. Pero la mezcla no llegó a ser tan explosiva como habían imaginado [...] La Revolution des Geistes no tuvo lugar. Ni ninguna otra”. Ibídem, pág. 61.

sustituido por L. Moholy-Nagy. Esto se explica por el cambio que se ha producido en Gropius que se da cuenta de que la economía alemana puede entrar en una época de desarrollo ante el cambio de política de los aliados hacia Alemania, lo que suponía la posibilidad de proponer un nuevo productivismo³¹ con lo que va a volver a sus posiciones de antes de la guerra pero de forma más rigurosa, más intransigente. Proceso en el que será decisiva la figura de Th. Van Doesburg³² y el movimiento De Stijl, de hecho Gropius se apropia del formalismo neoplasticista, o mejor de un formalismo neoplasticista reelaborado a partir del constructivista³³.

En 1928 después de la dimisión de Gropius es nombrado H. Meyer como nuevo director comenzando otra etapa en el Bauhaus ahora caracterizado por el funcionalismo técnico-productivista, es decir, “un funcionalismo basado fundamentalmente en la exaltación del productivismo, del antiesteticismo, del realismo, del colectivismo y del materialismo”³⁴. Es una posición anti-arte, cuya impronta no es dadaísta sino constructivista rusa. Hay por tanto un repudio a las posiciones de Gropius a su concepción de la unidad entre arte y técnica y al denominado estilo Bauhaus que para Meyer no era otra cosa que formalismo. Pero Meyer será apartado del Bauhaus por presiones políticas para neutralizar su pretendida politización hacia la izquierda y su propuesta productivista será así fracasada³⁵.

De 1930 a 1933 Mies van der Rohe asumirá la dirección de Bauhaus, pero desde el punto de vista del diseño industrial es un periodo con escasas contribuciones tanto teóricas como prácticas que concluye con la disolución del instituto y el advenimiento del nazismo y el abandono de Alemania de la mayor parte de los protagonistas del Bauhaus. Entonces comienza a producirse un proceso de mitificación del Bauhaus identificado exclusivamente con el periodo de 1923-1928 de la era de Gropius: “el Bauhaus de la era Bauhaus”³⁶ que se va a concebir por algunos como la alternativa al *styling* sostenido por el capitalismo monopolista norteamericano. Desde ese punto de vista se desarrolla el *good design* en Estados Unidos y la *gute form* en Suiza como la única actitud de disenso frente al dominio casi exclusivo del *stiling*, sin embargo los objetos producidos no van a suponer cambios significativos respecto al *styling* como demuestra que la *gute form* haya creado el denominado “estilo Braun”, que recibe el nombre de la empresa de Frankfurt a la cual ha aportado la elaboración de su línea de productos.

Esta historia del diseño que realiza Tomás Maldonado nos lleva hacia una visión negativa. Enlaza con Giulio Carlo Argan cuando afirma que la batalla del diseño industrial ha sido una batalla democrática perdida, el capitalismo se ha apropiado de sus metodologías para adaptarlas a su política de ganancias. Por eso es necesaria una crítica radical: “el proyecto del diseño industrial ha fracasado, en primer lugar porque su programa nunca fue explícitamente político y anticapitalista y también porque los artistas fueron los primeros en sabotearlo al no estar dispuestos a convertirse en técnicos proyectistas, renunciando a la

³¹ “Gropius se encontraba ante un dilema: o emprendía una renovación radical del Bauhaus o se arriesgaba a quedar fuera del último gran intento de salvación de la República de Weimar. Gropius optó por la primera alternativa”. *Ibíd.*, pág. 62.

³² “Van Doesburg, protagonista de primer plano de la vanguardia europea, reside durante casi dos años [de 1921 a 1923] en Weimar sin enseñar en el Bauhaus y en cierto sentido en polémica con el Bauhaus. Sus conferencias y lecciones sobre el movimiento de Stijl tienen lugar en el taller de su amigo P. Röhl, muy frecuentado por la mayoría de estudiantes de la Bauhaus. [...] A la estética dominante en el Bauhaus de entonces que exaltaba el artesanado y el expresionismo irracional, Van Doesburg contraponen la estética De Stijl, que celebra la máquina y el control racional del proceso creativo. Proclama un repertorio de formas puras, es decir de formas nacidas por un drástico reduccionismo; un limitado número de figuras (solo cuadros y rectángulos), de cuerpos (solo paralelepípedos) y de colores (solo los fundamentales). [...] Y aunque Van Doesburg haya sido combatido (y se dice que incluso amenazado) la influencia de sus ideas en Bauhaus no tarda en hacerse sentir. De pronto la morfología De Stijl se convierte en un tema constante dentro del Bauhaus”. *Ibíd.*, pág. 63-64.

³³ Estas características se hacen patentes en el diseño de objetos, primero con un marcado componente neoplasticista como en la silla Breuer, pero pronto con asimilaciones formales más sutiles donde el constructivismo también se deja notar en particular en los aparatos de iluminación eléctrica que estaban bajo la responsabilidad didáctica de Moholy-Nagy

³⁴ *Ibíd.*, pág. 68.

³⁵ Si el estilo Bauhaus habría sido el equivalente al modelo fordista norteamericano no consiguió formularse hasta demasiado tarde, en torno a 1927 cuando el capitalismo alemán de orientaba hacia una nueva estrategia. La propuesta de Meyer así de un productivismo a ultranza hay que entenderla como una fuga hacia delante, responde a una estrategia de un cambio radical de la vida cotidiana, pero de nuevo llega con retraso, el intento ya se había hecho en la revolución rusa en condiciones más favorables y había fracasado.

³⁶ Así la exposición que se realizó en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1938 ofrece una perspectiva parcial del Bauhaus: solo estaba dedicada a ilustrar la era Gropius. “Con esta presentación parcial resultaba una imagen idealizada del Bauhaus: una comunidad de artistas docentes que, en armonía absoluta, elabora además de una didáctica nueva, una nueva manera –la única acertada– de proyectar objetos de uso”. *Ibíd.*, pág. 72.

inspiración y sustituyéndola por el método, renunciando a la escuela y sustituyéndola por el mercado”³⁷.

En ese sentido Argan habla de una crisis del *design*³⁸ que se manifiesta en una creciente divergencia entre programación y planeamiento. La programación como preordenamiento calculado y casi mecánico tiene a ya no preceder al planeamiento, sino a sustituirlo en la búsqueda de soluciones de las contradicciones sociales, pero así “quita a los individuos y entrega al poder todas las decisiones y elecciones y como tiene a la represión también violenta de cualquier contradicción al sistema, niega a la sociedad cualquier forma de existencia histórica”³⁹. De esa forma ese predominio de la programación que muestra la crisis del *design* nos habla de una crisis general de toda la sociedad. Toda la cultura occidental se basa en el equilibrio entre sujeto y objeto, no es posible pensar el uno sin el otro, pero “el mundo actual tiende a cesar de ser un mundo de objetos y sujetos, de cosas pensadas y personas pensantes. El mundo de mañana, podría no ser más un mundo de proyectistas sino un mundo de programados”⁴⁰.

Lo que la crisis del design nos muestra es que la sociedad de masas no ha avanzado hacia una sociedad democrática que se auto proyecta, sino que sigue siendo proyectada por los grupos de poder que se forman en su interior⁴¹. Esto se expresa en un proceso de planeamiento desviado y viciado que lleva a proyectar teniendo en cuenta como única finalidad el máximo consumo y por tanto la máxima ganancia de los empresarios: lo que se ha denominado el *stiling*, que se caracteriza por “la modificación constante de la serie con la finalidad de desgastar el tipo en la psicología de los usuarios, provocando su descarte y sustitución antes de que se agote su duración prevista en el momento en que fue proyectado, el cambio tiene lugar por motivos subjetivos sobre los que se puede influir desde el exterior por diversos medios, el más frecuente de los cuales es la publicidad”. Este consumismo exacerbado tiene un envés político manifiestamente reaccionario: “al suscitar necesidades ficticias o inconscientes, al eliminar cualquier interés por la crítica o la elección razonada el consumismo se configura como una sujeción servil de las masas a los intereses del poder capitalista”⁴².

Desde esta perspectiva Baudrillard ha estudiado el papel de los objetos en las sociedades de consumo donde éstos ya no se producen, ante todo, para dar satisfacción a las necesidades primordiales del hombre, ni tampoco a las necesidades secundarias del lujo y la comodidad, sino que responden a aspectos psicológicos de los sujetos que los *consumen*. Para Baudrillard los objetos se caracterizan por su *funcionalidad*, “lo que no califica de ninguna manera lo que está adaptado a un fin; si no lo que está adaptado a un orden o a un sistema”⁴³. Desde ese punto de vista por primera vez en la historia la sociedad de consumo se constituye como “una tentativa organizada, irreversible de saturación y de integración de la sociedad en un sistema irremplazable de objetos que sustituirán por doquier a las fuerzas naturales, de las necesidades y de las técnicas (y cuyo resorte principal será la mortalidad oficial, impuesta, organizada de los objetos), gigantesco happening colectivo en el que la propia muerte del grupo se celebra en la destrucción eufórica, la devoración ritual de objetos y de gestos”⁴⁴.

Se trata de un sistema que se apoya en una ideología democrática, en la idea de un ascenso social que llevaría a todas las capas sociales, unas tras otras hacia un mayor lujo material a través de la continua adquisición de modelos. Pero esa democratización formal que se basa en una apariencia de igualdad en virtud de que todos los objetos obedecen a un mismo imperativo de funcionalidad “oculta desigualdades más graves que afectan a la realidad misma del objeto, su calidad técnica, su sustancia, su duración. Los

³⁷ Giulio Carlo ARGAN, Prólogo de Tomás MALDONADO, Op. Cit., pág.8.

³⁸ Giulio Carlo ARGAN, “La crisis del design” en *Historia del arte como historia de la ciudad*, Ed. Laia, Barcelona 1984.

³⁹ *Ibidem*, pág. 239. “El planeamiento es todavía un proceso integrado en una concepción del desarrollo de la sociedad como un devenir histórico. ; la programación en cambio se presenta como la superación de la historia, como un principio de orden de la existencia social. Toda la cultura occidental a partir de la Edad Media ha postulado el concepto de historia como estructura orgánica de toda sociedad basada en una finalidad común a todos sus miembros; por lo tanto la idea de historia encuentra su momento práctico en el proyectar. La misma moral no es, en sustancia, más que un orden proyectual que la humanidad da a su propia existencia”

⁴⁰ *Ibidem*, pág. 240.

⁴¹ “no se puede calificar de cultura de masas una cultura que permite que los valores esenciales de la existencia sean sustraídos a la comunidad, monopolizados por grupos de individuos, suministrados a la comunidad solo en la medida en que eso resulta útil a las clases dirigentes”. *Ibidem*, pág. 241.

⁴² *Ibidem*, pág. 249. Esta espiral consumista lejos de solucionar las necesidades del individuo “genera una sensación de insatisfacción continua, patológica y frustrante”, pero además lleva a un empobrecimiento de los recursos del planeta.

⁴³ “la funcionalidad es la facultad de integrarse en un conjunto. Para el objeto es la posibilidad de rebasar precisamente su función y llegar a una función segunda, convertirse en elemento de juego, de combinación, de cálculo en un sistema universal de signos” Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, Ed. Siglo XXI, Madrid 1997, pág. 71.

⁴⁴ *Ibidem*, pág. 152.

privilegios del modelo han dejado de ser institucionales, se han interiorizado, valga la expresión, pero no por ello han dejado de ser menos tenaces⁴⁵. Se trata de un engaño: hacer del modelo un punto ideal al que llegaremos a través de la serie.

“Los objetos poseídos no nos liberan más que en calidad de poseedores y nos remiten a una libertad indefinida de poseer otros objetos: solo es posible una progresión, en la escala de los objetos, pero esta promoción no tiene salida, porque es ella misma la que alimenta la abstracción inaccesible del modelo. Dado que el modelo en el fondo no es sino una idea es decir una trascendencia interior al sistema éste puede progresar continuamente, huir hacia adelante por entero: sigue siendo irrebalsable en calidad de sistema⁴⁶”.

Como los modelos cambian continuamente las series intentan siempre alcanzarlos pero nunca lo consiguen y de esa manera impiden cualquier posibilidad de crítica: “pues el movimiento que según la curva del progreso técnico parece animar todo el sistema no impide a este ser fijo y estable por sí mismo. Todo se mueve, todo cambia a ojos vista, todo se transforma y sin embargo nada cambia. Tal sociedad lanzada al progreso tecnológico lleva a cabo todas las revoluciones posibles, pero son revoluciones sobre sí misma. Su productividad acrecentada no desemboca en ningún cambio estructural⁴⁷”.

A su vez otro elemento viene a transformar a los objetos: el crédito. Éste “so capa de favorecer una civilización de usuarios modernos, por fin liberados de los estreñimientos de la propiedad, instaura por el contrario todo un sistema de integración en el que se revuelven la socio mitología y la presión económica brutal”. A través de la dimensión del crédito y de la estrategia que la impone los objetos desempeñan su papel de aceleradores, de multiplicadores de las tareas, de las satisfacciones, de los gastos: “se convierten en un volante de arrastre, su inercia misma se convierte en una fuerza centrífuga que impone a la vida cotidiana se ritmo de huida hacia delante, de suspenso y de desequilibrio. Se ese modo lo doméstico que hasta entonces había sido el ámbito de los objetos adquiere una dimensión social pero para mal: “los objetos no tienen como destino, de ninguna manera, el ser poseídos y usados, sino solamente el ser producidos y comprados” Y como no se estructuran en función de las necesidades ya no hay objetos privados: “a través de su uso multiplicado, es el orden social de la producción el que viene a acosar con su propia complicidad, al mundo íntimo del consumidor y su conciencia⁴⁸”.

En este “sistema de los objetos” la publicidad tiene una importancia fundamental, es en cierto modo su culminación: “la publicidad constituye en bloque un mundo inútil, inessential. Una connotación pura,. No se encuentra presente en absoluto en la producción y en la práctica directa de las cosas y sin embargo tiene cabida íntegramente en el sistema de los objetos, no solo porque trata del consumo sino porque se convierte en objeto de consumo”. Es así discurso sobre el objeto y objeto ella misma, en su calidad de discurso inútil se vuelve consumible como objeto cultural.

Se trata de un sistema de significados, de un código universal: el código standing que es el sistema de puntos de referencia para la asignación del status en la sociedad de consumo. Se trata de un código moral (puesto que está sancionado por el grupo y puesto que toda infracción a este código está más o menos culpabilizada) y totalitario (nadie puede escapar a él, escapar privadamente no significa que no se participe día tras día en su elaboración en el plano colectivo) Se trata de un sistema de significados, de un código universal: el código standing que es el sistema de puntos de referencia para la asignación del status en la sociedad de consumo. Se trata de un código moral (puesto que está sancionado por el grupo y puesto que toda infracción a este código está más o menos culpabilizada) y totalitario (nadie puede escapar a él, escapar privadamente no significa que no se participe día tras día en su elaboración en el plano colectivo). Este código tiene aspectos positivos: no es más arbitrario que otros, está ligado, al menos formalmente, a la emancipación de las relaciones sociales: hacen más soportable la vida material y el status recíproco de los hombres (es decir vuelve caducos todos los rituales de clase) y constituye por primera vez en la historia un sistema de signos y de lectura universal.

Pero esta universalización se obtiene al precio de una simplificación radical del lenguaje: “cualquier persona es calificada por sus objetos) y no conduce a una democratización real: por el contrario no hace sino exacerbar el deseo de discriminación: “vemos manifestarse [...] una obsesión perpetuamente nueva de jerarquía y de distinción. Si caen las barreras morales de etiqueta y de lenguaje, nuevas barreras, nuevas exclusivas surgen en el campo de los objetos: una nueva moral de clase o de casta encuentra esta vez la

⁴⁵ Ibídem, pág. 174. “En nuestra “sociedad de consumo” nos encontramos cada vez más lejos de una igualdad ante el objeto. Pues la idea de modelo se refugia concretamente en diferencias cada vez más sutiles y definitivas: una determinada altura de falda, un matiz de lorote, un determinado perfeccionamiento estereofónico, las escasas semanas que separan a la Alta Costura de la difusión en los Prisunic, todas éstas cosas efímeras y que tienen un precio muy elevado”.

⁴⁶ Ibídem, pág. 175. “Dado que el modelo en el fondo no es sino una idea es decir una trascendencia interior al sistema éste puede progresar continuamente, huir hacia adelante por entero: sigue siendo irrebalsable en calidad de sistema

⁴⁷ Ibídem, pág. 176.

⁴⁸ Ibídem, pág. 185. “No se estructuran en función de las necesidades, ni de una organización más racional del mundo, sino que se sistematizan en función exclusiva de un orden de producción y de integración ideológica. [...] Con esta investidura, en profundidad, desaparece también la posibilidad de negar eficazmente este orden y rebalsarlo”.

manera de investirse de lo que hay de más material., de más irrecusable"⁴⁹. El código universal de significados del standing no vuelve transparente la sociedad, se trata por tanto de una falsa legibilidad: detrás de la cual las verdaderas estructuras de producción y las relaciones sociales siguen siendo ilegibles.

El consumo aparece por tanto como una característica de nuestra civilización industrial: "es un modo de actividad sistemática y de respuesta global en el que se funda todo nuestro sistema cultural". No son los objetos materiales los que constituyen el objeto de consumo ya que éste es una actividad de manipulación sistemática de signos. El objeto-símbolo tradicional no es consumido, para volverse objeto de consumo es necesario que se convierta en símbolo, es decir exterior de alguna manera a una relación que no hace más que significar. El consumo es una práctica idealista total (que rebosa la relación con los objetos y la relación interindividual para extenderse a todos los registros de la historia, de la comunicación y la cultura) y por eso mismo no tiene límites: "si fuese relativo al orden de las necesidades se habría de llegar a una satisfacción. Ahora bien sabemos que no hay tal: se desea consumir cada vez más. [...] Si el consumo parece ser incontenible es precisamente porque es una práctica idealista que no tiene nada que ver (más allá de un determinado umbral) con satisfacción de necesidades, ni con el principio de realidad, se funda en una falta o carencia: "el proyecto mismo de vivir, fragmentado, decepcionado, significado, se reanuda y se aniquila en los objetos sucesivos"⁵⁰.

En ese sentido Argan considera que la recuperación de un equilibrio económico, una relación proporcional entre necesidades y producción solo puede plantearse con una nueva forma de planeamiento de la existencia, un nuevo design, que estuviera en función de las necesidades pero este ya no puede ser de los objetos, sino de los circuitos de información: la crisis del objeto en la sociedad de masas no es reversible, no se puede detener el proceso de transformación de cultura de clase en cultura de masas: "ya no podrá existir un planeamiento industrial más que en la medida en que los productos, habiendo perdido su antiguo estatuto de objetos, adquieran el estatuto de noticia". La cultura de masas solo podrá ser enteramente integradora y liberadora o enteramente represiva y alienante, por lo que: "tendrá que presentarse no como un aparato de difusión sino como un proceso de estructuración de la cultura y para obtener su autonomía como disciplina tendrá que disponer de una metodología propia, de un planeamiento propio, de un design propio"⁵¹.

De esa manera el campo de actuaciones del diseño pobre, de masas, liberado de la necesidad de conferir a los productos cualidades estéticas que se traduzcan inmediatamente en cantidades de coste y precio es infinitamente más amplio: en su máximo orden ya no estará el edificio o la ciudad, sino el territorio, la conurbación y hasta todo el mundo habitado. Inmediatamente por debajo las viviendas económicas en serie. Luego los medios de transporte, el equipamiento y la decoración de los transportes públicos, los sistemas de señalización, de la publicidad. Junto a la decoración urbana, la iluminación, y la publicidad callejera. Sin olvidar los grandes circuitos de producción que vinculados a los nuevos materiales sintéticos permitirán una morfología continuamente cambiante del ambiente: porque sus bajos costes permiten continuos cambios de formas y de colores. Por último quedaría el diseño de los circuitos de información y comunicación: la radio, la televisión, el cine, los espectáculos, la prensa, el deporte... Se trata en este caso de un diseño de las imágenes, no se trata de imponerles un decoro formal, pero sí evitar que el bombardeo continuo de imágenes actúe sobre ello inconsciente y paralice la imaginación como facultad productora de imágenes: "tal como la retórica vulgar de la publicidad sofoca cualquier pensamiento acerca de la calidad del producto y la necesidad de consumirlo, la información masiva, también política, elimina toda posibilidad de reflexión y juicio. Todo termina en el consumo de la noticia imagen"⁵².

Este programa de un diseño pobre o austero tiene que ir más allá del programa constructivista que proponía transformar el ambiente de la vida cotidiana, pero así se ocupaba solo del objeto, tiene que incorporar también al sujeto. Incorporar esa otra corriente presente en el arte de nuestro tiempo que partiendo de Duchamp indica que lo propio del arte no es producir objetos de valor estético sino experimentar como estético cualquier objeto que el arte extraiga de su contexto y señale como estético.

Y en ese intento la escuela tiene que ser un instrumento fundamental.

⁴⁹ Ibídem, pág. 221.

⁵⁰ Ibídem, pág. 229. Por eso intentar moderar el consumo, es propio de un moralismo ingenuo o absurdo.

⁵¹ Giulio Carlo ARGAN, "La crisis del *design*", Op. Cit., pág. 251.

⁵² Ibídem, Pág. 253. "La imaginación es la facultad que nos permite pensar en nosotros mismos como si fuésemos diferentes de lo que somos y por lo tanto nos permite proponernos fines que están más allá de la situación presente. Sin imaginación pueden existir cálculos pero no proyectos. El proyecto no es más que la disposición de medios operativos para poner en práctica los progresos imaginados. La imaginación ética y políticamente intencionada es la ideología; no puede haber proyectos sin ideología". Por eso la información y la comunicación de masas son instantáneas. Antes de que se pueda ejercer unos mínimos de reflexión y valoración acerca de las noticias, éstas han desaparecido ya, sustituidas por otras.

Bibliografía.

Giulio Carlo ARGAN, "La crisis del design" en *Historia del arte como historia de la ciudad*, Ed. Laia, Barcelona 1984.

Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, Ed. Siglo XXI, Madrid 1997,

Carlo BERTELLI, "Producción de la imagen y modo de producción industrial, *Debats*, nº 13, 1985

Pierre FRANCASTEL, *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*, Ed, Debate, Madrid 1990.

Marc LE BOT, *Pintura y maquinismo*, Cátedra, Madrid 1979

Tomás MALDONADO, *El diseño industrial reconsiderado*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1977,