

universidad de buenos aires  
facultad de arquitectura, diseño y urbanismo

anales del instituto de arte americano  
e investigaciones estéticas "mario j. buschiazzo"

#43 - enero / diciembre de 2013 - ISSN 2362-2024

# ANNALES

DEL INSTITUTO  
DE ARTE AMERICANO  
E INVESTIGACIONES  
ESTÉTICAS

RELATOS  
DEL DISEÑO



universidad de buenos aires  
facultad de arquitectura, diseño y urbanismo

anales del instituto de arte americano  
e investigaciones estéticas "mario j. buschiazzo"



## UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

### Rector

Prof. Dr. Alberto Barbieri

### Vicerrector

Prof. Darío Richarte

## FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO

### Decano

Arq. Luis Bruno

### Vicedecano

Arq. Guillermo Bugarin

### Secretario de Investigaciones

Arq. Guillermo Rodríguez

### Subsecretaria de Producción en Investigaciones

Arq. Rita Molinos

### Subsecretario de Gestión en Investigaciones

Arq. Santiago Bózzola

## INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTÉTICAS "MARIO J. BUSCHIAZZO"

### Director

Dr. Arq. Mario Sabugo

### Director Adjunto

Dra. Arq. Alicia Novick

### Secretaria Técnica Administrativa

Bib. Ana María Sonzogni de Lang

## ANALES DEL IAA

ISSN 2362-2024

### Institución editora

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas  
"Mario J. Buschiazzo"

### E-mail:

iaa@fadu.uba.ar

### Dirección postal

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas  
"Mario J. Buschiazzo"

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo  
(Universidad de Buenos Aires)

Calle Intendente Güiraldes 2160

Ciudad Universitaria. Pabellón III – Piso 4°

C1428EGA Buenos Aires, Argentina

Tel.: (+54 11) 4789 6270

### Dirección web

<http://www.iaa.fadu.uba.ar>

### Director de Anales del IAA

Dr. Arq. Mario Sabugo

### Editores de Anales 43

Dra. Verónica Devalle

Mg. Rosa Chalkho

### Editores asociados de Anales 43

Dr. Arq. Alejandro Gabriel Crispiani Enríquez (PUC, Chile)

Dra. Priscila Lena Farias (USP, Brasil)

### Corrección Editorial

Edit. Marinuzzi

### Diseño gráfico

D.G. Laura Corti

### Traducción de textos

Arq. Sylvia Kornecki

### Comité Editorial

Mario Sabugo; Horacio Caride Bartrons; Jorge Ramos de Dios; Julieta Perrotti Poggio (IAA-FADU-UBA); Liliانا Carmona (UDELaR, Uruguay); Beatriz García Moreno (UNC, Colombia); Daniel Kozak (UBA, CONICET); Carolina Mera (IIGG-FSoc-UBA); Louise Noelle (UNAM, México)

### Comité Científico

Stella Bresciani (UNICAMP, Brasil); Perla Bruno (UNMDP); Fernando Diez (UB); Cecilia Rodríguez Dos Santos (UNM, Brasil); Humberto Eliash (UCh-Chile); Graciela Favelukes (FADU-UBA, CONICET); Alberto Nicolini (UNT); Alicia Novick (FADU-UBA, UNGS); Eduardo Luis Rodríguez (UNEAC, Cuba); Joaquín Sabaté Bel (ETSB-UPC, España); Roberto Segre + (UFRJ, Brasil); Rodolfo Santa María (UAM, México); Claudia Shmidt (UTDT).

universidad de buenos aires  
facultad de arquitectura, diseño y urbanismo

anales del instituto de arte americano  
e investigaciones estéticas "mario j. buschiazzo"

#43 - año 2013 - publicación anual - ISSN 2362-2024

RELATOS  
DEL DISEÑO

43

Esta revista está indizada en: Latindex-Catálogo.

Las opiniones vertidas en artículos son responsabilidad de los autores, los que también son responsables de contar con los derechos y/o autorizaciones correspondientes respecto de todo el material entregado para su publicación y difusión, ya sea texto, fotografías, dibujos, gráficos, croquis y/o diseños, que conforman sus artículos.

Los autores ceden sus derechos a la revista Anales del IAA, en tanto la revista no asumirá responsabilidad alguna en aspectos vinculados a reclamaciones de derechos planteados por otras publicaciones. El material publicado en los Anales podrá ser reproducido total o parcialmente a condición de citar la fuente original.

ISSN 2362-2024

Impreso en Argentina en 2014

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723. Todos los derechos quedan reservados.

## CARTA DEL DIRECTOR

El presente volumen de los Anales del Instituto, numerado 43 y dedicado específicamente a las historias de los diseños, es un nuevo paso en la orientación dada luego de la inflexión del año 2012 con Anales 41, que en el exterior se expresó con una nueva apariencia gráfica y cromática, y en el interior, mediante el concepto de las ediciones monográficas.

Anales ha obtenido recientemente la evaluación por la cual se le otorga Categoría I y se la incluye en el catálogo de Latindex, el sistema de información sobre revistas de investigación y divulgación científica y cultural de América Latina, el Caribe, España y Portugal, cuya misión es difundir y cualificar las publicaciones académicas; evaluación que se cumplió en el Área de Publicaciones Científicas del Centro Argentino de Información Científica y Tecnológica (CAICYT).

Cabe también anunciar que, mediante el sistema Open Journal System (OJS), ya se encuentra disponible la versión digital de Anales 41, dedicada a “Buenos Aires en proyectos” y que, editada por Graciela Favelukes y Alicia Novick con la asistencia de Guillermina Zanzottera, había aparecido en papel a mediados de 2012; se accede a esta nueva versión digital a través del sitio web del Instituto en [www.iaa.fadu.uba.ar](http://www.iaa.fadu.uba.ar). Posteriormente, se adicionarán las versiones digitales de Anales 42 –“Tiempos Americanos”, que contó con Jorge Ramos y Julieta Perrotti Poggio como editores– y Anales 43.

La intención del Instituto es que ambas versiones de Anales, en papel y digital, coexistan en el futuro, dando su lugar a las particulares modalidades de lectura e intercambio que son propias de ambas formas editoriales. Esto se suma a los continuos ajustes y reformas en el ya mencionado sitio web del Instituto, que sigue sumando suscriptores y brindando a los investigadores propios y de otras sedes múltiples recursos, tales como documentos, información institucional, agenda de eventos y publicaciones, imágenes, videos y los renovados y ampliados procedimientos de consulta *on line* de su Biblioteca “Andrés Blanqui”.

En este Anales 43, así modificado en cuanto a sus condiciones editoriales, ahora se trata de las historias de los diseños, o “Relatos del Diseño”, tal como lo han enunciado sus editoras Verónica Devalle y Rosa Chalkho. Reflejo y consecuencia del impulso que el Instituto quiere dar –en particular mediante las acciones que realiza su Sección de Investigaciones Estéticas– a los estudios históricos asociados a las respectivas carreras que se dictan en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Sin perder, por otra parte, el alcance y la repercusión americanista que han inspirado la actividad del Instituto desde el mismo momento de su constitución.

Las historias de los diseños deben formular preguntas y ensayar respuestas acerca de los objetos, los procesos y las instituciones proyectuales, en vista de las dialécticas que les plantean las necesidades y las representaciones colectivas que emergen en diferentes instancias históricas y sociales.

Esperamos que las nuevas características editoriales de nuestros Anales, como la indexación y la digitalización, se combinen fructíferamente con los renovados enfoques temáticos que ha incorporado y seguirá incorporando en sus próximas ediciones.

**Mario Sabugo**





## RELATOS DEL DISEÑO

En los últimos años, en particular durante el último quinquenio, las investigaciones históricas sobre los diseños se han multiplicado y mostrado un llamativo crecimiento en cantidad y diversidad de temáticas. Esta tendencia se evidencia en toda una serie de publicaciones internacionales, en la cantidad de congresos sobre historia, teoría y crítica de los diseños y en la apertura creciente de posgrados (maestrías y doctorados) que perfilan e institucionalizan la investigación en el área.

Este curso de las investigaciones a nivel internacional cobra en América Latina un incremento en verdad considerable. Hace una década eran muy pocos los lugares donde exponer y discutir investigaciones sobre los diseños, las publicaciones que los consideraran en sus núcleos temáticos eran prácticamente nulas y recién comenzaban las carreras de posgrado que por lo general son las que permiten trazar un continente temático. Hoy en día el panorama es por completo distinto. Esta saludable expansión ha permitido comenzar a considerar a los diseños como disciplinas autónomas e instituir las en el concierto de otros saberes, a la vez que reconocerlas socialmente. No es poco para tan breve período, pero resulta necesario observar que esta explosión de estudios sobre el diseño deja en evidencia que ciertos interrogantes sobre su especificidad permanecen abiertos y parecieran atentar contra un necesario proceso de consolidación disciplinaria. En efecto, la pregunta ¿qué es el diseño? emerge una y otra vez en variaciones inesperadas. Las principales disyuntivas pueden sintetizarse en torno a si el diseño debe ser abordado como un saber que posee un canon y, en consecuencia, un cierto nivel de homogeneidad o si debe ser reconocido como un campo plural. Y en forma paralela preguntarse cuáles son sus especificidades y qué tipo de problemáticas construye, aborda o soluciona. Estos interrogantes comprenden un abanico de trabajos que parten desde la epistemología, la teoría crítica, la historia y que incluso permean los estudios de caso.

En definitiva, el campo de la investigación en diseño se muestra paradójico, pues a la vez que es claro el crecimiento de los *Design Studies* –bautizados así por el mundo anglosajón– las bases sobre las que se asientan aparecen interrogadas de forma continua, de modo tal que resulta tan visible su expansión como palpables las diferencias en la definición de sus límites y la especificidad de su objeto. Esto resulta comprobable en las singulares historias regionales y los énfasis con que –y en forma diferenciada– se construye su historia en Europa, Oceanía, Asia, América del Norte y Latinoamérica.

Pero no se trata de un comienzo. Es, antes bien, un segundo momento de rediscusión de los alcances del campo y de su singularidad. En efecto, con la puesta en suspenso de las historias sobre los diseños surgidas a mediados del siglo XX y realizadas por diseñadores que solo, y parafraseando a Victor Margolin (2002), incluían en su universo a las buenas piezas, sumado al cuestionamiento por eurocéntrica de aquella historia que los vinculaba con la tradición de las vanguardias constructivas y de la Arquitectura Moderna –consagrada editorialmente con *Pioneros del Diseño Moderno* de Pevsner ([1936] 2000)– se generó el terreno fértil para redefinir el universo de lo que en cada sitio se entendía por diseño y por

diseños. Es así como, en particular en los Estados Unidos, tendieron a prevalecer trabajos que consideraban que el diseño consistía en aquella capacidad humana para construir un mundo artificial. Si esta concepción se atribuyó en un primer momento al surgimiento de la manufactura y de las crecientes sociedades de masas, en la actualidad –siguiendo de nuevo a Margolin– el rango se ha ampliado y llega a cubrir prácticamente toda la cultura material y visual que la humanidad registra como tal.

No sucede lo mismo en otras regiones, donde el diseño es concebido de forma diferente de acuerdo al reconocimiento de distinto tipo de genealogías. En ese sentido, en algunos países europeos prevalecen historias que se orientan, antes que a una idea genérica del diseño, al desarrollo segmentado de sus distintas variantes: interiores, producto, gráfico, textil, indumentaria, entre otros. Se atienden así a los períodos que cada una de estas “materialidades” ofrece, sin pretender una puesta en común a través de un gesto unificador.

Esta saludable expansión global de las investigaciones sobre historia y teoría de los diseños ha permitido alcanzar un nivel de rigurosidad en el tratamiento histórico tan necesario como enriquecedor. Dentro de esta caracterización se encuentran historias que priorizan rasgos vernáculos y al hacerlo despliegan nuevas periodicidades, atendiendo a los aspectos particulares que presenta cada historia antes que a los generales. Son historias que de alguna manera se recuestran sobre argumentos socioculturales y que al hacerlo se acercan a una historia cultural y/o social. Tales marcos enriquecen muchísimo el campo, al punto de volver inteligibles los objetos, las trayectorias y prácticas que quedan comprendidos bajo el concepto de “diseño”, y permiten reconocer un territorio a la vez que redefinir sus fronteras. Han sido también modelo de referencia para investigaciones ulteriores precisamente por su rigurosidad y su profundo y serio trabajo con las fuentes. Pero tan cierto como ello es que el tomarlas sin las mediaciones necesarias y establecer paralelismos con otros casos puede conllevar riesgos, en particular, la sobredimensión de procesos que, a modo de ejemplo, fueron centrales y masivos en Europa y no así en América.

### **Pasados americanos, pasados europeos**

Lo referido anteriormente sucede con el concepto de *Crafts* que en Europa posee una connotación industrialista y masiva –de la que carece su equivalente en español “artesanía”– anclado a una segunda etapa de expansión de la sociedad industrial. De allí que para las historias europeas de los diseños signifique un momento de inflexión.

En este sentido, las *Crafts* directamente vinculadas a las Escuelas de Artes y Oficios, traen ecos de una naciente sociedad de masas, de un acelerado proceso de industrialización y de la redefinición de las ideas de ciudadanía y de clase. Un debate que se anuda a partir de las Exposiciones Universales, atraviesa y denuncia a la *Belle Epoque* y luego de experiencias como el *Deutscher Werkbund* decanta en la reformulación de los Talleres de la Bauhaus. En ese intervalo que comprende la antesala de la Primera Guerra Mundial y el inicio de la Segunda, se sientan las bases de lo que algunos llaman “diseño moderno” y que otros –acusados de ortodoxos y puristas– consideran “diseño” a secas. Allí también, y al calor del sueño de una sociedad sin clases, se fundan las bases de una comprensión de la cultura material sin inscripciones regionales, históricas o sociales. Las tipologías que fueron un resultado de ese proceso responderían a la vieja inquietud por la cobertura de necesidades univer-

sales, bajo el presupuesto de una común naturaleza de lo humano. Quizás por ello, los diseños en su primera formulación, en tanto discurso, fueron heroicos y epocales, quisieron resolver las urgencias de su tiempo y hacerlo de una forma radicalmente distinta a la de otros saberes. En este sentido, se diferenciaron con mucha claridad de los presupuestos ideológicos de la sociología o la antropología, embarcadas, un poco antes, pero también en su momento fundacional como disciplinas, en dilucidar las claves del orden social para consolidarlo o en el desarrollo de un conocimiento sobre otras culturas para dominarlas.

Arriesgando comparaciones, en tanto que las ciencias sociales se han dedicado a problematizar el espacio social y dado que sus conclusiones dan cuenta de las fisuras y los conflictos del “mundo” –concepto que tampoco es un dato primero–, los diseños, en cambio, asumieron desde sus orígenes la misión de solucionarlos. Mientras que para las ciencias sociales un problema es algo a construir, un punto de llegada cuyo objetivo es echar luz sobre la plácida superficie de lo real, para el diseño, para los diseños, un problema es una oportunidad para brindar una solución. Esta marca de nacimiento del diseño va a constituir todo un bagaje ideológico del acto del “hacer”, cuyas resonancias son tangibles en la actualidad y que, no está demás decirlo, también se han transformado en una pesada carga que se verifica en el “deber ser” o el discurso deóntico del diseño.

Quizás por ello, justamente, desde el momento en el que fueron bautizados como tales, los diseños en Europa, en particular en Alemania, se propusieron ser uno de los caminos que permitiese el pasaje del reino de la necesidad al de la libertad, en el decir de Marx ([1894] 2007). Una consigna utópica y revolucionaria que se instaló en la articulación entre industria y producción masiva de objetos que dejaban entonces de ser pensados en función de una pertenencia de clase y menos aún como productos de un estilo de época. Se trataba de volver real la concepción de un proceso de industrialización orientado hacia las necesidades de la población.

Esta referencia del diseño no es nueva y contribuye al relato de la mítica primera escuela de diseño: la Bauhaus, como también a su cuestionamiento por el carácter normativo, purista y universalizante al tratar de imponer una única concepción posible del diseño. Lo cierto es que este primer momento, caracterizado por el hecho de bautizar como “diseño” a una nueva forma de construir y proyectar artefactos cotidianos, no solo produjo un interesante conjunto de piezas que hoy forman parte de su historia, sino, y fundamentalmente, un conjunto de redefiniciones sobre la cultura material, articulada ahora a la idea de intervención humana en el hábitat y de planificación del futuro. Estas no fueron tampoco una creación *ex nihilo* sino la consecuencia de una serie de cambios del mundo material, donde la tecnología y los cambios tecnológicos jugaron un rol protagónico. En ese mundo no quedaban dudas de que la producción de objetos en un sentido amplio debía a la vez que responder a las necesidades sociales y tipológicas para las que eran proyectados, operar como transformadores del mundo, parafraseando esta vez al notable libro de Alejandro Crispiani (2011).

Por supuesto que esto fue un registro epocal en sintonía con una concepción de la condición humana que arrastraba ecos científico-positivistas, sino también de un proyecto libertario que supo ubicar la injusticia en el territorio de lo cotidiano y de las formas del hábitat. Y así llegó a América Latina, en apariencia solo como un discurso vanguardista de la mano de una serie de exiliados provenientes de Europa y perseguidos, en su mayoría, por el nazifascismo. Ciudades como Río de Janeiro, San Pablo, México, Santiago de Chile, Montevideo y Buenos Aires fueron sus hogares y en ellas se comenzó a configurar una nueva red de discurso vanguardista que –junto a artistas e intelectuales latinoamericanos– renovó la dinámica

del campo cultural local, en particular el artístico. Cada una de las ciudades referidas tiene sus claros ejemplos y personajes.

Pero el medio era otro. América Latina no es Europa y la convicción de la urgencia de una revolución de los objetos cotidianos impulsada por un proceso de industrialización creciente fue solo una utopía. Así y todo pervivió y fundó las bases disciplinares de un incipiente dominio proyectual que una vez más combinó discurso europeo con realidad latinoamericana. Y esto fue, y sigue siendo, el principal obstáculo para reconocer su legitimidad como base conceptual de los diseños. La crítica, en este caso, apunta a dos cuestiones. En primer lugar, la imposibilidad de generalizar las condiciones de producción del diseño en los países más industrializados hacia aquellos en proceso de industrialización o con procesos fragmentarios de industrialización, como suele ser la mayoría de los casos latinoamericanos. En segunda instancia, la transformación de un discurso libertario en un discurso normativo que sentencia qué es y qué no es diseño. Nuevamente, Pevsner y todos los considerados abanderados de la causa moderna son el blanco de la crítica.

Trasladado al espacio de la teoría e historia de los diseños, este modelo funcionó y aún sigue funcionando como un continente que al incluir casos y trayectorias del diseño excluye otros. Es comprensible entonces que el primer gesto de la crítica haya sido, como lo dijimos, el cuestionamiento al contenido comprendido en las historias del Diseño –en su pretensión de genérico y de universal– y su reformulación en aras de una mayor comprensión de lo que el término abarcaba, a la vez que el necesario reconocimiento de su heterogeneidad. El reclamo por una apertura plural de lo que la historia del diseño hasta ahí había sentenciado como propio se inició –casi a la par de lo sucedido con la crítica a las bases teóricas de la Arquitectura Moderna– contra el conjunto de piezas que esa historia exhibía y contra el retrato de sus principales diseñadores. Como tal era considerada una suerte de “historia oficial” que, como todo gesto dominante, desarticulaba la presencia de otras historias.

En este sentido, la impugnación al contenido –no en todos los casos pero sí en una considerable parte– produjo un reclamo por la inclusión de esas otras historias, un nuevo repertorio de piezas, biografías y trayectorias. Y así es cómo, para horror de la “ortodoxia” racionalista, en América Latina ingresa la artesanía, reclamando un lugar de reconocimiento en las historias de los diseños. Pero más allá de este aspecto en particular que ya constituye todo un debate en la región, lo cierto es que el juego de las impugnaciones a los contenidos –cualesquiera sean estos– y la urgencia por el desarrollo de otra historia del diseño (“la oculta”, la “no oficial”, aquella que en el mejor de los casos mostraba lo que había permanecido invisible, y en el peor de los casos cuestionaba todo lo que en teoría la “historia oficial” consagraba como maestros y escuelas) no deja de ser un equivalente a la operación revisionista que se limita a revertir los signos positivos y negativos de una supuesta historia oficial pero que, por esto mismo, la sigue al pie de la letra.

Esto, sin lugar a dudas, representa el lugar más débil de la crítica a la llamada “historia oficial”, pero no por ello debe ser por completo desechada. En su enfático cuestionamiento ha sido absolutamente certera en mostrar un aspecto poco visible hasta el momento: el reconocimiento de la operación ideológica que la labor historiográfica conlleva. Y esto comprende en primer lugar a las llamadas “historias dominantes” como también a aquellas otras que buscan su legitimación.

En definitiva, la discusión sobre los contenidos, y en consecuencia, sobre la verdad o falsedad de una historia, resulta un camino estéril siempre y cuando no permita reflexionar

acerca de los supuestos en torno al diseño y a los diseños que cada historia conlleva. En todo caso, una productiva reflexión debería tomarlos como tales, abrir el debate y poner en escena qué se entiende por diseño y sobre qué operaciones discursivas se construye la legitimidad del recorte historiográfico.

Otra conclusión a la que se puede llegar es que una discusión sobre contenidos desvía una importante reflexión acerca de las formas de construcción historiográfica, si se inscriben –para el caso que nos convoca– dentro de una historia cultural de los diseños, de una historia social, sociopolítica o incluso económica. Lo cierto es que –y siguiendo el mismo recorrido que ya hicieron la historia del arte, de la arquitectura y de las tecnologías– resulta claro que una historia de los diseños es mucho más amplia que el conjunto de las piezas producidas –sea cual sea el tamaño del universo comprendido bajo el término “diseños”–. Asumir ese desafío implica reconocer el carácter social y discursivo de cualquier artefacto, reponer sus capas de significación históricamente determinadas y poner en evidencia que el universo diseñístico desborda el conjunto de los proyectos realizados y comprende no solo aquellos que no fueron hechos, sino también el registro de las concepciones respecto del diseño de una época, las bibliotecas que nutrieron a la disciplina, los actores de la historización, las universidades e instituciones de consagración y, desde ya, la lectura social de su práctica, dado que en conjunto poseen un valor central en las definiciones sobre lo que es y no es diseño.

Se abre así una madeja amplia que contiene innumerables hilos y que anuda razones culturales, políticas, industriales, económicas y artísticas, como también razones disciplinarias, normalmente vinculadas a las genealogías de construcción de los saberes, en nuestro caso, de los diseños. Genealogías que remiten a distintas familias en la producción de la cultura material y visual, y a los lenguajes heredados. En América Latina las herencias provienen de lugares muy distintos y cubren desde el desarrollo de la publicidad, las artes gráficas y los talleres de oficios –particularmente presentes en países como Ecuador y Colombia– hasta la impronta normativa de la Arquitectura Moderna y las vanguardias constructivas presente en lo que denominamos el bloque ABCU (Argentina, Brasil, Chile y Uruguay). No deja de ser interesante el comprobar que aquí no hay verdades sobre las disciplinas, sino antes bien sedimentaciones históricas, que como tales se presentan –aun en toda su materialidad– como acontecimientos discursivos.

Ese es, en definitiva, el continente de nuestra referencia. Por ello hemos denominado a este número “Relatos del Diseño” para, precisamente, señalar el carácter polifónico de una construcción histórica.

En función de lo dicho, se han emparentado las diversas voces de los trabajos que integran este número en tres grupos temáticos: Trayectorias/casos, Problemáticas de los Diseños y Construir la disciplina.

La sección Trayectorias/casos inaugura el volumen con la investigación de Marta Almeida, *Temas pendientes: la izquierda francesa y alemana frente al Campeonato Mundial de Fútbol Argentina 78*.

A través del estudio del cartel político, específicamente de los movimientos internacionales de oposición al mundial de 1978, el texto verifica las particularidades de la construcción del sentido en la representación visual para la comunicación persuasiva. La principal evidencia, pero no por esto menos obvia, es la raigambre social de los signos visuales, cuya carga

histórica permite la lectura e impacto emotivo propios de los afiches. Un claro ejemplo es la invocación a la propia memoria reciente de los grupos europeos productores de los carteles, que apelan a connotaciones visuales fuertes vinculadas a su historia, como repudio al nazifascismo, el Mayo del 68 o la inspiración en la afichística polaca contra la censura soviética.

Si uno de los valores centrales de los estudios de caso consiste en constituirse en el ejemplo arquetípico que emerge del *continuum* de toda una categoría de prácticas equivalentes, el texto de Gabriel Simón Sol refleja el clima de época de la emergencia del diseño industrial mexicano a partir del estudio de una figura cuasimítica: *Clarita Porset (1895-1981) y la influencia de la segunda modernidad en el Diseño Industrial en México*. Este estudio pone en evidencia los emergentes, prácticas y discursos que se constituyen como resultado de negociaciones entre conceptos en tensión: lo artesanal / lo industrial, lo moderno / lo autóctono, lo universal / lo nacional. Estas tensiones quedan explicitadas cuando el autor sintetiza esta problemática en el interrogante de la época: "¿cómo los diseñadores podemos ser contemporáneos y al mismo tiempo mexicanos?".

En el caso de Porset, tanto su legado teórico como sus diseños construyen un sincrismo fundante que combina aspectos asociados a las vanguardias europeas del diseño con elementos de la cultura objetual tradicional mexicana.

En contrapunto con la semblanza de Porset en México se sitúa la trayectoria de Ignacio Pirovano en Argentina, estudiada por Carlos Mazza en *Consideraciones sobre las nociones de cultura, forma y mobiliario en Ignacio Pirovano*. La búsqueda de lo nacional en el diseño aparece como idea recurrente y también como constante presente en los resultados de varias investigaciones en este número. El artículo, a partir del estudio de la trayectoria particular de Pirovano, da cuenta de todo un espíritu de su tiempo para el que la introducción del ideario o plataforma conceptual como modelador de prácticas de diseño es uno de sus signos más relevantes.

*Apuntes sobre Diseño Audiovisual electrónico*, de Carlos Trilnick, reafirma la reciente inclusión del denominado *Diseño de Imagen y Sonido* o *Diseño Audiovisual* al campo de los estudios de diseño e instala como supuesto la existencia de un arte protoelectrónico previo a la manipulación digital. De esta manera, el texto delibera sobre las condiciones de posibilidad para la innovación en el arte con nuevas tecnologías como facultades creadas en un campo de exploración artístico-tecnológico desde los albores del siglo XX. Estos gérmenes creadores ligados a las vanguardias y a las posvanguardias son la matriz conceptual visible en las prácticas de arte y diseño de los jóvenes creadores considerados "nativos digitales". Una particularidad interesante que emerge de este texto es el tratamiento empático y equivalente entre arte y diseño, cuyas costuras son las nuevas tecnologías como medios de producción en común. De este modo, el texto abre futuros interrogantes sobre los límites disciplinares solapados por una cercanía filial entre arte y diseño, discusión que se actualiza y revisita al enfrentar nuevas prácticas y contextos.

El artículo de Zoy Anastassakis analiza las figuras de Lina Bo Bardi y Aloísio Magalhães desde una mirada antropológica. Esto permite recorrer en otra clave sus respectivas trayectorias y detenerse en el modo en que contribuyeron a la institucionalización del diseño en Brasil. Si bien Bo Bardi y Magalhães han sido estudiados en los últimos años, el aporte de esta investigación consiste en evidenciar la tensión entre un fuerte componente modernista y un anclaje local que permite redefinir tanto en la arquitectura, las artes plásticas, el diseño y el campo cultural en general, el alcance del sustantivo "brasilidade". Esta apertura se proyecta hacia una discusión clásica pero en situada en un nuevo territorio: el de la dimensión simbólica

que atraviesa la cultura material. En este caso, la arquitectura y el diseño como espejos y reformulaciones de una identidad cultural brasileña que no puede ser abordada en su complejidad tomando solo al estilo como clave explicativa.

La sección Problemáticas de los Diseños pone de relieve algunos de los debates conceptuales e ideológicos que atraviesan el campo en la actualidad. María Ledesma, en su artículo *Cartografía del Diseño Social. Aproximaciones conceptuales*, subraya la dimensión discursiva de la categoría “diseño social” que se revela a priori como una redundancia. Para la autora, esta denominación –en auge en las universidades y centros– es el emergente de una preocupación dentro del campo por construir respuestas en contraposición a las prácticas de diseño en su faceta mercantilizada, cuyos efectos negativos son las modas, la sobreproducción de objetos descartables, el consumismo, el derroche de recursos y el descuido ambiental. Esta categoría de diseño social encuentra raigambre histórica en los ideales bauhausianos, en donde se gesta el germen de la idea de diseño como benefactor social, como se mencionó anteriormente.

El artículo de Luis Rodríguez Morales, *Historias del Diseño: de las visiones globales hacia las regionales*, recorre una de las problemáticas más evidentes de la historiografía del diseño: detrás de cada historización, investigación o libro subyace un supuesto de lo que el diseño es y también de lo que queda fuera de sus alcances. De esta manera, las historias de los diseños como discursos importan definiciones –en el sentido de definir sus dominios– y sobre todo, revelan diferentes enfoques y miradas. Estas implicaciones no permanecen inocuas, sino que sus visiones funcionan también como estructurantes y modeladoras de prácticas concretas de diseño, en especial mediante su transmisión en academias y universidades. A partir de un recuento de las principales historizaciones del diseño, Rodríguez Morales interpela el carácter centralista de muchos estudios, proponiendo la necesidad de estudiar los derroteros de los diseños en los países periféricos.

Si es posible advertir en las historias suposiciones diversas acerca de la constitución del diseño, el artículo *La epistemología del Diseño como construcción problemática* focaliza de forma puntual en los debates, construcciones y pensamientos que traccionan al diseño en el seno mismo de su especificidad disciplinar. El grupo de investigación conformado por Rodrigo Martín Iglesias, Miguel Bohórquez Nates, Jorge Martín Motta y Anabella Speziale se ha dedicado a investigar el estado de las discusiones epistemológicas actuales, asumiendo como universo inicial a la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Del texto emerge un cuestionamiento de notable interés que apunta a cómo se construye un marco epistemológico para las “no ciencias”. De alguna manera esto permite cuestionar las relaciones y posiciones de poder entre distintos ámbitos del conocimiento heredadas del positivismo. Si el orden epistémico moderno excluía los saberes no científicos, las disciplinas “del hacer” hoy se enfrentan con el desafío de construir una epistemología extendida y versátil que las contenga y explique; en este sentido, una de las virtudes principales del artículo reside en los interrogantes que abre.

La investigación de María Laura Nieto, *Diseño Gráfico en los límites. Formaciones estéticas del disenso (Argentina 1997-2007)*, recoge bajo la categoría de “imágenes del disenso” a las expresiones visuales emergidas en particular durante la crisis del 2001 pero que reconocen sus herencias en toda una tradición latinoamericana, y en parte también en legados europeos, de representación de la crítica política. Un aspecto interesante es la inclusión de estas representaciones en nuevos soportes expresivos como el estencil, el *grafiti* o el *street art*

que se suman al afiche como formato mayormente establecido y que plantean desde su materialidad una nueva gramática de circulación cercana al arte popular urbano. Estas expresiones conforman una mixtura de prácticas artísticas y de diseño cuyo factor común, además de la expresión visual y la búsqueda de soportes alternativos, radica en la necesidad de canalizar la preocupación y compromiso social.

La tercera y última sección, *Construir la disciplina*, historiza el surgimiento y constitución disciplinar de los diseños. A través de los artículos se pueden cotejar las diferencias en cada caso y los matices respecto de los momentos de emergencia, crecimiento, legitimación e institucionalización, en los que las relaciones con los ámbitos académicos afloran como un dato significativo.

Los dos artículos que inician esta última sección convalidan los estrechos vínculos entre las vanguardias históricas constructivas, la Arquitectura Moderna y el nacimiento de los diseños. Estos postulados cobran vida en las particulares encarnaciones vernáculas y regionales, manifestando una verdadera tradición rica en hallazgos y matices.

En este sentido, el texto de Ricardo Blanco, *La abstracción en el Río de la Plata. Su incidencia en el Diseño argentino*, aporta el valor testimonial del contacto en primera persona con los actores rioplatenses que darían nacimiento al diseño industrial. Los hitos relatados arman un contrapunto con las ideas circulantes en la época, presentes tanto en los manifiestos como en las publicaciones. Uno de los aspectos cardinales del texto es la relación entre el análisis técnico de los aspectos proyectuales y constructivos de algunas piezas de mobiliario y la explicación de los contextos de surgimiento, las ideologías y pensamientos en donde se inscriben. Estos vínculos entre objetos y entramados culturales permiten valorar los aportes que los propios diseñadores realizan a la historia de los diseños. De ahí su carácter novedoso y singular.

*De la Arquitectura Moderna al Diseño Industrial: algunas ideas sobre una tentativa migración de la utopía del proyecto moderno en América Latina*, de Juan Camilo Buitrago Trujillo y Marcos da Costa Braga, tiende un hilo conector que piensa en términos de crisis emancipadoras el derrotero que lleva de las Bellas Artes a la Arquitectura Moderna, y de esta al Diseño Industrial. Para los autores este diseño nace acunado en el *Zeitgeist* de la Arquitectura Moderna y a partir de allí pugnará por su autonomía en un proceso de diferenciación creciente con los formalismos complacientes en los que la Arquitectura Moderna había comenzado a descansar. El artículo evidencia una paradoja en el itinerario histórico del Diseño: mientras que la Arquitectura Moderna y luego del Diseño Industrial nacen como movimientos enfrentados a la ideología de las Bellas Artes y a la producción artesanal de objetos de lujo para la burguesía, el Diseño Industrial, al consolidarse como operador dentro de los circuitos de producción capitalista, termina siendo eficaz a la lógica productiva del capitalismo, y a partir de la segunda mitad del siglo XX, funcional al consumismo. Se aleja así de los ideales de equidad y acceso igualitario a los objetos cotidianos que vertebraron el discurso fundacional de su quehacer.

Los tres últimos artículos investigan uno de los actores centrales para la consolidación del diseño como disciplina: las universidades y su rol en la etapa de institucionalización de los diseños.

Martín Carranza estudia el caso de *La Escuela Superior de Bellas Artes y el Diseño en la UNLP*, que por varios motivos surge como paradigmático para la historización de los diseños. El primero es la condición anticipada de la inclusión de las carreras artísticas en el ámbito universitario, y el segundo, la manera en que la innovación e inclusión de elementos modernos en las didácticas de las artes propician una cercanía para el surgimiento de las



carreras de Diseño Industrial y Diseño en Comunicación Visual. Esta trayectoria, que no se da exenta de dificultades, idas y vueltas y retrocesos, transita una vida paralela a los vaivenes políticos y económicos del país, como los esfuerzos industrializadores o desarrollistas de los 50 y comienzos de los 60, que aparecen reflejados en los análisis del texto.

*Vestir la democracia. Universidad, Diseño y cambio cultural hacia 1988*, de Verónica Joly, verifica al contexto político-social de la década de 1980 como condición de posibilidad para la emergencia de la carrera de Diseño de Indumentaria en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. La impronta de la cultura juvenil de la llamada "primavera alfonsinista", sumada a la trascendencia social que empieza a cobrar la indumentaria en la performatividad de las identidades invisibilizadas por la censura de la dictadura, forman este campo propicio para el pasaje del oficio al diseño. De nuevo, la impronta de la arquitectura moderna y la Bauhaus, aunque extemporáneamente, funcionaron como modelo para la expansión del diseño hacia la creación de objetos al alcance de todas las clases, como pensamiento generador para la inclusión de los nuevos diseños en la FADU.

Para finalizar este recorrido por los artículos del presente número de *Anales, Diseño Gráfico en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, un entramado de herencias y renovaciones*, de Cecilia Mazzeo, aborda la constitución disciplinar del Diseño Gráfico en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires germinado en la matriz conceptual de la Arquitectura. El texto relata el devenir de la institucionalización disciplinar del Diseño Gráfico en el seno de la academia y su progresiva emancipación, que se ve reflejada en términos concretos, en el progresivo reemplazo de arquitectos e idóneos por diseñadores gráficos en los cargos más altos de enseñanza. Por otro lado, destaca aspectos teóricos y conceptuales de esta emancipación, como la afinidad creciente de la disciplina con la Comunicación y un cierto abandono discursivo de la proyectualidad como marco único. En relación a esto, uno de los puntos claves para el balizamiento del campo del diseño reside en la construcción de un vocabulario propio, influido por los términos de las Ciencias de la Comunicación.

Mención aparte merece el artículo *Diseño Gráfico en Brasil en las décadas del 20 y el 30. Modernismo y Modernidad*, de Victor Margolin, por tratarse el autor de uno de los investigadores más importantes y de referencia internacional de los llamados en el mundo anglosajón Design Studies, a la vez que co-fundador y co-editor de la revista Design Issue, pionera en el campo desde los años 80.

Este artículo se enmarca en las recientes investigaciones de Margolin sobre una posible historia del diseño mundial y ha sido ubicado en una sección especial denominada "Documentos" del presente Anales. El texto brinda un sólido corolario para los enfoques asumidos en la publicación al estudiar las categorías de Modernidad y Modernismo del diseño brasileño de principios del siglo xx, destacando sus variantes particulares y sus contextos, en la búsqueda de una lógica de pertenencia que la diferencie de la aplicación de supuestos extraditados.

En definitiva, el presente número de *Anales* buscó detenerse en las características que presentaron y presentan los diseños en nuestro continente y en los desafíos para una reflexión que articule la interrogación histórica con la inquietud crítica y el necesario despliegue teórico. Pero esta formulación, lo hemos visto, ya encierra un inconveniente que es el de suponer que los diseños reconocen en América Latina una misma geografía conceptual. Por el contrario, hay fuertes razones para suponer que no es así. Y que es difícil que estas diferencias se expliquen por razones económicas y/o sociopolíticas, a pesar de ser los diseños prácticas muy dependientes de procesos socioeconómicos. En las historias que hemos presentado, los

argumentos culturales poseen un peso inédito y explican en no menor medida la forma en que se cristaliza el sentido común de una práctica. Creemos que los contenidos presentes en esta edición de *Anales* permiten iluminar, precisamente, ese punto.

**Verónica Devalle y Rosa Chalkho**

#### **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- Crispiani, A. (2011). *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-inventión, Argentina y Chile, 1940-1970*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Margolin, V. (2002). *The Politics of the Artificial. Essays on Design and Design Studies*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Marx, K. (2007). *El capital*. Libro III. Tomo 3. Madrid: Akal.
- Pevsner, N. (2000). *Pioneros del Diseño Moderno: de William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires: Infinito.

TRAYECTORIAS  
CASOS



# TEMAS PENDIENTES: LA IZQUIERDA FRANCESA Y ALEMANA FRENTE AL CAMPEONATO MUNDIAL DE FÚTBOL ARGENTINA 78

## PENDING ISSUES: THE FRENCH AND GERMAN LEFT AGAINST THE ARGENTINA 78 WORLD SOCCER CHAMPIONSHIP

Marta Almeida \*

Anales del IAA #43 - año 2013 - (21-36) - ISSN 03228-9796 - Recibido: 27 de noviembre de 2013 - Aceptado: 3 de abril de 2014.

El boicot al Mundial 78 comenzó en 1977, cuando el periódico francés *Le Monde* publicó las primeras denuncias contra el campeonato de fútbol que tuvo lugar durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). La palabra "boicot" nombró el primer repudio público contra el Mundial celebrado en junio de 1978. La creación del "Comité de Bycott du Mondial de Football en Argentine" (COBA) en Francia sirvió para canalizar la denuncia internacional contra el Gobierno argentino.

En la década de los 70 aún resonaban las movilizaciones políticas de Mayo del 68, en las que la izquierda europea había liderado las causas pacifistas, antinucleares, feministas, a favor de la libertad sexual y en contra de la explotación en África y Latinoamérica. Un recorrido por la gráfica política de izquierda deja ver cómo los activistas franceses y alemanes reaccionaron frente a la dictadura argentina, mostrando su propia tradición asociada al repudio del nazismo y el fascismo.

**PALABRAS CLAVE:** Historia reciente. Gráfica política. Movimientos de izquierda. Mundial 78.

The boycott against the 1978 Argentine World Cup, held during the last military dictatorship (1976-1983), began in 1977. That year, the French *Le Monde* newspaper published the first allegations against the World Soccer Championship. For the first time the word "boycott" was used to name the first public repudiation directed at the Argentine World Cup that took place in June 1978. The creation of Boycott Committee to the World Cup in Argentina (COBA) in France was an immediate reaction to the news coming from Argentina.

The 70s was still a time of political unrest after May 1968, when leftist movements showed interest in different kind of social issues in Africa and Latin America, such as antinuclear and feminist ideas, sexual freedom and peace. An analysis of the political posters made by leftist movements reveals how French and German activists reacted to the Argentine dictatorship showing their historical repudiation against Nazism and Fascism.

**KEYWORDS:** Recent history. Political graphics. Leftist movements. 1978 World Soccer Championship.

\* Maestría en Diseño Comunicacional. Secretaría de Posgrado. Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires

En julio de 1966, el Congreso de la Fédération Internationale de Football Association (FIFA),<sup>1</sup> reunido en Londres, definió las sedes de los cuatro campeonatos mundiales de fútbol posteriores al de Inglaterra, jugado ese mismo año. En esa oportunidad, Argentina fue elegida como la sede del campeonato que se realizaría desde el 1º hasta el 25 de junio del año 1978. Recién en 1974, cuatro años antes del evento, el Estado argentino mostró su primera reacción ante su responsabilidad como país organizador del Mundial. Ese mismo año, con un decreto del gobierno peronista, se designó la Comisión de Apoyo al Mundial bajo la órbita del Ministerio de Bienestar Social, a cargo de José López Rega.

Entre los años 74 y 76, la Comisión estuvo dirigida por López Rega y presidida por Pedro Eladio Vázquez. De estas primeras comisiones organizadoras participó también el almirante Carlos Lacoste, colaborador de Emilio Massera, miembro de la Junta Militar que dirigió el golpe de Estado de 1976. La primera medida de la Junta fue cambiarle el nombre a la Comisión, que pasó a llamarse Ente Autárquico Mundial 78 (EAM 78), un organismo estatal presidido por el general Omar Actis y el propio Lacoste como vicepresidente. En julio de 1976, comenzaron las tensiones en torno a la gestión del campeonato. El general Actis se inclinaba por una organización más austera, mientras que los otros miembros tenían una opinión contraria. Actis pretendía un mundial mesurado, no estaba de acuerdo con la construcción millonaria de tres nuevos estadios y tampoco apoyaba la apertura de una base de transmisión de televisión en color. Esta posición lo llevó a tener diferencias con Lacoste, el factor visible de aquellos que pretendían el uso irrestricto de fondos para financiar las obras de infraestructura. La tirantez concluyó en agosto del 76, cuando Actis fue asesinado en un episodio todavía sin esclarecer. Su lugar fue ocupado por el general Antonio Merlo, que coincidió con Lacoste en el modo de administración de los fondos. Finalmente, se remodelaron los estadios de River, Vélez y Rosario Central, y se construyeron otros tres: en Mar del Plata, Córdoba y Mendoza. Se actualizaron los aeropuertos y la infraestructura hotelera y se comenzó con la primera base de transmisión de televisión en color del país. Así, Canal 7 pasó a llamarse Argentina Televisora Color (ATC).

El evento era la excusa para proyectar una imagen “positiva” de la Argentina de esos años, pero también la alternativa de ser blanco de fuertes críticas por las transgresiones a los derechos humanos. La llegada al poder de la dictadura, a solo dos años de la realización del Mundial, desencadenó una serie de marchas y contramarchas en el programa de difusión. Hasta 1978, la organización y promoción del Mundial –que había comenzado a fines de 1972 con el primer concurso oficial organizado por la Asociación del Fútbol Argentino (AFA) para el diseño del emblema– recayó en un gobierno democrático y en un proceso dictatorial. La participación de los militares comenzó en 1976 y situó a la AFA en un segundo plano. Desde entonces, las decisiones sobre el evento, que también incluían el diseño mundialista, quedaron en manos del EAM 78.

### **Contra el Mundial 78: los carteles del boicot**

Se puede datar el comienzo del boicot al Mundial 78 a fines de 1977, en París. En octubre, el diario *Le Monde* publicó las primeras denuncias contra el campeonato de fútbol. Allí apareció por primera vez la palabra “boicot” para nombrar el inicio del repudio público contra el mundial argentino. La creación del Comité de Boycott du Mondial de Football en Argentine (COBA),<sup>2</sup>

en Francia, fue una reacción inmediata frente a las noticias que llegaban desde la Argentina. Este grupo integrado por exiliados argentinos en París y militantes de izquierda franceses puso en marcha un conjunto de actividades en contra de la organización de la Copa del Mundo (Fig. 1).<sup>3</sup>

La denuncia extranjera fue presentada en nuestro país como la “campaña antiargentina”, que fue el modo en el que los órganos de prensa de la dictadura cívico-militar caracterizaban a todas aquellas noticias que llegaban del exterior con críticas a su gestión. El objetivo del régimen era culpar a los movimientos de izquierda y al terrorismo internacional por publicar “mentiras” sobre la violación a los derechos humanos que, según la dictadura, solo buscaban el descrédito internacional de la sede mundialista y, finalmente, de “todos los argentinos”. La Junta Militar decidió contrarrestar la campaña con otra “campaña”, encabezada por la editorial Atlántida, no solo para neutralizar las noticias que llegaban desde el exterior, sino también para mostrar que la Argentina era un país confiable, con la capacidad suficiente para llevar adelante un gran espectáculo deportivo.

Desde el año 1966, cuando se acreditó la sede, hasta la celebración del Mundial, pasaron doce años. En ese lapso fueron diversas las formas que tomó su difusión, en especial, una vez que los militares se hicieron cargo en 1976. La producción visual generada desde el boicot (carteles, panfletos, folletos) y la respuesta de la dictadura al repudio internacional también formaron parte del repertorio de imágenes del Mundial 78.<sup>4</sup> La serie de afiches extranjeros actuaron como una “réplica” contra la dictadura argentina, y la Junta Militar respondió a ello como una cuestión de Estado, poniendo en marcha una fuerte difusión mediática.

Entre 1977 y 1979, el campeonato se volvió un tema recurrente tanto para aquellos que estaban involucrados en la difusión de las brutales transgresiones cometidas por la Junta Militar como para quienes apoyaban al Gobierno y promovían su organización. Esta confrontación se plasmó en una gran cantidad de imágenes: por un lado, los carteles europeos que posicionaban a Francia y a Alemania como dos centros activos que rechazaban el campeonato; por el otro, aquellos medios que propalaban la versión de la dictadura inspirados en la publicidad de la agencia Burson Marsteller & Asociados, de los Estados Unidos, contratada por la Junta Militar. Su eslogan más conocido fue “Los argentinos somos derechos y humanos”. En 1979, Burson Marsteller le dio forma a la consigna y creó un *sticker* adhesivo pensado, en especial, para automóviles (Fig. 2). Sobre varios tamaños, la leyenda estaba escrita en un fondo celeste y blanco (Seoane, 2006). Tenía dos objetivos: contrarrestar las repercusiones del boicot, que habían circulado con fuerza el año anterior, y preparar el escenario para la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH). Este *sticker* fue erróneamente atribuido al publicista David Ratto, quien pocos años después alcanzaría visibilidad pública por su participación en la campaña de Raúl Alfonsín para las elecciones presidenciales de 1983. Ratto no fue el autor del eslogan del 79, por razones ideológicas, pero también por cuestiones estéticas que él mismo expresó de modo contundente: “Más allá de todo lo que significaba, la calcomanía era indigerible” (Campanario, 2006, p. 17).

Por último, el boicot y el contra-boicot fueron dos puntos de tensión sobre los cuales se organizó parte del repertorio visual del Mundial 78. El conjunto de imágenes en repudio al campeonato es una fuente valiosa de estudio que aún no ha sido revisada exhaustivamente. Forma parte de este artículo aportar información y análisis sobre estas cuestiones y complementar los estudios que ya existen sobre el campeonato, que abarcan desde la historia social, económica y política hasta los trabajos sobre la memoria. También, dar cuenta de la historia



Figura 1: Acto del COBA en rechazo al Mundial 78 en La Mutualité, lugar de encuentro de la izquierda en París.



Figura 2: *Los argentinos somos derechos y humanos*, calcomanía de la agencia Burson Marsteller & Asociados, 1979.



Figura 3: Tapa de la revista *Somos*, N° 82, 14 de abril de 1978: "Desde Europa. Complot contra la Argentina".



de los movimientos de izquierda franceses y alemanes durante esos años para focalizar el tipo de “sensibilidad” que provocó la reacción contra el Mundial en la Argentina y su expresión en un conjunto de afiches, dibujos e imágenes.<sup>5</sup>

La historiadora Arlette Farge abrió la posibilidad de seguir protocolos de lectura sobre “nuevos temas y nuevas fuentes” (Farge, 1994). Su enfoque sugiere ampliar el repertorio de fuentes estudiando las posibilidades interpretativas que tienen otros soportes y archivos nuevos. Asimismo, Farge plantea una cuestión central para cuando se establece un acercamiento a temas como el de la sensibilidad en relación con un grupo específico de la historia reciente, como el de los activistas europeos de fines de la década de los 70. En este caso, la autora sugiere valorar las fuentes y “no trabajar sobre las grandes figuras o los vastos acontecimientos [...]. Creencias, afectividad, irracionalidad, marginalidad llegan a adornar las visiones del mundo, hasta ahora solo dibujadas a través de las ideas de los grandes” (Farge, 1994, p. 8). De este modo, los carteles de protesta realizados por la izquierda europea entre 1977 y 1978 suponen revisar una fuente menos habitual si se los compara con los documentos y archivos que con frecuencia emplean los historiadores.<sup>6</sup> Siguiendo esta perspectiva, este artículo explora un capítulo de la historia reciente de la Argentina mediante la producción gráfica de los activistas franceses y alemanes para explicar cómo la izquierda europea reaccionó frente a la dictadura argentina (Rosés, De Pablo y Lemaitre, 2006-2007).

### **Francia: los ecos de Mayo del 68**

A dos meses del inicio de la Copa Mundial de la FIFA, circuló en París un afiche del COBA, donde una pelota de fútbol proyectaba la sombra negra de una calavera. Decía: “Argentine: terreur et répression. Boycott de la coup du monde de football en Argentine”<sup>7</sup> (Fig. 3). La campaña francesa y sus contundentes imágenes pronto llegaron a las asociaciones de defensa de los derechos humanos. Antes, durante y después de junio de 1978, el COBA organizó actividades para recaudar fondos e imprimir calcomanías, folletos y afiches de repudio. Su órgano de difusión fue el periódico *L'Épique*, que parodiaba a *L'Équipe*, una popular publicación deportiva francesa. Consecuentes con la larga tradición del cartel político europeo –iniciada con la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa–, muchas organizaciones políticas como el COBA se valieron del afiche para expresar sus ideas. A fines del siglo XIX, el cartel aparecía como un medio de comunicación en la sociedad industrializada. Hasta la Primera Guerra Mundial, los carteles solo tenían fines comerciales, y a partir de 1914 y 1917 se dio un viraje hacia los temas políticos.<sup>8</sup> Esta modalidad fue el canal alternativo de la resistencia europea, como en el caso de la Guerra Civil Española (1936-1939), y el caso de la escuela polaca de afiches, que en la década de los 50 lideró la protesta en las calles de Varsovia para oponerse a la censura soviética y el caso de la gráfica política utilizada en el Mayo francés.

A fines de los años 60, comenzó la recesión internacional que culminó en 1973 con la primera crisis del petróleo, el inicio de la reestructuración capitalista. La reconfiguración de la estructura de clases –según Eley– impulsó las explosiones políticas del 68, el auge de un nuevo feminismo y la proliferación de un fermento de nuevos movimientos sociales más un activismo basado en la identidad y en los escenarios políticos alternativos.

Durante esos días de mayo, París fue testigo de una fuerte movilización estudiantil que articulaba reclamos por la liberación de Argelia y Vietnam bajo las consignas del situacionismo

y el feminismo. La crisis de la izquierda hacia fines de los 60 –como explica Eley– se manifestó en una práctica social que aún no se había visibilizado de ninguna manera y que provenía también de contextos micropolíticos de la vida cotidiana (Eley, 2003, p. 12). La protesta no solo ganó las calles, sino que además inspiró formas nuevas y creativas de intervención pública que se extendieron rápidamente. Dos de sus marcas distintivas fueron el grafiti y el afiche (Fig. 4). En México, pocos meses después de Mayo del 68, los carteles asociaron a los Juegos Olímpicos celebrados allí con el régimen de Gustavo Díaz Ordaz, responsable de la masacre de Tlatelolco (Fig. 5). España, Francia y México son solo algunos ejemplos de la larga tradición en la que, a través de las metáforas visuales y una técnica acabada –siempre tributaria del arte–, la denuncia política hizo del afiche un catalizador de la protesta. Los carteles mexicanos fueron particularmente eficaces. Las palomas de la paz que aparecían “heridas” denunciaban la ficticia “coexistencia pacífica” durante los Juegos Olímpicos: el objetivo era invertir la consigna de la propaganda estatal que se valía del discurso de la “civilización” –el país moderno que era México, capaz de llevar adelante un evento de escala internacional como una Olimpiada– por el de la “barbarie” promovida por el Estado mexicano (Zolov, 2004, p. 184).

Marina Franco recorrió la historia de los argentinos exiliados durante 1973 y 1983. Además de analizar las ideas, las posiciones políticas y las experiencias de los militantes argentinos en el exterior, también se ocupó del boicot contra el Mundial 78 y el COBA, así como de la situación de la izquierda francesa a fines de los años 70. Como explica la autora, si fuese posible sintetizar los argumentos que el COBA lanzó contra el Mundial, serían recurrentes los paralelismos entre la dictadura argentina y el régimen fascista: Videla asociado a Hitler, los militares como la Gestapo, los centros clandestinos de detención como campos de exterminio alemanes (Franco, 2008, p. 184). Si bien son evidentes los puntos de contacto entre el régimen nazi y la dictadura argentina, probados judicialmente luego de la restauración democrática posterior a 1983, se podría reflexionar acerca de las razones por las cuales el boicot francés y el alemán representaron a la dictadura solo a través de su historia, asociada al totalitarismo europeo, en vez de tomar un repertorio visual propio de Latinoamérica. Más allá de quiénes fueran los productores de los afiches, es probable que una de esas razones haya sido el potencial receptor, es decir, el público francés y alemán y, de forma indirecta, todos los europeos.

Una primera cuestión debe estar vinculada, necesariamente, con el contexto histórico europeo. Luego de 1948, el fascismo y el nazismo formaban parte del horizonte político: la izquierda europea ya había tenido que lidiar contra la violencia de Estado y el autoritarismo. Las imágenes del boicot francés y la denuncia alemana apelaron, precisamente, a su propio pasado, reciclando temas del imaginario dejado por las dos grandes guerras para construir un discurso nuevo, esta vez, contra una dictadura latinoamericana. La segunda cuestión es posible hallarla en los efectos manifiestos y latentes que provocan las piezas del repertorio visual, consideradas como imágenes “portadoras de memoria” con un sentido latente que solo se explica a través de los montajes de tiempos heterogéneos que confluyen en el acto de mirar (Didi-Huberman, 2011, p. 175). Justamente, el montaje hace visible las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades diversas de cada fragmento del afiche –por un lado, las alusiones al Holocausto europeo; por el otro, las referencias a la dictadura argentina– que confluyen sobre la base de una relación nueva entre la imagen y la palabra. Mediante el montaje, dos imágenes que no estaban relacionadas asumen una nueva posición diferente, propiciando –como indica el autor– la mirada crítica. El afiche final, producto del montaje, sirve como sublimación y síntoma. Allí radica su fuerza crítica, en su función como testimonio.



Figura 4: Graffiti del Mayo francés, realizado por el Atelier Populaire.

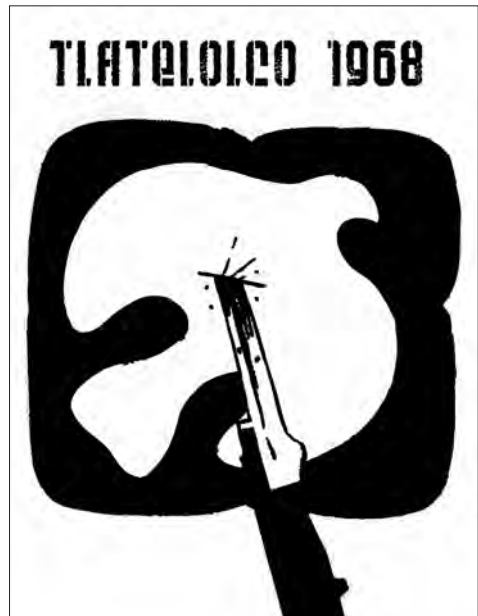


Figura 5: Una de las imágenes de repudio a la masacre de Tlatelolco que circuló durante los Juegos Olímpicos de México en octubre de 1968.

El imaginario de la izquierda europea y su propio pasado quedaba plasmado en una superficie: la composición gráfica y visual del mensaje del afiche. A través del Mundial, los militantes del COBA reaccionaron frente a aquello que aún persistía en la memoria cercana. Si bien es verdad que había una numerosa colonia de exiliados argentinos en París, la mayoría de los miembros activos de los movimientos contra la dictadura argentina fueron franceses.<sup>9</sup> Así, las marcas de su producción visual muestran la huella histórica de una tradición asociada al nazismo y al fascismo.

De allí es que los activistas franceses y alemanes hayan homologado la dictadura argentina con los totalitarismos europeos, lo que también expone acaso un sentimiento de culpa acerca del grado de responsabilidad que la izquierda europea había tenido en dos acontecimientos puntuales: los Juegos Olímpicos de 1936, celebrados en Alemania bajo el régimen nazi, y la crisis de la izquierda europea posterior a Mayo del 68 (Franco, 2008, p. 182). Es posible conjeturar sobre el hecho de que estas cuestiones todavía estaban latentes en el 78 y que la izquierda europea –en particular la francesa– haya tomado como propio el boicot al Mundial. El COBA y los colectivos de denuncia alemanes, mientras reaccionaban frente al Mundial 78, dialogaban de manera solapada con los Juegos Olímpicos que, por una frustrada resistencia, finalmente resultaron una propaganda eficaz para Hitler. El recuerdo del 36 revivió en el 78, y despertó en los miembros del COBA una “responsabilidad pendiente para todos los europeos” (Franco, 2008, p. 184). El boicot también llevaba la marca del Mayo francés, lo que podría explicar cómo el Mundial 78 se encarnó profunda y rápidamente en la izquierda francesa.

La década de los 70 fue una época de movilización política activa que no se circunscribió solo a las acciones partidarias. Los movimientos de izquierda ampliaron los límites de incumbencia y temas de interés mostrando afinidad por las causas pacifistas, antinucleares, feministas, a favor de la libertad sexual y en contra de la explotación en África y Latinoamérica. Estos temas convocaban a aquellos activistas franceses que en el 77, cuando el COBA comenzó a funcionar, se sentían seguidores del espíritu del 68. Apelar al repertorio europeo para reaccionar contra una dictadura latinoamericana era, también, un modo de orientar el mensaje a una audiencia bien definida, no solo a aquellos que podían participar de la comunicación con competencias específicas. Un afiche nunca tiene una única funcionalidad o un único destinatario, por lo que puede inferirse que la serie francesa, además de la alemana, se emitió en dos frentes: uno, la Argentina; otro, toda Europa.

### **En Varsovia y en Buenos Aires los carteles salen a la calle**

La escuela polaca de afiches había deslumbrado a muchos estudiantes franceses de las academias de arte. Los más fieles a la concepción polaca fueron Alain Le Querrec y el grupo Grapus, un colectivo de artistas integrado por Gérard Paris-Clavel y Pierre Bernard. Ambos habían sido estudiantes y militantes en el 68.<sup>10</sup> Paris-Clavel integró el Atelier Populaire de la Escuela Nacional Superior de Artes Decorativas, un grupo de artistas que participó activamente con carteles de protesta en las jornadas de Mayo. Cuatro años antes, Paris-Clavel y Bernard se trasladaron a Varsovia para estudiar con Henryk Tomaszewski, impulsor del estilo polaco y profesor en la Escuela de Bellas Artes.<sup>11</sup> Para el 68, Paris-Clavel y Bernard eran expertos profesionales del afiche, conocedores de la crítica social que los polacos habían

utilizado frente al régimen comunista: una comunicación irónica, simple y accesible que eludía la censura soviética. A comienzos de 1970, Le Querrec también se trasladó a Varsovia para estudiar con Tomaszewski. Pronto se convirtió en uno de los afichistas más destacados de su generación.

El atractivo que estos jóvenes veían en las imágenes polacas era su impacto en el espacio público, una suerte de estado de democracia visual donde todos podían leer entre líneas los mensajes sugeridos. Bajo el régimen comunista, los polacos esquivaban la censura con el uso de metáforas, así filtraban la protesta en carteles de teatro, circo y cine. La técnica era sencilla, un solo elemento llamaba la atención de los peatones en un solo golpe de vista. La retórica visual y los mensajes solapados convivían con el control soviético, expresándose en un doble sentido, entre la palabra y la imagen. La particular atmósfera de la Varsovia de los años 50 le dio a la ciudad el aspecto de una sala de exposiciones a cielo abierto donde la libertad artística se contraponía a la censura política. La recepción de la escuela polaca en Francia y el laboratorio visual que había sido el Mayo del 68 fueron las bases de una cultura del afiche político que ya estaba consolidada hacia 1977, cuando el COBA inició el rechazo al campeonato argentino.

*Argentine, les stades sont-ils propres?*<sup>12</sup> (Fig. 6) es el afiche de Le Querrec contra el Mundial 78. La pregunta tuvo la respuesta esperada: el sentido de suciedad y de impureza. La lectura se da a partir de la forma sintética y circular de la pelota de fútbol. El balón es una calavera y está sucio como los estadios o sangrante como las víctimas del terrorismo de Estado, o se derrite como corrosión y deterioro. A diferencia de los afiches polacos, esta pieza abandona la veta pictórica por un lenguaje más lineal, cercano al cómic. En Francia, la expresión artística se involucró con los movimientos de izquierda a través del cine, el teatro y la gráfica. Los carteles de protesta del Mayo del 68 se sustentaron en condiciones materiales e históricas que hicieron posible el lenguaje generalizado del afiche político. Los artistas gráficos franceses propusieron un nuevo canon visual, un diálogo entre productores y receptores, una comunicación desinhibida, con un lenguaje directo y efectivo y, sobre todo, callejero. La práctica del afiche fue una manera de expresar la denuncia visual predominante en el circuito europeo.<sup>13</sup>

En Latinoamérica, en cambio, el uso del cartel político no fue tan extendido como en Europa, aunque existieron buenos ejemplos, como el mexicano de 1968. Si bien muchos de los autores de los afiches que se analizan en este artículo no fueron diseñadores profesionales, su producción gráfica sí responde al género denominado “afiche”, es decir, en todos los casos (los ejemplos franceses y alemanes) sus mensajes son representados en una superficie informativa que no persigue objetivos artísticos, una realización en serie que se utiliza para informar a los lectores y que se fija en los lugares públicos y no en los espacios de galería. Por esos años, en el campo del arte fue significativa la participación de artistas argentinos en exposiciones internacionales como *Amérique Latine non-officiel* (París, 1970), que también fueron manifestaciones políticas contra las injusticias en América Latina.<sup>14</sup> Sin embargo, estas producciones visuales tienen más relación con el arte que con el diseño.

En la Argentina, la crítica visual tuvo un papel central con *Tucumán Arde* (1968) y *El siluetazo* (1983) e, incluso, con la larga tradición de grafitis urbanos –aunque no se trate estrictamente de carteles políticos– que en las décadas de los 70 y los 80 –y en especial durante la crisis de 2001– contribuyeron a cambiar la fisonomía gráfica de la ciudad (Fig. 7). Si se cotejan estos dos ejemplos con los afiches del boicot, *Tucumán Arde* y *El siluetazo* dejan ver una producción local propia, original, latinoamericana, sobre la denuncia política y el genocidio.



Figura 6: *Argentine, les stades sont-ils propres?* (Argentina, ¿los estadios están limpios?). Afiche de Alain Le Querrec, 1978.

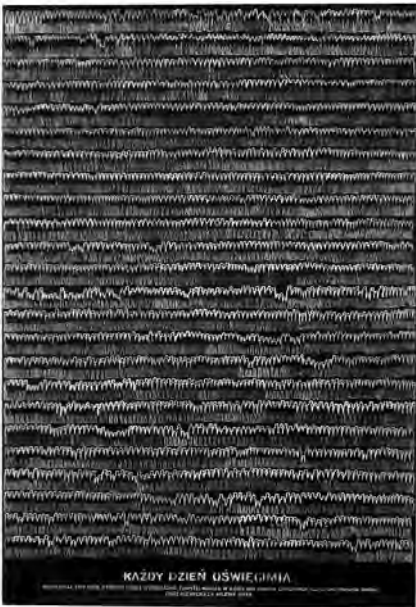


Figura 8: *Ka dy Dzie O wi cimia* (Cada día en Auschwitz), afiche de Jerzy Skapski para el Correo de la Unesco de octubre de 1978.



Figura 7: *Tucumán Arde*, 1968.



Figura 9: *Fussball macht frei* (El fútbol libera), afiche anónimo, 1978.



Figura 10: *Arbeit macht frei* (El trabajo libera), inscripción del portón de entrada a Auschwitz, 1940.

*Tucumán Arde* fue una crítica a las instituciones artísticas –en especial al elitismo del Instituto Di Tella– y una voz a favor de la articulación entre arte y política, entendida como la “razón genuina” de la vanguardia. También fue la reacción contra el “Operativo Tucumán”, motorizado durante el gobierno de facto de Onganía (1966-1970), que ordenó el cierre de varios ingenios azucareros en la provincia, lo que generó el despido de cientos de trabajadores. *Tucumán Arde* se exhibió en Rosario e incluyó filmes, fotografías, afiches e intervenciones en la calle. Todas sus acciones se dieron por fuera del circuito artístico consagrado. Quince años más tarde, *El siluetazo* también fue una denuncia colectiva, esta vez referida a los desaparecidos de la última dictadura militar. El proyecto de Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel se propuso copar la ciudad con una gran intervención urbana. A pocos meses de finalizada la dictadura, miles de siluetas –una cantidad similar a la de los desaparecidos– sirvieron para reclamar su aparición con vida.

La protesta tuvo el tono del Mayo del 68, cuando se tomaron las calles de París, pero también se inspiró en el trabajo de otro artista polaco conocedor de la técnica del afiche. En octubre de 1978, Jerzy Skapski publicó un afiche sobre el Holocausto judío en el *Correo de la Unesco* (Fig. 8). Skapski cubrió la superficie del papel con unas dos mil trescientas setenta pequeñas siluetas, una metáfora de la cantidad de víctimas que eran asesinadas en un solo día en el campo de Auschwitz. El mismo recurso visual del *El siluetazo*, pero con la diferencia de la escala utilizada para representar a los treinta mil desaparecidos (Longoni y Bruzzone, 2008). La cantidad de siluetas excedió las dimensiones del Palais de Glace y, finalmente, la exhibición ocupó la calle.

### **Alemania: postales de Berlín, año 36**

Tanto en Alemania como en Francia, los activistas contra el Mundial se valieron del afiche como el soporte privilegiado de sus mensajes políticos. Incluso, los casos más representativos de repudio internacional al campeonato fueron alemanes. *Fussball macht frei*<sup>15</sup> (Fig. 9), de autor anónimo, circuló en Berlín y Hamburgo en 1978 con el objetivo de alertar sobre la existencia en Argentina de personas detenidas en campos de concentración. Su lectura era doble: por un lado, la superposición de Videla y Hitler; por el otro, la cita al portón de entrada de Auschwitz: *Arbeit macht frei* (Fig. 10), el título de una novela del nacionalista alemán Lorenz Diefenbach. El libro se publicó en 1873, y a comienzos del siglo XX su título ya había sido tomado por instituciones antisemitas austriacas y alemanas. En 1927, “El trabajo libera” fue usado como eslogan en la República de Weimar, pero para referir a una nueva política de obras públicas que combatía el desempleo a través del trabajo. El régimen nazi tomó la frase en 1933 para luego usarla, de manera irónica, en la entrada de muchos de sus campos de exterminio.

La frase permite un juego sencillo de cambio de palabras, sin perder sentido, donde “trabajo” se convierte en “fútbol” mediante la idea del “engaño”: si el trabajo es un engaño (ya que todos los que ingresan al campo en vez de la libertad encuentran la muerte), el fútbol también lo es, ya que oculta el horror perpetrado por el régimen militar. “El trabajo libera” fue usado por los nazis en prácticamente todos los ingresos a los campos. En el afiche, se da como una asociación directa entre la dictadura argentina y el nazismo alemán. El sentimiento colectivo de los alemanes, como el de los franceses del COBA, no solo expresaba el fracaso de un repudio efectivo que hubiera contrarrestado la popularidad de Hitler en los Juegos Olímpicos

del 36, sino que retomaba un sentimiento más profundo, relacionado con la posibilidad de “catarsis” que el evento argentino traía después del Holocausto. Para ellos, el Mundial era la excusa para volver también a su propia memoria.

La instauración de un nuevo estado totalitario en Latinoamérica y la evidencia de la tortura fueron motivos suficientes para volver a aquella memoria cercana –habían pasado solo treinta años del Holocausto– que todavía generaba terror. *Fussball macht frei* puso de manifiesto los significados de ese terror vinculado a un pasado reciente. Así, una idea traumática fue relatada y mostrada a través de la dimensión semiótica del afiche.

## Púas versus rejas

Muchos de los autores del boicot europeo fueron anónimos, como los de *Argentina 78: Fußball Ja – Folter Nein!*<sup>16</sup> (Fig. 11). Como en el afiche anterior, este cartel tiene al Holocausto como tema central, introduciendo alambre de púas en la base del emblema mundialista. En *Argentina 78*, del colectivo Zille-Kollektiv, también aparece Auschwitz con el mismo recurso (Fig. 12). *Argentina 78* opera sobre una estructura ya conocida, el emblema del Mundial. Las bandas verticales que en el original dibujan la bandera se reemplazan por el alambre, mientras que la pelota es suplantada por la calavera. La técnica manual de las letras dibujadas transmite la sensación de algo sin terminar, un boceto. Como en el afiche anterior, el alambre de púas ingresa para aludir al Holocausto judío más que al Mundial argentino.

Los grafitis escritos en las paredes de Tucumán y Rosario en el 68, el corazón de Burson Marsteller del 79 o las siluetas pintadas a mano del 83 son expresiones locales contundentes, que muestran que podrían haber sido otros los temas asociados a la Argentina y que podrían haber sido otras, en definitiva, las imágenes contra la dictadura. En los Estados Unidos, el alambre de púas fue utilizado para la agricultura a partir de 1870. En Europa, integró la iconografía del genocidio luego de que su utilización, en las trincheras y en los campos de exterminio durante la Primera y la Segunda Guerra Mundial, causara la muerte de innumerables personas.

En la Argentina, el alambre de púas siempre estuvo vinculado al ámbito rural, sin un uso bélico específico. Por este motivo, la metáfora del alambre para referir al genocidio argentino es, de alguna manera, ajena. Los centros clandestinos de detención argentinos no tuvieron la fisonomía común de los campos alemanes, donde se pueden reconocer un conjunto de elementos distintivos, como la valla doble de alambre electrificado, por ejemplo. La antigua Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), el centro de exterminio quizás más reconocible, tiene un enrejado característico, que funciona como espacio intermedio entre el encierro y la libertad, entre el afuera y el adentro (Fig. 13). Precisamente, la falta de una fisonomía específica y “reconocible” favoreció el emplazamiento de los campos en espacios urbanos, incluso en grandes avenidas, como en el caso de la ESMA. La falta de una arquitectura característica hizo posible la convivencia entre “el terror y la normalidad” (Vezzetti, 2003).

El alambre, como metáfora de genocidio, llegó al cartel político en los años 50, representando un distintivo local que se volvió universal. *Pas de football entre les camps de concentration*<sup>17</sup> (Fig. 14) dibuja el típico cerco de Auschwitz para referir a la Argentina; un registro visual que dialoga más con la historia europea que con la latinoamericana. La catarsis de las imágenes, en cuanto producciones simbólicas, deja en evidencia aquello que resulta aterrador: la posibilidad de volver a temas de un pasado no tan lejano, sea el del 36, sea la utopía





Figura 11: *Argentina 78: Fußball Ja – Folter Nein!* (Argentina 78: ¡Fútbol sí! - ¡Tortura no!). Afiche anónimo, Dortmund, 10 de marzo de 1978. El afiche informaba sobre “la situación en la República Argentina”.

Figura 12: *Argentina 78*, del colectivo Zille-Kollektiv, 1978.

Figura 13: Fachada principal de la antigua Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), actualmente Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Figura 14: *Pas de football entre les camps de concentration* (No al fútbol entre los campos de concentración), panfleto del COBA, 1978.



no alcanzada luego del 68.<sup>18</sup> En la dimensión simbólica, el alambre se volvió una construcción cultural que trasciende la historia de una tecnología que se originó en el ámbito rural y finalmente tuvo su derrotero como tecnología de exterminio.

En la década de los 70, los movimientos estudiantiles se insertaron en el quehacer político cotidiano. Las luchas feministas, anticapitalistas y pacifistas contribuyeron al renacimiento del cartel político. Tanto los partidos políticos como las agrupaciones militantes produjeron sus propios carteles de protesta. Esta práctica iniciada por los grupos de izquierda se extendió luego a otros ámbitos, lo que favoreció la producción sistemática de afiches y permitió el desarrollo de una cultura visual propiamente europea. Los carteles de denuncia contra el Mundial 78 llevan la huella de dos momentos de la historia reciente: un sentimiento de compromiso, todavía pendiente, originado en la denuncia fallida sobre los Juegos Olímpicos del 36 y cierta frustración, aún vigente en el 77 y el 78, por no haber alcanzado las transformaciones sociales que esperaba la izquierda en el 68. La recesión económica que comenzó en 1973 fue restringiendo la larga prosperidad de la posguerra y, a fines de la década, los ejes de la economía keynesiana, los estados de bienestar y los sectores públicos y sindicatos fuertes comenzaron a replegarse (Eley, 2003, p. 8). El repudio al campeonato argentino coincidía con la crisis de esa izquierda que diez años más tarde, después del 68, no había encauzado su programa político y que, además, perdía las elecciones legislativas en marzo de 1978 (Franco, 2008, p. 201), solo tres meses antes del comienzo del Mundial.<sup>19</sup> Los carteles del boicot y la denuncia a la dictadura argentina y al campeonato de fútbol mostraron las marcas de un pasado reciente, entre la memoria y la falta de esperanza.

## NOTAS

1 Federación Internacional de Asociaciones de Fútbol.

2 Comité de Boycott al Mundial de Fútbol en Argentina.

3 Sobre la izquierda francesa se revisaron las entrevistas documentales de Philippe Lorino, fundador del Comité de Soutien aux Luttes du Peuple Argentin (CSLPA) y Alain Dantou, ambos creadores del COBA (Rosés, De Pablo y Lemaitre, 2006-2007). Asimismo, se cotejaron algunos artículos de la prensa francesa del período escritos por François Gèze y Daniel Denis, también fundadores del COBA (1978).

4 Las imágenes del Mundial 78 también incluyeron el programa gráfico realizado entre 1972 y 1978 (Almeida, 2014).

5 Geoff Eley estudia los distintos momentos que atravesó la izquierda europea desde el siglo XIX hasta la actualidad (Eley, 2003). La pregunta por la "sensibilidad" deriva de la lectura de Eley, que aporta un análisis acerca de los anhelos y proyectos, éxitos y frustraciones construidos por la izquierda europea a lo largo de un siglo.

6 Los afiches analizados se encuentran en el archivo digital *Vorwärts Bis Zum Nieder Mit. 30 Jahre plakate unkontrollierter bewegungen* (Hacia delante hasta el final: 30 años de afiches de movimientos independentes).

7 Argentina: terror y represión. Boicot a la Copa del Mundo de Fútbol en la Argentina.

8 Uno de los primeros afiches políticos fue de Alfred Leete, *Your Country Needs You* (Tu país te necesita), de 1914 (Barnicoat, 1995, p. 222). Tanto en Europa como en Latinoamérica la crítica social también se canalizó a través de otros soportes por fuera del afiche. La Revolución Rusa originó la escuela de *Vkhutemas* en 1920, liderada por Rodchenko y El Lissitzky. La obra de los muralistas mexicanos de los años 20, también se sustentó en el valor estético y político de sus representaciones. Una década más tarde, Karel Teige, miembro de la vanguardia checa, y John Heartfield, opositor al nacionalsocialismo, a través de la revista *AIZ*, utilizaron el fotomontaje con un fuerte contenido de denuncia.

9 En su estudio sobre los exiliados argentinos, Franco dio cuenta de la escasa presencia argentina que tuvo el boicot en relación con la gran cantidad de participantes franceses (2005, pp. 27-28).

10 El colectivo *Grapus*, integrado por Gérard Paris-Clavel, Pierre Bernard y François Miehé, consagró las posibilidades sociales del diseño enfocado en la crítica política. Entre 1970 y 1989, *Grapus* trabajó para el Partido Comunista francés. Esto lo convirtió en un caso paradigmático para el afichismo político del siglo XX.

11 Además de Tomaszewski, Jan Lenica y Roman Cieslewicz, entre otros, fueron destacados exponentes de la escuela

polaca. Este último se radicó en París y generó vínculos fluidos entre franceses y polacos, lo que extendió el legado de la escuela en Francia.

**12** Argentina, ¿los estadios están limpios?

**13** Si bien la tradición del cartel es extensa en Europa, en la actualidad el afiche como catalizador de la protesta perdió vigencia y su circulación quedó circunscripta mayormente al espacio de los museos y los festivales internacionales, como las bienales de Varsovia y México.

**14** Esta exposición contó con la participación de los artistas Graciela Carnevale, Juan Pablo Renzi y Lia Maissonave (Cristiá, 2011).

**15** El fútbol libera.

**16** Argentina 78: ¡Fútbol sí! - ¡Tortura no!

**17** No al fútbol entre los campos de concentración.

**18** Las imágenes no se reducen a una simple percepción visual sino que toman las representaciones verbales, mentales y la experiencia sensorial e histórica. Según Mitchell son "construcciones culturales", un *quantum* de información latente que se activa cada vez que miramos (Mitchell, 1987, p. 10). En el mismo sentido, Georges Didi-Huberman se refiere a la imagen como un montaje de tiempos anacrónicos que recurre a la memoria de quien mira para completar su sentido (2011, p. 175).

**19** Además de la crisis de 1968, Eley señala otros momentos de "fracasos revolucionarios" para la izquierda: 1848, 1871, 1917-1923, 1936 y 1956 (2003, p. 13).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, M. (2014). Argentina '78 World Cup and the Echoes of Mexico '68: Internationalism and Latin American Design. *Journal of Design History*, vol. 27/1, pp. 1-18. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.
- Barnicoat, J. (1995). *Los carteles. Su historia, su lenguaje*. México DF, México: Gustavo Gill.
- Campanario, S. (2006). Cómo funcionaba la pedagogía del terror. Suplemento Especial: 24 de Marzo (1976-2006), A 30 años de la noche más larga. *Clarín*.
- Cristiá, M. (2011, mayo). Reflejos imaginarios entre Francia y Argentina. Circulación de personas, ideas e imágenes alrededor de mayo del 68. *Afuera. Estudios de Crítica Cultural* 10. Consultado el 10/03/2014 en <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=179&nro=10>.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Eley, G. (2003). *Un mundo que ganar. Historia de la izquierda en Europa, 1850-2000*. Barcelona, España: Crítica.
- Farge, A. (1994). *La vida frágil*. México DF, México: Instituto Mora.
- Franco, M. (2005). Derechos humanos, política y fútbol. *Entrepasados* 28, pp. 27-46.
- ----- (2008). Derechos humanos, política, fútbol y ciencia. *El exilio, argentinos en Francia durante la dictadura*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Longoni, A. y Bruzzone, G. (2008). *El Siluetazo*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Mitchell, W. J. T. (1987). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago, Estados Unidos: University of Chicago Press.
- Rosés, P., De Pablo, E., y Lemaitre, F. (2006-2007). Entrevistas a Alain Dantou y Philippe Lorino. *Témoignages sur la dictature en Argentine et la solidarité reçue en France par les exilés*. París: Francia, BDIC-Nanterre (servicio audiovisual), [duración: 58:30 y 01:21:45 respectivamente]. Consultadas el 25/02/2014 en <http://www.archivesaudiovisuelles.fr>.
- Seoane, M. (2006). Somos derechos y humanos: cómo se armó la campaña. *Clarín*. Consultado el 10/08/2006 en <http://edant.clarin.com/diario/2006/03/23/elpais/p-01501.htm>.
- Vezzetti, H. (2003). *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Vorwärts Bis Zum Nieder Mit. 30 Jahre plakate unkontrollierter bewegungen. Consultado el 01/03/2014 en <http://plakat.nadir.org>.
- Zolov, E. (2004). Showcasing the "Land of Tomorrow": Mexico and the 1968 Olympics, *The Americas* 61, pp. 159-188.

## BIBLIOGRAFÍA

- Cassen, B. (1978). La dictature argentine et la coupe du monde de football. *Le Monde Diplomatique*, Consultado el 28/03/2014 en <http://www.monde-diplomatique.fr/1978/04/CASSEN/34714>.
- Chartier, R. (1996). *Escribir las prácticas*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

- Clark, T. J. (1981). Sobre la historia social del arte. *Imagen del pueblo*.
- *Gustave Courbet y la Revolución de 1848*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Compagnon, O. (2008). Un boycott avorté: le Mondial argentin de 1978. En Philippe Artière y Michelle Zancarini Fournel (eds.), *68. Une histoire collective (1962-1981)*. (pp. 697-701). Paris, Francia: La Découverte.
- Franco, M. (2009). Exil et terrorisme d'État en Argentine. *Cahiers des Amériques latines* 54-55, pp. 175-189. Paris, Francia: L'IHEAL-Creda. Consultado el 10/03/2014 en <http://cal.revues.org/2463>.
- Gèze, F. y Denis, D. (1978). Une "géographie sportive" trop méconnue. *Le Monde Diplomatique*, Consultado el 28/02/2014 en <http://www.monde-diplomatique.fr/1978/04/DENIS/34701>.
- Gilbert, A. y Vitagliano, M. (1998). *El terror y la gloria: La vida, el fútbol y la política en la Argentina del Mundial 78*. Buenos Aires, Argentina: Norma.
- Haunss, S. (2004, octubre). Afiches políticos de los movimientos sociales en Alemania. *tipoGráfica* 63, pp. 20-27.
- Llonto, P. (2005). *La vergüenza de todos. El dedo en la llaga del Mundial 78*. Buenos Aires, Argentina: Madres de Plaza de Mayo.
- McQuiston, L. (1995). *Graphic Agitation: Social and Political Graphics since the Sixties*. Nueva York, Estados Unidos: Phaidon.
- Roque, G. (1997). Aproximaciones argumentativas a la gráfica del 68 en México. *Curare. Espacio crítico para las Artes* 10, pp. 141-166.

## Marta Almeida

Diseñadora Gráfica, egresada de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FADU-UBA) y Magister en Diseño Comunicacional de la misma facultad. Asimismo, es doctoranda en Historia del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad de San Martín (IDAES-UNSAM). Es periodista especializada en diseño, escribe para la revista alemana *novum* y desde 2009 es coeditora de la revista *IF*, la publicación del Centro Metropolitano de Diseño (CMD) de la Ciudad de Buenos Aires. Entre 2000 y 2006 fue secretaria de redacción de la revista *tipoGráfica*.

Ha sido becada por el Gobierno de Corea del Sur y por el Gobierno de la India para realizar residencias de investigación y estudio en las ciudades de Seúl y Nueva Delhi. En 2010 recibió una beca de investigación de la Design History Society (DHS). En 2012 fue invitada como disertante en la reunión anual de la DHS, *The Material Culture and Sports*, de la Universidad de Brighton. Ha publicado artículos en revistas especializadas como el *Journal of Design History*, entre otras.

diCom: Maestría en Diseño Comunicacional  
 Secretaría de Posgrado  
 Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires  
 Calle Intendente Güiraldes 2160. Pabellón III, Piso 4°  
 Ciudad Universitaria, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina

[info@martaalmeida.com](mailto:info@martaalmeida.com)

# CLARITA PORSET (1895-1981) Y LA INFLUENCIA DE LA SEGUNDA MODERNIDAD EN EL DISEÑO INDUSTRIAL EN MÉXICO

## CLARITA PORSET (1895-1981) AND THE SECOND MODERNITY INFLUENCE ON INDUSTRIAL DESIGN IN MEXICO

Gabriel Simón Sol \*

Anales del IAA #43 - año 2013 - (37-54) - ISSN 2362-2024 - Recibido: 21 de septiembre de 2013 - Aceptado: 15 de enero de 2014.

El nacimiento del diseño industrial en México, como una profesión reconocida por unos y practicada por otros, coincide con el movimiento llamado "segunda modernidad" o "modernidad tardía", ubicado a partir de finales de los 40 y hasta principios de la década de los 70. Corresponde al momento inicial del funcionalismo como instrumento idóneo para enfrentar los graves problemas de las masas. Clarita Porset es una figura indiscutible dentro de los profesionales y profesores que formaron a las primeras generaciones de diseñadores industriales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Mujer de gran sensibilidad estética y conciencia social, Clara Porset fue una diseñadora prolífica con una fuerte influencia de la artesanía popular mexicana, sin dejar a un lado el pensamiento vanguardista. Resultado de esta amalgama y sincretismo cultural son sus diseños de mobiliario.

**PALABRAS CLAVE:** Modernidad. Nacionalismo. Artesanía. Industrialización. Arte. Cultura. Tecnología.

Industrial design birth in Mexico, as a well known profession recognized by some and practiced by others, has coincidence with the movement called "second modernity" or "late modernity". It corresponds to the initial moment of the functionalism as a suitable instrument to confront the severe problems of the mass. Clarita Porset is an unquestionable figure between the professionals and professors who educated the first industrial designers generations at the National Self Governing University of Mexico. She was a woman with a big aesthetic sensitivity and social conscience. Clara Porset was a prolific designer with a strong influence on popular Mexican crafts, without setting aside the avant-garde thoughts. As a result of this amalgam and cultural merge, we have our furniture design.

**KEY WORDS:** Modernity. Nationalism. Crafts. Industrialization. Art. Culture. Technology.

\* Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Xochimilco

## Introducción

El nacimiento del diseño industrial en México, como una profesión reconocida por unos y practicada por otros, coincide con el movimiento llamado “segunda modernidad” o “modernidad tardía”, ubicado a partir de finales de los 40 y hasta principios de la década de los 70 y corresponde al momento posterior al funcionalismo como instrumento idóneo para enfrentar los graves problemas de las masas. La industrialización de algunos países latinoamericanos como Argentina, Brasil y México prometía ser el detonante de un bienestar al alcance de todos, de ahí que surjan propuestas para lograr que el diseño industrial fuese reconocido como una actividad destacada. Pero el nacionalismo posrevolucionario mexicano llevó a la exaltación de la artesanía local y a una visión sombría de las posibilidades de la tecnología industrial, estableciendo una falsa antagonía entre ambas.

Clarita Porset es una figura indiscutible dentro de los profesionales y profesores que formaron a las primeras generaciones de diseñadores industriales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Junto con Clara Porset, varios profesionales como Ernesto Gómez Gallardo, Horacio Durán, Michael Van Beuren y Klaus Grabe (los dos últimos exalumnos de la Bauhaus), hacen esfuerzos notables por lograr que el diseño industrial sea reconocido como una actividad principal de la industria nacional. Este artículo intenta proporcionar ciertos elementos introductorios que ubiquen al lector en la importancia del trabajo de Clara Porset, sobre todo, para aquellos que no conozcan en profundidad la labor de esta pionera del diseño en México. Se sustenta en una investigación sobre la bibliografía vigente, los poco conocidos artículos escritos por la propia diseñadora y la vivencia directa del autor en su relación con la que fue su maestra.

## Breve semblanza

De origen cubano y nacionalizada mexicana, introdujo la disciplina Diseño Industrial en las esferas culturales más importantes de su época, a través de importantes exposiciones, proyectos y publicaciones. Realizó estudios profesionales en Nueva York y París. En 1925 estudia el bachillerato en Artes en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Columbia. En 1928 viaja a París, donde estudia arquitectura y diseño de muebles en el taller del arquitecto Henry Rapin y toma cursos en la Escuela de Bellas Artes, en La Sorbona y en el Museo del Louvre. Dicta conferencias y escribe artículos sobre arquitectura y mobiliario. Buscando información sobre la *Bauhaus* establece comunicación con Walter Gropius, quien le recomienda conectarse con Joseph Albers en la *Black Mountain College* en Carolina del Norte; allí asiste a cursos de verano en 1934. Llegó a México hacia 1936, y comenzó a participar en diversas organizaciones políticas y artísticas. En 1952 organiza la exposición *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México*, en el Palacio de las Bellas Artes de la Ciudad de México. Mujer de gran sensibilidad estética y conciencia social, Clara Porset fue una diseñadora prolífica con una fuerte influencia de la artesanía popular mexicana, sin dejar a un lado el pensamiento vanguardista. Resultado de esta amalgama y sincretismo cultural son sus diseños de mobiliario.

## La “segunda modernidad” y la obra de Clarita

Para entender el término “segunda modernidad” referimos un texto del escritor mexicano Octavio Paz:

Gente de las afueras, moradores de los suburbios de la historia, los latinoamericanos somos los comensales no invitados que se han colado por la puerta trasera de Occidente, los intrusos que han llegado a la función de la modernidad cuando las luces están a punto de apagarse (Paz, 1970, p. 13).

El modelo de desarrollo que ofrece el primer mundo es un compendio de horrores. El tema del desarrollo está íntimamente ligado al de nuestra identidad: ¿quién, qué y cómo somos? ¿Podremos los latinoamericanos inventar modelos más humanos que se correspondan con lo que somos? Estas son las interrogantes que esbozaba Paz.

La segunda modernidad también planteaba preguntas como estas: ¿De qué manera el diseño puede elevar el nivel estético de los productos industriales? ¿Cómo los productos pueden tener el carácter contemporáneo y al mismo tiempo reflejar lo mexicano? ¿Cómo sería posible traducir la rica herencia de las artesanías al diseño industrial sin caer en la caricatura?

Clarita se ve involucrada en esta toma de conciencia y trabaja tanto en el terreno profesional como en el académico. El primer reconocimiento internacional por la labor de diseño lo recibe Clara Porset –junto con Xavier Guerrero– en 1940, al participar en el concurso *Organic Design for Home Furnishing* del Museo de Arte Moderno de Nueva York, obteniendo uno de los cuatro premios continentales por el diseño de mobiliario rural. En 1948 participó en el *Prize Design for Modern Furniture* –su diseño aparece en el catálogo de la muestra– y en 1957 obtiene la medalla de plata en la XI *Triennale* de Milán por el mobiliario diseñado para el hotel Pierre Marqués de Acapulco.

## Arte e industria

Clarita declaraba en 1949:

Por el momento que atravesamos de paso entre el artesanado y la industrialización urge ya que se movilice en torno a ellos la atención de la gente interesada, para poder crear el clima propicio a su solución [...] cuyo desarrollo tendrá importantes consecuencias en el ascenso del nivel de vida del mexicano, lo mismo que en el de su cultura [...]. Queremos nosotros contribuir, en la medida de nuestras fuerzas a que se establezcan en México las condiciones en que ha de efectuarse la necesaria y beneficiosa ligazón del arte y la industria (Porset, 1949a, p. 168).

Se refería fundamentalmente a la total incompreensión que ocasionó la aparición de la máquina como nuevo instrumento, la sobrestimación de lo hecho a mano –que llegó a ser fetichismo– y el temor fantasmagórico a la tecnología industrial. Ello hizo surgir una resignación fatalista frente a este enfoque de las cosas, que provocó la ignorancia de las verdaderas propiedades de la máquina.

Como reacción, ha reaparecido la exigencia de traer arte a los objetos de uso diario, se ha equiparado en rango artístico la producción industrial y la artesana y se han borrado las fronteras –falsamente establecidas durante un siglo entero– entre las *artes mayores* y las *artes menores* [...]. Y al destruir el pedestal insustancial en que se habían colocado las artes de expresión, y levantar, simultáneamente, el nivel de la utilidad, las dos categorías se encuentran en un terreno común y asumen igualdad (Porset, 1949b, p. 225).

## **El nacionalismo en las artes y el diseño**

En 1936 se vivió una época maravillosa en la cultura y las artes en México. Con José Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación Pública se habían cobijado los proyectos de escritores, pintores y escultores con el propósito de integrarlos al proyecto de educación indígena. De ahí surgen las grandes obras de los muralistas mexicanos. Según José Clemente Orozco, la pintura mural se encontró en 1922 con la mesa puesta. En 1931, el presidente Pascual Ortiz Rubio había apoyado la campaña nacionalista que dentro de todas las actividades culturales se proponía estimular y proteger el patrimonio cultural mexicano. Se creía en un renacimiento del arte indígena y se iniciaba la exportación de ollas, huaraches, sarapes, rebozos, etcétera.

Desde su llegada a México, Clarita emprendió diferentes viajes para conocer de cerca las comunidades artesanales, que le permitieron profundizar su juicio sobre la cultura local y las artes populares, muy distante de su formación artística en Europa y Estados Unidos.

Clarita consideraba que:

En México se produce un arte popular de los más ricos y variados del mundo. La cesta más modesta revela un pensamiento constructivo admirable; el tejido que envuelve las humildes tortillas es un ejemplo magnífico de cultura y de color [...] el pueblo mexicano se expresa con belleza hasta en los objetos más simples (Porset, 1949b, p. 226).

Se comenzó así a revivir valores mexicanos con cierto tinte vasconcelista: la historia nacional y el costumbrismo fueron importantes proveedores de argumentos para los trabajadores de la cultura que, con la protección del Estado, surgieron poco después con el gobierno de Abelardo L. Rodríguez, para crear los propios estereotipos nacionales. Comenzaba el auge turístico de Cuernavaca y Taxco.

Clarita apuntaba al respecto:

Es necesario analizar la situación presente del diseño artesano y el diseño industrial –que comienzan a coexistir– y las posibilidades de que se logre, en el futuro, una expresión en la industria de carácter nacional; destacar la importancia del buen diseño fabricado en serie, como medio de conseguir arte en la vida diaria de la familia promedio; [...] considerar la educación del diseñador industrial, que es la más novedosa de las profesiones (Porset, 1949a, p. 170).



Una de las manifestaciones más singulares de las aptitudes críticas de los pintores de la época fue la constitución de un Sindicato de Pintores y Escultores, cuyas ideas quedaron condensadas en un “manifiesto”. Este manifiesto sirvió de bandera a las ideas que venían gestándose, basadas en las teorías socialistas contemporáneas, discutidas ampliamente por David A. Siqueiros, Diego Rivera, José C. Orozco y Xavier Guerrero. Los miembros de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) estaban agrupados en varias secciones de acuerdo a las actividades realizadas: pintores, músicos, dramaturgos, educadores, científicos, cineastas y arquitectos; en la primera estaba Xavier Guerrero y a la última se adscribió la propia Clarita. El órgano de difusión de la liga fue la revista *Frente a Frente* y en torno a ella se aglutinaron principalmente los miembros afiliados al Partido Comunista o personas con una decidida postura antifascista y antiimperialista, como en el caso de Clarita. A un año de su gobierno, Lázaro Cárdenas estableció una alianza con la LEAR.

En ese entonces, los creadores mexicanos se planteaban problemas como estos: ¿qué resulta más saludable, el nacionalismo o la universalidad esbozada por el modernismo?

### **Clarita Porset: la educadora revolucionaria**

Compañera del pintor Xavier Guerrero, Clarita conocía a los principales intelectuales y artistas de izquierda de la época posrevolucionaria. Por otro lado, ella había estudiado en *Black Mountain College* por recomendación de Walter Gropius, escuela que dirigía el legendario Josef Albers y mantenía vivos los principios del diseño moderno de la *Bauhaus*, en especial el *Vorkurs*, encaminado a inculcar en los estudiantes la capacidad de composición y la sensibilidad hacia el diseño a través de un método orientado a “salvarlos de la imitación y el manierismo” (Salinas, 2007, p. 18).

Así, su pensamiento se nutría con dos corrientes aparentemente disgregadas.

A través de Clarita, sus alumnos conocimos que la vanguardia soviética había sentado un precedente en el diseño contemporáneo a la par de la *Bauhaus*. La escuela del *Vkhutemas* era una de sus charlas favoritas. La experiencia de la vanguardia soviética así lo había dejado claro: cualquier esfuerzo por encontrar una nueva estética libre del adorno burgués se topaba con la añeja mentalidad producto de siglos de dominación. El arte debía ser utilizado desechando las ideas arcaicas del arte aplicado, que no es otra cosa que el arte decorativo, ornamental. Desde luego, ellos reconocían que la socialización del arte era una promesa a muy largo plazo, pues no podía ser posible mientras no cambiara radicalmente la estructura de la sociedad. Según Boris Arvatov, había que experimentar tres grandes revoluciones: la técnica, la artística y la social (Arvatov, 1973, p. 76). Se pensaba que el arte debería ser, en esencia, un arma de lucha, con en el dominio de la técnica, para resolver los conflictos sociales.

Para los clásicos del pensamiento revolucionario del siglo XIX, la revolución sería la consecuencia del desarrollo: el proletariado urbano pondría fin al desequilibrio entre el progreso técnico y económico (el modo de producción industrial) el nulo o escaso progreso social (el modo de propiedad capitalista); para los caudillos revolucionarios de las naciones atrasadas o marginales del siglo XX, la Revolución se convirtió en una vía hacia el desarrollo (Paz, 1970, p. 12).

Sin embargo, este pensamiento era compartido solo por la intelectualidad revolucionaria, la gran masa seguía pensando en escalar los niveles del gusto burgués de la época anterior a la Revolución. En la época de Stalin algunas estaciones del Metro de Moscú se construyeron con el lujo de un palacete zarista: el arte burgués al alcance del proletariado.

En México sucedía algo parecido. Alguna vez Clarita nos leyó un fragmento de unos textos de José Clemente Orozco:

Las salas de las casas burguesas están llenándose de muebles y objetos proletarios como sillas de tule, ollas de barro y candeleros de hojalata; mientras que un obrero, en cuanto tiene suficiente dinero para amueblar su casa, se compra un *pullman* forrado con gruesos terciopelos, un *breakfast* o desayunador o un juego de esos muebles rarísimos contruidos con tubo de fierro niquelado, gruesos cristales y espejos biselados (Orozco, 1984, p. 69).

Esta última referencia es una clara alusión al estilo internacional promulgado por la *Bauhaus* con los diseños de Marcel Breuer y Mies van der Rohe, en los que se perfilan ya ciertas contradicciones entre el llamado “diseño moderno” y las aspiraciones nacionalistas de los trabajadores del arte.

Clarita lo explicaba así:

[...] fuera de una población rural e indígena, el disfrute cabal de los valores estéticos del arte popular queda restringido a una minoría cultivada. Al gran público urbano, impreparado aún para gozar esta estética visual, le pasa inadvertido. Todavía no se ha divulgado suficiente la sustancia del arte popular, su mérito y mucho menos su empleo (Porset, 1949b, p. 226).

La cercanía de Clarita a lo “mexicano” no radicaba simplemente en su simpatía por la corriente reivindicadora y generalizadora del nacionalismo, sino más bien a su proximidad a ciertos credos políticos de izquierda mezclados con la libertad de las actividades artísticas y creativas del momento. No obstante, en los primeros años de la década de los 30 el lenguaje socialista era un tanto ambiguo, fue ya en el cardenismo y con la guerra en puerta que se fueron haciendo más claras y precisas sus posiciones ideológicas contra el fascismo.

El nacionalismo en nuestro país, como en muchos otros, fue una búsqueda de procesos de identidad para encontrar y establecer lo mexicano. El período posrevolucionario se caracterizó por ese intento de autoconocimiento que estaba influido con claridad por las corrientes autoafirmativas y nacionalistas emergentes.

Se entendía como una toma de posición que aspiraba a la mexicanidad químicamente pura, más próxima, en algunos casos, a las apariencias que a las esencias, a la demagogia que a la descripción sensible de la realidad. Se trataba de un México y un mexicano ideales, protagonistas de esquemas rígidos, y por supuesto, inalterables. Por otro lado, la universalidad del modernismo se consideraba patrimonio de los descastados, arma de la que se valía el enemigo externo para socavar nuestra independencia cultural y política, nuestro peculiar modo de vida.

Clarita, sin embargo, tenía una gran preocupación por no caer en los estereotipos nacionalistas (palabra que le desagradaba profundamente), sin dejar de representar el espíritu del

rico arte popular mexicano. Las preguntas más comunes eran: ¿cómo los diseñadores podemos ser contemporáneos y al mismo tiempo mexicanos? ¿Cómo sería posible traducir la rica herencia de las artesanías al diseño industrial sin caer en la caricatura del “Mexican curious”<sup>1</sup>? Las preguntas no eran nada ociosas, ya que desde mediados de siglo se empezaba a pregonar la muerte del arte popular y el nacimiento de un arte vanguardista más internacional que local.

Algunos intelectuales lo veían de esta manera:

La nueva arquitectura mexicana se pensó como una mezcla de modernidad y el pasado prehispánico. Nuestro acceso pleno a la modernidad no podía realizarse hasta que el mito de nuestra identidad se resolviera de algún modo. Así manteníamos nuestra *mexicanidad* sin miedo a perdernos en el mundo –¿extranjero?– moderno (Salinas, 2007, p. 106).

Clarita lo ilustraba poniendo dos ejemplos: el diseño escandinavo, en particular el diseño finlandés, y el diseño japonés. Al primero se refería con harta frecuencia para hacernos saber que el trabajo de diseñadores como Tappio Wirkala era lo suficientemente finlandés y al mismo tiempo gozaba de un reconocimiento como diseño contemporáneo internacional (Fig. 1).

Algo parecido estaba aconteciendo con la producción de diseñadores japoneses como Sori Yanagi, que intentaba apoyarse en la rica herencia del Japón y que podría traducirse en una evidente modernidad. Ella misma nos hacía ver que la arquitectura de Luis Barragán era tan contemporánea como los anteriores ejemplos (Fig. 2).

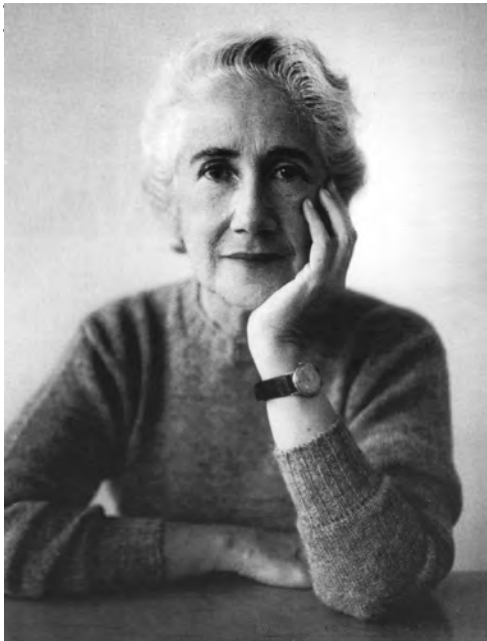
### **La industria nacional y el arte popular**

La industria mexicana, no obstante, estaba en pañales. La labor de los diseñadores industriales se veía obstaculizada pues los empresarios recurrían al plagio fácil de modelos extranjeros creyéndolo más económico. La mayor parte de las veces, se le hacían “ligeras correcciones” para adecuarlos a la capacidad instalada y los materiales nacionales existentes, que deformaban el diseño original, tanto en funciones como en apariencia. Clarita lo expresó de este modo:

La incipiente industria mexicana se ha preocupado hasta ahora excepcionalmente del buen diseño [...] no ha hecho otra cosa que producir objetos que resultan repulsivos por su falta de respeto a la función y el material de la forma. Todavía es corriente el objeto inútil y vulgarmente ornamentado. Así por el momento nos mantenemos todavía en la pasiva resignación a lo feo industrial (Porset, 1949a, p. 174).

Clarita pensaba que el arte popular mexicano, que “tan sabiamente ha sabido integrar lo bello a lo útil”, debería propiciar una reflexión que sirviera ante las nuevas condicionantes de la tecnología industrial. Ella comentaba:

Todo lo que es complejidad innecesaria no hace más que confundir, oscureciendo el significado preciso –y precioso– de la forma. Por ello es que la simplicidad resulta ser la virtud principal de nuestro diseño, y que podemos considerarla como sustancia del tipo especial de la belleza de hoy [...] la forma debe aparecer desprovista de todo



Clara Porset Dumas (1895-1981). (Salinas, Oscar. *Una vida inquieta, una obra sin igual*, UNAM, México, 2001, p. 50).



Figura 1: Silla en madera laminada, Tapio Wirkkala, 1957. Fuente: Aav, Marianne *et al.* (2002). *Tapio Wirkkala, eye, hand and thought*. Helsinki: Museum of Art and Design, p. 253.



Figura 2: Banco Butterfly, Sori Yanagi, 1956. Fuente: Fiell, Charlotte & Peter (1997). *1000 chairs*. Köln: Taschen, p. 327.

lo que no sea esencial, magnífica en su pura desnudez, por eso es que en el diseño actual ninguna solución es buena mientras quede otra que sea más simple y más directa (Porset, 1949a, p. 174).

Siguiendo la premisa de Adolf Loos –“cuanto más se cultiva un pueblo más desaparece el ornamento”– Clarita pensaba que el espíritu contemporáneo se caracterizaba por estar en una posición de percibir y apreciar la belleza austera desprovista de las sensaciones del ornamento gratuito.

Clara Porset supo encontrar un grupo de entusiastas fabricantes que coincidían con su postura:

[...] ellas son industrias clarividentes, las que saben del ascenso social y cultural del pueblo mexicano, que ha de hacer cada vez más calificadas sus demandas. Las que saben, en una palabra, que es un negocio el llevar a la industria el arte (Porset, 1952).

Clarita predicó con el ejemplo, realizando mobiliario de madera y metal para una de esas empresas: las Industrias Ruiz Galindo (IRGSA). Esta empresa mexicana productora de muebles de oficina, que fue la más importante de la época, ofreció a la diseñadora el primer contrato por regalías en México.

## **La integración del diseño**

El concepto moderno de diseño se completa a partir de la Modernidad como una actividad integral desarrollada desde diferentes ámbitos: lo urbano, lo arquitectónico, lo objetual y la comunicación gráfica. Así, se habla de un diseño como una familia formada por el compromiso de la creación de un ambiente artificial humano e integral con una actitud mental abierta ante la vida y el medio.

De esta manera, el diseño es una disciplina de la configuración y construcción del entorno humano con problemáticas propias que van “desde una cuchara hasta la ciudad”, como atinadamente lo describió Ernesto Nathan Rogers (1965) en la *Nueva Carta de Atenas* en 1952. El objeto de diseño puede ser una ciudad o un pueblo, un edificio o una vivienda, un vehículo o una herramienta, cualquier otro objeto, un libro, un anuncio o un escenario.

Después de la guerra, el momento en México no podía ser más propicio para la fusión, ya que se estaban realizando importantes proyectos arquitectónicos de vivienda popular, desarrollos turísticos, instalaciones empresariales, etc., que necesitaban de elementos prefabricados y nuevos equipos estandarizados que se integraran a ellos. A principios de los 50 comienza a existir una preocupación por el problema de los espacios habitables. La aglomeración asfixiante de objetos de todo tipo para los cuales no fue pensada hace que la vivienda de la población urbana anule la presencia de sus habitantes, y llegue a ser, cuando mucho, primariamente humana.

La llamada “segunda modernidad” en México se caracteriza por una gran producción gubernamental en los sectores habitacional, hospitalario, escolar y deportivo, un desarrollo de la infraestructura turística y una reactivación del comercio con una nueva imagen urbana y arquitectónica que necesitaba de un equipamiento acorde con este desarrollo.

El diseño industrial cobra especial importancia en la producción de muebles, objetos y artefactos que complementan las edificaciones. La comunicación gráfica, como imagen institucional o empresarial, se requiere más clara y expedita. Sin embargo, el fabricante de estos objetos y mensajes ignora por completo el nuevo contexto urbanístico y arquitectónico que se está desarrollando. El ambiente artificial creado por el hombre comienza así a ser reformulado críticamente en una nueva “cultura del habitar”.

Al proyectar las consecuencias de esta acción interactuante con el medio, la arquitectura adquiriría nuevas y trascendentales dimensiones: dejó de ser un ejercicio formalista y aislado y se convirtió en un “arte vivo”, relacionado con la vida de los hombres. Se da especial importancia al espacio interior en su doble faceta formal y social de modo integral. El flujo de la información se genera en el interior y no únicamente del exterior. El mueble y los equipos adecuados son correlativos en la interpretación de la arquitectura y el diseño industrial, de igual manera que el urbanismo lo es a la arquitectura.

### **El diseño del mobiliario habitacional**

Clarita expresó su participación como diseñadora de los interiores de 108 departamentos del Centro Urbano “Presidente Alemán”:

Al diseñar los muebles mantuve siempre el propósito de que pudieran manufacturarse a un costo muy bajo, y busqué hacerlos resistentes, cómodos y agradables a la vista, tanto como fuese compatible con la intención de darles un costo reducido de fabricación. He querido llevar a ello la misma escala pequeña de los espacios en que iban a ser colocados para conseguir la unidad orgánica del conjunto, y darles, así mismo, la mayor ligereza posible para hacerlos flexibles de acomodamiento y uso (Porset, 1950, p. 119).

Ella proyectó una serie de unidades modulares para guardar cosas –ropa, vajilla, libros– pues sabía, por la limitación del espacio, que los *closets* resultan insuficientes para el número de habitantes de estos departamentos. Por su modulación se prestan a una variedad de combinaciones. Además, diseñó mesas de comer cuyas cubiertas plegables son fácilmente expansibles; mesas auxiliares de doble altura; bancos convertibles en mesas bajas para reunirse en grupo; sofás cama, de acción diurna y nocturna; sillas y sillones con diferentes alturas e inclinaciones de asiento y respaldo según las funciones de comer, conversar, leer o descansar. Todos estos muebles estaban ubicados dentro del espacio ordenados lógicamente. Lo manifestó con estas palabras: “He colocado los muebles de acuerdo con la función del área que ocupan, buscando utilizar el espacio al máximo y permitir libertad de circulación” (Porset, 1950, p. 120).

El mobiliario diseñado por Clarita fue parte integral de los espacios de arquitectos renombrados de aquella época, como Mario Pani, Enrique Yáñez, Luis Barragán, Juan Sordo Madaleno y Max Cetto, pues compartían un lenguaje plástico común: la pasión por el arte popular.

## El butaque

Por un lado, Clarita se sentía atraída por la herencia de los muebles populares mexicanos, y por otro, trataba de aplicar los principios del diseño industrial de la segunda modernidad de la posguerra. Clarita predicó con el ejemplo: logró diseñar una serie de butaques de distintos tamaños, en los que experimentó compaginar las líneas tradicionales del mueble popular con la sencillez del estilo internacional y el principio "menos es más". Tal vez, por un principio económico, el mueble popular mexicano prescinde de ciertos efectos superfluos del mobiliario llamado "culto" y esa es una particularidad que sorprendía constantemente a Clarita.

El butaque es una adaptación de la silla de caderas del mobiliario español y la silla Savonarola de origen italiano, los que a su vez tienen ciertas influencias de algunas piezas del mobiliario hindú y chino. Algunos autores creen que el butaque tiene reminiscencias de la silla femenina de montar de origen mudéjar, llamada "jamuga" o "de tijera" (Castelló, 1985, p. 111). El butaque es un asiento muy popular en México en regiones cálidas como Veracruz, el istmo de Tehuantepec, Guerrero, Campeche y Yucatán, y en otras más templadas como Jalisco.

La idea parte de una estructura de madera (cedro, aguacatillo, caobilla y segrillo) con costados formados por dos piezas unidas en forma de "X" (recuerdan el origen de la silla plegable de tijera) en la cual se coloca una superficie en tensión a manera de asiento-respaldo continuo que puede ser de cuero o de un tejido de fibras naturales (tule, palma, mimbre o bejuco) aunque en los butaques de Tehuantepec se usan tiras transversales de madera para formar el respaldo-asiento. Los de Veracruz desde principios de siglo pasado se elaboran con bejuco tejido en "ojo de perdiz" que los hacen más frescos (Fig. 3). Los butaques de Yucatán llevan forro de vaqueta o piel de venado y a veces decoran el copete con recortes sinuosos. A los butaques de Campeche se acostumbraba enriquecerlos con marquetería en los bordes y sobre el copete (Fig. 4). En las haciendas de Jalisco se usaron prolíficamente los butaques estilo sureño, pero mucho más sencillos y con gruesos brazos que recuerdan el mobiliario español.

En especial, destacan los butaques que Barragán utilizó de modo recurrente en sus obras desde 1940, de tal suerte que mucha gente cree que son diseño del propio arquitecto (Buendía, 1996, p. 229). El butaque denominado "Miguelito" fue diseñado por Clarita y utilizado por primera vez en la primera casa de Barragán ubicada en la calle General Francisco Ramírez de la Ciudad de México (Figs. 5a y 5b).

La tradicional vaqueta de cuero presenta ciertas ventajas de resistencia y aislamiento. Pero aunque el cuero tiene cierta flexibilidad, al cabo del tiempo pierde esa flexibilidad y se deforma. Clarita experimentó con diferentes materiales elásticos, algunos tejidos naturales como la palma, el yute y el ixtle, ya sea tejiéndolos sobre la propia estructura o en forma de cintas entrelazadas (Figs. 6 y 7).

El trabajo de Clarita consistió, por un lado, en refinar las líneas del butaque sin perder el concepto de su estética original, por otro, en mejorar las características ergonómicas del confort propio de un asiento y resolver la estructura, los materiales y procesos que plantea el soportar el peso del cuerpo y transmitir esas cargas al piso.

La morfología del butaque hace que asiento y respaldo compartan una sola curva continua. Pero la morfología de la espalda, las nalgas y muslos son diferentes entre sí, de tal manera que una curva regular como la del butaque tradicional no es compatible con el soporte requerido por el cuerpo. Se necesita una curvatura para la región lumbar y otra para la parte de los omóplatos. Una para las nalgas y otra para los muslos. Al cabo de un tiempo de estar



Figura 3: Butaque de Veracruz con bejuco tejido. Fuente: Castillo de Yturbide (1969). *El Mueble Popular. Revista Artes de México*, 18, año XVI, p. 80.



Figura 4: Butaque de Campeche taraceado. Fuente: De Ovando, Carlos (1969). *La Taracea Mexicana. Revista Artes de México*, 18, año XVI, p. 73.



Figura 5a: Estudio de la casa Gálvez de Luis Barragán. En primer plano el sillón "Miguelito", al fondo el famoso cuadro de Diego Rivera "Nieves". Fuente: Buendía Júlbez, José María *et al.* (1996). *Luis Barragán*. México: Reverte Ediciones, p. 162.



Figura 5b: Sillón Miguelito, ca. 1955-1956, madera de sabino, tejido de bejuco, diseñado por Clarita Porset. (Salinas, Oscar. *Inventando un México moderno. El diseño de Clara Porset. La obra de una vida*, Museo Franz Meyer/Difusión Cultural UNAM, México, 2006, p. 129)





Figuras 6 y 7: Clarita experimentó con diferentes materiales elásticos, algunos tejidos naturales como la palma, el yute y el itxle para el asiento y respaldo. Fuente: Salinas, Oscar (2006). *Inventando un México moderno. El diseño de Clara Porset. La obra de una vida*. México: Museo Franz Meyer/Difusión Cultural UNAM, pp. 91 y 124.



Figura 8: Serie de butaques de distintos tamaños. Clarita Porset. Fuente: Salinas, Oscar (2006). *Inventando un México moderno. El diseño de Clara Porset. La obra de una vida*. México: Museo Franz Meyer/Difusión Cultural UNAM, p. 83.

sentados en un butaque mal diseñado sentimos ligeras molestias en las corvas, las nalgas y la espalda. Clarita ensayó con diferentes perfiles de los butaques, cóncavas en unas partes y convexas en otras, según la peculiar anatomía del hombre, sin perder la continuidad característica del mueble (Fig. 8).

Por otra parte, la presión que ejerce el peso del cuerpo sobre el asiento hace que sean necesarios materiales resistentes y con cierta flexibilidad para amoldarse al propio cuerpo, y al mismo tiempo estos materiales tienen que ser lo suficientemente frescos para no permitir el sobrecalentamiento del cuerpo.

El butaque no fue la única experiencia. Clarita desarrolló un singular sillón tomando como modelo una pieza prehispánica Totonaca del siglo V o VI de nuestra era. Recreándose en ella diseñó un sillón para el arquitecto Enrique Yáñez.

### **Influencias y coincidencias con el mobiliario europeo**

Existen muebles semejantes en la Europa del siglo XIX. Karl Friederich Schinkel diseñó en 1829 para Federico Guillermo III un sillón con brazos tapizado en cuero con una estructura de madera de caoba para el castillo de Monbijou. Es impresionante el parecido formal con la silla de caderas que procede de un dibujo del lienzo de Tlaxcala.

Ya en el siglo XX, el danés Hans Wegner diseñó en 1949 el sillón plegable modelo PP-512 con un tejido de bejuco trenzado en asiento y respaldo (Fig. 9). Jørgen Høj (en colaboración con Poul Kjærholm) diseñó un sillón en forma de tijera en 1952 basado en una silla nativa africana –algunos autores como Wills (1985, p. 21) dicen que procede de Grecia–.

Otros diseñadores, como el italiano Franco Albini, trataron de tensar una lona, a la manera de las velas de los barcos, practicando ojillos en las orillas del textil y, a través de una cuerda, la unía a la estructura. Tal es el caso de la mecedora modelo PS16 diseñada en 1956 (Fig. 10).

Tal vez la influencia más fuerte se dio con los muebles orgánicos de los diseñadores escandinavos Alvar Aalto y Bruno Mathsson, que ya a mediados de los 30 tejieron bandas de lona para el soporte del asiento y del respaldo en los modelos N° 46 y N° 406 y los sillones Pernilla y Eva, respectivamente. Jens Risom diseñó un sillón de perfil curvado a manera de bumerán que recuerda un diseño similar de Clarita con cintas entretejidas en asiento y respaldo (Fig. 11).

Fuera de la influencia de los muebles mexicanos, Clarita también incursionó con el mobiliario hecho de estructura de alambón y fibras naturales (muy de moda en esa época), tratando de aprovechar la elasticidad del hierro y la comodidad de la fibra. Curiosamente, Bruno Munari (1968, p. 116) registra una silla muy parecida en el inventario de sillas de uno de sus primeros libros. ¿Simple coincidencia? ¿Acaso Munari conoció la silla que Clarita presentó en el *Design for Modern Furniture* del Museo de Arte Moderno de Nueva York –que apareció en el catálogo de 1948– y la reprodujo en su libro? (Fig. 12).

Tenemos también otras curiosas coincidencias entre el mobiliario de estructura de alambón con asiento y respaldo tapizados que Clarita diseñó y algunos muebles de la época, en particular el sillón Electra, que diseñaron los italianos Ludovico Barviano di Belgiojoso y Enrico Peresutti en 1953.



Figura 9: Sillón plegable modelo PP-512 con un tejido de bejuco trenzado en asiento y respaldo. Hans Wegner. 1949. Fuente: Fiell, Charlotte & Peter (1997). *1000 chairs*. Köln: Taschen, p. 272.

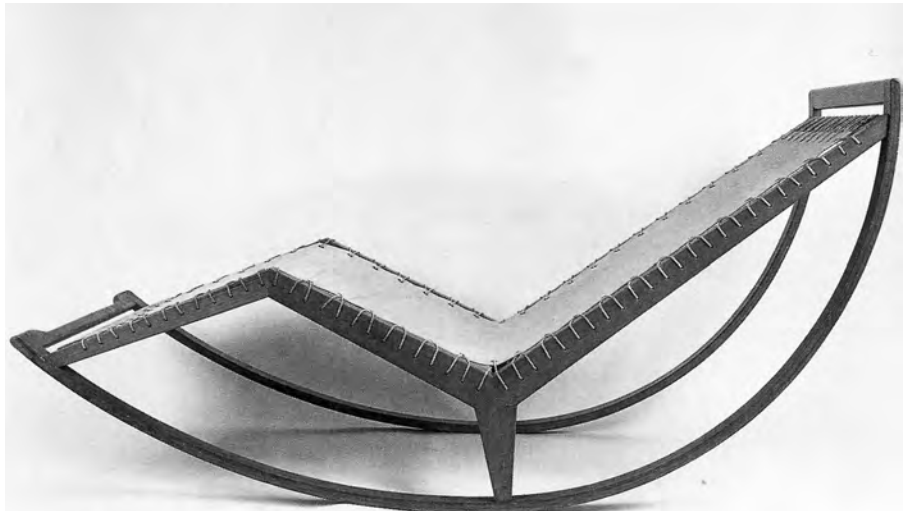


Figura 10: Mecedora modelo PS16 diseñada en 1956 por Franco Albini. Fuente: Fiell, Charlotte & Peter (1997). *1000 chairs*. Köln: Taschen, p. 356.



Figura 11: Silla diseñada por Clarita Porset. Fuente: Salinas, Oscar (2006). *Inventando un México moderno. El diseño de Clara Porset. La obra de una vida.* México: Museo Franz Meyer/Difusión Cultural UNAM, p. 94.

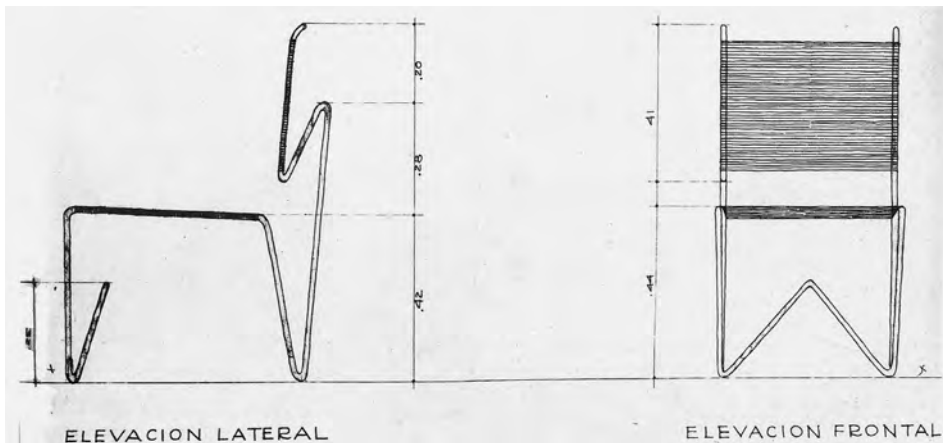


Figura 12: Bruno Munari. Munari, Bruno (1968), *El Arte como oficio.* Barcelona: Labor. Registra en un esquema de una silla muy parecida a la de Clarita Porset (Foto de Oscar Salinas).

## Conclusiones

Como hemos visto, la confluencia de diversos factores de la segunda modernidad definió las características propias del diseño industrial en su accidentado inicio en Latinoamérica, pero fueron personajes como Clarita Porset los decisivos para este nacimiento.

La obra de Clarita se enmarca dentro del propio contexto que le tocó vivir: ser contemporáneo con su época sin renunciar a las influencias más notables de nuestro pasado. Es por eso que a través de su obra podemos constatar los matices e influencias que dominaban al mundo de aquel entonces. Una época rica en pasiones y búsquedas, que fueron el terreno fértil para el diseño contemporáneo en México.

Como decía Octavio Paz refiriéndose a lo mexicano “no es una esencia sino una historia. Ni ontología ni psicología” (Paz, 1970, p. 10). Pero México es un fragmento de una historia del diseño más vasta. El carácter del diseño mexicano no cumple una función distinta a la de los otros pueblos y sociedades. La mexicanidad no es sino otro ejemplar, una variación más, de esa cambiante idéntica criatura plural producto del mestizaje. El tema de la identidad del diseño mexicano es un afluente que desemboca en la reflexión sobre la suerte del diseño en América Latina. Esta reflexión deberá ser una recuperación de nuestra verdadera historia, desde los intentos primigenios hasta los últimos logros, construida por nosotros mismos, desde adentro. El diseñador debe tener una noción sólida del papel del diseño en la sociedad en que vive y pretende trabajar, como también de las formas en que ese papel se ha desarrollado y cambiado a lo largo de los últimos cien años. Así podrá comprender cómo se ha transformado el diseño en una actividad de orden cultural y no solo de orden utilitario o comercial.

Aunque llegamos tarde al banquete de la Modernidad, cuando los últimos comensales salían hartos del festín y nos decían que ya no intentaríamos llegar a la utopía, hubo voces que nos indicaron que el camino del diseño en Latinoamérica tendría que ser otro ¿Seremos al fin capaces de pensar por nuestra cuenta? ¿Podemos construir un modelo de desarrollo que sea nuestra versión de la Modernidad?

## NOTAS

<sup>1</sup> Mexican curious es una expresión popular que puede traducirse del inglés como “curiosidades mexicanas” y se aplica a aquella artesanía producida con el fin de ser comercializada como souvenir turístico. Comporta un tipo de representación estereotipada de la mexicanidad y de la cultura indígena originaria y por extensión designa también de manera un poco despectiva a aspectos culturales folklóricos y asociados a una construcción kitsch de lo mexicano.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arvatov, B. (1973). *Arte y producción*. Madrid, España: Alberto Corazón Editor.
- Buendía Júlbez, J. M. et al. (1996). *Luis Barragán*. México DF, México: Reverte Ediciones.
- Castelló Iturbide, T. (1985). Mueble Popular. En *El mueble mexicano. Historia, evolución e influencias*. México DF, México: Fomento Cultural Banamex A. C.
- Orozco, J. C. (1984). *Autobiografía*. México DF, México: Ediciones Era.
- Paz, O. (1970). *Posdata*. México DF, México: Siglo XXI.

- Porset, C. (julio, 1949a). ¿Qué es el diseño? *Revista Arquitectura*, 28.
- -----(octubre, 1949b). Expresión y utilidad de los objetos de uso diario. *Revista Arquitectura*, 29, 225.
- -----(octubre, 1950). El Centro Urbano "Presidente Alemán" y el espacio interior para vivir. *Revista Arquitectura*, 32, 119.
- -----(1952). Catálogo oficial de "El Arte en la vida diaria. Exposición de objetos de Buen Diseño hechos en México". México DF, México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Rogers, E. N. (1965). *Experiencia de la arquitectura*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Salinas Flores, O. et al. (2007). *El diseño de Clara Porset: inventando un México moderno*. México DF, México: Museo Franz Mayer.
- Wills, G., Baroni, D. y Chiarelli, B. (1985). *El mueble: historia, diseño, tipos y estilos*. Barcelona, España: Grijalbo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aav, M. et al. (2002). *Tapio Wirkkala, eye, hand and thought*. Helsinki, Finlandia: Museum of Art and Design.
- Bermúdez, J. R. (2005). *Clara Porset, Diseño y cultura*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Carballo, E. (2011). Los años cincuenta íntimos. *Revista de la Universidad de México*, 91, 28, septiembre.
- De Ovando, C. (1969). La Taracea Mexicana. *Revista Artes de México*, 18, año XVI.
- Fiell, Charlotte & Peter (1997). *1000 chairs*. Köln, Alemania: Taschen.
- Munari, B. (1968). *El Arte como oficio*. Barcelona, España: Labor.
- Salinas Flores, O. (2001). *Clara Porset, una vida inquieta, una obra singular*. México DF, México: UNAM.

## Gabriel Simón Sol

Diseñador Industrial mexicano egresado de la Universidad Nacional Autónoma de México, con Maestría en Teoría del Diseño en la misma universidad. Miembro fundador del Colegio de Diseñadores Industriales y Gráficos de México A. C. (CODIGRAM). Profesor universitario en la Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Iberoamericana y Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco. En esta última es Profesor Investigador Titular "C", Tiempo Completo en el Departamento de Teoría y Análisis.

Impartió cursos a nivel licenciatura y posgrado en su especialidad en diversas instituciones de Latinoamérica: La Habana, Cuba; Concepción y Santiago de Chile; San Juan y Mendoza en Argentina; y en universidades nacionales en San Luis Potosí, Colima y Ciudad Juárez.

Ha escrito 18 artículos publicados en diversas revistas y periódicos. Participó en la edición de siete libros colectivos y tres individuales. Ha presentado diversos trabajos y conferencias en eventos especializados.

Fue invitado como jurado de diversos concursos de diseño del mueble, como Dimueble en Guadalajara y el Sal o Design en Bento Gonçalves en Brasil. Merecedor de distintos premios, entre los que destacan los premios Nacionales a la Exportación de 1974 y 1996 por su trabajo en las empresas Dix Furniture y Segusino respectivamente.

Universidad Autónoma Metropolitana  
Unidad Xochimilco  
Calzada Del Hueso 1100  
Colonia Villa Quietud. Coyoacán  
México DF. México  
CP 04960

simoonsol@hotmail.com

# CONSIDERACIONES SOBRE LAS NOCIONES DE CULTURA, FORMA Y MOBILIARIO EN IGNACIO PIROVANO

## CONSIDERATIONS ABOUT THE IDEAS OF CULTURE, FORM AND FURNITURE IN IGNACIO PIROVANO'S WORK

Carlos Mazza \*

Anales del IAA #43 - año 2013 - (55-68) - ISSN 0328-9796 - Recibido: 8 de noviembre de 2013 - Aceptado: 24 de abril de 2014.

A partir de detectar un modo peculiar de definir teóricamente el diseño de mobiliario en la concepción de Ignacio Pirovano, fundado en las ideas de cultura y de forma como elementos constitutivos y básicos de su formulación, se problematizan estas nociones asociadas a su autor, a fin de determinar su efecto en la configuración de sus mobiliarios.

El recurso intelectual de Pirovano de considerar centrales dos nociones de procedencia diversa, pero explícitas y definidas, nos permite ensayar una explicación de su articulación que puede ser desarrollada desde sus propios términos y conceptos.

Se busca comprender, indagando en documentos de su autoría, la dimensión, los alcances y las derivaciones de esta articulación sincrética pero profunda, y se procura evidenciar el impacto conceptual en algunos de sus resultados como expresión de las condiciones teóricas analizadas.

**PALABRAS CLAVE:** Ignacio Pirovano. Cultura nacional. Idea de "forma". Historia del mueble. Diseño industrial.

From detecting a peculiar way of defining theoretically furniture design in Ignacio Pirovano's designing conception, founded on the ideas of culture and form as basic constituent elements of their formulation, these notions are made problematic, associated with the author in order to determine their effect on the configuration of his furniture.

Pirovano's intellectual resource to consider two main notions of diverse origin, but clear and defined, allows us to test a joint explanation which can be developed from his own terms and concepts.

We are trying to understand, researching into his documents, the size, the scope and derivations of this syncretic joint but profound, and we try to highlight the conceptual impact on some of his results as an expression of the theoretical conditions analyzed.

**KEY WORDS:** Ignacio Pirovano. National culture. Idea of "form". History of furniture. Industrial design.

\* Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. Universidad Nacional de Mar del Plata

## Introducción

La construcción cultural de lo propio o nacional implicó, desde la crisis de la década de 1930 y por varias décadas más, un imperativo intelectual para todos aquellos que pensaban el país en términos de autonomía productiva, social o espiritual.

Paralelamente, “la forma” adecuada a la plástica y al diseño se convirtió en un problema de contemporaneidad artística, cultural y estético-industrial. Se recurrió entonces a conceptos que ayudaran a transformar el universo de los objetos, permitiendo acciones formales modernizadoras que fuesen culturalmente propias y reconocibles.

Ignacio Pirovano desarrolló un andamiaje conceptual asociando los conceptos de “cultura” y “forma”, que le permitió actuar en el campo del diseño de mobiliario a partir de bases que, a manera de guías estructuradoras, organizaron el proyecto de los muebles de la empresa Comte de acuerdo con estos principios, y logró así productos con un importante grado de transformación, coherencia y espesor conceptual en su diseño, a la vez que validados cultural y formalmente.

Desde este esquema interpretativo, en este escrito nos proponemos explorar los argumentos de Pirovano –sobre la base del análisis de documentos de su autoría– la dimensión concreta, alcances y derivaciones de la articulación que realiza entre cultura, forma y diseño, y procuramos, a la vez, relevar el impacto real o efectivo en algunos de los mobiliarios de Comte como expresión material de las condiciones teóricas propuestas.

## La noción de cultura

“Una nueva dimensión de la idea de cultura”, Pirovano ubica una cita de T. S. Eliot en la que define que: “Cultura es la forma peculiar de sentir, pensar y obrar de una colectividad determinada” (Pirovano, s/f b, p. 3). Al final de este folleto, Pirovano propone, luego de un largo y profundo desarrollo, la creación del Consejo Nacional de Cultura. Según Pirovano, la noción de cultura “desde que se agota el ciclo agro-pastoril” había quedado anclada con la idea de “doctrina nacional” (Pirovano, s/f b, p. 5), cuya deficiencia habría hecho fracasar “sucesivos planes” (Pirovano, s/f b, p. 5).

Las limitaciones de la “antigua doctrina cultural” indican la necesidad de rebasar ideológicamente “la cultura de élites”, planteando la superación conceptual de “cultura” como sinónimo de “Bellas Artes”. Sostiene Pirovano que la cultura no solo debe protegerse y difundirse, sino también crearse y renovarse, y que la estimación histórica de la cultura no debe reducirse únicamente a la tradición. Argumenta que la noción de cultura debe comprender la totalidad de las actividades creadoras y que el Estado debe proteger y difundir la cultura, pero también participar en su elaboración y experimentación.

En lo referente a su estimación histórica, la cultura no puede reducirse a su realidad pretérita o tradicional, sino también como una realidad actual, moderna, y conformadora de una futura vanguardia. La definición de partida de la nueva propuesta se encontraría en Eliot y enfatiza que de allí surge su planteo de “una nueva dimensión que consideramos impostergable dar a la idea de cultura” (Pirovano, s/f b, p. 7).

Luego de señalar que mucho se ha hablado del “ser nacional”, “la argentinidad”, “de lo que hace a la esencia de ‘lo argentino’”, pero poco se ha enunciado para aclararlo, Pirovano propone saber qué es lo que somos para poder proyectar el horizonte de lo que debemos ser.



En los párrafos siguientes desagrega aspectos de la cultura que, como veremos, responden a un criterio de unidad aun en la diversidad.

En el apartado Cultura y Sociedad expresa: “Una cultura nacional es el resultado a través del individuo de todas las culturas locales, de grupos cada vez más pequeños y hasta familiares y de los contactos con culturas exteriores capaces de provocar un mutuo enriquecimiento”. Continúa con la afirmación de que: “Salvaguardar y fomentar los regionalismos, que integrados en un todo conforman nuestra verdadera cultura nacional, será una misión de la comunidad a través del Estado” (Pirovano, s/f b, p. 8). Para concluir en que: “Toda sociedad de clases se distingue por sus distintos ‘niveles culturales’, que llevan implícitos distintos deberes y obligaciones individuales” (Pirovano, s/f b, pp. 8-9).

En el apartado Cultura y Política resulta de sumo interés la definición de que “Cultura equivale a Poder” y que como consecuencia: “Cada uno de los niveles culturales asumen así distintos niveles de poder” (Pirovano, s/f b, p. 9).

Al referirse a la Cultura Industrial establece que: “Los nuevos materiales, las formas de los objetos producidos en masa por la industria, particularmente los destinados al uso cotidiano del pueblo, las insospechables posibilidades del mundo moderno, tienen una resonancia cultural innegable” (Pirovano, s/f b, p. 10). Finalmente concluye: “La calidad del producto moderno se logra a través de creaciones, el diseño industrial, basado en la creación del creador con conocimiento de los materiales, con los del ingeniero de fábrica, y las máquinas capaces de realizarlos” (Pirovano, s/f b, p. 10).

Resultando que: “Estas relaciones, vinculadas estrechamente TÉCNICA, FUNCION Y FORMA (destacado en el original), tienden a acercarse cada vez más a esas mismas relaciones que se presentan como ley inmutable en todos los fenómenos de la naturaleza creados por Dios” (Pirovano, s/f b, p. 11).

No son ajenas a la posición de Pirovano diversas afirmaciones que se encuentran en el libro de Eliot *Notas para la definición de la cultura* (1982), publicado originalmente en inglés y en castellano en 1949, que aportan al montaje argumental del folleto. Por ejemplo, en la caracterización de “la clase” y “la élite” y sus relaciones con la cultura, podemos encontrar vínculos con lo señalado por Pirovano. Eliot separa los conceptos de “clase” y “élite” argumentando que una sociedad articulada de forma tal que quienes conducen sus diversas actividades estén asentados en clases, “no es el tipo más elevado al que podamos aspirar”, y marca la obligación de “tratar de obtener una sociedad sin clases” (Eliot, 1982, p. 52), afirmando que las élites reemplazarán a las clases del pasado.

Eliot recoge los aportes de los desarrollos de Karl Mannheim, si bien indica diferencias entre su planteo y el de este autor. Señala “que en una sociedad vigorosa serán visibles tanto la clase como la élite, con algo de penetración mutua y constante interacción en ellas” (Eliot, 1982, pp. 66-67). Aclara luego, refiriéndose a la sociedad y su dirección cultural: “Cuando digo ‘dominada’, en vez de ‘gobernada’ por élites, quiero decir que tal sociedad no debe contentarse con ser gobernada por las personas más aptas; debe conseguir que los artistas y arquitectos más capaces lleguen a la cima” (Eliot, 1982, p. 68).

Con respecto a la política, la cultura, la antítesis “aristocracia-democracia”, y la idea de que “niveles superiores” de la sociedad representan una cultura más consciente y de mayor especialización, señala: “Me inclino a creer que ninguna democracia verdadera puede mantenerse, si no contiene estos diferentes niveles de cultura [...]. Los niveles de cultura también pueden considerarse como niveles de poder” (Eliot, 1982, p. 73).

Finaliza el capítulo retomando la afirmación de que “el principal canal de transmisión de la cultura es la familia” (Eliot, 1982, p. 64) y de la necesidad de lograr una “sociedad graduada” en la que élites y clases se conjuguen. De ello resulta que en una sociedad elevada coexisten diferentes niveles culturales y donde “para asegurar la transmisión de estos diferentes niveles debe haber grupos de familias que persistan, de generación en generación, cada una en la misma forma de vida” (Eliot, 1982, p. 74).

En el capítulo tercero, Eliot se explaya sobre la importancia de la influencia de los desarrollos e impactos regionales en la cultura nacional, “hallando que una cultura nacional es el resultado de un número indefinido de culturas locales que, cuando se analizan en sí mismas, se ve que son compuestas de culturas locales aún más pequeñas”. Pero igual significación les adjudica a las articulaciones de la cultura nacional con las “culturas exteriores [...] tanto dando como recibiendo” (Eliot, 1982, p. 93).

En este recorrido por el libro de Eliot se evidencian coincidencias, algunas casi literales, con las ideas de Pirovano sobre la cultura, constitutivas del texto comentado.

Cabe una aclaración terminológica: donde Pirovano habla de una cultura de élites que se debe superar, debemos concluir que se refiere a “la élite”, como sinónimo de clase social dirigente y no a “las élites”, tales como los grupos definidos por Mannheim y Eliot, comprendiendo que debe articularse la cultura de clase con una concepción algo más amplia e integradora. Las posiciones de Eliot tuvieron su impacto en la Argentina, y consiguió una notable cantidad de seguidores, pero también hubo quienes las cuestionaron. Quizás el mayor crítico en nuestro país del concepto de cultura de Eliot haya sido Héctor Agosti.

En *Nación y cultura*, apoyado de forma parcial en reflexiones de Carlos Astrada y de Francisco Ayala, señala que la función de las élites es la de “realizar la hegemonía” de sus propios grupos sociales, hecho en parte inadvertido, ya que las ideas y el interés particular de estos grupos trataban de coincidir mutuamente y se confundían con el “curso histórico objetivo del pueblo-nación” (Agosti, 1994, p. 60). Citando a Mannheim, plantea Agosti que cuando se dice que la crisis de la cultura se indica por un signo negativo en la función de las élites, se advierte una “fisura grave entre los intereses generales del pueblo-nación y los particulares del grupo dominante representados por las élites” (Agosti, 1994, p. 60). Es entonces cuando “aquella hegemonía ideológica trata de convertirse en dictadura, es decir, en una imposición más ostensible de los principios ideológicos que Eliot (y quienes le siguen entre nosotros) procura mantener mediante el subterfugio de una ‘sociedad graduada’” (Agosti, 1994, pp. 60-61).

El análisis de Agosti respecto de Eliot resume las expresiones más negativas de la noción de cultura tomada por Pirovano, pero a la vez instala interrogantes que resultan difíciles de resolver. ¿Qué alternativas podía haber tomado Pirovano teniendo en cuenta su origen social y su concepción del arte que, aun siendo altamente modernizadora y de consideración de lo propio, tenía una componente cosmopolita? ¿Cómo solventar la necesidad de una concepción cultural integradora que abarcara las distintas escalas y expresiones de lo local, validada en el ámbito internacional, y que le permitiera sostener un proyecto cultural nacional?

Sin superar las objeciones planteadas por Agosti, las condiciones ideológicas inherentes a los principios de Eliot encuentran en Pirovano tierra fértil para desarrollarse con un enfoque inclusivo y menos doctrinario que en su versión original.

Podemos también suponer que las actividades principales de Pirovano condicionaran su orientación cultural.

Con la crisis del modelo agroexportador primario, surge la necesidad de producir localmente lo que hasta ese momento se importaba. Distintas empresas comienzan entonces a sustituir importaciones. Así surge la firma Comte en 1932, luego Comte SRL en 1936, creada por Pirovano junto con los arquitectos Mariano Mansilla Moreno, José Enrique Tivoli y Ricardo Pirovano. Comte tal vez constituyó el ejemplo argentino más completo en la búsqueda de una respuesta alternativa a las incógnitas planteadas en las décadas de 1930 y 1940 en el diseño y producción de muebles.

También Director del Museo Nacional de Arte Decorativo desde 1936 hasta 1955, Pirovano desarrolló durante un extenso lapso ambas actividades con similares principios artísticos, y podríamos afirmar que bajo una misma noción de cultura nacional. Por lo dicho, las posiciones de Pirovano con respecto a la cultura estarían en gran parte signadas por la necesidad de construir una base conceptual cultural que le permitiera operar en las dos principales dimensiones de su labor, el museo y la producción de muebles, con profundidad de principios y amplitud de criterios. Estas posiciones encontraron su síntesis en el pensamiento de Eliot en 1949.

La noción de cultura analizada y caracterizada en Pirovano se ve refrendada y ampliada en otro documento de su producción: "La República Argentina necesita contar con un Museo Nacional de Bellas Artes que merezca el calificativo de tal", memorándum de julio de 1968 donde plantea que: "Toda cultura nacional es el resultado de numerosas culturas locales, de grupos cada vez más pequeños y hasta familiares nutridas con los contactos con las culturas exteriores que provocan un mutuo enriquecimiento" (Pirovano, 1968, p. 1), en una línea consistente con el documento anteriormente comentado y concordante con las afirmaciones de Eliot ya vistas.

A renglón seguido traza una sucesión cultural que transcurre desde las civilizaciones precolombinas, pasando por el período virreinal y el siglo XIX, con especial atención a los aportes originados de 1880 en adelante, hasta ese entonces. Culmina señalando que: "Las razas autóctonas que poblaron nuestro suelo, el criollo y el inmigrante amalgaman lo que es hoy nuestro ser nacional" (Pirovano, 1968, p. 1).

A fin de superar omisiones, Pirovano propone definir un repertorio de obras que incluyan: "Nuestras culturas autóctonas completadas con los exponentes de las culturas americanas, 'madres'".

"Lo específicamente nuestro".

"Las expresiones de las culturas de las 'madres patrias' de las poderosas colectividades extranjeras que pueblan nuestro suelo" (Pirovano, 1968, p. 1).

También aquí encontramos otras expresiones de Eliot, complementarias de las señaladas, que se advierten en la división o caracterización de las culturas que hace Pirovano. Las "culturas exteriores" enriquecedoras; las "culturas autóctonas" que implicarían la expresión de lo regional; "lo específicamente nuestro" que queda sin definir, entendiendo que es lo más importante y que no queda comprendido en las otras categorías, pero que es aquello en lo que todo confluye; y la cultura de las "madres patrias" extranjeras como interacción con nuestros ancestros europeos. Pero cabe preguntarnos: ¿hasta dónde es Eliot el que habla aquí, o hasta dónde es Pirovano el que recrea a Eliot utilizando la funcionalidad de los pensamientos de este con sus objetivos y con sus principios?

Pirovano tenía una sólida formación artística, además de la cultural, con fluidos contactos con las vanguardias plásticas e intelectuales, argentinas y extranjeras. Esto nos permite suponer, como respuesta a nuestros interrogantes, que la incorporación de los principios de Eliot

al ideario de Pirovano no es ingenua ni directa, sino mediada por las propias concepciones de Pirovano, constituidas de manera previa, a las cuales da forma a través de Eliot, pero en una constante relectura y adaptación. Prueba de esto son las marcadas y aparentes desviaciones en los textos de Pirovano, en especial en el último, con respecto a las referencias al pensamiento de Eliot.

Un último aspecto a considerar es que en todo el desarrollo conceptual de Pirovano el objetivo principal de su tarea es ajeno a los objetivos que se propone Eliot, no se enuncia ni se presenta en ningún momento una construcción cultural hegemónica o de clase, ni una búsqueda de ella, sino que, al menos en los enunciados centrales, el objetivo es otro. La principal preocupación de Pirovano en los documentos aquí comentados, como en otros anteriores (Mazza, 2012), es la de reconocer, comprender, y consecuentemente, dar forma cultural e identidad material a nuestro "ser nacional", a fin de fundamentar y guiar tanto sus análisis de nuestra cultura, como sus propuestas y realizaciones museísticas o de mobiliarios.

## **El problema de la forma**

Los principios culturales que venimos analizando hasta aquí, tanto en estado larvario como formativo o maduro, implicaron para Pirovano, al acercarse desde ellos a las artes y el diseño, la necesidad de adoptar una noción de "forma" que abarcara los objetos artísticos o diseñados y que no contradijera la propia concepción e integralidad de estos principios; o dicho de otro modo, una definición de forma que fuera afín a los objetivos de esta base cultural e igualmente amplia, sin perder su precisión conceptual, unicidad, criterio y especificidad. La búsqueda que orienta Pirovano pareciera estar relacionada con la idea de Adorno de que el arte es para sí y no lo es, que pierde autonomía si pierde lo que le es heterogéneo.

Podemos suponer, como punto de inicio, que una formación estética de base kantiana o hegeliana, con una fuerte influencia de las distintas teorías formalistas del arte, ha dejado una impronta permanente en las concepciones de Pirovano, y desde allí partiremos. En estas concepciones, la noción de forma es primordial, ya que se presenta como el principal atributo de los objetos, artísticos o de uso. Sin forma no hay definición del objeto; sin objeto, sin materia informada o formada o transformada de modo intencional, no hay forma. Pero además, en el objeto artístico visual, la forma es su idea, es un atributo que se convierte en un juicio de valor, exclusivo y excluyente, por ser el que define la obra.

La noción de forma que sucesivamente se construye en la historia de la pura visualidad nos indica un periplo que va desde los aportes de Herbert, Zimmermann y Von Marées, pasando por Konrad Fiedler y Alois Riegl, y finalizando con Wölfflin y Worringer, entre otros. Pero también nos avisa que una vez asentada esta noción, la historia de la propia forma, continuando esta línea de pensamiento, se constituyó, como una de sus alternativas modernas, en la historia de una progresiva abstracción.

La caracterización de la forma basada en la pura visualidad tuvo ascendente en muchos artistas, arquitectos y diseñadores; su determinación en la caracterización del formalismo de la Arquitectura Moderna es señalada por distintos autores, como De Fusco (1976) o Piñón (2008), extendiéndose su huella hasta más allá de la mitad del siglo XX.

Esta influencia queda evidenciada en las referencias de diversos textos teóricos, como por ejemplo en Enrico Tedeschi, quien al tratar "La Forma" en su *Teoría de la Arquitectura*,

señala: "Henri Focillon dirá que 'el contenido fundamental de la forma es un contenido formal'" (Tedeschi, 1973, p. 206). Para proseguir: "Por eso hace falta aclarar que la forma de la que se quiere hablar es la forma como 'hecho objetivo', independientemente de lo que pueda ser su valor como expresión o símbolo, su significado referido a momentos del gusto". Finalizando: "Puede entenderse, por tanto, que la forma de que se trata es la que ha preocupado a los críticos de la ciencia del arte, de Wölfflin a Riegl" (Tedeschi, 1973, pp. 206-207).

Ahora bien, ¿cómo podría Pirovano desde estas posiciones sobre la forma acceder a una categoría similar o compatible con estos principios, pero a la vez más amplia? ¿Cómo evitar un proceso conceptual lineal que le impidiera contener la multiplicidad formal que su concepción cultural le indicaba? ¿Cómo encauzar la búsqueda del "ser nacional" entre las unívocas condiciones de valoración de la "forma" como "hecho objetivo" establecidas por estos críticos? ¿Cómo decantar sus objetivos estéticos y formales ante la heterogeneidad del arte moderno o contemporáneo y a la vez ser fiel a sus principios? Buscando en otros documentos atribuidos a Ignacio Pirovano podemos encontrar algunas respuestas.

En "El Partenón y el proceso creador" (Pirovano, 1963), narra cómo surge en él y en su hermano Ricardo la preocupación sobre "las evidentes vinculaciones que rigen todo proceso creador" y que sus vocaciones de pintor y arquitecto los habían llevado a meditar sobre el tema a raíz de sus viajes y "permanente contacto con el proceso de la creación y de los artistas" (Pirovano, 1963, p. 1).

Al señalar los propósitos fundadores de Comte deja en claro sus objetivos principales: "También, al fundar en 1934 (sic.) la empresa Comte, de mobiliarios y decoración, nos propusimos renovar el diseño del mueble argentino y codificar su estilo". Y prosigue: "Al frente del Museo Nacional de Arte Decorativo, ya en 1938 propusimos se denominara Museo de la Buena Forma, más acorde con su misión específica en los tiempos que vivimos" (Pirovano, 1963, p. 1).

Aquí Pirovano observa los logros en las creaciones de la naturaleza tomando la línea familiar de Last Boy (toro campeón de la cabaña Cume-Co de los hermanos Pirovano), reflexionando sobre las relaciones estéticas, proporcionales y formales de este toro y en las propiedades de "los fenómenos creados por Diós" (sic.), y conjetura sobre el proceso creativo del hombre desde su condición primitiva hasta hoy. Según Pirovano, se les hizo evidente a él y a su hermano la relación "Técnica, Función y Forma" en la naturaleza, y "que esa relación rige indefectiblemente en todo proceso creador, lo mismo en el campo de la creación científica y aun en los resultados a veces fortuitos con que se concreta una 'invención' como en el de la creación artística" (Pirovano, 1963, p. 4).

Con una "Deducción final" cierra el documento, planteando las cuestiones centrales. La principal conclusión es que "la capacidad creadora del hombre debe considerarse en todas sus manifestaciones". Y continúa: "Misión esencial de una colectividad será el de proveer los medios necesarios para provocar dicha capacidad creadora". Cierra el círculo al afirmar: "Al cubrir así sus cuadros un país pasará a ser, de asimilador o coprador de cultura, a creador de cultura, identificándose así con la definición que del término nos dá (sic.) Elliot (sic.): 'Cultura es la forma peculiar de sentir, pensar y obrar de una colectividad determinada'". Culmina expresando que es necesario comprender que "cultura es todo" y que "las leyes de la estética son similares" para entender que 'El que no sepa apreciar la belleza que vincula la estructura del volumen de un true-type y el del Partenón (sic.), es sencillamente porque carece de visión estética" (Pirovano, 1963, p. 6).

Encontramos como primer problema resuelto por Pirovano una noción de “forma” que le permite, culturalmente hablando, incluir en ella lo tradicional sin excluir lo moderno. Una concepción de la forma basada en el principio de la creatividad, de referencia a la naturaleza (que no debe entenderse bajo ningún concepto como una concepción mimética) y fundada en la determinación de la forma como síntesis de otros aspectos de la obra.

Hay, en principio, una respuesta que podemos ensayar: la recurrencia a definiciones de forma originadas en la noción de Gestalt. En esta concepción, donde “forma” es una de las acepciones que definen la corriente, Gestalt es una propiedad de las cosas sinónimo de totalidad, en la cual la figura o forma es uno de los principales atributos de los objetos materiales. Köhler extiende la Teoría de la Gestalt a la biología y a la física. Se desarrolla en ella el concepto de “cualidad de la forma”, o *Gestaltqualität*, y finalmente la idea de Gestalt implicará, a partir de llevar un esquema visual a la percepción auditiva, la “transportabilidad de la forma”, donde la forma será un “nuevo elemento” construido sobre la base de las sensaciones, realizada por un acto del intelecto. Según sus continuadores, se indica que el sistema solar puede constituir, por ejemplo, una Gestalt, donde ninguna de sus partes es independiente del todo de otra parte cualquiera, y cuyo todo muestra tanto en estructura temporal como espacial un alto grado de organización que se mantiene por interacción de las fuerzas físicas.

En los documentos atribuidos a Pirovano no hay indicaciones directas de aproximaciones al problema de la forma desde la Gestalt, salvo las inferencias realizadas. Pero podemos asociar la noción de Gestalt al concepto de Buena Forma, ambos integrados en el pensamiento de Max Bill, como señala acertadamente Crispiani (2011, p. 329). También podemos ver en otro documento posterior, en el que Pirovano alude a sus comienzos en el arte moderno y su relación con Torres García, con el grupo Abstraction Creation Art non Figuratif y con el grupo Arte Concreto Invención, la reiteración del tema del proceso creador, el toro y las proporciones (Pirovano, 1970), y al vincular este documento con lo estudiado, podemos integrar las ideas de su autor. Recordemos que Pirovano se relacionó con el grupo de Arte Concreto Invención y con Tomás Maldonado, como también con Lidy Prati, Alfredo Hlito y Enio Iommi en la década de 1940.

Córdova Iturburu (1958, p. 225) observa, al tratar el problema de la “no figuración” en la pintura argentina y sus influencias, que Max Bill indica que se debe seguir el camino de la función como forma de desarrollar la belleza, argumentando en estos términos: “Debemos exigir antes que la belleza, yendo a la par de la función, sea ella misma una función”. Y prosigue este autor: “Completa su pensamiento la definición de la ‘forma’ concebida ‘como el resultado de la cooperación de la materia y de la función en vista de la belleza y de la perfección”.

El concepto de Buena Forma implica, según Bill, “la cualidad de la forma”, da a “forma” el significado de “la suma de todas las funciones en unidad armónica” y relaciona las “formas de la naturaleza” con “aquellas que son esencialmente completas y típicas”, las “formas de la técnica” con “las que consideramos bien resueltas” y señala que el hecho de que cuando relacionamos este concepto a la obra de arte lo identificamos “con características específicas del estilo de la misma, demuestra que la forma es un elemento esencial e irremplazable de la obra de arte”. Y continúa: “Es más, la obra de arte es considerada tal precisamente por su forma. Esto significa que la forma, en su existencia autónoma, representa una idea y, en consecuencia, se identifica con el arte” (Maldonado, 1955, p. 118).

Tanto por su contemporaneidad como por concurrencia conceptual y de finalidad, la idea de Buena Forma planteada por Bill es aquella que pareciera tomar y adecuar Pirovano.

En los conceptos establecidos por Pirovano resulta evidente una concepción integradora de la forma, coincidente con la de Bill. Pero también pareciera que el aspecto más funcional al pensamiento de Pirovano fuera la posibilidad de concebir y articular una idea de "forma", de las "propiedades de la forma", como fundamento y síntesis superadora de la múltiple diversidad de expresiones aplicadas al arte, a los objetos o al diseño de muebles.

El enunciado de Buena Forma establecido por Bill permitió las articulaciones que Pirovano necesitaba entre un concepto de forma lo suficientemente amplio y a la vez preciso, que además coincidiera con su idea de cultura y con su aspiración de lograr un mobiliario argentino. Este concepto no solo no entraría en conflicto con la formación totalmente visualista de Pirovano, sino que aun continuando con una aproximación al problema de la forma bajo principios similares y modernos, la noción de Buena Forma facilitaría la inclusión de un amplio rango de formas, incluso aquellas tradicionales, que expresasen concepciones diversas del arte y del diseño.

Pirovano buscó mediante esta concepción de la forma, configuraciones y variaciones que manifestasen una renovación del mueble en Argentina y la consecuente posibilidad de codificar su estilo, ya que así, este estilo argentino no sería uno más en la múltiple diversidad, sino una Buena Forma, kantianamente clara y distinta, lograda en la nueva, propia y autóctona concepción de esos muebles. Un estilo que pudiese ser a la vez innovador, universal y nacional.

### **La amalgama de ideas: los muebles de Comte**

Comte se consolida en el ámbito de la decoración y del diseño de muebles equipando residencias oficiales, el yate presidencial "Tacuara", oficinas de distintos organismos públicos, edificios administrativos y hoteles privados. Obtiene por concurso la realización del moblaje y la ambientación de varios hoteles de turismo en distintas provincias de nuestro país, a la par que equipa hoteles sociales de vacaciones, como el de la Federación de Asociaciones Católicas de Empleadas. Además, se destacan en su producción el equipamiento del Banco de la Nación Argentina y los mobiliarios para las dependencias gubernamentales de las provincias de Buenos Aires, Mendoza, Salta y Córdoba.

Es posible advertir la transformación observando los proyectos de Comte, el cambio que hay de un proyecto a otro, en procura de una caracterización del mueble argentino. Esta búsqueda constituye un proceso de reelaboración de las identidades estéticas y formales regionales que define las condiciones de partida de la realización del diseño de cada mueble, estableciendo el marco conceptual de las relaciones entre técnica, función y forma. "La forma" cumple siempre la condición de "factor de síntesis y articulación entre la técnica y la función" (Mazza, 2012, p. 62).

Un ejemplo claro resultan los concursos para el moblaje de los hoteles de turismo en Argentina. Los casos son descriptos en otro documento atribuido también a Pirovano, una retrospectiva sobre la producción y diseño de Comte. Parte del documento está dedicada a cada concurso, encontrándose tanto referencias al pasado nacional, como a muebles o autores extranjeros modernos, proponiendo su adaptación.

De los realizados mirando referentes del pasado nacional se destacan los concursos del Hotel de Turismo de Potrerillos en Mendoza y el Hotel de Turismo de Salta, y de los no realizados, el concurso para el Hotel de Turismo en las Cataratas del Iguazú.

En el caso de Potrerillos, el motivo central, la base sobre la que se desarrolló el diseño de la línea de mobiliario, fue la Campaña de los Andes, incluyendo "camas de campaña con las cuatro lanzas, la cama de San Martín del Museo Histórico, y para tapizados y colchas se eligieron los característicos ponchos mendocinos. Este estilo se denominó el estilo 'Potrerillos'" (Pirovano, s/f a, p. 2).

Para el hotel neocolonial de Salta, señala Pirovano la dificultad de proyectar el mobiliario con "todo el antecedente de los muebles tradicionales de tanta variedad como los 'salteños'" (Pirovano, s/f a, p. 2). Para resolverlo, "Comte se inspiró en las más tradicionales colecciones salteñas o de muebles coloniales, como los de don Alejo González Garaño, Patrón Costas, Uriburu y Graña, para la elección de sus modelos" (Pirovano, s/f a, p. 3). Según Pirovano, "El gran problema que se le planteó al equipo fue el 'tapizado' de estos muebles con la tentación banal de utilizar las reproducciones de los brocados clásicos de esa época [...]. Felizmente esta solución que no convenía a los 'decoradores' se pudo subsanar, descubriendo en los tonos de los rústicos barracanes de los nativos salteños los mismos tonos de violeta, verde, amarillo y rojo de los brocados antiguos, y de barracán salteño se tapizaron todos los muebles" (Pirovano, s/f a, pp. 3-4).

Siguiendo a Pirovano: "Comte perdió la licitación del hotel de Turismo de Cataratas del Iguazú, pero su proyecto en cambio alcanzó la mayor popularidad en la consagración de otro estilo argentino por ellos creado, el Estilo 'Misionero'". Pirovano indica que "inspirado en las realizaciones indígenas de las misiones jesuíticas Comte ideó un amplio repertorio de formas sobrias rústicas y auténticas para el moblaje del 'campo argentino', como se denomina ahora, donde se incluyó por primera vez la caña de 'colihue'" (Pirovano, s/f a, p. 4).

El caso donde la mirada estuvo puesta en el mobiliario moderno, fue en el Hotel Llao-Llao en Bariloche, que Parques Nacionales decidiera construir en Nahuel Huapi.

De acuerdo con el documento, se tuvieron en cuenta todas las circunstancias:

"1) El primer Hotel de carácter internacional en Argentina".

"2) Centro de una zona donde no había ningún antecedente anterior del 'mueble'; puesto que desde la prehistoria los lagos del sur esperaban al 'hombre actual' sin ciclos intermedios, para desarrollar su inmenso potencial".

"3) El carácter del edificio inspirado por Bustillo era la de una gran casa de campo de proporciones excepcionales".

"4) Rodeado de parques y jardines en el más lindo trazado de paisaje concebido hasta entonces" (Pirovano, s/f a, p. 1).

Resalta Pirovano el hecho de que la realización constituyó: "Una obra cien por cien argentina: para ello hubo que crear una línea de muebles rústicos sólidos y bien diseñados que no acusaran ninguno de los estilos tradicionales extranjeros de campo o de montaña" (Pirovano, s/f a, p. 1).

Los materiales empleados para estos muebles, indica Pirovano, tenían que ser "también argentinos", puntualizando que: "por primera vez fueron realizados todos los muebles del estilo Llao-Llao en maderas argentinas, llegando a la pericia industrial que implicaba realizar y proyectar en algarrobo, palo santo, etc. y hasta quebrachos, nada menos, que se eligió para los grandes dressoirs del Comedor Principal" (Pirovano, s/f a, pp. 1-2).

Señala que: "Para los tapizados, se eligió géneros rústicos de telar a mano de la fábrica de Alfredo Peña Unzué, teñidos con los colores primarios" (aclara: "para no competir con el paisaje floreado del exterior") y cueros crudos de "ciervo axis, carpincho, caballos tordillos, y





Figuras 1, 2 y 3: Hotel Salta. Bar con vista al patio, comedor visto desde el salón de estar y confitería. Nótese las variaciones, en diseño y tapizados, sobre el mobiliario neocolonial o "salteño". Fuente: revista *Nuestra Arquitectura*, febrero de 1943, pp. 118-134.



Figura 4: Hotel Salta. Salita de piso. Expresiones más severas y "fieles" a las formas coloniales de muebles y luminarias, conviven, por proximidad, con un reloj eléctrico con barras que indican las horas y con mobiliarios de concepción más moderna. Fuente: revista *Nuestra Arquitectura*, febrero de 1943, pp. 118-134.

vacas Aberdeen Angus y Jersey, de tan lindas tonalidades con que se tapizaron los grandes juegos de sofá y sillones confortables de líneas simples y severas por primera vez entre nosotros” (Pirovano, s/f a, p. 4).

Culmina la descripción de los muebles Comte para Llao-Llao, considerándolos integrantes de la “modernidad en el diseño de muebles”, señalando: “Y tan es verdad que no se puede omitir esta mención de Comte en la Historia del Mueble Argentino” [...] “que a pesar de ser recién el año 1932, los muebles de las terrazas se inspiraron adaptando a esta nueva función los muebles de Le Corbusier y de Mies Van der Roe” (sic.). “Este fue el primer conjunto del mueble argentino oficialmente denominado estilo ‘Llao-Llao’, y aceptado por el público” (Pirovano, s/f a, p. 2).

A partir del análisis de los cuatro documentos atribuidos a Pirovano hemos procurado derivar la conformación de su pensamiento cultural, estético, formal y de diseño de mobiliario, en una articulación complementada de todas las manifestaciones detectadas en sus posiciones, sintetizándose su expresión en el diseño de los mobiliarios de hoteles.

De lo visto sobre la producción de mobiliario de Comte, resulta evidente la amalgama realizada por Pirovano entre los conceptos de “cultura” y “forma” analizados. La posibilidad concebir tanto expresiones tradicionales como modernas en el diseño de mobiliario es el producto de la articulación de su concepción de la cultura integrada de Eliot, con la noción de forma o de Buena Forma. Es decir que no solamente Pirovano encuentra una noción de “forma” conciliable con su formación artística y su idea de “cultura”, sino que además estas se articulan en el diseño y la concepción de su mobiliario.

Desde su concepción cultural, la validación de una determinada expresión artística está dada por la pertenencia a algunos de los grupos o corrientes culturales que el propio Pirovano construye a través de Eliot; la justificación de la recurrencia a una forma o estilo se constituye a partir de que esta se encuentre comprendida en el basamento cultural dado, en su afinidad con el conjunto al que se asocia, pero también en que sea una forma genuina, fundacional, una forma tipo, una Gestalt, una Buena Forma, que produzca la síntesis armónica de sus componentes. Por esta misma razón no duda en cambiar una mala copia de un brocato antiguo por un barracán genuino, aunque no sea el que por “reproducción” corresponde.

Para superar la multiplicidad de muebles “salteños” se inspira en las colecciones de muebles originales, o en las Cataratas lo hace en las creaciones originarias de las misiones, y en Potrerillos, en el mobiliario del ejército de campaña. Todos mobiliarios auténticos en su concepción y forma, argentinos e integrables culturalmente.

El máximo de estas expresiones está en Llao-Llao. Allí, Pirovano encuentra su propia expresión de un mobiliario complejo, diverso y moderno. La decodificación del mueble argentino, el mueble donde antes no existía el mueble. Aunque es conocida la fabricación de mobiliario en el período por parte de Primo Capraro en Bariloche, podemos suponer que para Pirovano no constituía una expresión válida o una preexistencia, en tanto que, al ser réplicas de otros muebles, nunca encuadrarían en su concepción de tales.

La concepción dada por Pirovano al diseño de muebles implica que lo actual o contemporáneo no reside en la adopción de determinada forma, sino en que la forma adoptada sea conceptualmente auténtica, distinta en su origen, coherente y articulada, no solo con su propia finalidad, sino también con los procedimientos y materiales para su ejecución, sintetizando en el concepto “forma” los diversos componentes del mueble, “constituyendo a través de los atributos de la propia forma una totalidad” (Mazza, 2012, p. 62).



Figura 5: Hotel Llao-Llao. Frente principal y terraza. Nótese el diseño de las reposeras, sillas, mesas y sillones. Fuente: *Revista de Arquitectura*, agosto de 1938, pp. 345-358.



Figura 6: Hotel Llao-Llao. Terraza con vista al lago Nahuel Huapi. Se pueden ver, en segundo plano, a izquierda y derecha, varios ejemplares de la versión adaptada de la silla Barcelona de Mies van der Rohe. Fuente: *Revista de Arquitectura*, agosto de 1938, pp. 345-358.



Figura 7: Hotel Llao-Llao. Hall principal. En primer plano, los sillones tapizados en cuero, en segundo plano a la derecha, el sillón club "Confortable" de Jean Michel Franck, y al fondo, los sillones tapizados en cuero de vaca negro y la mesa revistero, atribuida a Jean Michel Franck. Fuente: *Revista de Arquitectura*, agosto de 1938, pp. 345-358.



Figura 8: Hotel Llao-Llao. Hall principal. Vista del mismo ambiente desde el extremo opuesto. En primer plano, los sillones tapizados en cuero de vaca negro y la mesa revistero referida. Fuente: MOP, Síntesis de la obra efectuada 1932-1938, vol. II, División III, Dirección de Parques Nacionales, 1938, pp. 235-296.



Figura 9: Hotel Llao-Llao. Hall interior. A derecha e izquierda, sillones diseñados por Alejandro Bustillo. Fuente: *Revista de Arquitectura*, agosto de 1938, pp. 345-358.

Finalmente, encontramos en lo desarrollado hasta aquí una estrategia conceptual, formal y estética de dos vías complementarias, con el objeto de establecer las bases de una "cultura nacional", entendida como autonomía cultural. Por una parte, Pirovano, coherente con su formación, plantea un proceso evolutivo de la forma afin, o un proceso asimilable al de la naturaleza, y de este modo incluye las formas pasadas, como así también los procesos de cambio o las transformaciones hacia las formas modernas, contemporáneas, o del presente. Por otra parte, un encuadramiento amplio en los fundamentos culturales de las elecciones estéticas que no dejan dudas sobre qué es lo propio.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agosti, H. (1994). *Nación y cultura*, vol. 1. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.
- Córdova Iturburu, C. (1958). *La pintura argentina del siglo veinte*. Buenos Aires, Argentina: Atlántida.
- Crispiani, A. (2011). *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-inventión, Argentina y Chile, 1940-1950*. Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes, Prometeo 3010, Ediciones ARQ.
- De Fusco, R. (1976). *La idea de Arquitectura* (Montserrat Alons-Moner trad. Josep Quetglas arq.). Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili SA.
- Eliot, T. ([1949] 1982). *Notas para la definición de la cultura*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- Maldonado, T. (1955). *Max Bill*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Mazza, C. (2012). "Tradicional y moderno en la producción de muebles en Argentina: 1930-1950. Equipamientos para hoteles de turismo y oficinas administrativas". *Registros. Revista de Investigación Histórica, FAUD-UNMDP*, (8), 52-68. Consultado en <http://faud.mdp.edu.ar/revistas/index.php/registros/article/view/104>.
- Piñón, H. (2008). *El formalismo esencial de la arquitectura moderna*. Barcelona, España: Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya.
- Pirovano, I. (1963). "El Partenón y [...] Reflexiones sobre el proceso creador", 6 hojas, dactiloscrito, Carpeta Pirovano 1, 18, Fundación Espigas.
- ----- (1968). "Memorándum. La República Argentina necesita contar con un Museo Nacional de Bellas Artes que merezca el calificativo de tal", 2 hojas, dactiloscrito, Carpeta Pirovano 1, 22, Fundación Espigas.
- ----- (1970). "Reflexiones s/ el proceso creador a propósito de un toro y artículo del toro campeón –Last Boy– [en carátula]", 3 hojas, dactiloscrito con correcciones manuscritas, Carpeta Pirovano 1, 23, Fundación Espigas.
- ----- (s/f a). "Reseña Histórica Comte S. A., 6 hojas", dactiloscrito, Carpeta Pirovano 2, 31, Fundación Espigas.
- ----- (s/f b). "Una nueva dimensión de la idea de cultura", 9 hojas, Carpeta Pirovano 2, 33, Fundación Espigas.
- Tedeschi, E. (1973). *Teoría de la arquitectura*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

### Carlos Jerónimo Mazza

Arquitecto por la Universidad Nacional de La Plata. Director de grupo y proyecto de investigación del Centro de Estudios Históricos Arquitectónico-Urbanos, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Universidad Nacional de Mar del Plata. Profesor Titular, Áreas Histórico Social e Histórico Cultural de las carreras de Arquitectura y de Diseño Industrial. Publicaciones recientes relacionadas con el presente artículo: "Tradicional y moderno en la producción de muebles en Argentina: 1930-1950. Equipamientos para hoteles de turismo y oficinas administrativas". *Registros. Revista de Investigación Histórica. FAUD/UNMDP*, (8), pp. 52-68 (2012), disponible en: <http://faud.mdp.edu.ar/revistas/index.php/registros/article/view/104>; "Alcances de una historia de los objetos". *Registros. Revista de Investigación Histórica. FAUD/UNMDP*, (8), pp. 17-31 (2012), disponible en <http://faud.mdp.edu.ar/revistas/index.php/registros/article/view/105>.

Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño  
 Universidad Nacional de Mar del Plata  
 Dean Funes 3350, Acceso 3, Cuerpo 4  
 Ciudad de Mar del Plata, República Argentina

cjmazza@mdp.edu.ar

# APUNTES SOBRE DISEÑO AUDIOVISUAL ELECTRÓNICO

## NOTES ABOUT ELECTRONIC AUDIOVISUAL DESIGN

Carlos Trilnick \*

Anales del IAA #43 - año 2013 - (69-80) - ISSN 2362-2024 - Recibido: 14 de octubre de 2013 - Aceptado: 14 de marzo de 2014.

La irrupción de los sistemas electrónicos y digitales en el diseño y producción de medios audiovisuales plantea una profunda revisión sobre los criterios de análisis y estudio de esta disciplina proyectual. Metodología que incluye nuevos elementos y nuevas formas para abordar sus posibles lecturas, y los factores que son propios de los discursos tecnológicos de los medios digitales, estableciendo un campo de estudio basado en la virtualidad y la inmaterialidad de los sistemas híbridos de generación de discursos audiovisuales.

**PALABRAS CLAVE:** Diseño. Medios audiovisuales. Disciplina Proyectual. Discursos Audiovisuales.

The irruption of digital and electronic systems in the design and production of audiovisual media sets forth a profound revision on the analysis criteria and the study of this project discipline. This methodology includes new elements and ways to encompass its possible readings as well as the factors that belong to the technological discourses in the digital media thus, setting up a virtual and intangible study field of the hybrid audiovisual discourse production

**KEY WORDS:** Design. Audiovisual Media. Project Discipline. Audiovisual Discourses.

\* Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazso". Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires

## Apuntes sobre diseño audiovisual electrónico y digital

Las operatorias posibles en el arte electrónico-digital se constituyen básicamente sobre dos variables posibles: la combinatoria y programación de ceros (0s) y unos (1s) y el diseño de redes y circuitos. Se trata de sistemas científicos desarrollados originalmente para darle forma al pensamiento binario, para calcular y representar la naturaleza e intervenir, cada vez con mayor velocidad y precisión, sobre la geografía y sobre el entramado social. Son investigaciones que hoy transitan por la biotecnología y por la creación de universos artificiales.

En este contexto no es casual que los jóvenes artistas y diseñadores audiovisuales se interesen por producir sus obras con medios contemporáneos, y en simultáneo, colaboren en el desarrollo de nuevas técnicas y tecnologías.

Desde las cámaras oscuras hasta la digitalización, la historia de los medios es rica en ejemplos de experiencias y obras realizadas en el campo del arte con técnicas innovadoras. ¿Es posible, por lo tanto, identificar en las obras que utilizan recursos electrónicos, gestos y símbolos específicos y particulares? En el arte asistido por dispositivos digitales muchas de estas marcas de autor se reflejan como continuidad de experiencias anteriores realizadas con medios técnicos de reproducción y representación de imágenes y sonidos.

Dentro del campo de investigación historiográfico que propone Siegfried Zielinski en su arqueología de medios, y delimitando un recorte que abarca solo al último siglo y que no se centra en el área de la música, que requiere de un estudio específico, podemos afirmar que el arte electrónico está históricamente ligado al arte del movimiento y a las experimentaciones narrativas con soportes fílmicos realizadas desde principios del siglo XX por Georges Méliès y luego por Fernand Léger, Man Ray, Marcel Duchamp y otros artistas, entre los que se destacan, por sus abstractos cinematográficos, Walter Ruttmann y Oskar Fischinger. Las vanguardias históricas fueron un movimiento dentro del cine que dio origen conceptual al cine experimental pasado y presente, a la música electrónica y al videoarte durante el siglo XX y al arte digital en nuestro siglo.

El cine, la electrónica y los electrodomésticos, incluyendo entre ellos a la televisión, serán objeto de interés y estudio para el arte moderno. En 1952, Lucio Fontana distribuye en una transmisión de la RAI realizada en Milán, Italia, el "Manifiesto Televisivo del Movimiento Espacial", donde se propone la intervención de ese nuevo espacio. Al final del manifiesto se lee: "Nosotros los Espacialistas nos sentimos artistas del hoy, donde las conquistas de la tecnología están ahora al servicio del arte que profesamos" (Fontana, 1952, p. 1). Los Espacialistas, que ya habían trabajado con electricidad y luces de neón, proponen que toda tecnología, incluyendo la televisiva, debe ser apropiada por los artistas, ampliado el espacio de operatividad para el arte contemporáneo hacia el campo infinito de la electrónica.

El mismo principio que guio en 1958 a Le Corbusier, Iannis Xenakis y Edgar Varèse para diseñar el pabellón Philips *Poème Electronique*<sup>1</sup> como una megainstalación de electrónica y multimedia contenida por una estructura que representa una onda de audio, y en 1961 a John Whitney<sup>2</sup> a crear las primeras obras de animación virtual realizadas con computadoras mecánicas diseñadas para la defensa aérea durante la Segunda Guerra Mundial.

Desde la década de 1960, Wolf Vostell y Nam June Paik comienzan a trabajar con medios audiovisuales electrónicos, tomando a la TV como soporte para sus obras. En la obra "La Luna es la Televisión más antigua", de 1965, Paik instala 12 monitores de TV en línea cuyas funciones han sido alteradas por medio de imanes, el proceso electrónico resultante

simulaba las fases de la Luna. No hay en esta obra ninguna intencionalidad de utilizar el medio televisivo para producir una reproducción fiel de la realidad. La Luna no fue filmada ni fotografiada, fue creada por generación electrónica. Al hacer televisión sin televisión, Paik propone un hecho estético y una resignificación del sistema televisivo unidireccional, en palabras de McLuhan, del medio.

Las indagaciones de Paik sobre la imagen virtual se multiplicarán al crear en 1969 y junto al ingeniero japonés Shuya Abe, un videosintetizador para manipular las imágenes de video y tv en tiempo real, iniciando un camino precursor en el arte electrónico. Desde ese momento el artista no solo se apropia de la imagen de los medios, ahora también la crea y modifica según sus criterios estéticos y conceptuales. Nace, por lo tanto, una nueva estética que se contrapone a la postulada por los medios masivos de comunicación. La belleza, en términos artísticos y culturales, que propondrán Vostell y Paik, es una belleza transfigurada, alterada, llena de ruido, que pone de manifiesto un posicionamiento crítico de los primeros artistas electrónicos frente al crecimiento del sistema televisivo asociado a la masificación del consumo. Entre las cientos de obras de Paik, el video "Beatles Electronique" de 1966-1969, es un claro ejemplo de cómo se comienzan a manifestar estas nuevas estéticas y las operaciones realizadas en los años predigitales sobre imágenes de íconos de la política y la cultura popular apropiadas de la televisión.

En la misma línea conceptual, pero desde diferentes usos de la tecnología electrodoméstica y electrónica, se encuentran, entre otras obras: "Fluxus-Sinfonía para 40 aspiradoras" de 1964, instalación de Wolf Vostell; "Filz TV" de 1970, video de Joseph Beuys; "Ligth/Dark" de 1977, video de Abramovic-Ulay y "Media Burn" de 1975, video acción del Grupo Ant Farm.

Desde Duchamp en adelante el abanico de posibilidades expresivas se expande, ya no hay objeto que no pueda ser intervenido o resignificado y no hay tema que no pueda ser abordado por el arte. En 1970, en la primera edición en alemán y póstuma de la Teoría Estética (Adorno, 1983) se afirmaba:

Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia. En el arte todo se ha hecho posible, se ha franqueado la puerta a la infinitud y la reflexión tiene que enfrentarse con ello (Adorno, [1970], 1983, p. 9).

Para Nam June Paik esa frontera se franquea hacia el interior de la imagen electrónica. No solo los aparatos de TV son objetos de sus obras, también lo serán los elementos constitutivos de esas imágenes, los electrones que componen la imagen televisiva y de video y que no es posible percibir a simple vista. En el video documental "Play it again, Nam",<sup>3</sup> Paik declara: "Nunca me interesó copiar la realidad, sino cambiar sus señales".

En el catálogo de la muestra "Cybernetic Serendipity"<sup>4</sup> (Casualidades cibernéticas), dedicada al arte y la informática y presentada en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres en 1968, la curadora Jasja Reichardt afirma que el término "cibernético" fue utilizado por primera vez alrededor del año 1948 por Norbert Wiener. El término aludía a los sistemas de comunicación y control en complejos dispositivos electrónicos como computadoras que eran considerados similares a los procesos de comunicación y control en el sistema nervioso humano (Reichardt, 1968).

Para concluir, visualizando un futuro no muy lejano: "Mediante el uso de la cibernética para elaborar y hacer gráficos, películas y poemas, así como con otras máquinas que funcionan al azar e interactúan con el espectador, se realizarán muchos descubrimientos felices" (Reichardt, 1968, p. 1).

A la belleza de las máquinas, entendida por Umberto Eco como algo que con el transcurrir del tiempo se ha vuelto "bello y fascinante por sí mismo" (Eco, 2004, p. 394) se agregará la belleza incorpórea y virtualizada de la electrónica.

En 1968, el historiador del arte Frank Popper piensa el arte digital del futuro de la siguiente forma:

Es muy posible imaginar que el arte cinético del futuro estará compuesto por una máquina de permutaciones. Una máquina de este tipo, que representa la repetición de elementos formales, es sin duda una computadora. Utilizando los elementos formales de 1s y 0s el equipo es capaz de representar a estos de manera asombrosa, en efecto, disfrazando el hecho de que todo lo que tiene para trabajar son 1 y 0 (Popper, 1968, p. 57).

Popper afirma que el arte contemporáneo disfraza las operatorias, esconde el esqueleto y la estructura de las obras en algo que no podemos ver, se transforma en algo inmaterial, pero que en su interior contiene acciones proyectuales y de cálculo muy complejas: la programación de *software* y sus aplicaciones en dispositivos artísticos fijos y móviles, visibles y virtuales.

En el mismo sentido, Lev Manovich, en *Software Takes Command* (2008), plantea que el arte del siglo XXI debe dar cuenta e influir sobre el diseño de programación, estableciendo una nueva categoría o medio artístico a través de la creación de *software*.

## **Experimentaciones poéticas con dispositivos electrónicos y digitales**

Hacia finales del 2010, la Fundación Cultural Itaú programa la muestra "0.1", que bajo la curaduría de Carlos Trilnick y con el subtítulo "Experimentaciones poéticas con dispositivos electrónicos y digitales", tuvo por objetivo dar cuenta de las diferentes investigaciones que un grupo de jóvenes artistas argentinos realiza con tecnologías digitales. Todos ellos forman parte de una generación que ronda los 30 años y se los puede encuadrar dentro de la denominación genérica de "nativos digitales", es decir, jóvenes que crecieron en el inicio de la era posttelevisión, que operaban juegos de video instalados en grandes salas céntricas y en computadoras Atari y en la escuela tuvieron clases de programación con lenguaje Logo.<sup>5</sup>

Una generación formada en el diseño de imagen y sonido que es sensible al uso de los dispositivos digitales y a la virtualidad, acostumbrada a los vaivenes tecnológicos, a la fluctuación social, política y económica y a la inestabilidad característica de las sociedades contemporáneas. Una generación integrada al desarrollo tecnológico digital y, en el caso específico de los artistas participantes de la muestra, familiarizada con el diseño de programación y el armado de circuitos electrónicos como ejercicio artístico.

El eje conceptual de la muestra, que se exhibió también en el Museo Castagnino+macro de la ciudad de Rosario, giró en torno a la construcción de obras basadas en la electrónica, en la interactividad y en la utilización de recursos disponibles en el inmenso banco de datos que conforma la red de sistemas de comunicación digitales. Al estar conectadas a sistemas



interactivos y redes informáticas, las obras son variables, es decir que es muy probable que se modifiquen cada vez que son encendidas, accionadas o reinstaladas en diferentes ámbitos de exposición. Son parte de un sistema expresivo que se manifiesta, como el contexto sociotecnológico que lo inventa y acoge, de manera inestable y cambiante. El arte digital está impregnado por esa mutabilidad.

En ese entorno hipertecnologizado y mayoritariamente interconectado por redes sociales, los artistas de los medios accionan, intervienen y diseñan dispositivos digitales con una libertad que solo ellos pueden ejercer. La mayoría de los ciudadanos-usuarios utilizan con facilidad las aplicaciones de sus aparatos digitales, pero es muy poco probable que, como lo había hecho Méliès con el cine hace 100 años, se imaginen modificarlos, otorgarles otras funciones o ampliar sus capacidades expresivas. Es en estas operatorias no previsibles donde radica la estética y la ética del arte de medios digitales. Incluso en términos de hiperrealismo.

En el universo de proyectos y obras que incorporan la digitalización a sus prácticas es posible identificar una serie de características, algunas específicas porque no se puede realizarlas por otros medios y otras que son comunes a muchas obras contemporáneas. Algunas de ellas son:

- Creación de las obras por medio de la programación de bytes y por la generación de secuencias de datos y acciones virtuales.
- Diseño de circuitos y dispositivos electrónicos para accionar esas acciones binarias.
- Extracción de fragmentos y datos del universo de las redes informáticas para su recomposición y resignificación.
- Generación de universos dinámicos de causalidades, muchas veces aleatorios y otras totalmente previsibles. Simultaneidad en articular un orden y un desorden simultáneo.
- Creación de entornos biotecnológicos y electromecánicos artificiales.
- Presencia de acciones cíclicas fundadas en la repetición fragmentada o permanente. Intermitencia en el flujo de información, pudiendo la obra entrar en estados imprevisibles o inimaginables.
- Conformación de sistemas de lazos comunicantes entre el artista y la comunidad o entre diferentes sectores sociales con la finalidad de componer, mediante dispositivos digitales, una obra de carácter colectivo.
- Construcción de entornos y estructuras conceptuales y tecnológicas híbridas, producto de la convergencia de medios y soportes auditivos y visuales.

En general, se afirma que el arte que utiliza recursos electrónicos se instala en la virtualidad, es cierto, pero también lo es que para su ejecución necesita diseñar y producir objetos, placas y circuitos, no hay obra digital que no contenga un sistema de placas de programación, de reproducción y soporte, aunque sean de tamaño nano. Una breve descripción de las obras presentadas en "0.1" da cuenta de la existencia de estas nuevas técnicas y materialidades artísticas y, en simultáneo, de los entrecruzamientos se producen en el universo digital, entre arte, ciencia y diseño.

En "Pulverización v3.1", obra de 2010 de Diego Alberti y Joaquín Ezcurra, se plantea un organismo electrónico vivo, es una instalación visual y sonora que para su ejecución recicla el

espectro radioeléctrico circundante. La instalación está construida a partir de un sistema de módulos interconectados a 8 receptores que capturan las señales de 8 estaciones locales de radio AM. El sonido resultante de esta intervención del espacio público radiofónico, es conducido por un entramado de cables, circuitos y placas, a una serie de más de 100 pequeños parlantes donde el audio se mueve de un extremo a otro de la obra. El mismo movimiento que Alberti y Ezcurra plantean en la instalación lumínica de LED “La manifestación irrepitable de una lejanía. (Por cercana que pueda estar)” de 2009-2010. La obra consiste en un horizonte de barras lumínicas que se presentan suspendidas en el aire y en las cuales se generan movimientos de luz que la recorren.

“Ecos de la impermanencia” (2010), de Juan Pablo Ferlat, es la resultante de un proceso de transformación del movimiento de un grupo de personas en una escultura 3D. Los participantes interactúan entre sí mediante pautas de comportamiento basadas en algoritmos de simulación de enjambres (*swarm behavior*) y son grabados en video desde una posición cenital. Esas imágenes de video son desmembradas cuadro por cuadro componiendo miles de siluetas que serán recortadas en madera mediante un plotter de corte láser. En una última operación, el paso del tiempo y el movimiento representado por las siluetas, es reconstruido en horizontal generando un entramado de formas que remiten al esquema del ADN.

“Microwavore” (2010), de Eduardo Imasaka, es una instalación interactiva que solo se activa cuando los espectadores llaman o envían un mensaje a un teléfono celular con un número especialmente asignado a esta obra. Son dos estructuras en paralelo, por un lado una caja y en su interior el celular, en otra un bloque de yeso rodeado por 50 pequeños motores de celulares interconectados por medio de una placa electrónica que traduce los mensajes recibidos por el celular de la obra a impulsos de movimiento. Cada llamada activa el circuito de motores que erosionan el bloque de yeso conformando una obra escultórica colectiva. El banco de datos resultante de todas las llamadas constituye un segundo plano de representación virtual.

Una serie de componentes informáticos obsoletos programados con *software* de los años 90 son la materialidad que utiliza Juan Emilio Odriozola para su obra “Randomize Timer” (2005-2010). Es una instalación informática *Low Tech* planteada como un dispositivo multipantalla que reproduce, desde la memoria RAM de viejas computadoras, animaciones aleatorias programadas para lenguaje DOS. En una acción tendiente a bucear en los orígenes del arte digital, las abstracciones y geometrías son realizadas como vectores de hasta 256 colores.

“Cámara Lúcida” (2009-2010), de Christian Parsons, es un estudio sobre la relación entre la luz, el espacio y la interacción. El proyecto, que se enmarca dentro de las áreas de Realidad Aumentada (SAR), Interfaces Tangibles (TUI) y Visión artificial 3D, plantea el uso del video-proyector como artefacto digital de iluminación del espacio y como elemento para crear sistemas interactivos compuestos por objetos manipulables que articulan fenómenos físicos y procesos de información.

Mariano Ramis construye sus obras mediante la edición de material encontrado en el infinito archivo fílmico disponible en Internet. Son videos descompuestos en fotogramas y reordenados por un programa que asigna, según distintas variables, un valor a una serie de archivos dados. En estos videos la variable es el peso en kilobytes de cada cuadro/archivo, valor que se utiliza como ordenador de montaje. Sus obras “Todas las palabras son extranjeras entre sí” y “No obstante, es peligroso”, videos de 2010, funcionan como palimpsestos donde

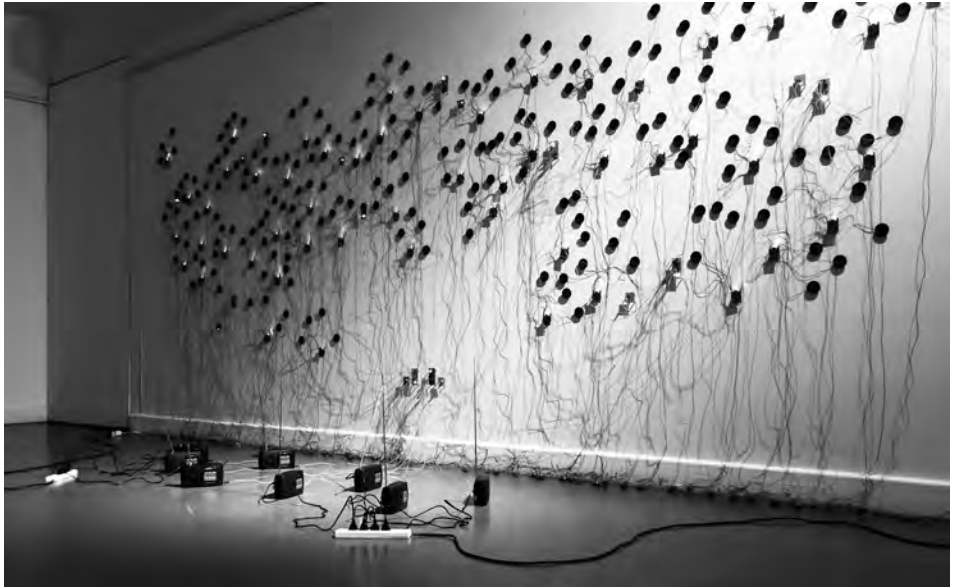


Figura 1 (arriba): Pulverización v3.1 (2010), instalación de Diego Alberti y Joaquín Ezcurra.



Figura 2 (abajo): La manifestación irrepitable de una lejanía. (Por cercana que pueda estar) (2009-2010), instalación de Diego Alberti y Joaquín Ezcurra.



Figura 3: Ecos de la impermanencia (2010), escultura digital de Juan Pablo Ferla.

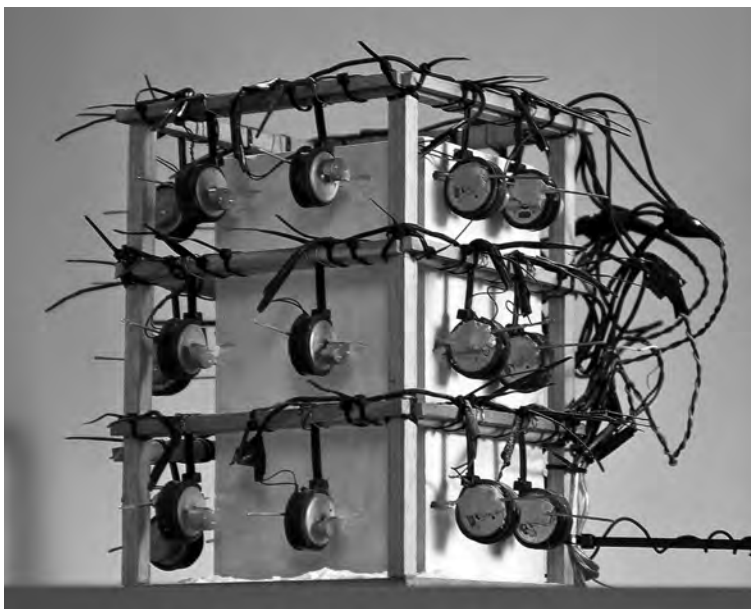


Figura 4: Microwavore (2010), instalación de Eduardo Imasaka.



Figura 5: Randomize Timer (2005-2010), instalación de Juan Emilio Odriozola.

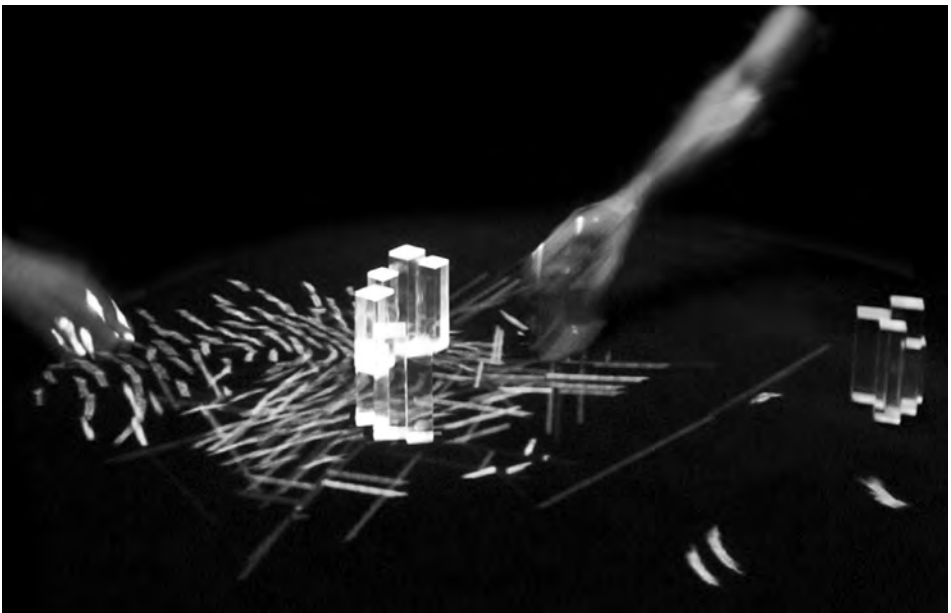


Figura 6: Cámara Lúcida (2009-2010), instalación interactiva de Christian Parsons.

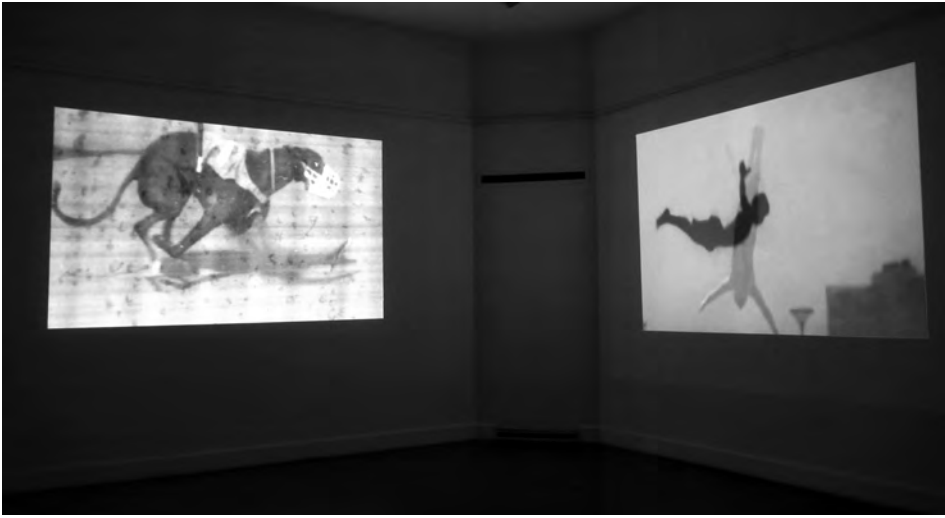


Figura 7: Todas las palabras son extranjeras entre sí (2010), video de Mariano Ramis.



Figura 8: Tricentenario (2010), video de Gabriel Rud.

todas las instancias temporales se superponen y se intercambian en el presente, emulando, como actividad que consiste en construir a partir del caos, a la memoria y al sueño.

“Seol” (2010), de Gabriel Rud, es una instalación de video en tiempo real. Una impresión *inkjet* de un paisaje virtual, que estudia la generación por ordenador de territorios tridimensionales, su formación, loteo y visualización, recibe una proyección con información de textura, atmósfera e iluminación que se ejecuta en tiempo real coordinado desde la Web con el horario terrestre (GMT-03:00). La imagen generada reproduce los ciclos de rotación planetaria y, a la vez, emula variaciones climáticas y atmosféricas. En el video “Tricentenario” (2010), Rud propone un recorrido imaginario por una distópica ciudad de Buenos Aires intervenida con monumentos virtuales.

En “Visualización y lenguaje”, Roland Barthes se refiere a la doble articulación del lenguaje entre palabras y sonidos, y afirma que la articulación de fonemas funciona mediante combinatorias binarias cuyo número de oposiciones es infinito. Dice textualmente: “Nuestro lenguaje articulado es un código digital, porque funciona por dígitos, como las máquinas electrónicas” (Barthes, 1966, p. 88). Frase que remite a la constitución por medios binarios del lenguaje como forma expresiva milenaria y a los sistemas utilizados en la producción artística asistida por medios digitales. Siguiendo esta lógica podemos afirmar que es en estas combinaciones binarias infinitas, en sus formas e instrumentaciones espaciales y temporales, en sus aplicaciones virtuales y materiales, en las relaciones que se establecen entre las prácticas digitales y la historia del arte, y en sus conexiones con el contexto social y tecnológico contemporáneo, donde se manifiestan con mayor nitidez los gestos y signos artísticos en obras y proyectos realizados por medios electrónicos.

Características que se manifiestan con claridad en las obras analizadas, donde las relaciones entre las diferentes formas discursivas del audiovisual analógico se entrelazan con los recursos propios del arte electrónico, estableciéndose una dinámica que utiliza las estructuras de las construcciones narrativas cinematográficas y videográficas, por ejemplo, en la denominación de los planos, los encuadres y en los efectos de montaje y edición, pero expandiendo y ampliando sus posibilidades expresivas mediante la interactividad, la programación y la instalación de las obras en el espacio real y en el espacio virtual. Creando de esta forma sistemas y estructuras narrativas, que parafraseando a Barthes, pueden generar combinaciones infinitas. Obras y proyectos que al posicionarse en la virtualidad y en la inmaterialidad ponen en crisis las formas de producción, exhibición y circulación tradicionales del arte y el diseño.

## NOTAS

- 1 Pabellón para la empresa Philips presentado en la Feria Mundial de Bruselas, 1958.
- 2 Whitney, John. EE.UU. (1917-1995). Animador, compositor e inventor, es uno de los pioneros de la computación animada.
- 3 Retrato de Nam June Paik, video realizado por Jean-Paul Fargier. 1990. 28 min. Ex Nihilo, Paris.
- 4 Fuente: Media Art Net. Ministerio de Investigación y Educación de Alemania. Dirección URL: <http://www.medienkunstnetz.de>.
- 5 Logo. Sistema de programación creado en 1968 por Seymour Papert, educador y pionero de la inteligencia artificial. Autor de, entre otros textos, *Desafío a la mente. Computadoras y Educación* (1981), *La máquina de los niños. Replantearse la educación en la era de los ordenadores* (1995) y *La familia conectada. Padres, hijos y computadoras* (1997).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. (1983). *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Orbis.
- Barthes, R. ([1966] 2001). *Visualización y Lenguaje*. En *La Torre Eiffel, Textos sobre la imagen*. Barcelona, España: Paidós.
- Eco, U. (2004). *Historia de la belleza*. Milán, Italia: RCS Libri, Bompaini.
- Manovich, L. (2008). *Software Takes Command*. UCSD. San Diego, USA. Consultado en <http://manovich.net>.
- Popper, F. (1968). *Origins and Development of Kinetic Art*. New York, USA: New York Graphic Society/Studio Vista.
- Reichardt, J. (1968). *Cybernetic Serendipity*. Consultado en: <http://www.medienkunstnetz.de/exhibitions/serendipity/>
- Wiener, N. (1948). *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*. New York, USA: The MIT Press, Cambridge, Wiley and Sons.
- Zielinski, S. (2006). *Genealogías, visión, escucha y comunicación*. Bogotá, Colombia: Uniandes.

## Carlos Trilnick

Artista y diseñador audiovisual, curador Independiente y Profesor Titular de la materia Taller de Diseño Audiovisual 1, 2 y 3, Carrera de Diseño de Imagen y Sonido, y Profesor Adjunto de la materia Medios Expresivos 1 y 2 de la Carrera de Diseño Gráfico en la FADU-UBA. Profesor Titular. Especialización Docente de Nivel Superior en Educación y TIC. Ministerio de Educación de la Nación Argentina. Profesor Titular. Maestría en Diseño de Multimedia. Universidad del Azuay, Cuenca, Ecuador. Visiting Professor. Department of Communication and Center for Iberian and Latin American Studies. UCSD, (University of California San Diego), Estados Unidos. Ha realizado estudios de fotografía y medios en The Neri Bloomfield Academy of Design and Education de Haifa, Israel, en la Carrera de Especialización en Educación, Imágenes y Medios en FLACSO y en el posgrado de Formación Docente en TIC y Educación del Centro de Altos Estudios Universitarios de la OEI en Madrid, España.

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"  
Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires  
Calle Intendente Güiraldes 2160. Pabellón III, Piso 4°  
Ciudad Universitaria, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina

ctrilnick@gmail.com



# O DESIGN BRASILEIRO ATRAVÉS DO ESPELHO: LINA BO BARDI, ALOISIO MAGALHÃES E A QUESTÃO DA CONTEXTUALIZAÇÃO CULTURAL NA HISTORIOGRAFIA DO DESIGN NO BRASIL

EL DISEÑO BRASILEÑO A TRAVÉS DEL ESPEJO: LINA BO BARDI, ALOÍSIO MAGALHÃES Y LA CUESTIÓN DE LA CONTEXTUALIZACIÓN CULTURAL EN LA HISTORIOGRAFÍA DEL DISEÑO EN BRASIL

BRAZILIAN DESIGN THROUGH THE MIRROR: LINA BO BARDI, ALOÍSIO MAGALHÃES AND THE CULTURAL SET IN CONTEXT MATTER ON DESIGN HISTORIOGRAPHY IN BRAZIL

Zoy Anastassakis \*

O artigo retoma alguns pontos estratégicos do debate contemporâneo sobre a história do *design* no Brasil, articulando a reflexão em torno de uma questão que se coloca de forma central no campo, a saber, a busca por contextualização cultural, tema que, conseqüentemente, conduz a uma discussão sobre a possibilidade de uma identidade cultural brasileira no *design*. Buscando relacionar alguns fatos e corpos de reflexão que se constituíram em diferentes momentos e lugares através daquelas noções-chave, o artigo pretende também apontar para algumas continuidades e descontinuidades de tal debate, que parece ser central para o *design* no Brasil. Essa análise é construída a partir da observação de algumas das apreciações contemporâneas dos pensamentos da arquiteta italiana Lina Bo Bardi e do designer pernambucano Aloisio Magalhães, feitas pelos críticos da história do design no Brasil, segundo suas produções mais recentes.

**PALAVRAS CHAVE:** Design brasileiro. Contextualização cultural. Lina Bo Bardi. Aloisio Magalhães.

El artículo recoge algunos puntos estratégicos del debate contemporáneo sobre la historia del diseño en Brasil, articulando la reflexión en torno a una cuestión central en el campo, como es la búsqueda de la contextualización cultural que conduce a una discusión sobre la posibilidad de una identidad cultural brasileña en el Diseño. A partir de relacionar algunos hechos y conjuntos de reflexiones formados en diferentes épocas y lugares a través de conceptos clave, el texto también pretende señalar algunas continuidades y discontinuidades que resultan centrales para el debate sobre el diseño en Brasil. Este análisis se construye a partir de la observación de algunos de los testimonios de las trayectorias de la arquitecta italiana Lina Bo Bardi y del diseñador pernambucano Aloisio Magalhães, realizados por los críticos de la historia del diseño en Brasil de acuerdo con sus últimas producciones.

**PALABRAS CLAVE:** Diseño brasileiro. Contextualización cultural. Lina Bo Bardi. Aloisio Magalhães.

This article picks some strategic points of the contemporary debate about history of design in Brazil, linking the reflection concerning a main matter in the field, like the searching of cultural set in context, which guides to a discussion about the possibility of a Brazilian cultural identity on design. From relating some facts and a group of reflections born in different periods and places through key concepts, this writing also pretends to show some continuities and discontinuities which result very important for the debate about design in Brazil. This analysis is constructed from the remark of some reviews about the architect Lina Bo Bardi and the Pernambucan designer Aloisio Magalhães' careers, made by design historian critics in Brazil, according to their last works.

**KEY WORDS:** Brazilian design. Cultural set in context. Lina Bo Bardi. Aloisio Magalhães.

\* Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro

## Introdução

Nos últimos anos, acontece, no Brasil, um aumento exponencial dos cursos de graduação em *design*. Ao mesmo tempo, percebe-se uma tendência de revisão crítica dos parâmetros que organizam a prática e o ensino dessa atividade profissional. Esse segundo movimento é perceptível se levarmos em conta o crescente número de artigos apresentados em congressos, periódicos especializados e livros dedicados à reflexão sobre a prática e o ensino de *design* no contexto brasileiro.

Muitas dessas revisões partem de uma crítica aos modelos que inspiraram, entre 1950 e 1960, a criação dos primeiros cursos de *design* moderno do país, tais como o curso de desenho industrial do Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo (IAC-MASP), em 1951, e aquele da Escola de Artes Plásticas da Universidade Mineira de Artes, em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 1957, além do primeiro curso de nível superior, o da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), inaugurado em 1963 no Rio de Janeiro.

Apresentando os resultados da pesquisa que informou a tese de doutorado (Anastassakis, 2011) defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, este artigo explora a ideia de que parte importante do debate sobre *design* no Brasil se articula em torno de uma crítica (multi-situada e re-articulada de diversas formas ao longo do tempo) ao modo como se estruturou, neste país, o ensino da atividade, entre 1950 e 1960, a partir do que foi identificado (por aqueles que constroem tais críticas) como uma interlocução brasileira com um modelo germânico, sintetizado pela Hochschule fur Gestaltung, ou Escola de Ulm.

Dois noções-chave atravessam as críticas à incorporação brasileira daquele modelo de ensino, mais nitidamente observada (por essa mesma crítica) no currículo do primeiro curso superior em *design* do país, o da ESDI. Contexto e cultura são as palavras-chave e, assim, a busca por contextualização cultural é o que reúne uma série de argumentos, discursos, debates, experiências e práticas formuladas a partir de tal posicionamento crítico face à incorporação da perspectiva “ulmiana” nos cursos de *design* no Brasil. Por consequência, tal busca tem levado a discussões sobre o que seria, ou o que deveria ser, o *design* brasileiro. Assim, junto à questão da atenção à contextualização cultural, ou à consideração da realidade sócio-cultural, surge um debate sobre os significados sociais do *design* e sua adequação às especificidades da identidade cultural brasileira.

Tais debates se iniciam já entre 1950 e 1960. Portanto, surgem contemporaneamente à criação dos primeiros cursos e escritórios de *design* no país, sendo ativados tanto de dentro quanto de fora do campo profissional, ou seja, tanto por setores da sociedade civil, quanto por alunos, professores e profissionais identificados com a área. No fim dos anos 1960, face ao quadro de revisão generalizada dos parâmetros sócio-culturais que organizavam o mundo ocidental, delineado de forma explosiva em 1968, a crítica aos modelos de ensino em *design* ganha novos contornos, que se desdobram em uma série de buscas por alternativas de ensino e da prática de projeto. Esse movimento gera algumas propostas concretas ainda no final da década e ao longo das décadas seguintes. Entre 1990 e 2000, quando emerge, enfim, uma historiografia do *design* no país, o debate ganha novos contornos e significados, na medida em que alguns pesquisadores buscam ampliar o que se entende hoje sobre a constituição do campo do *design* no contexto brasileiro.

A partir de um interesse em problematizar as ideias que organizam a prática e o ensino do *design* no Brasil, bem como suas transformações ao longo do tempo, se acredita que, perseguindo as disputas e os debates articulados por profissionais, estudantes e instituições de ensino no período que compreende os últimos sessenta anos, é possível questionar o que está em jogo nas discussões sobre as possibilidades do *design* no contexto cultural brasileiro e, assim, observar como se configura, no país, um campo intelectual ligado à essa atividade profissional.

Assim, neste artigo se propõe uma aproximação com o campo disciplinar do *design* brasileiro, a fim de perceber quais temas informam as discussões no momento em que se efetua um aumento substantivo de revisões críticas sobre a trajetória do campo no país. Nesse sentido, interessa também compreender como um campo ampliado de reflexão sobre *design*, arte, arquitetura, história, políticas de patrimônio cultural, ou seja, sobre a produção da cultura material, elabora as questões referentes às suas áreas específicas, e de que forma essas áreas dialogam (às vezes explicitamente, às vezes de forma tácita) com o campo mais específico do *design*.

Para tanto, se observa alguns discursos, bem como os acontecimentos à sua volta (Foucault, 1996), procurando perceber como são fixados os limites entre as disciplinas e que recursos são utilizados (pelos atores e autores em campo) para delimitar os contornos disciplinares de um campo mais vasto de áreas de conhecimento relacionadas à objetivação ou materialização das culturas através de formas, espaços, coisas.

Algumas perguntas que aqui, então, se apresentam: que histórias tal discurso (polifônico) recria, como se articulam as versões dessas histórias, quem são os agentes produtores das reflexões sobre *design* no Brasil hoje, que problemas tem sido formulados, e, além disso, como, através de alguns dos atores-autores contemporâneos, vêm sendo re-elaboradas as figuras daqueles considerados como articuladores de discursos fundadores do campo, ou de novas visadas sobre ele, tais como a arquiteta italiana Lina Bo Bardi<sup>1</sup> (1914-1992) e o designer pernambucano Aloisio Magalhães<sup>2</sup> (1927-1982).

Assim, se propõe aqui tanto observar a crítica contemporânea, quanto o modo com que, a fim de se constituir e se legitimar, ela invoca personagens “históricos” que teriam, desde os primórdios, se posicionado criticamente frente à incorporação de modelos importados, tal como ela própria, nos dias de hoje. Contudo, deve-se ressaltar que a análise aqui proposta se restringe tão somente ao debate formulado pela crítica contemporânea que, discutindo o *design* brasileiro, explora e atualiza os pensamentos de Bo Bardi e Magalhães, não avançando para uma consideração das questões postas em jogo por esses dois personagens, esforço analítico central da tese de doutorado a partir da qual se desdobra o presente artigo (Anastassakis, 2011).

Como ponto de partida do presente artigo, se elege as apropriações e atualizações dos pensamentos de Bo Bardi e Magalhães, feitas hoje. Com isso, se pretende observar as formas pelas quais os discursos desses dois agentes são processados na atualidade em meio às narrativas que se propõem a refletir sobre o *design* brasileiro, ou seja, de que forma eles condicionam, se refletem em, ou são atualizados por uma série de perspectivas discursivas na contemporaneidade. Interessa discutir, então, não exatamente quem foram esses dois agentes fundadores de uma perspectiva crítica no campo do *design* brasileiro, mas, sim, como as inflexões sofridas por suas vidas-obras-produções intelectuais vem servindo, hoje, de referência para a fundamentação de uma mirada sobre o *design* brasileiro que o articula,

de forma indubitável, a um projeto de conformação de uma identidade cultural nacional via cultura material.

Este exercício é realizado a partir da análise comparativa de um conjunto de textos mais ou menos recentes que tratam da história do *design* no Brasil. Dessa forma, a análise se restringe a um material já publicado, que está registrado e em circulação. A opção por focar a atenção na reavaliação dos pensamentos da italiana e do pernambucano se vincula à ideia de que a produção discursiva contemporânea, tornada pública por meio de pessoas autorizadas nesse campo intelectual, atua, ela também, como matriz de uma nova discursividade sobre o *design* brasileiro que se articula a partir de meados da década de 1990.

Deve-se ressaltar, contudo, que não se pretende, por ora, esgotar toda a repercussão dos pensamentos de Bo Bardi e Magalhães, que se desdobra, de forma bastante diversificada, pelos campos do *design*, da arquitetura, das políticas de patrimônio cultural e de fomento ao artesanato. Tampouco se realiza uma análise exaustiva dos estudos acadêmicos sobre os dois personagens, que são numerosos e díspares.

### **Em busca de um *design* moderno e brasileiro**

Feitas essas ressalvas, voltemos à história do design no Brasil: o curso da Escola Superior de Desenho Industrial, que começa a funcionar em 1963 na cidade do Rio de Janeiro (Pereira de Souza, 1996), foi elaborado ao longo do ano anterior, ao mesmo tempo em que se articulava, na cidade de São Paulo, no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, uma reforma curricular que instituiu, entre outras coisas, uma seqüência de desenho industrial (Pereira, 2009).

Nesse mesmo período, na cidade de Salvador, no Estado da Bahia, Lina Bo Bardi planejava criar uma Escola de Desenho Industrial e Artesanato (Rossetti, 2002; Pereira, 2008). A partir desses eventos, vale mencionar que, se entre 1962 e 1963 se instituiu definitivamente o ensino de desenho industrial a nível superior no Brasil (visto que os cursos da ESDI e da FAU-USP seguem funcionando até os dias de hoje), em São Paulo o ensino de desenho industrial é constituído como parte da formação em arquitetura e urbanismo, e, por isso é que se pode afirmar que, em um sentido estrito, o primeiro curso superior a formar desenhistas industriais é o da ESDI.

Se observarmos os debates, na academia, no campo profissional ou em meio às políticas públicas de *design*, as questões em torno das condições de possibilidade para o desenvolvimento de uma profissão ligada à atividade industrial no contexto nacional brasileiro têm provocado discussões intensas tanto hoje quanto ontem. Mais do que isso, essas questões tem pautado os debates, servindo de balizador para um questionamento sobre as possibilidades, inclusive as futuras, do *design* no Brasil.

A relação entre modernidade e brasilidade seria, então, questão central nas discussões que envolvem o *design*, no país. Como coloca o historiador Rafael Cardoso, “o *design*, moderno de berço e por vocação, lida há pelo menos 40 anos com a provocação irritante de ter que provar que também é brasileiro” (Cardoso, 2004, p. 81). Ou seja, a reação crítica à importação de um modelo de *design*, ativa ainda hoje, surge contemporaneamente à instituição desses “modelos importados”. O *designer*, professor, ex-aluno e ex-diretor da ESDI, Pedro Luiz Pereira de Souza, que no livro *ESDI: biografia de uma idéia* (1996) discute

as ideias e concepções que circularam em torno da escola desde sua criação, também relata que, já na sua fundação, “alguns se preocupavam com um modelo próprio enquanto outros iam além, reclamando atenção às ‘raízes’ e ‘origens’ nacionais” (Pereira de Souza, 1996, p. 258).

Na ESDI, o “*design* de identidade nacional” (Pereira de Souza, 1996, p. 303) ou “tendência nacionalista no *design*” (Pereira de Souza, 1996, p. 232) surge como uma reação ao formalismo técnico, tendência oriunda da Escola de “Ulm e mais remotamente da Bauhaus, que manteve a metodologia e a ideia de conceito do produto como principal referência” (Pereira de Souza, 1996, p. 254). Assim, o formalismo técnico e a ideia de conceito teriam fornecido, na escola do Rio de Janeiro, as bases para as diferentes linhas de atuação desenvolvidas posteriormente (Pereira de Souza, 1996, p. 256). Segundo Pereira de Souza, em contraposição ao formalismo técnico, surge uma outra tendência, muitas vezes reprimida: “a ideia de um *design* sintonizado com uma realidade nacional” ou uma “tendência nacionalista no *design*” (Pereira de Souza, 1996, p. 232).

Em artigo intitulado “A ESDI e a contextualização do *design*”, o *designer*, ex-aluno e professor da escola, Washington Dias Lessa, analisa, no contexto dessa instituição de ensino, durante os anos 1970, o surgimento de trabalhos de conclusão de curso voltados à discussão de uma inserção do *design* na sociedade brasileira (Dias Lessa, 1994, p. 102). Segundo ele, “paralelamente à tendência dominante, surge ao longo de 1970 uma espécie de ciclo voltado para uma tentativa de contextualização da profissão” (Dias Lessa, 1994, p. 102), ciclo esse que configura, para o autor, um marco de mudança que envolve a consciência do distanciamento entre discurso e realidade (Dias Lessa, 1994, p. 103) no modelo acadêmico ali adotado.

Tal mudança estaria associada a uma frustração, ou mal estar, “que nasce do não acontecimento da regeneração da sociedade que este *design* propõe” (Dias Lessa, 1994, p. 103) e leva à tentativa de redefinição de suas direções e inserção na sociedade. Buscando uma contextualização para o *design*, essa tendência faria parte, mesmo que inconscientemente, de uma linhagem de apropriação racionalista das especificidades culturais brasileiras (Dias Lessa, 1994, pp. 104-105), fundada pelos arquitetos Lucio Costa e Lina Bo Bardi: ele, ao identificar um proto-funcionalismo na economia estrutural e simplicidade de soluções da arquitetura colonial mineira; ela, ao incorporar em sua prática projetiva o conceito de primitivismo técnico cunhado pelo escritor paulista Oswald de Andrade para identificar uma inteligência projetual articulada a partir da escassez.

Segundo Lessa, a busca de identidade cultural pelo *design* (Dias Lessa, 1994, p. 105) ou “vertente afirmativa” (Dias Lessa, 1994, p. 105) é formalizada institucionalmente em 1975, por Aloisio Magalhães, quando cria o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) (Anastassakis, 2007). Essa perspectiva, que se configura em nome de uma aproximação com o real, não escapa, no entanto, da “formulação implícita de uma outra utopia” (Dias Lessa, 1994, p. 105) que, mais que apenas introduzir no pensamento projetual o reconhecimento da diferença, termina por projetar no brasileiro uma racionalidade latente que, segundo essa perspectiva mesma, só precisaria ser revelada para se desenvolver.

Comentando a polêmica básica dos primórdios do *design* no Brasil, que contrapunha um *design* regional a um modelo internacional, Lais Moura Wollner (2003, p. 23) termina por associar a perspectiva do *designer* paulista formado em Ulm, Alexandre Wollner, àquelas adotadas por Lina Bo Bardi e Aloisio Magalhães, afirmando que, apesar de terem assumido posturas ideológicas radicalmente diversas, haveria muito em comum entre as concepções de *design* nutridas por ambos (Moura Wollner, 2003, p. 25).

Para essa autora, as perspectivas de Magalhães e Bo Bardi teriam afinidade na medida em que ambos terminaram por entender que somente a partir de uma integração dinâmica entre opostos (regionalismo/universalismo) seria possível forjar um processo progressivo de construção de uma identidade disciplinar para o *design* no Brasil (Moura Wollner, 2003, p. 25). Assim, segundo ela, é em um contexto de integração de polaridades que se poderia associar a essas duas perspectivas aquela do “ulmiano” Alexandre Wollner.

Nesse ínterim, é preciso assinalar, como lembra Pereira de Souza, que a discussão entre prática de projeto e identidade nacional não era exclusiva do *design*: ela já fora bastante debatida no campo da arquitetura, desde 1950. É a partir de um dos eventos-chave desse debate – a polêmica entre Lucio Costa e o designer suíço Max Bill – que a arquiteta e historiadora Ana Luiza Nobre analisa as (difusas) relações entre *design* e arquitetura no Rio de Janeiro, em torno da metade do século XX.

A partir da descrição daquela polêmica, Nobre (2008) discute como arquitetos e *designers* se apropriaram, de forma diferenciada, da noção de projeto, tal como reformulada na Escola de Ulm. Observando algumas refrações dessa noção no contexto da produção arquitetônica moderna brasileira, Nobre se indaga sobre os modos como *design* e arquitetura modernos no Brasil buscaram se auto-identificar a partir de um diálogo surdo, construindo suas respectivas identidades em torno da negação de certos atributos, que eram associados, de forma quase acusatória, ao outro.

Assim, se busca entender as questões em jogo nos debates em torno da conformação de uma identidade do *design* brasileiro, é fundamental observar também como os campos vizinhos, tais como arte, arquitetura e patrimônio cultural, disputaram entre si espaços identitários e políticos, seja face à noção de uma identidade nacional, seja face à construção de uma modernidade brasileira.

Se há algo a ser observado nos espaços de interação entres esses campos (Bourdieu, 2010, p. 55), que principalmente a partir da metade do século XX passaram a ter no *design* um campo a mais com que negociar seus espaços de conformação identitária, é curioso notar que o *design* também se estrutura a partir de um jogo de oposições e distinções (Bourdieu, 2010, p. 177), de um “consenso no dissenso” (Faria, 2002, p. 8), a partir de disputas, divergências e dissidências (Stolarski, 2006, p. 246).

Nesse sentido, em um artigo sobre a consolidação do campo de projetos de identidade visual no Brasil em 1960, o *designer* paulista André Stolarski afirma que apesar de os projetos compartilharem um repertório visual bastante homogêneo, havia, entre os *designers* e suas produções, uma significativa dose de dissidência, divergência e disputa (Stolarski, 2006, p. 246). Se muitos deles partiram de referências comuns, tais como a Bauhaus, o construtivismo, a tipografia suíça e a HfG/Ulm, o que teria marcado a profissionalização da atividade foi uma crítica aberta a seus métodos e a busca constante por outras referências conceituais (Stolarski, 2006, p. 246).

Como se o “pensamento brasileiro de *design*” (Pereira de Souza, 1996, p. 306) se organizasse relacionalmente (Bourdieu, 2010, p. 178) a partir de uma reação a outros pensamentos, entre eles, o da arquitetura modernista, e, também, de uma concepção universalizante associada ao *design* moderno (tal como proposto em Ulm). Não apenas com a ideia de escapar a esses modelos, mas, outrossim, de utilizá-los como lugares a partir de onde fosse possível (se) refletir.

Contudo, se o *design* brasileiro discutiu abertamente com o modelo proposto pela vertente germânica e também com a arte concreta praticada em São Paulo e no Rio de Janeiro (Pereira de Souza, 1996), seu diálogo com a tradição modernista brasileira em arquitetura não é tão facilmente rastreável, principalmente se observa essa relação a partir da cidade do Rio de Janeiro. Note-se que, em São Paulo, a situação é diferente, uma vez que, em seus primeiros momentos, o ensino de *design* se institui como parte do ensino de arquitetura, como no caso da FAU-USP (Pereira, 2009).

Apesar de ser possível localizar, já em 1980, algumas análises críticas sobre a história do *design* no Brasil, é somente na segunda metade da década seguinte que surgem, de forma mais sistemática, pesquisas e publicações sobre o tema. Esses trabalhos, produzidos nos mais diferentes contextos e com objetivos e perspectivas as mais diversas, conformam conjuntos ou séries a partir dos quais é possível observar as discussões levadas a cabo, hoje, no campo do *design* brasileiro. Analisando-as contrastivamente, é possível pensar tanto sobre a história do *design* no Brasil quanto sobre as formas com que são pensadas hoje, pela comunidade de *design*, as possibilidades para desenvolvimentos futuros da disciplina.<sup>3</sup>

Ou seja, a partir de uma apreciação das narrativas discursivas utilizadas por esses autores é possível perceber de que modo se constroem as categorias a partir das quais se configura a historiografia do *design* no Brasil. Na dinâmica de tais construções discursivas, é importante ressaltar o caráter militante com que se constituiu, inicialmente, a historiografia brasileira do *design*. Baseada, sobretudo, em propósitos morais e políticos, essa historiografia se ressentia, ainda, de um distanciamento crítico em relação ao que pretende documentar. Sobre isso, Gustavo Bomfim comenta que:

[...] a história do *design* no Brasil é muito recente e, portanto, não dispõe de versões serenas, que só se alcançam com o distanciamento que o tempo permite: as controvérsias são ainda por demais vivazes, seus protagonistas por vezes enciumados, há inúmeros interesses em jogo que, não raro, se sobrepõem a fatos (Bomfim, 2008, p. 83).

Alguns dos autores dos trabalhos que se dedicam a uma reflexão sobre a história do *design* no Brasil são da geração que participou dos momentos fundacionais do campo –tal como conta a história–, a instauração da consciência crítica do *design* enquanto campo disciplinar se inicia, no país, em torno de 1950.

Entre os autores, encontram-se, portanto, alguns protagonistas da história refletindo, a posteriori, sobre um quadro que eles próprios ajudaram a delinear. Alguns outros são *designers* de uma geração posterior, já inseridos no campo profissional e acadêmico, que buscam marcar seus pontos de vista, lançando um olhar crítico sobre o quadro fundacional do campo, onde eles começaram a atuar. Há também jovens *designers* e arquitetos, cientistas sociais e historiadores da arquitetura, da arte e do *design*, que se dedicam a reconstruir as trajetórias e as questões em torno do *design* nacional segundo diversas perspectivas.

Assim, grosso modo, salvo algumas exceções, trata-se de um esforço do próprio campo em se re-pensar e se re-interpretar a partir da análise de sua própria trajetória, ou seja, trata-se de um processo de auto-análise. E, conseqüentemente, de um esforço em buscar outras referências para o *design* brasileiro, que possam fazer com que o adjetivo “brasileiro”, colocado ao lado do sujeito “*design*”, soe de forma menos incômoda aos ouvidos de todos.

Mas, então, coloca-se a questão: por que essa tem que ser uma associação tão incômoda? De que forma ela se constituiu ao longo do tempo para que o esforço em desarticulá-la tenha de ser retomado, tantas e tantas vezes? Por que será que o campo ainda não conseguiu superar esse “trauma” e avançar no sentido de outras discussões?

### **Bo Bardi e Magalhães em meio à crítica contemporânea**

É em meio a esse movimento que Lina Bo Bardi e Aloisio Magalhães ganham centralidade em meio à discussão contemporânea. Se vários dos críticos trazem para a discussão apenas um ou outro (por vezes os aproximando ou contrastando com outros atores) (Cardoso, 2004; Cornejo, 2008; Pereira de Souza, 1996), alguns abordam de forma explícita as relações (implícitas) entre os posicionamentos de ambos (Borges, 2009; Cara, 2010; Chagas, 2002; Souza Leite, 2006b; Lessa, 1994, Moraes, 2006; Nobre, 2008).

Acompanhando seus trabalhos é possível perceber, então, em que quadro maior de discussão esses autores têm comentado as atuações de Bo Bardi e Magalhães, trazendo à tona, assim, as suas leituras sobre as contribuições dos dois para a conformação de um *design* vinculado de forma mais estreita a uma identidade cultural brasileira. Ao atribuírem à italiana e ao pernambucano um certo pioneirismo na crítica à influência germânica entre o *design* brasileiro, esses críticos delegam aos dois poderes de criação de uma vertente, ou seja, de formação de uma discursividade (Faria, 2002), que só é assim nomeada por eles, a posteriori, mas que tem sua gênese localizada, por eles, nas proposições e atuações dos dois, em suas trajetórias profissionais.

Maurício Chagas, em pesquisa sobre a atuação de Lina Bo Bardi na Bahia em 1980, associa as propostas da italiana para a Bahia em 1960 às ideias de Aloisio Magalhães no CNRC. Entretanto, considera que nenhuma dessas propostas apresentava atitudes inovadoras (Chagas, 2002, p. 81), na medida em que o envolvimento apaixonado de certos intelectuais com um caráter popular brasileiro já acontecia desde o primeiro modernismo, próximo à Semana de Arte Moderna de 1922 e à criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Para Chagas, a novidade das propostas de Bo Bardi no Solar do Unhão e Magalhães no CNRC reside não apenas no reconhecimento da originalidade de uma produção popular nacional, mas, sim, na identificação de que, inserida em um modelo de desenvolvimento apropriado, emergiria dessa produção um potencial latente de criação de valor econômico (Chagas, 2002, p. 81).

Se a italiana (na Salvador de 1960) e o pernambucano (em Brasília nos anos 1970) tinham preocupações semelhantes às dos artistas da Semana de Arte Moderna de 1922, diferentemente deles, os dois apresentavam visões da produção popular em que se conjugava valores culturais e econômicos. Nesse sentido, Bo Bardi e Magalhães se afastariam da “dominante visão romântica vigente entre os estudantes do folclore e da cultura popular” (Chagas, 2002, p. 81). Entretanto, se face aos primeiros modernistas, ambos guardavam algumas semelhanças, haveria, entre as suas propostas, certas especificidades que impediriam uma identificação maior, a saber, a distância temporal entre as duas iniciativas, e, também, a especificidade de cada um dos contextos diversos em que elas são formuladas.

Assim, observando as proposições de Lina Bo Bardi e Aloisio Magalhães de forma contrastiva, e localizando-as face à discussão maior do primeiro modernismo brasileiro,



Chagas lembra que os debates acontecidos no campo mais específico do *design* não podem ser avaliados sem que se considere os processos mais longos em que se discute um projeto de modernidade para o país, seja através da arte, seja através da produção da cultura material.

Rafael Cardoso é um daqueles que têm se dedicado, de forma mais substantiva, à busca de expansão dos limites histórico-conceituais do *design* no Brasil. No artigo “Tudo é moderno, nada é Brasil: design e a busca de uma identidade nacional”, ele afirma que a cultura visual erudita no país está baseada em uma história de rupturas importadas (Cardoso, 2004, p. 81). Ao construir seu argumento, menciona alguns episódios que considera como fundamentais nesse processo. Entre eles, a chegada da Missão Francesa (1816), a visita de Le Corbusier (1929), a presença de Max Bill (1951, 1953) e a movimentação em torno do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1959) (Cardoso, 2004, p. 81).

Para Cardoso, tais intervenções teriam em comum três fatores significativos: foram agenciadas por participantes estrangeiros, enterraram uma tradição preexistente, e foram implantadas em nome da modernização, do progresso e da razão. E por essa configuração, teriam suscitado reações de cunho nacionalista, acirrando assim os debates sobre a “oposição tácita entre ser brasileiro e ser moderno” (Cardoso, 2004, p. 81). Para ele, configura-se, então, uma história de rupturas importadas (Cardoso, 2004, p. 81), que por tentarem impor um modelo exógeno, que se pretende hegemônico, resultam em reações que, buscando desvincular-se da influência sufocante daquelas propostas, derivam para perspectivas mais nacionalistas. Nesse sentido, estaria em jogo, nesses diferentes episódios, uma dinâmica de afirmação de uma identidade brasileira por negação a algum modelo trazido de fora.

Prefaciando o livro *Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem*, de Dijon de Moraes, o italiano Andrea Branzi comenta uma “modernidade utópica” (Branzi en Dijon de Moraes, 2006, p. 5) adotada no Brasil, e proposta, segundo ele, por alguns europeus que perceberam no Brasil uma oportunidade de formular uma nova concepção de modernidade, diferente daquela experimentada na Europa. Entretanto, essa concepção de modernidade, permanecia, segundo o autor, desvinculada da sua real potencialidade de inovação. Assim, a seu ver, o modelo irreal de modernidade aqui formulado e fomentado a partir de uma série de diálogos centrados em figuras como Tomás Maldonado, que transitavam com intensidade entre América do Sul e Europa, terminou, paradoxalmente, por influenciar a própria Europa, uma vez que as oportunidades antevistas no continente americano despertaram, nos intelectuais ligados à Escola de Ulm, o desejo de re-fundação de uma modernidade racionalista (Branzi en Dijon de Moraes, 2006, p. 5).

Assim, esse modelo idealizado, baseado na convergência das ideias de ciência e projeto, resultaria de uma combinação entre a Escola de Frankfurt, a América do Sul e uma certa esperança política européia, derivada do pós-guerra.

Uma utopia que se consolidou também no Brasil, como modelo único, de referência para a didática do seu *design*. Isso a partir da fundação, em 1963, da ESDI, no Rio de Janeiro, defensora da ortodoxia *ulmiana* e do seu modelo didático, quase uma espécie de protetorado cultural, desvinculado da realidade brasileira, mas por isso mesmo de difícil remoção (Branzi en Dijon de Moraes, 2006, p. 5).

Quando afirma que a história do *design* no Brasil é a história de uma cultura importada na qual, apenas com o passar do tempo e a duras penas, se foi inserindo traços da sua cultura autóctone; e que todo o processo de se forjar, em um país sem tradição, uma cultura moderna

de projeto é fruto de um esforço realizado em grande parte por agentes oriundos da Europa (Branzi em Dijon de Moraes, 2006, p. 10), Branzi se aproxima de Cardoso (2004).

Comentando as mesmas questões, João de Souza Leite percebe uma disputa entre a arte concretista brasileira, de influência europeia, e o modernismo brasileiro dos anos 1920-1930. Assim, segundo ele, se instituiu no Brasil, como oportunidade de formar profissionais aptos a enfrentar os desafios apresentados pela industrialização, um *design* vinculado a uma linguagem visual que, derivada em parte da abstração geométrica latino-americana e em parte do neoplasticismo holandês, se propunha como supranacional (Souza Leite, 2006a, p. 252).

Na disputa entre modelos possíveis para a instituição de um saber relacionado à criação para a indústria, venceu a matriz alemã, que “implicava a adoção de uma linguagem formal pouco afeita às contingências do tempo e às características da cultura” (Souza Leite, 2006a, p. 253). Em decorrência dessa configuração inicial, surgiram “persistentes questões no reconhecimento social dessa identidade profissional” (Souza Leite, 2006a, p. 253): o *designer* teria ocupado “um lugar diferenciado do restante da sociedade” (Souza Leite, 2006a, p. 253). “Cultivou-se, assim, uma imagem para o *designer*, de costas para o real, dissociada efetiva e afetivamente das circunstâncias da vida social, cultural e econômica brasileira” (Souza Leite, 2006a, p. 254).

Para Souza Leite, o *design* moderno, tal como desenvolvido pela matriz alemã que serviu de modelo às primeiras escolas de *design* no Brasil, se constituiu, para além do território alemão, “independente do contexto no qual estivesse operando” (Souza Leite, 2006a, p. 254). Sem considerar as peculiaridades da produção e do consumo, nem a desigualdade social existentes no país, o *design* instalou-se sem se permitir uma reflexão quanto a uma melhor adequação ao contexto nacional. “Não pensou sequer na tradição do modernismo brasileiro, à qual se opôs, oferecendo-se como outra face do moderno” (Souza Leite, 2006a, p. 260).

Ainda comentando sobre a instauração do ensino de *design* no Brasil, Souza Leite coloca que a ESDI, ao pretender se fixar como a escola de *design* moderno no Brasil seguindo a linguagem universalista e cientificista baseada em Ulm, terminou por deixar escapar a oportunidade de consideração das circunstâncias em que se encontrava o país. Operando no campo da idealização, voltou as costas para a realidade, e, assim, forjou uma postura alienante de que ainda muito se queixa, dentro do campo (Souza Leite, 2006a, p. 260).

## **Considerações finais**

A partir desses debates, é possível perceber que a crítica ao modelo “esdiano” reclama uma inadequação da transposição de um modelo de ensino e prática de *design* formulado no contexto alemão (via HfG/Ulm e Bauhaus) ao contexto brasileiro. Os estudiosos e críticos da história do *design* brasileiro aqui reunidos, a maioria deles *designers*, queixam-se de uma prática de *design* pouco vinculada à realidade sócio-cultural nacional, de um conflito entre a realidade local e as referências externas, de uma modernidade utópica, decorrente de uma associação do modelo funcionalista e internacionalista “ulmiano” à possibilidade de modernização do país.

Assim, o modelo de *design* adotado na ESDI (replicado por todo o país uma vez que serviu de parâmetro para a criação dos cursos de *design* já em 1970) teria afastado o *design* do mundo real, deixando a atividade e seus praticantes desconectados da cultura e da

sociedade onde atuam, e, pior ainda, privados da uma perspectiva crítica sobre seu próprio campo de atuação. Esses críticos afirmam que na medida em que o modelo “esdiano” se instala ignorando, propositalmente, tanto o que acontecia ao seu redor quanto o que havia sido realizado antes, ele priva os *designers* (formados segundo aquele modelo) de uma perspectiva crítica sobre a sua prática profissional, bem como de sua história no contexto brasileiro. Segundo eles, essa postura teria levado os *designers* a uma auto-alienação, que ainda hoje seria um dos principais entraves para o desenvolvimento da atividade.

É importante ressaltar que, mesmo que com abordagens e pontos de vista diversos, alguns autores como Cardoso, Pereira de Souza, e Souza Leite, vem realizando esforços sistemáticos para desfazer alguns mitos (Pereira de Souza, 1996, p. 51) relacionados à criação da ESDI e sua vinculação com a Escola de Ulm, e com a Bauhaus. O livro *ESDI: biografia de uma ideia* (1996) é parte central do esforço em dissecar a mitologia em torno da escola, complexificando a compreensão que se tem dessa história. Sem querer discutir aqui se se trata de inverdade, mito, ou não, o interesse reside em observar como a vinculação ESDI/Ulm vem sendo percebida de forma tão ameaçadora por grande parte da comunidade de profissionais ligados à prática do *design* no Brasil.

Acompanhando esse debate, pode-se vislumbrar alguns encaminhamentos conceituais que partem de uma crítica ao modelo de ensino de *design* adotado na ESDI, se orientando para a busca de contextualização cultural do *design* praticado no país. Depois de nos aproximarmos de tais discussões, talvez se evidenciem os sentidos de uma tal afirmação, proferida pelo *designer* Fernando Campana, em depoimento ao jornal O Globo, em 2011: “não sou alemão, não sou japonês minimalista... sou brasileiro!”.

Quando opta por definir sua identidade brasileira a partir de uma declaração que explicita, antes de mais nada, sua recusa a se identificar com uma identidade germânica, o *designer* traz à tona alguns reflexos da discussão em torno da contextualização cultural do *design* brasileiro, revisitada neste artigo. Se a questão é ainda latente entre *designers* e críticos, parece-nos então que seja merecedora de análises mais atentas também na academia, esforço realizado na pesquisa de doutoramento em antropologia social (Anastassakis, 2011) a partir da qual se desdobra este artigo.

## NOTAS

**1** Acchilina di Enrico Bo nasceu em 1914, em Roma. Seu pai era engenheiro civil e tinha como hobby a pintura. cursou o Liceu Artístico por quatro anos e em seguida entrou para a Università degli studi di Roma. Seu projeto final de graduação foi um projeto de hospital-maternidade, concebido segundo parâmetros modernistas. Recém-formada, se mudou para Milão, onde trabalhou como ilustradora de revistas, e depois como colunista. Nesse momento, trabalhou com Giò Ponti, arquiteto, designer, editor e promotor do artesanato italiano. Em colaboração com Carlo Pagani, fundou, em 1945, a revista *Quaderni di Domus*. No mesmo ano, os dois fundaram também a revista *A – Cultura della vita*, que circulou por menos de um ano. Em 1946, logo após o término da Segunda Guerra Mundial, viajou pela Itália pesquisando artesanato, no âmbito de uma exposição têxtil encomendada pela empresa RIMA. Já casada com o jornalista, crítico e comerciante de arte Pietro Maria Bardi, migra para o Brasil, em 1947. Instalando-se em São Paulo, os dois participam da criação do Museu de Arte de São Paulo, patrocinado por Assis Chateaubriand. Ainda em 1948, cria com Giancarlo Palanti, o Studio Arte Palma. Em 1951, já naturalizada brasileira, constrói a Casa de Vidro, residência do casal, e, junto a Jacob Ruchti, os dois criam, no MASP, o Instituto de Arte Contemporânea, que funciona até o ano de 1953. Entre as diversas iniciativas desenvolvidas pelo museu, editam a revista *Habitat*. Em 1958, projeta a Casa Valeria Cirell e a futura sede do MASP, inaugurada dez anos depois. Entre 1957 e 1958, dá aulas na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo.

Nesse mesmo ano, tem início um período na Bahia, que dura até o momento de instituição do golpe militar de 1964. Na capital baiana, dirige o Museu de Arte Moderna da Bahia e funda o Museu de Arte Popular. Reforma o complexo arquitetônico do Unhão, onde se instalariam os dois museus. Dentro do projeto do MAP, planeja a criação de uma Escola de Desenho Industrial e Artesanato, que não chega a ser implementada. Com o golpe militar, é forçada a deixar Salvador, iniciando um longo período de silêncio forçado, que dura até 1976, quando, depois de ver sua atuação restrita a projetos de cenografia para teatro e cinema, ela volta a receber propostas para o desenvolvimento de projetos de arquitetura, destacando-se, nesse período, seu projeto para o centro comunitário e de lazer do SESC, na Pompéia, bairro operário da capital paulista, onde além do projeto de reforma e requalificação arquitetônica, ela atua como programadora cultural, até o início dos anos 1980. Na segunda metade da década de 1980, inicia uma série de colaborações com municipalidades gestadas por políticos ligados aos partidos de oposição. Nesse momento, elabora um projeto-piloto para a revitalização do centro-histórico da cidade de Salvador e um projeto para a nova sede da prefeitura de São Paulo. Faleceu em março de 1992, em sua residência, em São Paulo.

**2** Aloisio Magalhães nasceu em 05 de novembro de 1927, em Recife, Pernambuco. Filho caçula do médico e professor Aggeu Magalhães, diretor da Faculdade de Medicina e Secretário de Educação e Saúde do Estado, e sobrinho de Agamenon Magalhães, político que fora interventor em Pernambuco durante o Estado Novo e Ministro da Justiça de Getúlio Vargas. Desde cedo, conviveu com figuras da elite política e intelectual de Recife, tais como Gilberto Freyre. Em 1945, entrou para a faculdade de Direito, profissão que não chegou a exercer. Em 1946, participou do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), com Hermilo Borba, Ariano Suassuna e Gastão de Holanda. Em 1949, montou um atelier com o pintor Reynaldo Fonseca. Em 1951, recebeu uma bolsa do governo francês para estudar museologia no Louvre. Em Paris, freqüentou o atelier de gravura de Stanley William Hayter, e estreitou laços de amizade com Paulo Emilio Salles Gomes e Francisco Brennand. Dois anos depois, retornou ao Recife, onde fez sua primeira exposição de pinturas. Em 1954, participou do atelier "O Gráfico Amador", de experimentação gráfica. Em 1956, recebeu nova bolsa de estudos, concedida pelo governo norte-americano. Nessa ocasião, viajou pelos EUA (Estados Unidos da América), itinerando com a exposição, junto a outros artistas cujas obras formavam a mostra, inicialmente montada no MAM-SP. Conheceu também Eugene Feldman, artista gráfico e tipógrafo experimental, dono da gráfica "The Falcon Press" e professor da Philadelphia Museum School of Art. É aí que inicia sua aproximação com o design. Em 1960, integrou a delegação brasileira na 30ª Bienal de Veneza. Em 1961, realizou sua última exposição de pinturas, na Petite Galerie, no Rio de Janeiro e ministrou curso de tipografia com Alexandre Wollner no MAM-RJ. No ano anterior, mudara-se para o Rio de Janeiro, deixando de pintar para abrir um escritório de design, em sociedade com Artur Lício Pontual, arquiteto e amigo do Recife, e Luis Fernando Noronha, técnico em edificações. Em 1962, se casa com a francesa Solange Valborg (com quem teve duas filhas), participa da criação da ESDI e desfaz a sociedade inicial do escritório, que, renomeado de "Aloisio Magalhães Programação Visual Desenho Industrial", é a base a partir de onde se realizam projetos de grande porte e complexidade, muitos deles tendo como clientes empresas públicas. Entre os projetos, consta o símbolo do IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro, sinais de bancos e de identificação dos logradouros cariocas, a identidade visual da Petrobras, o desenho de cédulas do cruzeiro novo (entre elas, a nota do "Barão"). Quando completava cinquenta anos, em 1975, uniu-se ao Ministro da Indústria e Comércio, Severo Gomes, e ao Secretário de Educação do Distrito Federal, Vladimir Murtinho, na criação do Centro Nacional de Referência Cultural, em Brasília. A partir de então, afastou-se gradativamente do escritório, até realizar seu último projeto gráfico, o sinal do Banco Boavista, de 1976. Em 1979, foi nomeado presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Em 1981, assumia também a Secretaria de Cultura do então Ministério da Educação e Cultura. Em 13 de junho de 1982, enquanto representava Rubem Ludwig em um encontro de ministros da cultura de língua latina na Itália, sofreu um AVC, falecendo subitamente.

**3** Esse tópico constitui parte da agenda mais recente de pesquisa de Anastassakis.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICA

- Anastassakis, Z. (2011). *Triunfos e impasses: Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e a institucionalização do design no Brasil*. (Tese de Doutorado inédita). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/Museu Nacional. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.
- Anastassakis, Z. (2007). *Dentro e fora da política oficial de preservação do patrimônio cultural no Brasil: Aloisio Magalhães e o Centro Nacional de Referência Cultural*. (Dissertação de Mestrado inédita). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/Museu Nacional. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.
- Bomfim, G. (2009). "Posfácio". In: Couto, R. (2008). *Escritos sobre ensino de design no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Books.
- Borges, A. (2009). Popular culture in Contemporary Brazil. In: Schwartz-Clauss, M.; Vegesack, A. (Eds). *Antibodies. Fernando & Humberto Campana 1989-2009*. (pp. 83-92). Weil am Rhein: Vitra Design Museum.
- Bourdieu, P. (2010). *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

- Branzi, A. (2006). O Brasil como modelo do mundo. In: Moraes, D. *Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem*. São Paulo: Blücher, pp. 3-17.
- Cara, M. (2010). *Do desenho industrial ao design no Brasil: uma bibliografia crítica para a disciplina*. São Paulo: Blücher.
- Cardoso, R. (2004). Tudo é moderno; nada é Brasil: *design* e a busca de uma identidade nacional. In: Cavalcanti, L. (Org.). *Tudo é Brasil*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Paço Imperial, pp. 81-91.
- Chagas, M. (2002). *Modernismo e tradição: Lina Bo Bardi na Bahia*. (Dissertação de Mestrado inédita). Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- Comejo, F. (2008). Designios cruzados. *Agitprop*. Consultado el 20/04/2010 en [www.agitprop.com.br/ensaios\\_det?codeps=MZA](http://www.agitprop.com.br/ensaios_det?codeps=MZA).
- Faria, L. (2002). *Oliveira Vianna: de Saquarema à Alameda São Boaventura, 41 – Niterói: o autor, os livros, a obra*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Foucault, M. (1996). *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola.
- Lessa, W. D. (1994). A ESDI e a contextualização do *design*. *Piracema*, N° 2, ano 2. Rio de Janeiro: Funarte, pp. 102-107.
- Moraes, D. (2006). *Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem*. São Paulo: Blücher.
- Moura Wollner, L. (2003). O processo criativo e a metodologia analógico-digital. In: Wollner, A. *Alexandre Wollner: design visual*. São Paulo: Cosac Naify, pp. 14-27.
- Nobre, A. L. (2008). *Fios cortantes: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-70)*. (Tese de Doutorado inédita). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- Pereira, J. (2009). *Desenho industrial e arquitetura no ensino da FAU USP (1948-1968)*. (Tese de Doutorado inédita). São Carlos: Universidade de São Paulo.
- ..... (2008). *Lina Bo Bardi. Bahia, 1958-1964*. Uberlândia: EdUFU.
- Pereira de Souza, P. L. (1996). *ESDI: biografia de uma ideia*. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- Rossetti, E. P. (2002). *Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura*. (Dissertação de Mestrado inédita). Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- Souza Leite, J. (2006a). De costas para o Brasil, o ensino de um *design* internacionalista. In: Melo, C. (Org.). *O design gráfico brasileiro- anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, pp. 252-283.
- ..... (2006b). *Aloisio Magalhães, aventura paradoxal do design no Brasil*. (Tese de Doutorado inédita). Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- Stolarsky, A. (2006). A identidade visual toma corpo. In: Melo, C. (Org.). *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, pp. 216-251.

## BIBLIOGRAFÍA

- Braga, M. (2005). *Organização profissional dos designers no Brasil: APDINS-RJ, a luta pela hegemonia no campo profissional*. (Tese de Doutorado) [reprodução não autorizada]. Niterói: Universidade Federal Fluminense.
- ..... (1996). Construção e trajetórias na constituição do campo profissional do *design* moderno no Brasil. *Estudos em Design, vol. IV, N° 1*. Rio de Janeiro: Aend-BR, pp. 45-66.

## Zoy Anastassakis

Designer (ESDI/UERJ, 1999), mestre (2007) e doutora (2011) em antropologia (PPGAS-Museu Nacional, UFRJ). Professora Adjunta na Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro e no Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Coordenadora do Laboratório de Design e Antropologia (LADA), parceria da ESDI/UERJ com o Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Coordenadora do Observatório Etnográfico de Design e Inovação Social no Rio de Janeiro, projeto de extensão. Com apoio da Fundação de Apoio a Pesquisa no Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), encontra-se em fase de edição sua tese de doutoramento, que versa sobre os processos de institucionalização do design no Brasil, à luz das trajetórias e discursos da arquiteta italiana Lina Bo Bardi e do designer pernambucano Aloisio Magalhães.

Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
R. Evaristo da Veiga 95, Lapa, Rio de Janeiro  
Brasil

zoy@esdi.uerj.br



PROBLEMÁTICAS  
DE LOS DISEÑOS





# CARTOGRAFÍA DEL DISEÑO SOCIAL: APROXIMACIONES CONCEPTUALES

## SOCIAL DESIGN CARTOGRAPHY: CONCEPTUAL REASONS

María del Valle Ledesma \*

Anales del IAA #43 - año 2013 - (97-105) - ISSN 0328-9796 - Recibido: 23 de noviembre de 2013 - Aceptado: 26 de enero de 2014.

Enmarcado en las producciones del UBACYT "Cartografías del Diseño Social", este trabajo presenta la "cartografía" como método de estudio aplicado al "diseño social", un área de escasa precisión conceptual que aparece vinculada con una tenaz oposición al "salvajismo del mercado", una cierta vocación militante contra determinadas configuraciones de la sociedad capitalista en el horizonte del siglo XXI, y un intenso voluntarismo dirigido a contrarrestar "males" que atentan contra una idea de "armonía social". De por sí, esta diversidad indica cómo bajo el paraguas de la expresión "diseño social" o "diseño para la sociedad" se cobijan muy diferentes líneas, que expresan o se valen de concepciones diferentes del diseño y de la intervención social.

Lejos de ensayar definiciones o categorizaciones estancas y excluyentes, la cartografía, como método de estudio social en el campo del diseño, procura dejar expuesta la diversidad, para que ella misma actúe con efecto performativo sobre la propia realidad estudiada. En este artículo se presenta la propuesta de "hacer mapa", considerada no como mera representación de algo, sino como acción efectiva sobre lo existente. Para dar materialidad al planteo cartográfico, el proyecto de investigación buscó la unión entre la propuesta filosófica y el medio digital, construyendo un dispositivo digital capaz de actuar de manera operativa sobre la propia realidad estudiada. A renglón seguido se exponen los primeros resultados.

**PALABRAS CLAVE:** Diseño Social. Cartografía. Método.

Framed in the UBACYT productions "Social Design's Cartography" this work presents "cartography" as a study method applied to the "social design", a field with poor conceptual accuracy which is linked with a tenacious opposition to the "wild market", a certain militant vocation against some configurations of capitalist society in the XXI century's horizon, and an intense voluntary initiative directed to counteract the "ills" which attempt against the idea of "social harmony". This diversity indicates under the expressions "social design" or "design for the society", keeping very different lines, that express different design and social intervention's conceptions.

Far from mentioning definitions or still and excluding categorizations, cartography, as a social study method in the design field, exposes the diversity with the purpose to act itself with a performance aspect effect over its studied reality. In this article, it is showed the purpose to "create maps", and it is considered not as a representation of something, if not as the effective action over the existing. To show materiality to the cartographic idea, the researching project looked for the joint between the philosophical proposal and the digital media, building a digital device capable to act in an operative way over its own studied reality. In the next line, the first results are displayed.

**KEY WORDS:** Social Design. Cartographies. Methodology.

\* Programa Teoría del Diseño Semiótica del Espacio. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires

## ¿Por qué el mapa?

Al amparo de su propia indefinición teórica, la expresión "Diseño Social" ha cobrado en diversos medios académicos y círculos técnicos un conveniente aprecio y difusión. Detrás de ella o a pesar de ella, es posible otear un horizonte y aun un territorio. Libros, artículos científicos o periodísticos, programas de estudio universitarios o alternativos, llamados a concursos han hecho del diseño social tema y problema. Más todavía, muchos actores del "diseño" han sabido cuánto y cuán inmediatamente se dignifica su práctica apenas se la califica de *social*.<sup>1</sup>

Ante la expresión enfática, cierta mirada displicente pero no reticente apunta con la ironía del Perogrullo que "todo diseño es social". Esta actitud de los guardianes de la lógica del sentido común evita realizar una tarea que acaso les resultara más útil a sus propios propósitos conservadores que a su desprecio proléptico: la de caracterizar aquel diseño que, por esa figura retórica que se llama "énfasis", prefiere proclamarse explícitamente "diseño social".

¿De qué hablamos cuando hablamos del "diseño social"? La sola invocación de este nombre nos transporta a un área vinculada con una tenaz oposición al salvajismo del mercado, una cierta vocación militante contra determinadas configuraciones de la sociedad capitalista en el horizonte del siglo XXI o un intenso voluntarismo dirigido a atenuar "males sociales" que afean una supuesta armonía social (alternativamente, anhelada o en riesgo).

Una mirada exploratoria al universo de las "producciones de diseño" permite reconocer un cúmulo de intervenciones de índole variadamente propagandística destinadas a generar en receptores más o menos amplios, más o menos específicos, algún tipo de conciencia (política, social, cultural, de salud o cuidado ambiental) junto a intervenciones destinadas a orientar desarrollos productivos incipientes (en movimientos sociales, en pequeñas comunidades) o intervenciones de diseño desde el andarivel del Estado nacional, provincial o municipal del llamado "diseño para el desarrollo".

Una segunda mirada, dirigida, esta vez, a la indeterminación semántica, permite postular que el término es usado por lo menos de cuatro maneras diferentes, pero a veces solapadas: en la primera, "social" aparece como adjetivo destinado a caracterizar la vocación del diseño de ocuparse de toda la sociedad como un universal; la segunda usa el concepto de "social" como eufemismo para referirse a la acción a favor de los grupos desposeídos, minoritarios o marginales o a las acciones militantes de carácter opositor al sistema de manera coyuntural o estructural; la tercera apela a nociones vinculadas al desarrollo, es decir, al diseño orientado al mejoramiento de la calidad de vida de una sociedad, y la última postula una línea de investigación que analizaría los efectos del diseño sobre la sociedad.

Esta diversidad de modos muestra que bajo el amplio paraguas de la expresión "diseño social" o "diseño para la sociedad" se cobijan líneas diversas que expresan concepciones diferentes del diseño y de la intervención social.

¿Cómo abordar esas líneas divergentes que entrecruzan el espacio que nos ocupa? A diferencia de lo que se suele considerar "conveniente" cuando se trabaja con un concepto polisémico, nuestra propuesta no parte de explicitar léxica o semánticamente a qué se llama "diseño social" ni de definir de antemano el concepto para, una vez instaladas las fronteras o señalados los mojones, dedicarse a analizar con tranquilidad y propiedad académica un espacio así delimitado. Tampoco se trata de hacer un catálogo, un inventario más o menos metódico –una definición por "extensión" en vez de otra por "intensión"–. Antes bien, el propósito es el de formular un "método de estudio del diseño social" capaz en la práctica de reunir

de manera performativa experiencias concretas realizadas desde diversificadas concepciones de la intervención social (Matus, 1999).

Partir de las prácticas de “diseño social” –así autodenominadas o reconocidas como tales– y establecer una lectura/relectura de las intervenciones del diseño en el contexto urbano y regional de la Argentina vuelve visible la coexistencia, no siempre gratificante, no siempre decepcionante, de lógicas muy diferentes. Sobre todo, la operación que proponemos genera un efecto nuevo a partir de la visibilización del espacio de las coexistencias. Se trata de dejar expuesta la diversidad para que ella misma actúe. Se trata de agitar la superficie de ese espacio llamado “diseño social” para descubrir las corrientes internas que circulan debajo de las aguas. La propuesta es “hacer mapa”: no representación de lo preexistente, sino acción efectiva sobre lo existente. Más puntualmente, hacer mapa implica liberar la mayor cantidad de sentidos posibles del “diseño social”: ponerlos en relación, admitir la disputa, romper los amurallamientos. La propia cartografía, al permitir visibilizar aquello que no es visible, habilita nuevos escenarios.

### **La cartografía como método**

Desde hace una más de una década en numerosas investigaciones se ha renovado el interés por la “cartografía”. Se ha procedido a recuperar el concepto de Deleuze y Guattari de un “mapa abierto” “conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones” (Deleuze y Guattari, 1994, p. 25). Este mapa es una herramienta de conocimiento crítico, capaz de hacer visible lo invisibilizado u oculto y de habilitar nuevas relaciones. Los nexos entre el concepto de “cartografía” y los de “agenciamiento” y “producción de subjetividad”, tan estimulante en diversos campos de la investigación social (Guattari y Rolnik, 1999; Merthy, 2006; Pérez de Lama, 2008) renuevan su vigencia a la hora de considerar el “diseño social” con un objetivo performativo en el sentido antes expresado. La construcción cartográfica es capaz de actuar como factor de agenciamiento, sobre todo, como “máquina” según la acepción usada por Guattari (1996) al definir el concepto: conexión y conjunción de multiplicidades, acción de componer elementos heterogéneos para construir nuevas realidades. En sentido general, cada cartografía permite detectar los puntos de desarrollo, identificar las relaciones que se dan entre ellos, reconocer los puntos vacantes, admitir lo aleatorio como parte del proceso de desarrollo y generar relaciones capaces de producir nuevas acciones.

Entendida de esta manera, la “cartografía del diseño social” permite detectar y tornar evidentes las interferencias entre las diversas acciones de diseño, tratando de vislumbrar los diferentes vectores que enuncian la transformación de lo existente, y de qué maneras lo enuncian. Más aún: en la identificación de dichos componentes, en la creación de las nuevas relaciones y territorios se ponen en juego nuevos dispositivos, cuyas acciones dejan su impacto en el propio territorio “original”. La experiencia adquirida en el momento de cartografiar (sea cual fuere el modo de hacerlo) conduce a generar acercamientos, a descubrir diferencias irreconciliables y eso mismo ya constituye la apertura de un horizonte nuevo.

La aplicación del concepto de cartografía busca la representación/acción de una situación que sitúa sobre un mismo plano (metafórico) un complejo entramado de operadores sociales, políticos y económicos y otro no menos complejo cúmulo de acontecimientos, luga-

res, e imaginarios sociales –todos ellos también *corsi e ricorsi*, en espiral difícil de fijar o detener– y socialmente contruidos y decontruidos.

¿Cómo entrar en un territorio cuya diversidad queda de manifiesto con los usos diferentes del término “social” al que hemos aludido, pero a la vez con un paneo por el tipo de producciones o por los gestores de dichas producciones?

Ante semejante diversidad, ¿cómo decidir el área a considerar?, ¿cómo iniciar el registro de las prácticas de diseño social?, ¿qué tipo de materialidad, por fuerza revocable y sustituable, debe tomar la cartografía?, ¿qué características debe tener para ser capaz de influir sobre el propio espacio del diseño social? Sabemos de experiencias fotográficas, de recorridos narrativos, de construcciones de mapas, ¿cuál habría de ser la nuestra?

Tales preguntas expresan, o plantean, problemas metodológicos, que buscan resolver las acciones de identificación, análisis y selección de los criterios de organización de la cartografía. En tanto tríada peirceana (primeridad, segundidad y terceridad), en estos interrogantes se reconocen correlatos de un proceso semiótico orientado a producir nuevos interpretantes para el diseño social.

En primer lugar (primeridad) se trata de decidir dónde situarse para ser capaces de considerar lo producido bajo el rótulo “diseño social” con la mayor extensión posible. El problema refiere justamente a la condición de posibilidad del mapa, a su indeterminación constitutiva y su resolución supone el hallazgo de zonas de “múltiples entradas” (Deleuze y Guattari, 1994), capaces de disponer lo diverso en capas hojaldradas.

El segundo problema metodológico implica resolver qué forma usar para que la cartografía se convierta en un dispositivo capaz de actuar sobre la realidad estudiada. Este es el reino de la segundidad, del contacto, de la existencia. Concretamente, se trata de lograr que la cartografía no sea mero recuento y catálogo, mera enumeración y balance: cómo conseguir el hojaldrado reclamado por el entrecruzamiento y la mixtura.

El orden de la terceridad, estrictamente vinculado a los anteriores, plantea cómo deben abordarse los propios conceptos de “máquina” o “hacer mapa” en relación con el diseño social. En otras palabras, se trata de cómo efectuar el pasaje desde una serie de hechos aislados (las distintas intervenciones de “diseño social”) hacia un nuevo estado de mayor generalidad, en el que todos esos hechos se resignifiquen.

En nuestro caso, la cartografía, tal como las primeras cartografías, se traza a partir de relatos y de instrumentos técnicos: entonces, en los albores del conocimiento del mundo, el mapa era la narración de un viaje medido; ahora, los relatos de los diseñadores y actores actúan como aquellos relatos de los navegantes que permiten marcar los puntos del mapa. Los recursos técnicos provienen del campo del diseño de información, y toman especial interés en las características creativas de la visualización de los datos.

Para dar materialidad al planteo cartográfico, se buscó la unión entre la propuesta filosófica y el medio digital. Combinando conceptos provenientes tanto de la cartografía como de la visualización y arquitectura de la información (Tufte, 1987; Holmes, 1991; Wurman, 1997) se construyó un dispositivo digital capaz de actuar de manera operativa sobre la propia realidad estudiada. Dicho dispositivo digital parte de una aplicación de base de datos que alimenta una interfaz de visualización de información<sup>2</sup> y ha sentado las bases para registrar, comparar y relacionar las diferentes experiencias de “diseño social”, llevadas adelante por instituciones, asociaciones e individuos a través de diversas intervenciones.

¿Con qué criterios definir la inclusión de tales prácticas o de tales actores en nuestro dispositivo?

El problema no es menor: lo que está en juego es ni más ni menos que la valoración de dichas prácticas. Un hiato insondable parece abrirse entre los desarrolladores y los revolucionarios, entre los que creen en la sociedad como un lugar de armonías posibles y los que reniegan de ellas en pro de intereses irreconciliables. La situación se complica aún más cuando se considera la práctica de determinado diseñador como una totalidad "holística": ¿pertenece al área del "diseño social" aquel que además trabaja para el mercado?

Si el objetivo es cartográfico, el punto de partida supone no dejar nada fuera, ni imponer clausuras ni dejarse llevar por censuras previas. En el mapa han de tener su lugar todos los actores que se llamen a sí mismos "sociales", todos los que sean reconocidos como tales por la comunidad del diseño y todas aquellas prácticas orientadas a actuar en beneficio de colectivos universales o de grupos incluidos en los cuatros grandes tipos de movimientos sociales: movimientos urbanos, movimientos de mujeres, movimientos de derechos humanos y movimientos de gente y migraciones, tal como los ha descrito Jelin (2003), entre otros.

Estos ordenadores y sus derivaciones –siguiendo el planteo peirceano de semiosis infinita– garantizan la aparición de múltiples capas de sentido, en tanto la adscripción al "diseño social" no viene determinada de antemano, sino que aparece desde diversos lugares que, como puntos de capitón (según la expresión lacaniana), tensan los hilos por los que discurre el "diseño social".

## Primeros resultados

A partir del registro de acciones de "diseño social", se ha configurado el primer archivo que permite mediante el aporte del diseño de información interactivo, lograr mapas de los productores del diseño social documentando las acciones, sus comitentes y referentes.

Hasta el momento se cuenta con un relevamiento de más de cien grupos de diseño con la descripción de su modo de concebir el diseño social, sus modos de financiamiento, las relaciones con otros grupos similares, su vinculación con antecedentes locales, nacionales o extranjeros.<sup>3</sup> Se han identificado posiciones y agentes que configuran una compleja red, detectando numerosas polaridades y cruces entre las diversas acciones de diseño e identificando diferentes vectores que enuncian la voluntad de transformación de lo existente. Pero sobre todo, se están recuperando sus narrativas para mostrar –hacer visibles– las posibles concepciones de lo social.

En esa red se identifican los "puntos de capitón", lugares que, mirados desde la superficie, aparecen aislados entre sí pero que, al ser considerados desde el envés se revelan como nudos que fijan los tensores del área para evitar la dispersión. Una imaginaria instantánea que captara arbitrariamente el devenir revelaría que hay:

- a. Producciones de indole propagandística destinadas a generar algún tipo de conciencia social (política, social, cultural, de salud o cuidado ambiental).
- b. Producciones de diseño tendientes a incluir a grupos separados de la sociedad por motivos no económicos (mujeres, personas con algún tipo de discapacidad física o mental).

- c. Intervenciones de diseño destinadas a brindar un servicio profesional a quienes no pueden acceder a él.
- d. Intervenciones de diseño en una comunidad, destinadas a orientar desarrollos productivos incipientes (en movimientos sociales, en pequeñas comunidades).
- e. Intervenciones de diseño en una comunidad destinadas a colaborar en la construcción de identidades, en el conocimiento integral del territorio como modos de legitimar el saber colectivo propio de la comunidad.
- f. Intervenciones de diseño a nivel estatal (nacional, provincial o municipal) orientadas a un desarrollo económico y humano con vistas a una mayor calidad de vida y un estado de bienestar social.

Estos puntos de capitón son emergentes de líneas y prácticas de diseño que, a su vez, hacen serie con otras prácticas u otros actores, tal como aparecen en las narrativas de los propios actores incluidos en el mapa.

En cuanto prácticas y “lenguajes”, a estas modalidades pueden encontrarse orígenes en otros tantos espacios que pueden vincularse a líneas del diseño desarrolladas en los últimos noventa años. Sin pretender exhaustividad, vale el intento de armar las series tal como surgen de esas narrativas en las que es posible reconocer los alientos mesiánicos de la Bauhaus, las concepciones contemporáneas de sustentabilidad y desarrollo, los planteos sobre el diseño de la periferia, actitudes e impostaciones militantes o “subalternas” o aun “tercermundistas” y “altermundialistas”.

En una de esas series como fondo emblemático, aparecen las figuras de Morris, la Bauhaus y Ulm, esta última sobre todo, en la voz de Otl Aicher y el mundo como proyecto. De manera menos frecuente también se recuerda a Ulm no solo por su esfuerzo en la reconstrucción de la Europa de posguerra, sino también porque de sus filas surgió Gui Bonsiepe y la propuesta de aplicar el proyecto de diseño moderno y social al tercer mundo. En consonancia con estos planteos, algunas narrativas recuerdan las líneas fuertemente humanistas centradas en especial en el cuidado del ambiente, entre las que se destaca la voz de Víctor Papenek, líneas que persisten hasta hoy bajo conceptos como Green Design o Eco Design, que postulan un diseño sustentable, concepto que –en una de sus acepciones– tiende a limitar la irracionalidad de la esfera productiva.

En muchos relatos alienta la presencia de Jorge Frascara y su concepción del diseño alejada de la promoción del producto y los servicios de consumo, apuntada a solucionar problemas “universales” (tales como campañas de seguridad vial o de organización de la información vinculadas a las adecuadas legibilidad o lecturabilidad). En la misma línea se incluyen referencias al desarrollo que ha tomado el llamado “diseño para todos” o diseño para las capacidades diferentes, que plantea hacer centro en las necesidades de usuarios sistemáticamente no considerados por el diseño hegemónico.

Otros relatos, en general paralelos y no confluentes con los anteriores, apuntan a recuperar la figura de Tomaszewski y en general, la gráfica del afiche polaco, la del colectivo francés “Ne pas plier” y de su figura pública más conocida, Paris Clavel. En el ámbito local, el DG Alfredo Saavedra y el mío propio son nombres que aparecen asociados a esta línea de relatos que enfatiza el rol político del diseño.<sup>4</sup>

Por último, desde hace algunos años se está consolidando una visión del diseño como recurso intelectual estratégico con fuerte impacto en el desarrollo y calidad de la cadena productiva, de servicios y culturales. Esta visión reconoce que, a causa de su carácter creativo, innovador, y su capacidad de análisis simbólico, el diseño ejerce una acción central respecto al conocimiento y la articulación de actores en procesos económicos, sociales o culturales. Esta visión ha dado lugar a diferentes líneas de intervención destinadas bien a la inclusión social o bien al desarrollo regional y han sido tomadas tanto por el Estado como por comunidades independientes con el objetivo de volver más eficientes algunas propuestas destinadas a grupos sociales con débil inserción en el tejido social. Experiencias como las que desarrolla el INTI (Instituto Nacional de Tecnología Industrial, dependiente del Ministerio de Industria, Ciencia y Tecnología) o como lleva adelante la DI Beatriz Galán en nuestra facultad, apuntan en ese sentido.

El mapa no está completo (en rigor, no puede estarlo jamás); tampoco tiene un centro, pero sí admite lecturas. Lecturas por capas, no homogéneas, que muestran rápidamente su envés y se difuminan detrás de nuevos agrupamientos.

### **Primeras lecturas; algunas conclusiones**

Desde las concepciones de Deleuze (2005) y Lotman (1996), quienes han llamado la atención sobre el concepto de frontera, el sentido de nuestro mapa no está ni en el estado de cosas que muestra ni en las definiciones que puede eventualmente producir, sino en las fronteras. Estas indican un espacio exterior (otro/s diseño/s no denominados sociales) y a su vez, recorren el dominio entero como nervaduras que hacen posible una topología irregular del diseño social.

La frontera exterior parece perfilarse entre nociones tan porosas como individuo/sociedad. Pareciera que el espacio del diseño social se articula en el límite entre lo estrictamente individual y la consideración de las complejas relaciones sociales. Es por eso que, a pesar de las enormes diferencias en la totalidad de las intervenciones cartografiadas, el acento se desplaza desde el individuo (cliente-empresa-usuario) al comportamiento social en todas sus manifestaciones: actitudes, atributos, trayectorias de los grupos considerados. "Lo colectivo" es una especie de común denominador que aparece de muy diversas maneras: producciones en las que el autor se borra detrás de un "colectivo", producciones orientadas a colectivos sociales diferenciados (grupos vulnerables, por ejemplo), trabajo colectivo entre diseñadores y habitantes del territorio.

Otra línea de lectura revela, en contra de lo que podría pensarse apriorísticamente, que una buena parte del diseño social está destinado a orientar a sus destinatarios a ocupar lugares competitivos en el mercado: los trabajos con fábricas recuperadas, las acciones de desarrollo, los corredores productivos son otros tantos ejemplos en ese sentido. En todos los casos se trata de posicionar a grupos cuyas producciones requieren de la inclusión del diseño en la cadena de valor; sin embargo, el espacio está atravesado por nuevas nervaduras: en algunas, el acento está puesto en la inclusión de recursos tecnológicos e innovativos para el desarrollo regional o de pequeños productores, buscando la sustentabilidad económica, social y ambiental; por el contrario, en otras, además de la subsistencia económica se busca generar una intervención política de carácter contrahegemónico o contracultural.

Muchas intervenciones coinciden en determinados lugares, villas o asentamientos, pero difieren en sus estrategias y objetivos. Algunas son marcadamente asistenciales y buscan resolver los problemas acuciantes de una población de manera concreta (el diseño del carrito para cartoneros, la revista *Hecho en Buenos Aires* o grupos de diseño que ayudan a la edificación de viviendas en barrios carenciados); otras apuntan a la construcción de subjetividades, a “empoderar” a los beneficiarios en algún sentido. Nuevamente, aparece otra nervadura: el empoderamiento es –si se permite esa diferenciación– económico o político. Algunas intervenciones conciben el empoderamiento como el trabajo para que los miembros de una comunidad o grupo adquieran las capacidades necesarias para continuar su producción de manera independiente; otras, por el contrario, persiguen la conformación de una consciencia política.

Como en toda frontera, más que las diferencias –visibles y claras en las geográficas, pero no en estas–, son los préstamos, los pasajes, los trasvasamientos, los que configuran el espacio de sentido.

“Hacer mapa”, lo dijimos, significa hacer visibles esos trasvasamientos; nuestro dispositivo digital es el instrumento que mira sobre el territorio, pero al mismo tiempo constituye a ese territorio en un espacio mirable. Al organizar las intervenciones de “diseño social” en algo aprehensible desde múltiples miradas, “hacer mapa” se convierte en un instrumento analítico potente no solo para el analista, sino fundamentalmente para los propios actores. Creemos que ese es su poder performativo, ya que crear un mapa del territorio es el primer camino para construir sobre él.

## NOTAS

**1** Algunos ejemplos en ese sentido: desde hace seis años, la Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires presenta un concurso de Diseño Social que en ocasiones ha contado con el auspicio del Centro Metropolitano de Diseño. En otro orden, en los últimos años, en los concursos para optar al cargo de Titular o Adjunto de la carrera de Diseño Gráfico de la FADU-UBA, el tema propuesto a los aspirantes ha sido, por lo menos dos veces, Diseño Social.

**2** Esteban Rico ha liderado el equipo que llevó adelante la construcción del dispositivo.

**3** El equipo que está realizando este trabajo está dirigido por Paula Siganevich, coordinado por Nadia Menotti e integrado por los pasantes de investigación Malena Castañón, Dana Famulari, Lucas Lucente, Alejandra Mendoza, Luciana Raimondo, Luis Roach, Florencia Saez Ruiz, Luján Saez, Victoria Vázquez, Marcelo Vera y Carolina Yedrasiak. Las herramientas de trabajo para la recolección de datos son el registro y la entrevista en profundidad tanto de actores como de referentes.

**4** En el marco de los UBACYT “La representación de lo precario”, “Semánticas de lo precario”, dirigidos por Paula Siganevich y del “Grupo de Investigación en Arte y Diseño” dirigido por Siganevich y Laura Nieto, ambas llevaron adelante una serie de entrevistas a grupos gráficos que actuaron alrededor de la crisis política, social y económica de 2001 de Argentina.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Deleuze, G. ([1969] 2005). *La lógica del sentido*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. ([1980] 1994). *Mil mesetas*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Guattari, F., Rolnik, S. (1999). *Micropolítica: cartografías do desejo*. Petrópolis, Brasil: Editora Vozes.
- Hassan Montero, Y. y Martín Fernández, F. (2003). Guía de Evaluación Heurística de Sitios Web. *No Solo Usabilidad*, 2. Consultado el 20/11/2013 en <http://www.nosolousabilidad.com/articulos/heuristica.htm>.



- Holmesn, N. (1991). *Designer's Guide to Creating Charts and Diagrams*. New York, USA: Watson-Guptill Publications.
- Jelin, E. (2003). *Más allá de la nación: las escalas múltiples de los movimientos sociales*. Buenos Aires, Argentina: Libros del Zorzal.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, España: Cátedra.
- Matus, T. (1999). *Propuestas contemporáneas en trabajo social: hacia una intervención polifónica*. Buenos Aires, Argentina: Espacio Editorial.
- Merthy, E. E. (2006). *Salud: cartografía del trabajo vivo*. Buenos Aires, Argentina: Lugar Editorial.
- Perez de Lama, J. (2009). La avispa y la orquídea hacen mapa en el seno de un rizoma Cartografía y máquinas, relejendo a Deleuze y Guattari. *Pro-Posições, Campinas*, v. 20, n. 3 (60), pp. 121-145, set./dez. 2009. Consultado el 20/11/2013 en <http://www.scielo.br/pdf/pp/v20n3/v20n3a09.pdf>.
- Tuftee, E. R. (1993). *The Visual Display of Quantitative Information*. Cheshire, UK: Graphic Press.
- Wurman, R. S. (1997). *Information Architects*. New York, USA: Watson-Guptill.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bertin, J. (1973). *Sémiologie graphique (diagrames et cartographie)*. Paris, Francia: Mouton-Gauthier-Villars.
- Deleuze, G. y Guattari, F. ([1979] 1983). *Rizoma*. México DF, México: La red de Jonás Premia Editora.
- Guattari, F. ([1992] 1996). *Caosmosis*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- ----- ([1998] 2000). *Cartografías esquizoanalíticas*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Wood, D. (1992). *The Power of Maps*. New York, usa: The Guilford Press.

## María del Valle Ledesma

Novelista y ensayista. Especialista en Teoría del Diseño y de la Imagen. Doctora en Diseño por la UBA y Licenciada en Literaturas Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Profesora Titular de la materia Comunicación I y II en la Carrera de Diseño Gráfico de la FADU-UBA, carrera en la que también se ha desempeñado como Vicedirectora. Miembro de la comisión de doctorado de la FADU-UBA, de la FADU-UNL y de la FCED-UNER. Ha sido directora de la Carrera de Formación Docente de la FADU-UBA y actualmente dirige la Maestría en Diseño orientada a la Gestión Estratégica de la Innovación en la UNNOBA. Dicta clases en diversos posgrados nacionales y extranjeros.

Sede Programa Teoría del Diseño Semiótica del Espacio  
 Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires  
 Calle Intendente Güiraldes 2160. Pabellón III, Piso 4°  
 Ciudad Universitaria, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina

marialedvalle.ledesma@gmail.com



# HISTORIAS DEL DISEÑO: DE LAS VISIONES GLOBALES HACIA LAS REGIONALES

DESIGN HISTORIES: FROM THE GLOBAL VISIONS TO THE REGIONAL ONES

Luis Rodríguez Morales \*

El presente texto se inicia con una revisión de algunos de los enfoques que se han dado a la historia del diseño para ofrecer un marco ubicado dentro del contexto global. Para los países periféricos se propone una visión sistémica que posibilite el análisis de las múltiples relaciones del diseño y así tener la posibilidad de proponer enfoques para desarrollar historias del diseño pertinentes al contexto latinoamericano.

**PALABRAS CLAVE:** Historias del diseño. Tradiciones. Historiografía. Narrativas.

This text starts with some reviews of the approaches which have given to the design history to offer a framework set inside the global context. To the outlying countries we suggest a systematic vision which allows the design's multiple relations analysis and so to have the possibility to propose approaches to develop design histories concerning to the Latin American context.

**KEY WORDS:** Histories of Design. Traditions. Historiography. Narratives.

## Introducción

La historia del diseño desempeña un rol destacado en la construcción de los discursos que permiten al gremio profesional y a la sociedad en general analizar y comprender los temas que influyen en los procesos proyectuales y sus resultados objetuales, particularmente hoy, pues a partir de la crisis del Movimiento Moderno y del rol social del diseño, se han generado múltiples cambios radicales.

La Historia, en tanto disciplina que se enfrenta a su propia problemática ante la diversidad de enfoques de historias específicas (Burke, 1994), asume hoy en día como propias las preguntas que vienen de los estudios culturales y de la antropología.

Por su parte, el estudio histórico del diseño se enfrenta a problemas originados en las múltiples versiones que hoy se dan a su definición (Buchanan y Margolin, 1995). En la actualidad podemos observar cómo a la sociedad se le presentan visiones del diseño que no siempre concuerdan con el espíritu y los ideales de la disciplina.

Para iniciar este análisis, es necesaria una revisión de los estudios históricos sobre el diseño, y así comprender los distintos enfoques que se le han dado. La importancia de estas perspectivas no ha recibido toda la atención necesaria; basta con señalar, por ejemplo, que si desde un punto de vista histórico consideramos que el diseño es una actividad artística, o bien enfatizamos su relación con los desarrollos técnico-productivos, la formación de los estudiantes de diseño, su desempeño profesional y el impacto de este en la sociedad, estarán orientados por estas visiones; así, tendremos profesionales que en un caso demostrarán su capacidad al desarrollar objetos o imágenes con un alto grado estético, mientras que otros se preocuparán por la eficiencia técnica o productiva.

Hoy entendemos que nos hemos convertido en una sociedad diseñada y diseñante, en el sentido de que los productos de la actividad de los diseñadores ayudan a moldear nuestro comportamiento y la manera en que nos relacionamos con otros seres humanos y el medio ambiente.

## Dos tradiciones: Europa y los Estados Unidos

Sin duda, una de las obras de mayor influencia es la de Pevsner, quien en 1936 publicó *Pioneros del Diseño Moderno. De William Morris a Walter Gropius*, y que a la fecha se sigue difundiendo (2011) debido a que forma parte fundamental de los estudios de historia del diseño en gran cantidad de universidades en todo el mundo. Esta obra se inscribe dentro de la tradición que tiene sus raíces en el estudio de la arquitectura desde la perspectiva de la historia del arte.

Pevsner es sin duda un destacado historiador del arte y con *Pioneros del Diseño Moderno* aportó las metodologías de estudio propias del arte y una perspectiva centrada en el trabajo del individuo y obras consideradas como buen ejemplo de práctica profesional. Esta postura impregna hasta la fecha buena parte de la idea que la sociedad tiene de la práctica profesional del diseño, centrada en los objetos y sus características estilísticas, y que en buena medida glorifica al diseñador como el héroe de la modernidad:

Es la energía creativa de este mundo en el que vivimos y trabajamos la que buscamos dominar, un mundo de ciencia y tecnología, de velocidad y peligro, de duras luchas y

sin seguridad personal y que está glorificado en la arquitectura de Gropius y mientras este sea el mundo y estas sus ambiciones y problemas, el estilo de Gropius y otros pioneros será válido (Pevsner, 2011, p. 217).

Similar a la de Pevsner, la obra de Herbert Read (1967, 1970) sitúa al diseño como heredero de las bellas artes, pero Read pone el acento en las artes plásticas y se aleja de la arquitectura; sin embargo, podemos observar en ambos autores la misma orientación de un diseño centrado en los objetos y en creadores individuales. A pesar de que ambos presentan la noción de que el diseño moderno es más una idea que un estilo, no podemos dejar de anotar que en realidad, intrínseco en estas historias está el sustrato de un estilo. Incluso la tan valorada funcionalidad de los objetos se resuelve en un estilo (Adorno, 2008).

En ambos autores, la problemática del diseño industrial está en encontrar una expresión adecuada a los cambios impuestos por la producción industrial: "El verdadero problema no es la adaptación a la producción en máquinas de las normas estéticas de la artesanía, sino la creación de nuevas normas estéticas para los nuevos métodos de producción" (Read, 1967, p. 9).

Aunada a las posturas de Pevsner y Read, encontramos otra corriente, también dentro de la tradición europea, que surge con los estudios de las artes decorativas que encuentran un contexto fértil entre las colecciones de museos o bien de particulares que reúnen objetos bajo la rúbrica general de "antigüedades" y así pasan a formar parte de las fuentes recurrentes a esta perspectiva sobre la historia del diseño. En ambos campos (el de la arquitectura y el de las artes decorativas) encontramos una visión de la historia del diseño centrada en los objetos y sus creadores individuales, desligados de otras preocupaciones.

Otra obra importante es la de Banham (1960), cuya tesis doctoral fue dirigida por Pevsner. A diferencia de su maestro, Banham sitúa al diseño en el contexto del desarrollo tecnológico, y como su título lo indica, se centra en el análisis de teorías y no tanto en los objetos, pero incluso en su análisis de aquellas, mantiene la perspectiva de la historia del arte. Si bien Banham fue conocido por sus artículos en los que de una manera irónica y no desprovista de sarcasmo critica la orientación hacia el estilismo del diseño en los Estados Unidos, es su tesis doctoral la que aún tiene una cierta influencia por su uso recurrente entre los textos de historia del diseño en muchas universidades.

En contraste con la tradición europea, en los Estados Unidos se generó otra perspectiva, dentro de la que destaca la obra de Giedion (1978). En este texto podemos observar cómo se establece una diferencia entre las posturas de la tradición europea y la de los Estados Unidos. En la obra de Giedion sobresale el valor de la innovación relacionada con la producción de los objetos y particularmente se enfatiza el empleo tanto de los mecanismos como de los procesos productivos masivos. También es importante señalar que los objetos que presenta no se limitan a la decoración o al uso en el hogar (como es el caso de la tradición europea), sino que abarca bienes de capital como trilladoras agrícolas o maquinaria diversa, incluso de uso doméstico, como la máquina de coser, lavadoras de ropa o aspiradoras. En el caso de la tradición de los Estados Unidos, el héroe es el inventor, quien además no se contenta con diseñar un nuevo objeto, sino que establece empresas (como es el caso de Bell, Ford o Singer, por mencionar los más conocidos). Esta unión entre innovación y empresa es conocida como Sistema Americano de Producción (Rodríguez, 2011).

Una obra muy amplia, dentro de la tradición de los Estados Unidos, es la de Arthur Pulos, quien en dos volúmenes (1983 y 1988) presenta al diseño en el contexto histórico de

ese país, desde la colonia hasta la segunda mitad del siglo XX. Una obra sin duda importante por la cantidad de información reunida y cuyo propósito es centrarse en la evolución técnico-productiva del Sistema Americano de Producción (Pulos, 1983). En esta obra, consistente con la tradición de la historia del diseño en los Estados Unidos, el diseñador individual se confunde con el empresario y se muestra la gran cantidad de innovaciones que se generaron y que impactaron distintos ámbitos.

En el segundo libro (Pulos, 1988), se presentan ya las primeras figuras individuales del diseño, desligadas del empresario. Aparece así la profesión del diseño en cuanto servicio que se ofrece a la industria para incrementar el valor de diversos objetos. Se pueden identificar dos corrientes: una que incrementa el valor funcional, especialmente ligado a la mejora ergonómica de los objetos, como es el caso de Dreyfuss (1955), quien inició sus estudios ergonómicos para el ejército de los Estados Unidos durante la Primera y la Segunda Guerra Mundial. Otro caso es el de Norman Bel-Geddes (1940), quien tuvo una gran influencia en el diseño de locales comerciales, exposiciones y la industria del automóvil. En la obra de Bel-Geddes se puede observar la transición del diseño funcional hacia el estilismo, que es la segunda corriente que podemos identificar y que encuentra su figura más conocida en Raymond Loewy (1988). El estilismo fue muy criticado por la postura europea del diseño, que veía en este enfoque tan solo una herramienta para incrementar el consumo desmedido o irracional.

Desde el punto de vista del análisis histórico, tan solo la obra de Pulos ofrece un análisis y reflexión historiográfica. Los otros textos mencionados son, en su mayor parte, recuentos de las obras individuales de sus autores. En este sentido, son fuentes para el historiador, pero por su carácter autobiográfico aportan poco al análisis crítico.

No podemos dejar de mencionar otras obras, como la de Renato de Fusco (1995), que sigue la tradición europea y en especial abunda en temas como el diseño italiano, que la versión central encabezada por Pevsner ha dejado fuera. Lo mismo podemos decir sobre el caso de otros diseños nacionales, como el japonés o el escandinavo, que han recibido una atención marginal, a pesar de que en muchos casos ofrecen excelentes ejemplos de diseño moderno.

Es importante observar que la mayoría de los estudios mencionados se centran en el diseño industrial. Incluso la línea trazada por Pevsner que parte del movimiento *Arts and Crafts* en el siglo XIX y continúa con el *Werkbund* y la *Bauhaus*, hace apenas algunas referencias al desarrollo del diseño gráfico. Para este campo profesional, las obras de Enric Satué (1988) y de Philip Meggs (1998), revisten gran importancia, no solo por su amplitud, sino porque establecen como origen de sus estudios obras prehistóricas, como las pinturas rupestres en cavernas o el inicio de la escritura cuneiforme. Para estos autores, así como para muchos profesionales del diseño gráfico, los orígenes de este campo se remontan muchos siglos atrás, mientras que para el caso del diseño industrial, tal parece que hay un consenso en marcar sus orígenes a partir de la revolución industrial y más específicamente en el siglo XIX.

## **La producción latinoamericana**

Tal vez el mayor problema de América Latina lo podamos encontrar en la distribución y difusión de los textos que se elaboran en el ámbito de la historia del diseño. Hay muchos autores cuya obra es poco conocida; sin embargo, sobresalen algunos como Maseda (2006), quien nos ofrece una cuidadosa reconstrucción del contexto político y cultural en el que se dan

las primeras manifestaciones del diseño en México. En esta obra destaca cómo el diseño se forma entrelazado a las posturas y acontecimientos, en especial, en el siglo XX en México. Por otro lado, Vilchis (2010) rescata gran cantidad de obras de diseño gráfico, cronológicamente ordenadas; parte de la riqueza de este texto la hallamos en el rescate de diseños populares, con lo que se enfatiza la relación del diseño gráfico con la vida cotidiana y no solo con muestras de "buen diseño" desde perspectivas académicas. En este sentido, Vilchis señala una de las preocupaciones de Latinoamérica en cuanto a recuperación, estudio y valoración de gran cantidad de obras de diseño surgidas desde las raíces y visiones propias de la región.

Un texto que se distingue por su difusión y utilización en los cursos de historia en distintas universidades es el de Salinas (1992), que muestra el desarrollo del diseño desde una perspectiva global y presenta capítulos en los que aborda de manera específica, si bien breve, los aspectos más relevantes en la conformación del Diseño en algunos países latinoamericanos.

Una de las pocas obras que intenta dar a conocer una visión general de América Latina es el coordinado por Bonsiepe y Fernández (2008), que reúne a veintisiete autores, cuyos ensayos buscan resaltar el contexto del diseño dentro de las políticas económicas e industriales de la región, así como señalar las principales influencias en el desarrollo del campo del diseño. Al ofrecernos una panorámica de ocho países, este texto permite un análisis comparativo (aunque no profundo, por las limitaciones de espacio naturales a una obra de esta índole) que nos provee una idea clara de las distintas vertientes que dan forma al diseño en América Latina.

Por otro lado, hay diversas obras producidas en España, que si bien no se refieren específicamente a América Latina, por ser escritas en español han facilitado su lectura y difusión, por lo que tienen un cierto impacto en la región. En este sentido podemos mencionar a Campi (2007, 2010 y 2013), quien a través de diversos textos nos ofrece no solo narrativas, sino sobre todo material historiográfico, que no es frecuente encontrar en español y especialmente en Latinoamérica.

### Otras perspectivas

Ante la diversidad de enfoques, Forty (1986) ofrece un aire fresco y marca una clara distancia con respecto a la corriente iniciada por Pevsner, al proponer una historia social del diseño que gira alrededor de procesos tecnológicos (como la electrificación) y de necesidades sociales (como la higiene) y su impacto en distintos ámbitos como el hogar, las empresas o las oficinas. La obra de Forty reviste importancia pues rompe las ataduras de la historia del diseño con la tradición de la historia del arte, al colocar el acento en otros factores y los objetos se presentan como una respuesta y no forman el eje vertebral del discurso. Con este enfoque se abre la historia del diseño a otras posibles interpretaciones y narraciones.

[...] se ha obscurecido el hecho de que el diseño surgió en una etapa particular en la historia del capitalismo y que ha jugado un papel vital en la creación de la riqueza industrial. Limitarlo a una actividad puramente artística lo ha hecho parecer trivial y lo ha relegado a la contribución de un mero apéndice cultural (Forty, 1986, p. 6).

Forty hace una crítica a la historia del diseño centrada en los aspectos estéticos y explica el diseño no como el centro generador, sino como el resultado de la confluencia de distintos

factores como la economía, la tecnología y el consumo, que a su vez buscan atender a necesidades que se dan al interior de la sociedad. Es importante resaltar cómo Forty busca disminuir el mito del creador individual, que en su opinión ha resultado pernicioso, especialmente para las escuelas de diseño, donde los estudiantes consideran que el mito de la personalidad "omnipotente" es el motor de la creatividad y el diseño e intentan reproducirlo, olvidando que el diseño está limitado por una serie de factores contextuales.

En el mismo sentido, la obra de Sparke (1987) analiza los ámbitos en que surgen los distintos estilos nacionales de diseño, con particular atención al mercado y los recursos disponibles para optimizar la producción. Es en estos factores donde Sparke ve la diferencia, por ejemplo, entre el diseño desarrollado en Japón o Alemania, países que ante la falta de excedentes en recursos naturales han buscado destacar por la innovación y alta eficiencia mecánica o electrónica de sus productos, mientras que los países escandinavos han generado un estilo de diseño basado en la evolución formal de sus tradiciones y la alta calidad manufacturera. Así, para esta autora, el diseño es resultado de la necesidad de generar ventajas competitivas en el mercado de consumo a partir de la capacidad de la tecnología para posibilitar los productos, con lo que abona el campo de quienes ven en el diseño un medio para incrementar el rendimiento económico de las manufacturas.

Al incluir el concepto de "contexto", Sparke nos introduce en la complejidad de este fenómeno:

El diseño es un concepto complejo. Es al mismo tiempo un proceso y el resultado de ese proceso: la forma, estilo y significado de los artefactos que han sido "diseñados". Son muchos los factores que influyen en este proceso: las ideas del diseñador (si es que hay uno involucrado); las determinantes tecnológicas en la manufactura del producto; las limitantes socioeconómicas del proceso de manufactura y el consumo del producto final; el contexto cultural que dio origen a la necesidad inicial del objeto; y las condiciones de su manufactura. La situación política del país manufacturero puede influir en la manera en que se produce y su apariencia final (Sparke, 1987, p. 8).

Dentro de estas posturas ante la historia del diseño se destaca también la obra de Heskett (1988), quien sostiene que el consumo es un factor determinante en el diseño y que la problemática del estilo, como es entendido por la historia del arte, es irrelevante, pues en realidad se ubica en el manejo social de símbolos y signos que influyen de manera considerable en el consumo de diversos productos. "La estética del miedo es discutida tan solo en raras ocasiones, o incluso no se le considera del todo, sin embargo las formas poderosas e impersonales del armamento militar están dentro de las imágenes más difundidas y evocadas de nuestra época" (Heskett, 1988, p. 190).

Por otro lado, Heskett es de los primeros autores que, a partir del análisis histórico, traza líneas hacia la teoría del diseño, con lo que las narraciones no solo pretenden registrar y analizar ciertos eventos, sino que además extienden su propósito a la propuesta de enfoques para la enseñanza y la práctica profesional. Así surge el cuestionamiento sobre cuál es el objeto de estudio de la historia del diseño. La situación se vuelve más compleja al entrar en la arena otros estudios sobre los objetos, como es el caso de Baudrillard (2004) que lo hace desde la perspectiva social y semiótica. El objetivo que propone este autor establece que:



[...] no se trata de objetos definidos según su función, o según las clases en las que podríamos subdividirlos para facilitar su análisis, sino de los procesos en virtud de los cuales las personas entran en relación con ellos y de la sistemática de las conductas y de las relaciones humanas que resultan de ello (Baudrillard, 2004, p. 2).

La perspectiva sociológica introduce al discurso de la historia nuevas problemáticas, al igual que el de la semiótica (Baudrillard, 2002). A partir de ese momento, la historia del diseño se enfrenta a la problemática de la interdisciplina y su campo de estudio se amplía de los objetos y la actividad profesional a sus complejas relaciones económicas, políticas y culturales. Ya no interesa tan solo la forma, sino que su estudio se inscribe también en los procesos técnico-manufactureros y sus efectos en el consumo, así como en el uso que se hace del diseño en algunos países, ya sea para reforzar identidades culturales o para promover la apertura de mercados globales.

Por otro lado, los países que, como los latinoamericanos, llegaron tarde al desarrollo industrial, se encuentran en una encrucijada, pues el diseño, en no pocas ocasiones, es entendido como un signo de modernidad o progreso. Esta idea conlleva la aplicación de los conceptos que sobre la disciplina se han generado en los países centrales, que no concuerda ni con el estado de desarrollo de la industria ni con otras problemáticas, como la de las artesanías.

Para muchos países periféricos la artesanía no es tan solo una actividad artística o cultural, sino que es una manera de producir objetos de uso, que reflejan un enfoque productivo, un modo de uso y un poderoso medio de identificación cultural. Al actuar en el campo de la artesanía, resulta evidente que el diseñador formado bajo los preceptos del diseño moderno no está lo suficientemente preparado para enfrentar un problema tan complejo, por lo que en muchas ocasiones el resultado son proyectos que no llegan a satisfacer ni las aspiraciones de los artesanos-fabricantes ni las de los usuarios-consumidores, y además se pueden romper o distorsionar los complicados lazos que forman el tramado social de las comunidades artesanales. Estas son algunas de las razones por las que el análisis histórico de la relación entre diseño y artesanías en los países periféricos resulte poco afortunado, y por supuesto, los modelos generados en la tradición europea o estadounidense resultan inapropiados para este contexto. Este tipo de análisis son un buen ejemplo de que hoy las historias del diseño requieren de visiones complejas y de relaciones interdisciplinarias para alcanzar sus propósitos.

### **Las historias de la historia**

Por último, es necesario mencionar aquellos estudios que se han publicado, enfocados en analizar la manera en que se ha abordado este campo de estudios.

Walker (1990) fue uno de los primeros en abordar el tema de la historiografía del diseño. Para este autor, entre los principales problemas que enfrenta el historiador está la falta de una definición clara y consensuada de qué es el diseño, por lo que es necesario tomar un punto de partida para establecer los límites de la historia del diseño en cuanto campo de estudio. La propuesta central de esta obra estriba en la necesidad de abrir la historia del diseño a múltiples relaciones interdisciplinarias para tomar en cuenta aspectos como las historias nacionales, sociales y económicas, al tiempo que involucra temáticas como el consumo, los estilos de vida y la diversidad de gustos que los estudios tradicionales han negado.

Por su parte, Fallan (2010) critica las posturas tradicionales de la historia del diseño que se centran en cuestiones estéticas y el culto a la personalidad de individuos, pues seleccionan para su estudio objetos valiosos o poco comunes (en término de su consumo masivo). Para este autor, la historia del arte, con sus tradiciones y métodos, no es suficiente para abordar el análisis de la relación entre sociedad, tecnología y diseño, por lo que propone adoptar posturas más amplias. En un reciente libro (Fallan, 2013) sobre el diseño escandinavo, analiza estudios de caso que cubren ejemplos como fotografía, transporte, interiores, mobiliario e identidad corporativa, que a su vez son analizados desde la óptica de la legislación, los sistemas productivos, la comercialización y el consumo.

La obra de Fallan destruye, en buena medida, la idea del diseño escandinavo como modelo de un enfoque democrático y funcional.

La camisa de fuerza de las mitologías cuidadosamente tejidas alrededor del diseño de los países nórdicos por los mercadólogos, promotores e historiadores ha resultado en una imagen fuerte, pero distorsionada, de lo que realmente es el diseño escandinavo. Especialmente la percepción internacional y popular de este concepto inteligentemente manufacturado, ha conducido a una comprensión perturbadoramente estrecha (Fallan, 2013, p. 2).

Al destruir el mito tradicional, emerge una visión que si bien es menos romántica que la tradicional sobre el diseño en Escandinavia, es más poderosa al enfatizar la competitividad empresarial, la identidad cultural, el concepto de *branding* aplicado a cierto tipo de objetos que el autor llama *Gourmet*, muchos de ellos enfocados a un mercado de exportación.

Sin duda, hay más autores que analizan la historiografía del diseño. Por razones de espacio no es posible presentarlos; sin embargo, los dos mencionados en este apartado muestran las tendencias que surgen actualmente y que han dado lugar a serios debates al respecto. En este sentido podemos mencionar el sostenido por Margolin y Forty.

En 1991, Margolin pronunció una conferencia titulada *Historia del diseño o estudios sobre diseño* (2005), en la que plantea la imposibilidad de delimitar la historia del diseño como campo de estudio.

Puesto que no podemos aislar una clase fija de productos –sean materiales o inmateriales– como tema de estudio de la historia del diseño y dado que en cambio necesitamos pensar esta práctica como un acto de invención permanente, no resulta realista creer que podemos demarcar un terreno estable como propio de los historiadores del diseño (Margolin, 2005, p. 319).

Ante esta imposibilidad, este autor propone la aparición de un nuevo campo que llama “Estudios sobre diseño”:

Los estudios del diseño son el campo de investigación que aborda cómo hacemos y usamos productos en nuestra vida cotidiana y cómo lo hemos hecho en el pasado [...]. Los estudios sobre diseño abordan las cuestiones relativas a la concepción y planificación, producción, forma, distribución y uso de los productos y consideran estos temas en el presente, así como en el pasado. Junto con los productos, los estudios de

diseño también se abocan a la red de discursos en los cuales se insertan la producción y el uso; su tema de estudio incluye la cultura visual y la materia, así como el diseño de productos y sistemas (Margolin, 2005, p. 321).

Margolin enlaza la historia con la teoría, el pasado con la prospectiva, y así marca un rumbo de desmaterialización, al alejarse de los objetos como eje rector de la historia y adentrarse en cuestiones como el consumo, la planificación y la cultura material.

Ante esta propuesta, Forty argumenta que ampliar el análisis del diseño como lo proponía Margolin, dejaba de lado el aspecto de calidad o “buen diseño”, concepto a los ojos de Forty central al estudio y la práctica del diseño, y por otro lado menciona que el artículo de Margolin no contempla los cambios introducidos en la historia del arte por campos como la sociología del arte, por lo que en realidad no se necesita un nuevo campo de estudios, sino hacer buena historia del diseño.

La respuesta de Margolin insistió en que no hay un núcleo definido que identifique a la historia del diseño al centrarse en los objetos, pues estos son cambiantes y su clasificación es limitante. Este debate originó distintas posturas entre los historiadores del arte, tanto en Inglaterra como en los Estados Unidos (*Design Issues*. 1995, vol. 11, N° 1).

El debate no ha terminado aún. Actualmente se oyen voces que apoyan uno u otro argumento. Una de ellas es la de Julier (2010), quien a partir de una crítica de la situación de la historia del diseño, abre sus perspectivas para incluir conceptos de marginalidad y de diseño en la periferia, con lo que apoya el desarrollo de historias particulares, que en la línea central, originada por Pevsner, no son contempladas.

Este complejo panorama es impactado por otro factor de gran importancia: la difusión que en distintos medios se hace, no solo del diseño en sus múltiples acepciones y manejos publicitarios, sino también del considerado “buen diseño”. Al abrirse a otras audiencias, el panorama de la historia del diseño se complica aún más.

## **Las audiencias de la historia**

Si bien la mayoría de las obras hasta aquí mencionadas han estado enfocadas al gremio del diseño y se utilizan de manera preferente en las escuelas, en fechas recientes atestiguamos la aparición de múltiples libros sobre historia del diseño o bien que muestran objetos de “buen diseño” (Fiell, 2012). Muchos de estos libros no presentan análisis de los objetos, pero tienen ilustraciones de buena calidad y una ficha bibliográfica sobre los autores de los distintos productos, y por lo tanto son vistos, en muchas ocasiones, con desprecio por los historiadores; sin embargo, cumplen con difundir a un gran público aquellas obras que la noción del diseño basada en la estética de los productos y en un enfoque “funcionalista”, considera notables. Otros libros de esta índole se centran en algunos momentos o escuelas, con lo que también se difunden algunas nociones o conceptos básicos.

Mención aparte merece la colección publicada por el Design Museum de Londres en la que encontramos una cuidadosa selección de objetos conforme a una cierta tipología (cincuenta autos; cincuenta vestidos, cincuenta sillas, etcétera) y con el título genérico de “*Cincuenta [...] que cambiaron al mundo*” (Design Museum, 2009). En cada uno de estos libros hay un análisis que contiene los datos fundamentales con respecto al contexto en que

se diseñaron los objetos seleccionados y se argumenta sobre su relevancia. En esta colección es posible ver la conducción de Sudjic, director del Design Museum, quien con un estilo desenfadado que permite una fácil lectura, se encarga de abrir al público las puertas del diseño y sus intrincadas relaciones (Sudjic, 2008), si bien persiste la noción de "buen diseño" y el eurocentrismo tan criticado por los historiadores contemporáneos, debemos entender que estos textos se dirigen a la difusión amplia de los logros de la práctica profesional. En este mismo sentido destaca la obra de Conran (2005), quien ha publicado varios libros en los que aborda distintos aspectos del diseño, desde la utilización de los objetos en interiores, hasta entrevistas a destacados diseñadores.

Las posturas hasta aquí mencionadas no pretenden mostrar una lista exhaustiva de lo publicado sobre las historias del diseño; tan solo procuran dar una visión panorámica de las principales tendencias y posturas; sin embargo, esta revisión nos ofrece una gran pregunta, que adquiere relevancia particular en países como los latinoamericanos: ¿Historia del diseño para quién?

En el contexto de los llamados países periféricos, bien podría ser esta la pregunta central; de su respuesta dependerán tanto los métodos de estudio como los posibles enfoques y sus alcances.

### Algunas posibilidades

Para poder analizar los posibles caminos para las historias del diseño en Latinoamérica, no podemos desligarnos de un contexto global, por lo que la reseña hasta aquí presentada es importante pues ofrece un marco general. Por otro lado, es necesario adoptar una perspectiva sistémica, para así observar el fenómeno del diseño en sus múltiples relaciones.

En principio, podemos pensar en una parte interna del sistema:

El objeto o centro gravitacional de la historia, que a su vez se compone de los siguientes elementos

- Procesos de diseño
- Procesos productivos
- Objetos, entendidos como el resultado de los procesos de diseño y los procesos productivos
- Impacto en la cultura, la economía y la sociedad en su conjunto del objeto

En la Figura 1 se muestra el flujo de relaciones entre estos elementos: los procesos de diseño y los productivos dan origen al objeto y este, a su vez, tiene un impacto sobre la economía, la cultura y en general sobre la sociedad que –idealmente– ve satisfechas sus necesidades o deseos.



Fig. 1 Parte interna del sistema

Por otro lado, dentro de la misma parte interna del sistema se encuentra el modo de acercarse al objeto de estudio. Con respecto a este punto, el enfoque debe descansar en una visión interdisciplinaria amplia y abierta. La orientación de este enfoque dependerá de la parte externa del sistema.

La parte externa del sistema se refiere a la dirección de los análisis históricos en función de las audiencias. A grandes rasgos podemos mencionar las principales:

- Estudiantes y profesionales. Aquellas personas en formación profesional o en la práctica que se acercan al fenómeno del diseño (no solamente diseñadores, se incluye estudiantes y profesionales de sociología, antropología, comunicación, mercadotecnia, publicidad, etcétera).
- Empresarios. Que desean saber qué ha aportado el diseño al desarrollo empresarial.
- Funcionarios públicos. Hoy se habla mucho sobre políticas de diseño e innovación; para su formulación es importante una perspectiva histórica.
- Público en general. Aquellas personas que desean ampliar su conocimiento sobre la cultura y su conformación.

En la Figura 2 se representa el flujo de relaciones entre las posibles audiencias: los estudiantes y profesionales tienen una gran influencia sobre el público en general; a su vez, el público influye sobre las decisiones políticas y los empresarios, que buscan relacionarse o entender necesidades y deseos de los consumidores.



Fig. 2 Parte externa del sistema

Por supuesto, ambos sistemas se interrelacionan y es en esta interfaz donde podemos encontrar algunas guías para la historia. En la Figura 3 mostramos una posibilidad de relación:

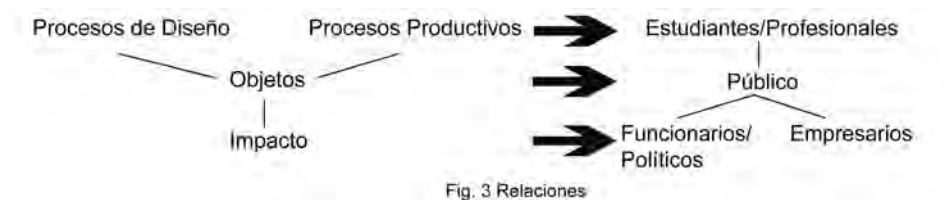


Fig. 3 Relaciones

De aquí se puede argumentar que las historias del diseño no pueden elaborarse sin tomar en cuenta las audiencias; estas son las que actualmente imponen necesidades en cuanto a los aspectos a analizar. Así por ejemplo, aquellos aspectos que tienen que ver con procesos de

diseño o desarrollo técnico-productivos, encontrarán un público receptivo entre estudiantes y profesionales de distintas áreas que desean acercarse al fenómeno del diseño para su análisis.

En segunda instancia, tenemos las historias centradas en objetos y que podrían ofrecer al gran público guías sobre su uso o aplicación en distintos contextos. Muy posiblemente estas historias contendrían una gran cantidad de imágenes para fortalecer el desarrollo de lo que podemos llamar una “cultura del diseño”.

Por último, mencionamos aquellas historias que buscan ofrecer datos y conocimiento sobre el uso del diseño (en cuanto disciplina) en ámbitos competitivos, de manera que empresarios y funcionarios públicos puedan conocer los resultados de los procesos de diseño en cuanto a incremento de valor, competitividad y su posicionamiento en los discursos globalizados y locales.

Es tal vez en este sector donde la historia del diseño en los países latinoamericanos tenga un gran papel a desempeñar, y a la fecha son muy pocos los estudios de caso e historia que permitan abundar en este conocimiento. Sabemos más de los éxitos de empresas como Alessi o Apple que de las locales. La pregunta central: ¿Para qué sirve el diseño en los países periféricos? puede encontrar en este enfoque no solo un campo casi virgen, sino sobre todo, un propósito para guiar los estudios que en esta área del conocimiento se pueden elaborar.

Su abordaje implica necesariamente una postura interdisciplinaria en la que se reúnan la economía, la antropología y la sociología. Este es un gran reto para los historiadores, pues en cierta medida (como en cualquier trabajo interdisciplinario) implica dejar algunos de los métodos y teorías que usualmente se toman por sentadas y buscar, junto a otros modos de acercamiento, nuevas rutas que permitan el desarrollo de estos trabajos, más acordes a nuestro contexto, necesidades y retos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. (2008). El Funcionalismo hoy. En *Crítica de la Cultura y Sociedad I*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Banham, R. (1960). *Theory and Design in the First Machine Age*. Cambridge, USA: MIT Press.
- Baudrillard, J. (2002). *Crítica de la economía política del signo*. México DF, México: Siglo XXI Editores.
- ----- (2004). *El sistema de los objetos*. México DF, México: Siglo XXI Editores.
- Bel-Geddes, N. (1940). *Magic Motorways*. New York, USA: Random House Publishers.
- Bonsiepe, G. y Fernández, S. (2008). *Historia del Diseño en América Latina y el Caribe*. San Pablo, Brasil: Editora Blücher.
- Buchanan, R. y Margolin, V. (eds.) (1995). *The Idea of Design*. Chicago, USA: MIT Press.
- Burke, P. (1994). *Formas de hacer historia*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Campi, I. (2007). *La idea y la materia*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- ----- (coord.) (2010). *Diseño e Historia. Tiempo, lugar y discurso*. México DF, México: Editorial Designio.
- ----- (2013). *La historia y las teorías historiográficas del diseño*. México DF, México: Editorial Designio.
- Conran, T. (2005). *Designers on Design*. Londres, Reino Unido: Harper Design.
- Design Museum (2009). *Fifty Chairs that Changed the World*. Londres, Reino Unido: Octopus Publishers.
- De Fusco, R. (1995). *Historia del diseño*. Barcelona, España: Santa y Cole Editores.
- Dreyfuss, H. (1955). *Designing for People*. New York, USA: Simon and Schuster Publishers.
- Fallan, K. (2010). *Design History: Understanding Theory and Method*. Londres, Reino Unido: Berg Publishers.
- ----- (2013). *Scandinavian Design: Alternative Histories*. Londres, Reino Unido: Berg Publishers.
- Fiell, C. y Fiell, P. (2012). *Design of the 20th Century*. Berlín, Alemania: Taschen GmbH.
- Forty, A. (1986). *Objects of Desire. Objects and Society Since 1750*. Londres, Reino Unido: Thames and Hudson.
- ----- (1993). A Reply to Victor Margolin. *Journal of Design History*, vol. 6, N° 2, pp. 131-132.
- Giedion, S. (1978). *La mecanización toma el mando*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.

- Heskett, J. (1988). *Industrial Design*. New York, USA: Oxford University Press.
- Julier, G. (2010). *La cultura del Diseño*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Loewy, R. (1988). *Industrial Design*. New York, USA: Overlook Press.
- Margolin, V. (2005). Historias del diseño y estudios sobre diseño. En *Las políticas de lo artificial*. México DF, México: Editorial Designio.
- ----- (1995). A Reply to Adrian Forty. *Design Issues*, vol. 11, N° 1, p. 21.
- Maseda, P. (2006). *Los inicios de la profesión del diseño en México. Genealogía de sus incidentes*. México DF, México: CONACULTA-ITESM.
- Meggs, Ph. (1998). *Historia del Diseño Gráfico*. México DF, México: Editorial Trillas.
- Pevsner, N. (2011). *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*. Bath, Reino Unido: Palazzo Editions.
- Pulos, A. (1983). *American Design Ethic: History of Industrial Design*. Cambridge, USA: MIT Press.
- ----- (1988). *The American Design Adventure*. Cambridge, USA: MIT Press.
- Read, H. (1967). *Arte e industria: principios del Diseño Industrial*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Infinito.
- ----- (1970). *Arte y sociedad*. Barcelona, España: Editorial Península.
- Rodríguez, L. (2011). *El diseño antes de la Bauhaus*. México DF, México: Editorial Designio.
- Salinas, O. (1992). *Historia del Diseño Industrial*. México DF, México: Editorial Trillas.
- Satué, E. (1988). *El diseño gráfico desde los orígenes hasta nuestros días*. Barcelona, España: Editorial Alianza.
- Sparke, P. (1987). *Design in Context*. Londres, Reino Unido: Bloomsbury Editions.
- Sudjic, D. (2009). *The Language of Things: Understanding the World of Desirable Objects*. Londres, Reino Unido: W. Norton & Company.
- Vilchis, L. (2010). *Historia del Diseño Gráfico en México 1910-2010*. México DF, México: INBA-CONACULTA.
- Walker, J. (1990). *Design History and the History of Design*. Londres, Reino Unido: Pluto Press.

### **Luis Rodríguez Morales**

Diseñador industrial por la UIA (México), con Maestría en desarrollo de productos por la Universidad de Birmingham (Reino Unido) y formado en Teoría del diseño por la UNAM (México). Doctorado en historia y teoría de la arquitectura por la UNAM. Profesor-investigador en la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Cuajimalpa en la Ciudad de México. Principales publicaciones: *Diseño: estrategia y táctica* (2004), México: Editorial Siglo XXI; *El diseño antes de la Bauhaus* (2011), México: Editorial Designio; *Diseño: Tesis y Discursos* (ed.) (2013), México: UNAM-UAM Cuajimalpa.

Departamento de Teoría y Procesos del Diseño  
 Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Cuajimalpa  
 Torre III, 5to. piso. Avenida Vasco de Quiroga 4871,  
 Colonia Santa Fé Cuajimalpa. Delegación Cuajimalpa de Morelos,  
 México DF  
 México

lrodriguez@correo.cua.uam.mx





# LA EPISTEMOLOGÍA DEL DISEÑO COMO CONSTRUCCIÓN PROBLEMÁTICA

## DESIGN EPISTEMOLOGY AS A PROBLEMATIC CONSTRUCTION

Rodrigo Martín Iglesias \*

Miguel Bohórquez Nates \*

Jorge Martín Motta \*

Anabella Speziale \*

La necesidad de plantear un marco epistemológico propio en el que se desplieguen y consoliden las investigaciones en Diseño surge con el desarrollo de trabajos de investigación de las disciplinas proyectuales. Sin embargo, este fenómeno se ha ampliado en los últimos veinte años, a partir de un aumento de las líneas y proyectos de investigación y un crecimiento de la masa crítica de posgrados y doctorados. La existencia de esta coyuntura hace necesario el planteo de ciertas conjeturas sobre una "Epistemología del Diseño", la cual se encuentra en un proceso de construcción, que para ser genuino debe ser horizontal, interdisciplinario, sistemático, heterodoxo y colectivo. Fundamentalmente, su elaboración viene realizándose desde el interior del propio campo disciplinar del diseño, por lo que el cruce complejo de miradas hacia los problemas del diseño, del proyecto y de la investigación del campo viene demostrando ser indispensable para encarar el desarrollo de dicha Epistemología.

**PALABRAS CLAVE:** Epistemología. Diseño. Proyecto. Problemática. Conocimiento. Investigación.

The need to raise an own epistemological framework in which the design's researchers are developed and consolidated becomes known with the design creative disciplines, development research works. However, this phenomenon has been extended in the last twenty years, from an increment of the research lines and projects and a growth of the critic mass of post grades and doctorates. The existence of this situation turns necessary the proposal of certain guesswork about the "epistemology of design", which a construction process and to be genuine must be horizontal, interdisciplinary, systematic, heterodox and collective. Basically, its elaboration is been carrying out from the own design disciplinary field, as for the complex joints of looks toward the design project and research field problems, demonstrates to be vitally needed to face the mentioned epistemology development.

**KEY WORDS:** Epistemology. Design. Project. Problem. Knowledge. Research.

## Las condiciones de emergencia del problema

Toda epistemología es expresión de una política epistemológica, más aún una epistemología que pretenda delinear los márgenes de un campo todavía difuso y esquivo como lo es el Diseño. Una política epistemológica que frente al sesgo analítico de la epistemología política (Latour, 2004) se ocupara de los aspectos pragmáticos de una práctica de producción de conocimiento orientada ideológicamente a determinados objetivos, dentro del sistema de relaciones de poder y saber de cierto grupo o colectivo. En este sentido, toda epistemología es consecuencia de una "gnoseopolítica" y, por lo tanto, coyuntural y provisoria condensación de consensos disciplinares y académicos, que cumple una función constructiva respecto de un campo intelectual (Bourdieu, 2002), al mismo tiempo que es causa de una política de la palabra, una "semiopolítica", que clausura sentidos de modo contingente y por tiempo indeterminado, generando estructuras de significación que serán la plataforma para el establecimiento de teorías nomológicas. Por otro lado, no hay que olvidar la dimensión geopolítica del conocimiento (Walsh *et al.*, 2002), en la que se verifican pugnas entre paradigmas y sistemas hegemónicos de organización del saber, sumados a las ya consabidas tensiones entre lo global y lo local, que cargan de importancia la toma de conciencia del lugar desde donde se produce y se enuncia. De tal modo, en la búsqueda de conclusiones generales seguiremos el conocido adagio, y para "pintar el mundo" comenzaremos por "pintar nuestra aldea", que en nuestro caso se trata de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FADU-UBA).

Como punto de partida tomamos posición en el debate disciplinar y concebimos al Diseño como campo intelectual y al Proyecto como modo de producción por excelencia dentro del campo. Es así que la especificación de los modos de validación y de producción de conocimiento, las teorías explícitas e implícitas, y las normas internas que los sistematizan, comportan una "Epistemología del Diseño".<sup>1</sup> Sin duda, el tema que trataremos merece un desarrollo mayor y con más profundidad que el que le daremos en este artículo, pero aún así creemos que cualquier aporte es valioso en el contexto actual de inserción de la disciplina en las estructuras e instituciones científicas<sup>2</sup> y las consecuentes definiciones epistemológicas que esto implica. Sostenemos la relevancia del trabajo en que este tipo de reflexiones son imprescindibles para la disciplina en su desarrollo y posicionamiento institucional, pero además estas deben colaborar en la legitimación del diseño como campo de saber y modo de pensar necesario en la formación básica de todo individuo, al menos en nuestros contextos actuales, así como lo son las matemáticas o la historia. Herbert Simon considera que la ciencia del diseño es el verdadero objeto de estudio de la humanidad, entendida como una disciplina fundamental para toda persona educada y no solo como el componente profesional de una educación técnica (Simon, 2006). Por otra parte, aclaramos que nos interesa el diseño como práctica y no como catálogo de objetos, por lo que hablamos del "proceso de diseño". En ese sentido, para comprender la actividad en sí (sin separarla de su especificidad) entendemos que debemos desarrollar una teoría del diseño que organice y dé cuenta de los fenómenos implicados en el diseñar (Iglesia, 2010).

Volviendo al inicio, la necesidad de plantear un marco epistemológico propio en el que se desarrollen y consoliden las investigaciones en Diseño, surge simultáneamente con el desarrollo de trabajos de investigación desde distintos espacios de las disciplinas de diseño y la práctica proyectual. Este fenómeno se ha ampliado en los últimos años, al producirse un

aumento de las líneas y proyectos de investigación, y al incrementarse la masa crítica de carreras de especialización, maestrías y doctorados. En el ámbito local de Buenos Aires, a mediados de la década de 1990 se abre en forma oficial el Programa de Doctorado de la FADU-UBA y, apenas en el año 2003, hace solamente una década, se realiza la segunda defensa de tesis doctoral en ese marco.<sup>3</sup> Desde ese momento se observa un incremento de la masa crítica de doctorandos que en la actualidad alcanza a ser más de un centenar, junto con un número de veintitrés tesis defendidas con éxito hacia el año 2013. La existencia de esta coyuntura hace necesaria y justifica el planteo de ciertas conjeturas sobre una "Epistemología del Diseño", que consideramos se encuentra en lento proceso de construcción y ha demostrado que para ser legítima debe plantearse desde una plataforma de pensamiento horizontal, interdisciplinario, sistemático, heterodoxo y colectivo (con la participación de investigadores, docentes, alumnos y profesionales). Su desarrollo viene efectuándose con altibajos en forma endógena, desde el interior del propio campo disciplinar del diseño, con algunos importantes aportes de otras disciplinas, por lo que el cruce complejo de miradas a los problemas del diseño, del proyecto y de la investigación del campo ha demostrado ser indispensable para encarar su desarrollo.

Las condiciones de emergencia del problema que nos convoca, la factibilidad y relevancia posible de una Epistemología del Diseño, son básicamente tres: la necesidad de validación externa, la falta de consenso interno y la masa crítica de investigadores formados. La validación externa de las investigaciones desarrolladas en el campo del diseño y sus resultados está en relación directa con la financiación de estas investigaciones y sus equipos de investigadores, lo que a su vez depende de las instituciones científicas que otorgan los subsidios o becas de investigación. Estas instituciones (universidades, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, etc.) actualmente se encuentran dominadas por el paradigma de las ciencias experimentales, con cierto desarrollo reciente hacia la investigación aplicada debido a políticas estratégicas de Estado. Esto no ha impedido que dentro del mismo sistema se haya continuado dando un importante lugar a las ciencias formales (matemáticas, física teórica, etc.) y a las ciencias sociales (sociología, antropología, etc.) o incluso a las humanidades (filosofía, literatura, artes, etc.) y las tecnologías (ingenierías, bioquímica, etcétera).

Cada uno de estos campos ha construido su legitimidad a partir de criterios epistemológicos propios de validación de los procesos de investigación y sus resultados, que insistimos, trabajan solidariamente con estrategias y tácticas de ocupación de los espacios de poder en las instituciones. Existen algunos casos particulares de indeterminación epistemológica en disciplinas muy vinculadas a la praxis, como la medicina o la administración. Dentro de este grupo podemos incluir también al diseño y la arquitectura. Disciplinas mal llamadas "profesionalistas", que se basan en prácticas concretas y escenarios posibles, lo que podríamos denominar como "la clínica", tomando este concepto de la medicina y la psicología. Lo que ocurre es que estos procesos de institucionalización e instalación paradigmática a los que nos referimos, dependen directamente de los consensos internos de la propia disciplina respecto de determinada construcción epistemológica, sobre todo en sus aspectos metodológicos y de validación o contrastación.

Es en este sentido que advertimos la segunda condición de emergencia del problema: la falta de consensos. Hasta ahora el campo del diseño se ha caracterizado por la diversidad y la dispersión de su construcción teórica, con una vocación casi autoral e inaugural en cada aporte, quizás como parte de cierta deformación profesional. Si bien hubo aportes individua-

les muy significativos y también intentos de sistematización importantes (concentrados sobre todo en la década de 1970), no hay hoy en día una construcción epistemológica coherente que agrupe a las disciplinas del diseño. Esto último, obviamente, deriva de un diagnóstico del estado de la cuestión sobre el que volveremos más adelante.

En tercer lugar, detectamos un crecimiento progresivo de la masa crítica de investigadores e investigaciones dentro del campo, que se verifica en la cantidad de doctores, investigadores formados, congresos y eventos científicos específicos, posgrados, centros de investigación y proyectos presentados. El problema emerge fundamentalmente en la relación paradójica de esta masa crítica creciente de investigadores y el pequeño espacio que ocupan en el espectro de las instituciones científicas, y por lo tanto, en las progresivas dificultades de financiamiento y desarrollo.

Ante esta problemática se abren varios interrogantes: ¿Qué fundamentos epistemológicos, teóricos y metodológicos se utilizan al incorporar la producción proyectual como parte de una investigación? ¿Qué tipo de lenguajes se ponen en juego? ¿Existen puntos de contacto entre la creación científica y la creación artística? ¿Qué es lo más importante a tener en cuenta al usar el diseño como herramienta de investigación: la forma que genera o el contenido que muestra? Para tratar de comprender el uso, las prácticas y la construcción del conocimiento por medio del diseño, es que vemos la necesidad de emprender una investigación sistemática y una construcción colectiva. Somos muchos los investigadores y los tesisistas que nos planteamos los mismos interrogantes. Surge así la necesidad de revisar los conceptos básicos en torno a la Epistemología y al Diseño, desde cuestiones tanto generales como también particulares a cada una de nuestras ramas de diseño específicas, así como las condiciones de localización y construcción del problema de investigación.

## **Las condiciones de localización del problema I**

El primer desafío en la construcción de la epistemología del diseño como objeto de investigación es la elaboración de un estado de la cuestión y una serie articulada de preguntas de investigación. Desde hace ya varios años, en la FADU-UBA se investiga sobre los métodos de construcción de conocimiento en torno al diseño como práctica y como disciplina. Rafael Iglesia (2010) señala que la acción de diseñar implica resolver un determinado problema mediante la materialización de una forma, para lo cual es necesario estudiar cómo se organiza el conocimiento en torno a este campo disciplinar. El objeto que se produce mediante un procedimiento proyectual, característico del campo del diseño, nos plantea ciertos problemas desde su constitución material y semántica, puesto que su construcción se distancia de la concepción de objeto que proviene de otro tipo de disciplinas científicas, en la que muchas veces la forma no es un componente central del resultado.

La epistemología en sí es una disciplina metacientífica que se ocupa de la problemática del conocimiento humano y de cómo son los métodos y procedimientos que se ponen en marcha para concebir las estructuras de pensamiento y su validación. Es decir, se aboca a estudiar los procedimientos cognitivos y la validez del conocimiento producido por cada ciencia (Samaja, 2005). Esto implica que cada campo del conocimiento plantea una necesidad particular de construcción epistemológica propia, que revele y sistematice estos procedimientos en relación con el conocimiento en el campo disciplinar.

El estudio de la bibliografía básica de epistemología general nos ha brindado un panorama sobre algunas cuestiones elementales y otras marginales a la hora de establecer el estatus epistemológico del diseño, desde las perspectivas más estrictas de Karl Popper (1980) o Mario Bunge (1972, 1993), a las más abiertas de Thomas Kuhn (1975), Imre Lakatos (1975, 1983) o Juan Samaja (2005), pasando por el intento sistematizador de las propuestas de Herbert Simon (2006). Por ejemplo, para Mario Bunge (1972) el carácter normativo de la epistemología hace que su tarea sea distinguir qué es ciencia y qué es pseudociencia. Sin embargo, no siempre hay un acuerdo unánime sobre una ciencia, o una teoría, sino que hay consenso en las razones y criterios que hacen de una disciplina una ciencia. Para poder distinguir qué forma de conocimiento es una ciencia y cuál no, se debe delimitar su objeto; así, la epistemología coteja los métodos de investigación de dicho objeto y las reflexiones que en torno a él se generan. Estudia cómo se prueban los conceptos elaborados sobre el objeto por medio de procedimientos objetivos que le brindan las pruebas para determinar si son válidos. Sin embargo, las prácticas concretas del diseño y sus construcciones teóricas no nos ayudan a establecer un diagnóstico definitivo sobre el estatus epistemológico del diseño, debido a características disciplinares que veremos a continuación. Para comenzar el análisis, aplicaremos la propuesta de Kuhn:

Una investigación histórica profunda de una especialidad dada, en un momento dado, revela un conjunto de ilustraciones recurrentes y casi normalizadas de diversas teorías en sus aplicaciones conceptuales, instrumentales y de observación. Esos son los paradigmas de la comunidad revelados en sus libros de texto, sus conferencias y sus ejercicios de laboratorio. Estudiándolos y haciendo prácticas con ellos es como aprenden su profesión los miembros de la comunidad correspondiente (Kuhn, 1975, p. 80).

Tomamos como casos paradigmáticos de "libros de texto" y "publicaciones de investigación"<sup>4</sup> de la disciplina dos referentes bien distintos: el trabajo de relevamiento internacional más completo y sistemático que hemos encontrado de prácticas de diseño, el libro *Métodos de diseño*, de Christopher Jones, del año 1969 (que ha tenido versiones contemporáneas de otros autores, pero que consideramos sigue siendo uno de los más exhaustivos), y por otro lado, los *Anuarios de diseño* que publica la FADU-UBA con la producción concreta de sus cátedras, talleres y equipos, que es sin duda el registro más fiel del pensamiento explícito y tácito en relación con el proyecto y el diseño, como prácticas y campos simultáneamente. Insistimos: esta elección se justifica en la idea de que:

[...] los científicos trabajan a partir de modelos adquiridos por medio de la educación y de la exposición subsiguiente a la literatura, con frecuencia sin conocer del todo o necesitar conocer qué características les han dado a esos modelos su *status* de paradigmas de la comunidad (Kuhn, 1975, p. 84).

En este sentido, en la búsqueda de vestigios de teorías y modelos, Rafael Iglesia menciona un trabajo de investigación propio del año 1985 a partir de palabras clave, donde se analizaban listados de palabras utilizadas por docentes de diseño, en las cuales no figuraban: acción, complejidad, creatividad, decisión, error, estrategia, evolución, fines; incertidumbre, iteración, lógica, necesidad, pensamiento, resolución, táctica, valores, visualización (Iglesia, 2010).

Intentando contrastar sus conclusiones, que implicarían cierta desconexión entre las teorías vigentes (y sus conceptos y categorías fundamentales) y la práctica concreta del diseño (con otras teorías tácitas), encontramos que al analizar un material más actual, los *Anuarios de diseño* de los años 2006 al 2010, mediante el método de búsqueda de palabras clave, la propuesta metodológica más sistemática de Herbert Simon (la más cercana a la lógica científica) parece no haber tenido ninguna repercusión práctica, al menos, podemos afirmar que no hemos encontrado ninguno de los conceptos centrales de *Las ciencias de lo artificial*.<sup>5</sup> Esto no necesariamente quiere decir que el Diseño en la actualidad se encuentre lejos de la sistematización de sus conocimientos y prácticas, pero sin duda resulta ilustrativo que, luego de varias décadas, el mejor intento por llevarlo a cabo haya sido ignorado o haya “pasado de moda” sin la necesaria reflexión crítica, que viniese a rebatir o superar la sistematización teórica de Simon, lo que pareciera evidenciar cierta tendencia refundacional del campo disciplinar a nivel teórico, que no le permitiría construir un conocimiento acumulativo y progresivo a partir de conocimientos anteriores (sea cual sea el modelo de validación que tomemos). Tendencia manifiesta en la sucesión de teorías que no se ocupan de dar cuenta de las anteriores y en cierta “rebeldía” de la práctica a la hora de definir sus nociones teóricas fundamentales.

Continuando con lo antedicho, y compartiendo un inequívoco espíritu de época con Simon, vemos cómo ya en el prólogo de 1969 a *Métodos de Diseño*, Jones reconoce ciertas deficiencias y virtudes en la relación comparativa con la ciencia:

Los diseñadores no reconocen que deben aprender a distinguir entre lo que *consideran* cierto y lo que pueden *probar* como cierto, mientras que científicos, matemáticos y otros expertos pueden estar equivocados en la percepción de un problema bien definido, si no reconocen que este puede ser invalidado por nuevas situaciones que, sin embargo, un diseñador capacitado tiene constantemente presente (Jones, 1976, IX).

Paradójicamente, pocos años después, en el prólogo de 1976 a la edición en castellano de sus *Métodos de Diseño* escribió:

No parece que este botín de nuevas ideas haya tenido los efectos esperados, por lo menos los que esperaba yo. En lugar de ser los medios que permitiesen a la práctica profesional en diseño y otros campos desprenderse de su carácter especializado y mostrarse más sensibles ante las necesidades humanas, los nuevos métodos se han convertido en instrumentos convenientes para una planificación más amplia y más rígida, y también en medio para hacer del Diseño un árido tema académico alejado de la vida y de las vidas de aquellos para cuyo beneficio se supone que existe<sup>6</sup> (Jones, 1976, XIII).

Las prácticas profesionales del diseño, y más concretamente, las prácticas didácticas disciplinares que constituyen su origen,<sup>7</sup> aun son fáciles de identificar con lo que Jones llamaba en 1969 los “métodos tradicionales”, de manera específica, aquel método que tiene su origen en el Renacimiento italiano, al que denomina “método de diseño mediante dibujos a escala”.<sup>8</sup> Afirmación verificable en los *Anuarios de diseño* antes nombrados. Esto nos ubica en un panorama de mera negación o ignorancia de los múltiples desarrollos teóricos y metodológicos de los últimos 50 años. Creemos que las problemáticas planteadas por Simon y Jones

siguen estando presentes, en algunos casos de manera más aguda y preocupante (sobre todo, pensando en la responsabilidad social que tienen los diseñadores) y que el escenario actual de la formación muestra un retroceso a situaciones tradicionales de un diseñador concebido como “caja negra”.

No obstante, también nos parece detectar ciertas corrientes de pensamiento dentro del campo que vuelven a retomar las inquietudes y los logros de la década del 70, algunas impulsadas por un espíritu revisionista, y otras a consecuencia de los desarrollos tecnológicos que posibilitan volver a enfrentar estas cuestiones con nuevas herramientas (por ejemplo, Grasshopper). Parte importante de este cambio futuro debe venir de la mano de la revisión crítica de nuestras prácticas actuales y la desnaturalización de los procedimientos y su sostén teórico implícito, basándonos en su historización y su análisis como elementos de redes tecnoeconómicas.<sup>9</sup>

La falta de una teoría del Diseño permitía responder a las razones del caos taxonómico e impulsaba en los corazones activos el desafío por proveer teoría [...]. Sin embargo, mirado desde otra perspectiva, en realidad no nos encontramos frente a prácticas sin historia, sin teoría y sin conceptos. Creo, antes bien, que nos encontramos frente a una sólida historia y teoría del Diseño que ha sido naturalizada y por lo tanto se presenta como natural y sin conceptos (Devalle, 2007, p. 101).

## **Las condiciones de localización del problema II**

Teniendo en cuenta las condiciones generales de localización del problema, se ha recopilado y analizado la producción textual de cuatro referentes teóricos del campo pertenecientes al ámbito local, profesores y profesionales que han marcado nuestro propio recorrido, pero que además nos permiten construir una perspectiva “situada” sobre la cuestión: Jorge Sarquis (2007), Rafael Iglesia (2010), Roberto Fernández (2011) y Roberto Doberti (s/f, 2010, 2011). Después de varias lecturas sistemáticas se construyeron mapas conceptuales del contenido de cada obra y fueron extraídas las frases fundamentales en relación al objeto de investigación planteado. Luego, se elaboró una matriz que permitió organizar las citas textuales de cada autor y diferenciarlas según su pertenencia a tres niveles de argumentos generales: epistemológico, metodológico y gnoseológico. Un siguiente procesamiento permitió definir las correspondientes preguntas guía a partir de las frases extraídas, para luego cruzarlas con reflexiones y comentarios propios. Con este material se elaboraron instrumentos de análisis e interpretación que constituyen el marco general de localización del problema de la Epistemología del Diseño en el contexto local.

A continuación se definieron un conjunto de preguntas y subpreguntas problemáticas que fueron utilizadas para confeccionar el guión de una entrevista que fue realizada a cinco referentes del tema:<sup>10</sup> Marta Zatonyi, Roberto Doberti, Silvio Grichener, Rafael Iglesia y Jorge Sarquis.

En primer lugar, a “nivel epistémico” se preguntó si “¿Es posible definir y hablar de una Epistemología del Diseño?”, y en el caso de que sea posible: “¿Qué características debería tener?” y “¿En qué debería diferenciarse de la epistemología de las ciencias?”. Además, se intentó definir un campo epistemológico con la pregunta que se cuestiona acerca de si “¿Deberíamos pensar en una Epistemología del Diseño o en una Epistemología del Pro-

yecto?”, de la que se derivaron otras preguntas: “¿Cuáles son las diferencias entre Proyecto y Diseño?” o “¿Qué es Proyecto? y ¿Qué es Diseño?”. Estas últimas proponían una discusión que atravesaba los niveles epistemológico y metodológico de cuestionamientos. A “nivel metodológico” se indagó acerca de “¿Qué y cómo es investigar en Diseño?”, pregunta que se desprendía en otras dos: “¿Qué métodos utilizan las disciplinas del diseño o del proyecto para la construcción y validación de conocimiento?” y “¿Qué es la Investigación Projectual?”. Finalmente, a “nivel gnoseológico” se planteó si “¿Existe un Conocimiento Projectual?” y las siguientes tres subpreguntas: “¿Cuál es el actual estatus epistemológico del Conocimiento Projectual?”, “¿Cómo se valida el Conocimiento Projectual?” y “¿Qué diferencias tiene este conocimiento con respecto al generado en otras disciplinas científicas?”.

El material audiovisual resultante fue luego editado y compaginado en dos videos que organizaban los fragmentos sobre la base de los niveles antedichos y los bloques de preguntas, y buscaban mostrar un contrapunto entre las respuestas.<sup>11</sup> Este material se constituye en una fuente primaria de la investigación que viene demostrado ser de utilidad como disparador del debate en la siguiente etapa de la investigación, las Jornadas de Epistemología del Diseño<sup>12</sup> organizadas por los autores en 2012 y 2013.

La siguiente etapa nace como instrumento de recolección de información primaria y de puesta a prueba de los principales problemas detectados, además de la necesidad de sostener la idea de proceso de construcción de una posible Epistemología del Diseño horizontal, interdisciplinaria, sistemática, heterodoxa y colectiva.

Las Jornadas de Epistemología del Diseño fueron estructuradas en cuatro bloques de aproximadamente cuatro horas de duración cada uno. En la apertura se contó con las presentaciones de Beatriz Galán, Guillermo Rodríguez, Roberto Doberti y Wolfgang Schäffner, que dieron el marco institucional y establecieron las bases para la discusión posterior. En el primer bloque se abordó el estado actual de la Epistemología del Diseño mediante la proyección del video con las entrevistas a referentes del campo del diseño y la teoría del proyecto. La pregunta guía de este bloque fue “¿Epistemología del Diseño?”, a partir de la cual el panel de discusión que se abrió luego de observar cada una de las preguntas y respuestas del video, permitió discutir acerca del campo de la epistemología en las disciplinas proyectuales del diseño y un posible estado actual de la cuestión.

El segundo bloque “¿Nuevas perspectivas de la Epistemología del Diseño?” estuvo dirigido a abrir la discusión a otros campos del conocimiento. Así, se invitó a los epistemólogos e investigadores de las ciencias: Dra. Susana Lucero, Dra. Denise Najmanovich, Dr. José Dadón y Dra. Roxana Ynoub, para que brinden sus aportes y sus miradas críticas acerca de las bases constitutivas de una Epistemología y de la posibilidad de una Epistemología específica del Diseño. Estas miradas permitieron un intercambio profundo acerca de temas como las metodologías de abordaje, las formas de producción y validación del conocimiento, la objetividad y la complejidad del conocimiento, etcétera.

El tercer bloque se centró en el cuestionamiento acerca de “¿Cómo construimos una Epistemología?” sobre la base de las miradas actuales sobre una Epistemología del Diseño. En este caso, se organizó una mesa abierta de discusión siguiendo los cuestionamientos generales para los tres niveles de abordaje (epistemológico, metodológico y gnoseológico), y estuvo integrada por tesisas, investigadores formados y en formación de la misma casa de estudios.

Finalmente, en el cuarto bloque se preguntó acerca de las “¿Perspectivas futuras de la Epistemología del Diseño?”. En este sentido, se convocó a presentar sus puntos de vista a



los investigadores de la FADU-UBA: Javier Fernández Castro, Alicia Novick, Verónica Devalle, Enrique Longinotti, María Ledesma y Eduardo Maestriperi. Siguiendo estas exposiciones, en el debate posterior se replantearon algunos elementos considerados en bloques anteriores y se señalaron perspectivas futuras para ser abordadas. Actualmente se está preparando la publicación del material obtenido.

### **Las condiciones de construcción del problema**

Uno de los interrogantes que surgió en el proceso de pensar al diseño como campo disciplinar en distintos niveles giró en torno a la distinción entre proyecto y diseño, lo que planteó dos proposiciones susceptibles de ser desarrolladas en confrontación con la práctica disciplinar.

Una de ellas gira alrededor de considerar al proyecto como aspecto de la facultad de diseñar. Esta concepción del diseño está muy ligada al surgimiento y desarrollo del lenguaje y la técnica en la producción de la cultura material como facultades de artificialización de lo natural que tiene el ser humano. Esta etapa funcional del diseño ha sido progresivamente trascendida, dejando de lado los grados más materiales de la utilidad para pasar a ser la concreción de conceptos como la distinción y el prestigio. Con el surgimiento de la tecnología digital, el diseño se adapta al aparente desvanecimiento de las fronteras entre una instancia productiva y una instancia de uso, porque la imagen adquiere un nuevo estatuto social entre lo endógeno y lo exógeno, lo público y lo privado, lo real y lo virtual. Otra proposición considera al diseño como acto de configuración formal con sentido que se asume dentro de la lógica del pensamiento proyectual, para lo cual pone en práctica diferentes sistemas de códigos que permiten previsualizar los productos de la convergencia entre una mirada analítica de la realidad y las fuentes más profundas de la imaginación. Esta "previsualización" adquiere complejidad en la medida en que logra diferentes grados de sentido y de analogía con un referente que aún no se concreta materialmente. Entendido así, el diseño es la representación de una "inexistencia".

Al mismo tiempo, los lenguajes con los que trabaja el Diseño parecen estar regidos por una renuncia a la utopía de la eficacia comunicativa en favor de la incertidumbre como base de la prefiguración creativa. Si quisiéramos aplicar una mirada epistemológica a esta renuncia, parece vislumbrarse una salida al tema de la inconmensurabilidad, en el que puede haber comunicación sin necesidad de la adherencia de las partes a un modelo (paradigma) en común. Es lo que desde una semiótica se puede entender como asimetría en los procesos de enunciación, porque gracias a las inflexiones de sentido, la comunicación es más que la simple transmisión efectiva de la información y las ideas. Es por esta inflexión que en los casos del proyecto y del diseño, se observa una constante actualización recíproca de la función y el uso, en la que la función ocupa un lugar central en el establecimiento del argumento que rige un ejercicio proyectual específico y el uso pertenece a los ámbitos de la interpretación como requisito para una apropiación social del objeto que termina por constituir diferentes capas de la sedimentación de su sentido. Siguiendo esta idea, podemos interpretar una expresión de Roberto Doberti referida a la "construcción de un espacio para la ignorancia", que se puede entender como la necesidad de un reconocimiento y una estructuración de la ignorancia, o mejor dicho, de lo ignorable (cierta conciencia de las cualidades particulares de una situación de ignorancia como requerimiento del acto proyectual). Esto da pie a la construcción de "la posibilidad" por medio

de la representación en un estado prefigurativo, que hace referencia a una materialidad con una forma concreta. La posibilidad entendida como una capa de sentido dentro del proceso proyectual intenta dar cuenta también de un grado de existencia social de lo proyectado, que se puede concebir solo desde la base de la función que rige el proceso completo.

Este es un intento de estructuración de las ideas motoras del trabajo de investigación. La evidencia del punto de vista y los supuestos teóricos para el vislumbramiento de las características del objeto de estudio que nos permitan acercarnos al establecimiento de un corpus, la delimitación del tema, la construcción del problema y las hipótesis de investigación. La epistemología tiene en sí un sentido abierto, un compromiso con el desarrollo del conocimiento. Resulta imprescindible destacar que la reflexión epistemológica crítica no debe ser una mera estrategia científicista, sino todo lo contrario, no todos los problemas del conocimiento son problemas de la ciencia. Dicho de otro modo: no todo conocimiento es científico. Frente a la crisis conceptual que implica la pregunta se observa una oscilación entre un comportamiento apropiacionista con respecto a los métodos y marcos teóricos de las ciencias sociales y otro comportamiento regido por la idea de cierta necesidad política de distinción (legitimación) de las particularidades del campo. Esta segunda postura, más que la primera, implica la legitimación no solo del campo disciplinar y sus efectos concretos en la práctica institucional, sino la naturalización práctica de modos de pensamiento en los ámbitos más cotidianos de la vida en sociedad.

De esta manera, algunas prácticas profesionales, como el diseño, se van abriendo paso frente a los imaginarios instituidos, como resultado del desarrollo determinante de la tecnología, las necesidades sociales que surgen a partir de nuevos modos de determinación material y las representaciones de los que asumen el reto teórico en función de la instauración de un orden disciplinar. En este sentido, es pertinente introducir la mirada disciplinar de la filosofía, que se haga la pregunta por la pertinencia terminológica del abordaje “epistemológico” de una no ciencia ¿Se puede hablar de “hipótesis” (entre otros conceptos propios de lo científico) en los procesos propios del proyecto y el diseño? Hay que diferenciar el hacer y el pensar sobre el hacer, el maestro nos deja ver en acto, sabe hacer. El proyecto construye su objeto y su objetivo de investigación. La definición del campo epistémico plantea un problema, que debe resolverse con la construcción en paralelo de una ética:

La idea que me anima, es que la construcción epistemológica del campo del proyecto, es un capital intelectual, del cual la FADU es una especie de *cluster*. No está exenta entonces, a las reglas que animan el cuidado y reproducción de un capital de conocimiento, que son la responsabilidad y la solidaridad intra e inter-generacional. Como todo capital, puede no acrecentarse, puede perderse o arriesgarse. Somos el capital de nuestra comunidad, preservando las culturas de la acción y la práctica social transformadora de nuestro ambiente construido. Eso nos pone en el camino de construir estos canales intergeneracionales como lo son, espero ilusionada, estas jornadas (Beatriz Galán, en audio inédito).

El nacimiento de una Epistemología, su construcción, depende de una masa crítica de investigadores dentro del campo de conocimiento, pero, además, hay que tomar las prácticas como grandes reservas de conocimiento tácito que deben ser exploradas y explicitadas. El primer concepto clave es la ética. El Proyecto apunta hacia el futuro, un Proyecto de Epistemología debe hacer lo mismo, debe ser un diseño permanente.

Cuando decimos que el Proyecto de Epistemología se concibe en *diseño permanente*, estamos adhiriendo a ciertas lógicas de los procesos de "conversión del conocimiento" (Nonaka, 1994, p. 18) que derivan de las perspectivas más abiertas de la teorización alrededor de los modos de construcción del conocimiento. Estas lógicas tienden a reconocer la naturaleza dinámica de dichos procesos como una constante epistemológica. Al contemplar estos planteamientos como una posibilidad de conexión con el marco teórico del proyecto y del diseño observamos la necesidad de construir un interrogante acerca de la pertinencia de las categorías y términos provenientes de las ciencias duras, que tienden a transformarse al ser desterritorializados hacia otras esferas de pensamiento y modos de ver e intervenir lo real. Notamos así cierta desestabilización de dichos términos y categorías que parecen reclamar estudios alrededor de los modos en que se producen y cómo se vuelven, a pesar de todo, conceptos operativos al interior de los procesos de investigación proyectual, o para decirlo en otros términos, variables dentro de ciertos procesos de agenciamiento de sentido. Se nos antoja adaptar una interpretación generalista de la propuesta de Norberto Chaves (2001, p. 82) sobre los actores que intervienen en el hecho de la comunicación gráfica. Estos actores para nuestro caso particular y local, siguiendo los principios de horizontalidad, interdisciplinariedad, sistematicidad, heterodoxia y colectividad antes mencionados, se concretan en estudiantes, profesores, investigadores y profesionales, quienes dan cuenta de las grandes reservas de conocimiento tácito y de la masa crítica de procesos concretos de explicitación del conocimiento. Estos agentes entran en un proceso de interacción social que produce una alternancia entre los aspectos tácitos y explícitos del conocimiento como dimensiones epistemológicas (Nonaka, 1994, pp. 15-16).

De esta manera, reconocemos la necesidad de construir preguntas epistemológicas alrededor de la puesta en relación entre el sistema de conceptos que estructuran el método científico y las redes de conceptos tejidas por los procesos de investigación en el campo disciplinar del diseño. Pensamos que el lugar donde conviven aquellos llamados a realizar dicha construcción es en la FADU-UBA en sus entornos más cotidianos del hacer y del pensar los procesos de diseñar.

## NOTAS

**1** Al decir "una Epistemología del Diseño" estamos agrupando la existencia de diferentes epistemologías. No es intención de los autores reducir la mirada a los enfoques epistemológicos en una sola vertiente, ya que la/s Epistemología/s del Diseño se presenta/n como un campo complejo en construcción por parte de distintos enfoques. Por ejemplo, la creación de Comisión Técnica Asesora (CTA) 8 de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UBA, que reafirma la especificidad del campo disciplinar dentro de las instancias de validación y evaluación de la comunidad científica universitaria y su producción.

**2** La primera tesis defendida fue la de Mario Mariño: "Desarrollar desde el diseño industrial un modelo teórico de interfase, el cual utilizando la informática como metodología instrumental, demuestre que a través de un efecto de rotación es posible disminuir la presión sobre ciertas zonas del cuerpo y de esta forma contribuir a prevenir y reducir úlceras por decúbito en pacientes que deben permanecer postrados por largos periodos". Director: Ing. Jean Claude Gabus y Dr. Ramón Leiguarda. Fecha de defensa: 6 de julio de 1995. Transcurridos ocho años se defendió la tesis de Jorge Sarquis: "La investigación proyectual como forma de conocimiento de la arquitectura". Director: Arq. Gastón Breyer. Fecha de defensa: 21 de marzo de 2003.

**3** Kuhn entendía que cada revolución científica modifica la perspectiva histórica de la comunidad que la experimenta, por lo que ese cambio de perspectiva también debe afectar a la estructura de los libros de texto y las publicaciones

de investigación que se producen luego de dicha revolución (Kuhn, 1975). Esos textos exponen el cuerpo de la teoría aceptada, ilustran muchas o todas sus aplicaciones apropiadas y comparan estas con experimentos y observaciones de condición ejemplar (Kuhn, 1975).

**4** Racionalidad limitada, *feedback*, optimización, entorno interno, alternativas de acción, variables de control, parámetros del entorno, distribución de probabilidad, función de utilidad, conjunto de restricciones, valor esperado, mundos posibles, requerimiento de maximización, programación lineal, programación dinámica, teoría de colas, teoría del control, cifras de mérito, lugar de la raíz, soluciones "satisficentes", matriz de conexiones, descomposiciones paralelas, análisis de medios-fines, asignación de recursos, estimación de la ganancia, componentes semiindependientes, ciclo de generación, ciclo de prueba, coordinación de conjunto, precedencia, secuencia, programación estructurada, cambios de representación, teoría de la evaluación, métodos computacionales, lógicas imperativas, horizontes espacio-temporales, etcétera.

**5** "Todos los métodos son ensayos que intentan hacer público el pensamiento, hasta ahora privado, del diseñador; esto es, estos métodos intentan exteriorizar el proceso de diseño. [...] Evidentemente, la intención subyacente es convertir el diseño en más manejable, particularmente a nivel de sistemas" (Jones, 1976, p. 39).

**6** Para Verónica Devalle (2009) no se trata de ver a las ideas y las prácticas por lados separados, sino que lo que importa es estudiar "las prácticas como un conjunto finito y singular de ideas cristalizadas y en acción".

**7** "[...] consiste en que el método de tanteo está separado de la producción al utilizar la escala del dibujo en vez del propio producto como medio de experimentación y cambio" (Jones, 1976, p. 18).

**8** Véanse los trabajos en torno a la sociología de la tecnología de Michel Callon y Bruno Latour.

**9** La serie de entrevistas ha continuado con otros referentes como Víctor Pelli, Roberto Fernández y Guillermo González Ruiz. Una recopilación de los videos producidos pueden verse en: <http://epistemologiafadu.blogspot.com.ar/2012/12/videos-jedi-episodio-1-2012-1-parte.html>

**10** Queremos destacar el trabajo inestimable de los diseñadores de imagen y sonido Diego Cortese e Ignacio Boselli en la elaboración del material audiovisual.

**11** El Episodio 1 de las Jornadas de Epistemología del Diseño se desarrolló durante los días 1 y 2 de noviembre de 2012 en el Instituto de la Espacialidad Humana de la FADU-UBA, mientras que el Episodio 2 transcurrió en el mismo lugar durante los días 12 y 13 de diciembre de 2013.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires, Argentina: Montessoro.
- Bunge, M. (1972). *La ciencia, su método y su filosofía*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veinte.
- ----- (1993). Status epistemológico de la administración. En J. J. Ader (compil.) *et al. Organizaciones*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Chaves, N. (2001). *El oficio de diseñar. Propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Devalle, V. (2007). Fundamentos del Diseño. Preguntas a la historia. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación. Experiencias y Propuestas en la Construcción del Estilo Pedagógico en Diseño y Comunicación*, año VIII, 8, febrero, pp. 101-103. Buenos Aires, Argentina.
- ----- (2009). *La travesía de la forma: emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Doberti, R. (2010). *Espacialidades*. Buenos Aires, Argentina: Infinito.
- ----- (2011). *Habitar*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko
- ----- (s/f). La cuarta posición. Consultado el 16/04/2006 en <http://foroalfa.org/articulos/la-cuarta-posicion>.
- Fernández, R. (2011). *Mundo diseñado. Para una teoría crítica del proyecto total*. Santa Fe, Argentina: Universidad Nacional del Litoral.
- Iglesia, R. E. J. (2010). *Habitar, Diseñar*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko.
- Jones, Ch. (1976). *Métodos de diseño*. Barcelona: Gustavo Gili (traducido del original: *Design Methods: seeds of human futures*. London, UK: John Wiley & Sons, 1970).
- Kuhn, T. S. (1975). *La estructura de las revoluciones científicas*. México DF, México: Fondo de Cultura Económica (traducido de: *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press, 1970).
- Lakatos, I. (1975). La falsación y la metodología de los programas de investigación científica. En Lakatos, I. y A. Musgrave. *La crítica y el desarrollo del conocimiento*. Barcelona, España: Grijalbo.
- ----- (1983). *La metodología de los programas de investigación científica*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Latour, B. (2004). *Politics of Nature. How to Bring the Sciences into Democracy*. Cambridge, Mass: Harvard University Press (traducido por Catherine Porter, *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*. Paris, Francia: La Découverte/Poche, 2004).

- Nonaka, I. (1994). A Dynamical Theory of Organizational Knowledge Creation. *Organization Science*, vol. 5, Nº 1, feb., pp. 14-37. Consultado el 7/12/2011 en <http://www.jstor.org/stable/2635068>.
- Popper, K. (1980). *La lógica de la investigación científica*. Madrid, España: Tecnos.
- Samaja, J. (2005). *Epistemología y metodología. Elementos para una teoría de investigación científica*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Sarquis, J. (2007). *Itinerarios del proyecto. La Investigación Proyectual como forma de conocimiento en arquitectura*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko.
- Simon, H. A. (2006). *Las ciencias de lo artificial*. Granada, España: Comares (traducido del original: *The Sciences of the Artificial*. Cambridge: The MIT Press, 1996).
- Walsh, C., F. Schiwy y S. Castro-Gómez, (2002). *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder: perspectivas desde lo andino*. Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala.

### **Rodrigo Martín Iglesias**

Arquitecto FADU-UBA, Profesor Adjunto de Historia de la Arquitectura, Jefe de Trabajos Prácticos de Teoría de la Arquitectura. Coordinador General del Laboratorio de Investigación en Diseño (+ID Lab), Coordinador de la Maestría binacional Open Design y del Programa Walter Gropius. Miembro del CEI de SIGRAFI. Secretario general de SEMA. Investigador del CeProDiDe. Doctorando FADU/UBA con Beca UBACYT.

Programa de Doctorado  
 Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires  
 Calle Intendente Güiraldes 2160. Pabellón III, Piso 4°  
 Ciudad Universitaria, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina

[rodrigo.martin.iglesias@gmail.com](mailto:rodrigo.martin.iglesias@gmail.com)

### **Miguel Bohórquez Nates**

Diseñador Gráfico del IDBA Cali y especialista en prácticas audiovisuales de la Universidad del Valle, donde cursó estudios de maestría en Filosofía del Lenguaje. Doctorando FADU-UBA. Profesor del Departamento de Diseño y miembro de la línea de narrativas visuales de Nobus, grupo de investigación en diseño, de la Universidad del Valle, Cali, Colombia.

Programa de Doctorado  
 Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires  
 Calle Intendente Güiraldes 2160. Pabellón III, Piso 4°  
 Ciudad Universitaria, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina

[manojov@gmail.com](mailto:manojov@gmail.com)

### **Jorge Martín Motta**

Arquitecto UNNE, Universidad Nacional del Nordeste, Oberá. Especialista en Planificación Urbana y Regional (PROPUR-FADU-UBA). Doctorando de la FADU-UBA. Fue Becario CONICET (AVG) del Centro de Estudios Urbanos y Regionales (CEUR). Docente FAU-UNNE y PROPUR-FADU-UBA. Participa en grupos de investigación (IIDVI-FAU-UNNE; IPUR-FAU-UNNE y POIESIS-FADU-UBA) referidos a temas urbanos-regionales, de hábitat y vivienda.

Programa de Doctorado  
 Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires  
 Calle Intendente Güiraldes 2160. Pabellón III, Piso 4°  
 Ciudad Universitaria, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina

[jorgemartinmotta@yahoo.com.ar](mailto:jorgemartinmotta@yahoo.com.ar)

**Anabella Speziale**

Diseñadora de Imagen y Sonido (FADU-UBA). Master of Arts in Media and Communications (Goldsmiths College / University of London), con Beca Fondo Nacional de las Artes / British Council. Doctoranda en Diseño de la FADU-UBA con Beca UBACYT. Profesora Titular de Teoría y Estética de los Medios y Adjunta de Sociología (FADU-UBA).

Programa de Doctorado  
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires  
Calle Intendente Güiraldes 2160. Pabellón III, Piso 4°  
Ciudad Universitaria, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina

[anabellaspeziale@gmail.com](mailto:anabellaspeziale@gmail.com)

# DISEÑO GRÁFICO EN LOS LÍMITES. FORMACIONES ESTÉTICAS DEL DISEÑO<sup>1</sup> (ARGENTINA 1997-2007)

GRAPHIC DESIGN AT THE BOUNDARIES. AESTHETIC BACKGROUND OF THE DISAGREEMENT

María Laura Nieto \*

Anales del IAA #43 - año 2013 - (135-148) - ISSN 2362-2024 - Recibido: 29 de octubre de 2013 - Aceptado: 24 de abril de 2014.

En el contexto de transformaciones marcado por una era de tensión global y de conversión neoliberal, que en la Argentina tuvo su estallido en diciembre de 2001, este trabajo se pregunta por una serie de prácticas e imágenes expresivas de la protesta, impulsadas por colectivos gráficos y artísticos en la interacción social, sobre todo en la Ciudad de Buenos Aires entre los años 1997 y 2007. En ellos participaron diseñadores gráficos, artistas plásticos, comunicadores, idóneos, estudiantes y docentes que, dando énfasis a su rol como sujetos políticos, alternaron, en los límites también con las instituciones, el modo de concebir la relación entre la vida cotidiana, la política y el trabajo profesional. Se trató de prácticas autoconvocantes, heterogéneas entre sí, que pulsaron por dar imagen a una sensibilidad común, ciudadana. Desde una perspectiva estético-política, en este escrito se intenta explorar el interior de estos procesos de formación estéticos del disenso: su espacio, su temporalidad, sus dispositivos, en el debate por la tradición, los antecedentes, la pervivencia de memorias que renacen y se resignifican, a la luz de determinadas configuraciones culturales de las sociedades contemporáneas.

**PALABRAS CLAVE:** Estética. Poscrisis. Memoria. Gráfica. Política.

In a context of global transformations, pointed out by a global hostility era and neoliberal policies, that in Argentina has its outbreak on December 2001, this article asks itself about a serie of practices and expressive images of social unrest promoted by graphics and art collectives in social interaction, especially in Buenos Aires City between 1997 and 2007. In those practices took part graphic designers, artists, communicators; suitable people, students and professors, who alternates –also at the boundaries with institutions– the way of conceiving the relationship between everyday life, politics and professional work. They were practices self conveners, heterogeneous between each other that sounded out in their images a common, public sensitivity. From a politic aesthetic perspective this paper tries to research into these processes of aesthetic disagreement training: its space, its temporality, its devices, in the discussion for tradition, the history, the survival of memories that reborn and arise new meanings, as a result of certain cultural configurations of contemporary societies.

**KEYWORDS:** Aesthetic. Post-crisis. Memory. Graphic. Politics.

\* Programa Teoría del Diseño Semiótica del Espacio. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires

*Incluso cuando es posible fechar la emergencia de un principio por sí estaba anteriormente presente en la cultura a título de obsesión o de anticipación y la toma de conciencia que lo establece como significado explícito no hace más que rematar su larga incubación en un sentido operante.*

Merleau-Ponty, 1964, p. 51

## **Lo local y lo global: neoliberalismo y formaciones estéticas del disenso**

En las democracias contemporáneas, sobre todo en las últimas dos décadas, la pluralidad de voces expresivas y públicas de las conflictividades sociales parecen haber ido cobrando cada vez más protagonismo: las acciones que toman las calles, las paredes, los carteles de la ciudad, incluso los medios de comunicación o las redes sociales, se manifiestan como formas de protesta, denuncia o simplemente de expresión. A nivel mundial, por lo menos en Occidente y desde la década del 80, el espacio entre la contracultura y un renovado activismo ha ido moldeando todo tipo de formaciones estéticas con características propias: la fuerte inscripción corporal en el *Siluetazo* que en la Argentina se desarrolló en el coletazo de la última dictadura militar; las acciones feministas, que en lo visual tienen un exponente conocido en *Guerrilla Girls*; también los movimientos de protesta anticapitalista, cuyos antecedentes suelen rastrearse en las manifestaciones contra la cumbre de la Organización Mundial de Comercio (OMC) en Seattle en 1999, pero que, sin embargo, deberían rastrearse en “el big-bang zapatista” (Expósito, 2009); los movimientos asociados a la contracultura de masas como *Reclaim the Street*; el auge del *Street Art*, con grafitis y estenciles de todo tipo y con Hambleton y Banksy a la cabeza; los “escraches” ligados a las agrupaciones de derechos humanos; las infiltraciones mediáticas de los *Yes Men*, hasta las protestas del movimiento de indignados o las escenas de las concentraciones en el centro financiero de Nueva York, *Occupy Wall Street*, por nombrar solo algunas. Se trata, en su fase avanzada, de distintas expresiones con identidades propias que problematizan sobre asuntos derivados de la globalización del capital financiero, las multinacionales y la concentración del poder mundial, por ser vistos estos, en última instancia, como promotores de modelos de exclusión y pobreza. Así, muchos ciudadanos buscan mediante distintos recursos expresivos recuperar el espacio público, la palabra, el juego, y confluyen, a partir de la enunciación de distintos problemas locales, en un cuestionamiento al sistema global actual, adquiriendo especial énfasis la crítica al modelo económico excluyente, al imperalismo, o a los modelos publicitarios.

Sin ir tan lejos, alrededor de 2003 en la Ciudad de Buenos Aires trasciende el caso de Oscar Brahim: un taxista que había estudiado artes, pero que, ante todo, era un ciudadano enojado que entre pasajero y pasajero intervenía las publicidades gráficas de gran formato, autodefiniéndose públicamente como “diseñador gráfico en libertad” (Morkin, 2004). También en la Ciudad de Buenos Aires, unos años antes de la crisis, surge de la mano de H.I.J.O.S.<sup>2</sup> y colectivos como *Etcétera* o *Grupo de Arte Callejo*, un procedimiento expresivo fuertemente visual y teatral: el “escrache”. Ante la ausencia de políticas de la memoria, y como continuidad del movimiento de derechos humanos de la década del 80, su objetivo era informar públicamente a los ciudadanos y a la sociedad sobre los crímenes impunes y los colaboradores de la última dictadura militar (Holmes, [2007] 2013).



Sin embargo, es recién con la crisis de diciembre de 2001 que en la Argentina adviene un nuevo espacio social en el que todo este tipo de formaciones estéticas del disenso adquiere mayor visibilidad, a la vez que se gestan muchas más. La caída abrupta de las certezas con su consecuente disolución de los consensos que hasta entonces, es decir, en la década del 90, organizaban la vida colectiva en el país, desarticula el pacto de gobernabilidad, produciéndose a escala nacional una crisis institucional. Como es sabido, esta crisis tiene un ineludible trasfondo económico manifestado en las restricciones monetarias y las modificaciones en la convertibilidad peso/dólar. Por entonces, emergerán nuevas condiciones de acción histórica y nuevas subjetividades. Muchos son los científicos sociales argentinos que han estudiado acerca de estas transformaciones en la nueva escena local y las nuevas condiciones de acción colectiva respecto de la experiencia de los desocupados, quienes elaboraron formas de organización y movilización sin precedentes ante la demanda por trabajo; también han analizado, en perspectiva histórica, la relación entre conversión neoliberal y dictaduras del Cono Sur (Basualdo, 2002; Svampa, 2005; Pereyra, 2005; Becarria, 2001; Romero, 2003). La crisis resulta una experiencia tan radical que inscribe en los cuerpos los despojos del neoliberalismo.

Svampa (2005), para describir los contornos de lo que llama “una sociedad excluyente”, señala que si bien el nuevo orden liberal está lejos de ser lineal, de manera esquemática podría afirmarse que los cambios económicos arrancan en el Cono Sur de América Latina con la instalación de los regímenes militares de la década del 70. Estos inician una fuerte desregulación económica y una reestructuración de los Estados que luego, en los 90, posibilitará la apertura económica y la globalización financiera. En la Argentina en particular, las transformaciones inician el desguace del Estado Social o Estado de Bienestar en su versión “nacional-popular”, propia del modelo peronista, con la consecuente transnacionalización del poder económico. La desactivación industrial de pueblos enteros, el crecimiento del desempleo, la fractura interclase, la reducción de las oportunidades de vida; en definitiva, el colapso de los marcos sociales que estructuraban la identidad de los sujetos y orientaban sus prácticas, en especial la dignidad del trabajador, irán transformando los modos de construcción de las identidades sociales, individuales y colectivas, produciéndose un proceso de descolectivización de lo social. Dar cuenta del proceso de transformaciones requiere de una investigación pormenorizada; aquí solo nos proponemos esbozar su complejidad y profundidad, y a la vez, situar cómo, en contrapartida a aquel proceso excluyente iniciado a mediados de los 70, el ciclo de movilizaciones abierto en diciembre de 2001 vuelve a situar al menos por un tiempo en el centro de la escena a los sectores medios y populares excluidos, que hasta entonces carecían de vinculaciones previas, pues se trataba de vinculaciones que habían sido muy erosionadas durante aquel proceso. El nuevo escenario de protestas, afirma Svampa (2005), viene a confirmar finalmente la existencia de una extrema pobreza social en el país y ello impone un nuevo *ethos* solidario.

Con el retorno de la política a las calles, el espacio público se vuelve un fuerte significativo de construcción social, percibido de manera intersubjetiva y compartido en la presencia directa, aunque también, debido a la amplificación de los medios, compartido con quienes no se veían involucrados directamente en la acción. Es así que el episodio llama también la atención de varios analistas y artistas internacionales.<sup>3</sup> De la producción a puertas cerradas se generalizan prácticas solidarias. Las imágenes se crean en forma colectiva, se mueven, cambian de modo constante. En gran medida, se da una disolución del arte autotético y del diseño

gráfico por encargo en la participación de actores y sujetos emergentes, como movimientos piqueteros o asambleas barriales. En este sentido, el arte y la gráfica se desjerarquizan y convierten en interesantes desde una perspectiva estética los temas y problemas sociales del día a día. Así responde a la pregunta por la incidencia de la crisis en la formación de su grupo una integrante de los colectivos gráficos y artísticos entrevistados:

Se vivía un clima colectivo, de salir afuera a agitar. La calle era una especie de territorio liberado, tomado por la gente, los estenciles, imágenes de todo tipo. Se volcó una gran creatividad popular al espacio público en esos años. Fue así, era lo que había que hacer (Nieto y Siganevich, 2012).<sup>4</sup>

Muchos colectivos surgieron interpelados por ese momento caótico que los instaba a expresar sus pulsiones en coincidencia con luchas políticas, como si en la autopercepción de la acción buscaran alternativas al modo de concebir la actividad entre la vida cotidiana, la política, el trabajo profesional, desbordando límites institucionales y profesionales e imprimiendo en la materialidad de sus imágenes identidades individuales y colectivas.<sup>5</sup> Si bien las interacciones fueron desdibujándose a partir de 2003 con el proceso de institucionalización del conflicto, dejaron como legado, según Svampa (2005), la importancia de la textura, los lazos y la interacción cultural en el proceso de constitución de las identidades sociales.

### **Miradas desde el campo del diseño y el arte**

Desde la perspectiva del diseño en la Universidad de Buenos Aires, a partir del UBACYT "Las representaciones gráficas y multimediales de la crisis", dirigido por María Ledesma, comienzan a investigarse los cambios producidos en la visualidad de aquel nuevo espacio social. Se habla de manifestaciones en el campo de la representación, en muchos casos únicas y paradigmáticas, que transforman la visualidad urbana. Un atravesamiento de la condición política en el campo de la visualidad cuya consecuencia es el surgimiento de propuestas de tipo colectivo y anónimo, que actúan sobre el territorio de la ciudad como modo de intervenir el espacio público, generando nuevas formas discursivas (Ledesma y Siganevich, 2008). El abordaje se continúa en el marco de los UBACYT "La representación de lo precario" y "Semánticas de lo precario", dirigidos por Paula Siganevich, en los que se buscó definir la noción de una estética de la precariedad para pensar este tipo de producciones.<sup>6</sup> Asimismo, en el marco del "Grupo de Investigación en Arte y Diseño", llevado adelante por mí y por Paula Siganevich, se avanzó en una serie de entrevistas a integrantes de los colectivos identificados.<sup>7</sup> En el marco del actual UBACYT "Cartografías del Diseño Social", también dirigido por Ledesma, se avanzó en la configuración de una cartografía como método de estudio, que busca problematizar las diferentes líneas que expresan o se valen de concepciones diferentes del Diseño Social.

Este último es un término polisémico al que subyacen diferentes lógicas y narrativas. Desde una perspectiva histórica que abreva en antecedentes ineludibles como son las vanguardias artísticas, la escuela Bauhaus o la escuela de diseño de Ulm, se rastrea la definición de "social" como inherente al diseño en sus inicios, aun ante la mediación de la industrialización, pues será a lo largo del tiempo que emergerá con mayor fuerza una función vinculada al

mercado y al consumo. No obstante, la cartografía se centra en “hacer mapa” sobre cuáles son hoy los modos de acción del diseño y sus narrativas frente al problema de lo social. En tal sentido, si bien las líneas que cobijan al Diseño Social son porosas, tienen capas y envés, las formaciones estéticas del diseño que en este trabajo se buscará enunciar siguen la tendencia de los relatos que enfatizan su rol político.<sup>8</sup> Pero antes de continuar, y dados los evidentes cruces entre gráfica y arte, cabe mencionar aquí algunas reflexiones acerca de la crisis, provenientes del campo del arte.

Por ejemplo, Giunta (2009) analiza cómo la crisis y la poscrisis modifican la producción y exhibición del arte en Argentina, señalando que todos los campos de la práctica y el pensamiento vieron estremecerse sus fronteras, sus delimitaciones disciplinarias, para mezclarse y redefinirse en el caos de la crisis. Por su parte, Alonso, curador de la exhibición “Ansia y devoción” (*Proa*, 2003) propone una serie de obras que exploran las transformaciones sociales y económicas y la hegemonía de la mitología popular de la Argentina de los últimos años. Al respecto, Alonso señala:

¿No existe la necesidad de repensar, tras el impacto de lo imprevisible y desde los síntomas retrospectivamente evidentes, cómo posicionarse en el mapa brutalmente rediseñado de una economía y una política globalizadas? Los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre de 2001, en tanto emergentes de una crisis política e institucional insostenible, parecen haber transformado esa reflexión en una exigencia. Y el arte no es ajeno a esta interpelación –más allá de si la asume o no– que se extiende a todo el espectro de los actores sociales, políticos y culturales. (Alonso, 2003, p. 3)

En última instancia, lo que subyace a estos debates, aun dejando de lado los problemas regionales específicos, es la pregunta por las fronteras del arte.

En el horizonte de las sociedades capitalistas del siglo XXI se habla en términos de postautonomía para designar el hecho de que cada vez es menos sencillo –y pertinente– trazar cierto tipo de fronteras y tensiones entre lo cultural, lo político y lo económico. Los artistas que tanto batallan desde el siglo XIX por su autonomía, por la transgresión, argumenta García Canclini (s/f), casi nunca se llevaron bien con las fronteras, pero lo que se entendía por fronteras ha cambiado. Tal vez las respuestas no surjan del campo del arte, señala, sino de lo que está ocurriendo al intersectarse con otros y volverse postautónomo: son “las nuevas ubicaciones dadas a lo que llamamos arte, lo que está arrancando al arte de su experiencia paradójica de encapsulamiento-transgresión” (García Canclini, s/f, p. 7). De manera similar, estas nociones podrían trasladarse al diseño para iluminar un área a tientas, en tanto que las experiencias que aquí se referenciarán no se generan desde el clásico modelo del comitente que encarga un proyecto al diseñador para satisfacer una demanda específica o solucionar un problema de diseño, sino que justamente suceden y encuentran sus sentidos en los límites, en cruces complejos entre la gráfica, el arte, la comunicación, la acción social, el activismo, la expresión estética. Allí donde resulta pertinente hablar de “hibridación cultural” (García Canclini, [1990] 2010). Será justamente desde estas fronteras, de los intercambios y tras-pasamientos, desde donde se buscará recomponer algunos relatos del Diseño Social que enfatizan su gesto político, en el sentido de expresarse sobre lo público.

## Formaciones estéticas del disenso: gráfica, arte y política. Algunas vinculaciones y antecedentes<sup>9</sup>

Para comprenderlo en perspectiva local, y dejando por ahora de lado las imbricaciones con procesos más amplios, se propone la lectura conjunta de una constelación de colectivos gráficos y artísticos de fuerte impronta visual que actuaron en la Ciudad de Buenos Aires según dinámicas de trabajo en colaboración, entre los años 1997 y 2007.<sup>10</sup> Interesa la materialidad de sus representaciones (imágenes) y de sus acciones en la interacción social, y cómo ello se conecta con ciertos antecedentes que se reconocen propios, pues tanto en las acciones como en las imágenes, presentadas públicamente como un modo de movilización visual, involucradas con las realidades inmediatas del país y el mundo, volvían a la vida otras memorias históricas que habían sabido reflexionar acerca de otros conflictos anteriores. Como si fueran heridas, luchas y momentos de crisis anteriores aún no resueltos. Se trata de una investigación todavía en exploración, que intenta prefigurar una “series de series”, un nuevo “cuadro” de estudio (Foucault, [1969] 2008) al interior de las relaciones entre política, narrativas, lenguajes gráficos y artísticos. Más allá de indagar acerca de qué es lo propio del Diseño Gráfico en estas experiencias, se prefiere interrogar al interior de estos procesos de formación estéticos del disenso, en los que interesan las imágenes y sus dispositivos estético-políticos (Rancière, 2005) desde los que se configuran los procesos de significación cultural. Los casos propuestos son: *Taller Popular de Serigrafía* (Fig. 1), *Taller de Gráfica Popular, Mujeres Públicas, Iconoclasistas, Onaire* (Fig. 2), *Grupo de Arte Callejero, Gráfica Política* (Fig. 3), *Mutual Argentina* (Fig. 4), *Asociación de Artistas Visuales de la República Argentina, Artistas Plásticos Solidarios*. De algún modo, puede pensarse en las acciones de estos colectivos como integradora y relaciona;<sup>11</sup> algo que no es novedad de la crisis, sino que había tenido importantes antecedentes, sobre todo en las décadas del 60 y 70. De allí que en la escena contemporánea se mixturan nuevos y viejos actores; estos últimos, vinculados en muchos casos a los vaivenes de aquellas décadas convulsionadas. Hoy, la gran visibilidad e interés por reponer aquellas memorias de los 60 hace ineludible un estudio en perspectiva que incluya también al quehacer gráfico. Se trata de un trabajo amplio y de múltiples entradas aun en vías de exploración.<sup>12</sup>

Brevemente, aquí puede resumirse que al interior de estas formaciones estéticas del disenso se jugaban saberes transdisciplinarios en los que aparecen procedimientos expresivos de la gráfica, la plástica, la comunicación, recursos literarios y poéticos, incluso en algunos casos podría hablarse de cierta escena teatral en la puesta del cuerpo (Fig. 5). Las asociaciones entre personas solían darse por afinidad sin mediación de instituciones y así, en el espacio público, accionaban su modo de “ser en el mundo” junto al otro, dando cuenta de su hacer comprometido mediante imágenes creadas de forma colectiva. Para Arendt ([1958] 2009) la acción es la actividad fundamental que corresponde a la condición humana de pluralidad e implica entregarse a la fundación y preservación del cuerpo político. De modo que mientras la labor y el trabajo no necesitan de otros para llevarse a cabo, la acción sí depende de la presencia constante de los demás. Actuar es tomar la iniciativa para abrirse a la pluralidad que caracteriza lo humano. Acción y discurso, para Arendt, están estrechamente relacionados. En estos casos, acción, cuerpo, discurso son fundamentales en la interacción subjetiva, en la copercepción plural de los acontecimientos. Así se tratase de intervenir sobre una publicidad callejera, hacer afiches, mapas, objetos para distribuir en manifestaciones, puede decirse que



Figura 1, arriba, a la izquierda: "Dario y Maxi. Trabajo, dignidad, cambio social" (2002). *Taller Popular de Serigrafía*. Serigrafía impresa sobre papel en la jornada cultural realizada en el Puente Pueyrredón a un mes de los asesinatos de Dario Santillán y Maximiliano Kosteki.

Figura 2, arriba, a la derecha: "Amar, luchar, vivir" (2009). *Onaire*. Serigrafía sobre papel. 50 cm x 70 cm.

Figura 3: "Homenaje a las Madres de Plaza de Mayo" (2007). *GRAPO / Edgardo Castro*. Afiche.



Figura 4, arriba: "La hora desesperada del desastre" (1999). *Mutual Argentina* / Alfredo Saavedra. Afiche. Foto: Alfredo Saavedra.

Figura 5, centro: "No a la Guerra" (2001). *Artistas Plásticos Solidarios*. Marcha y afichetas. Foto: Alfredo Saavedra.

Figura 6, abajo: "No a la guerra de Irak" (2003). *Taller de Gráfica Popular*. Banderas para marcha. Foto: *Taller de Gráfica Popular*.



en todos los casos estos artefactos (imágenes) proponían la expresión de un juicio, un cojuzgar entre todos, pues afirmaban una conducta moral en relación con uno mismo pero también con los otros. Estaban a la orden del día temas relacionados con trabajo digno, justicia social, antiimperialismo, enunciaciones contra las guerras de Irak y Afganistán (Fig. 6), problemáticas de género, reivindicación de pueblos originarios; implementados mediante procedimientos en su mayoría artesanales, con elementos accesibles y de bajo costo, como estencil, serigrafía, fotocopia, papel y lápiz. Según Arendt ([1958] 2009) la realización de grandes hechos y palabras no dejan huella sin la ayuda también:

[...] del *homo faber* en su más elevada capacidad, esto es, la ayuda del artista, de poetas e historiadores, de constructores de monumentos o de escritores, ya que sin ellos el único producto de su actividad, la historia que establecen y cuentan, no sobreviviría (p. 191).

Muchos eran docentes o estudiantes de instituciones públicas, o habían militado en distintas experiencias con anterioridad, como militancia estudiantil universitaria, militancia lesbica, militancia barrial, o bien se mostraban cercanos a algunos movimientos sociales u otras agrupaciones de derechos humanos, asambleas barriales, radios comunitarias, instituciones culturales. Aún así, la acción se daba por fuera de militancias partidarias. Sin embargo, las vinculaciones y las relaciones no siempre resultaban idílicas, por el contrario, solían aparecer tensiones de todo tipo: hasta qué punto trabajar como grupo independiente o trabajar sumándose a las demandas de otros grupos afines sin perder identidad, qué demandas se retomaban y cuáles no, qué decir y cómo hacerlo, en qué circunstancias de decibilidad política, excelencia profesional o acción social, hasta cómo decidir el financiamiento de las acciones. A pesar de las tensiones, en estas prácticas culturales se manifestaba una sensibilidad colectiva, ciudadana, en última instancia del "pueblo", que confrontaba posturas éticas y morales. Para Rancière (2011) la ética es "el pensamiento que establece la coincidencia entre un entorno, una manera de ser y un principio de acción" (p. 134). Las acciones coincidían con aquel nuevo *ethos* solidario que imponía la crisis, en las que volvían a la vida memorias, afectos, percepciones, que habían sabido participar en otras conflictividades sociales anteriores. En la tradición de autores como Warburg o Benjamin, y situado en la polémica en torno a los modelos temporales que la historia del arte y la historia en general ha instituido, Didi-Huberman (2006) afirma que las imágenes son portadoras de memoria: en ellas coexisten tiempos heterogéneos y discontinuos que sin embargo se conectan. Toda irrupción de lo nuevo es, a su vez, reconfiguración de elementos del pasado y, por lo tanto, pervivencia de algunos de aquellos elementos.

Es así que, por ejemplo, el *Taller de Gráfica Popular* que actuó entre 2002 y 2004 lleva el mismo nombre que el colectivo mexicano fundado en 1937, aunque sus integrantes –jóvenes estudiantes de Diseño Gráfico de la FADU-UBA– desconocieran ese antecedente al momento de elegir el nombre para su grupo (Fig. 7). Por otra parte, para la convocatoria *Malvenido Bush* (2005) resulta antecedente importante, precisamente, la convocatoria *Malvenido Rockefeller* (1969), en la que participan 62 artistas plásticos y diseñadores gráficos, entre ellos Alfredo Saavedra, Rubén Fontana, Carlos Alonso, Juan Carlos Castagnino, Ricardo Carpani y Aída Carballo. Asimismo, del lado de la gráfica pueden verse reivindicaciones de grupos como *Grapus* y *Ne pas Plier*, surgidos al calor del Mayo francés, la escuela de afi-



Figura 7: Taller de Gráfica Popular / Alberto Beltrán y Adolfo Mexiac: "40 aniversario de la revolución socialista homenaje de los mexicanos 1917-1957". Cartel, Serigrafía en dos tintas. 70 cm x 46 cm. 1957.



Figura 8: Luis Felipe Noé:  
"¿A dónde vamos?".  
Técnica mixta sobre tela.



che polaco, o los afichistas políticos como Le Querrec, Tartakover, James Victore. También influencias de Milton Glaser, y en línea local, de Alfredo Saavedra, el *Fantasma de Heredia* y María Ledesma. En cuanto a las más artísticas se referenciaban al activismo artístico de los años 60 en la Argentina, como *Tucumán Arde* o *Grupo de Arte vanguardia de Rosario*, y a otras experiencias internacionales como el *Taller de Gráfica Popular* en México, *Guerrilla Girls* en los Estados Unidos, el activismo feminista o los movimientos pos *Seattle*. En algunos casos, se citaba también al Situacionismo francés. Pero una línea que suele recorrerlos a todos es la mirada hacia tendencias estéticas insertas en las tradiciones latinoamericanas. Por ejemplo, el neorrealismo, con Antonio Berni y los murales de Orozco. O artistas e ilustradores contemporáneos como Diana Dowek o Carlos Alonso. También, la Nueva Figuración, con referentes como Ernesto Deira, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé (Fig. 8), Jorge de la Vega. Hasta se infiltraba por allí, entre tanta figuración, el arte concreto, cuyo pensamiento, sobre todo a partir de la figura de Tomás Maldonado, impregna el campo cultural local, instalando el problema de la forma por fuera de los cánones artísticos tradicionales (Devalle, 2009). En otros casos resonaban también tradiciones que se combinaban con el arte precolombino, como José Guadalupe Posada o Guamán Poma de Ayala. En definitiva, puede decirse que en las imágenes se reactivaban y sedimentaban distintas tradiciones visuales que mantenían como rasgo común la toma de posición ante una realidad que se imponía. Por ello, la figuración y el uso tipográfico aparece como impronta: los relatos instaban a la continuación de una experiencia común, buscaban comunicar e interpelar. “Nos movilizamos con nuestras herramientas, que son las imágenes plásticas”, afirma el colectivo *Artistas Plásticos Solidarios* en su colección de afiches *Urgente* (2008). Debido al alcance de este trabajo resulta imposible estudiar aquí estas series en su especificidad.

Ante ellas se busca más bien provocar una sensación, de lo que recuerdan, de lo que olvidan. Pues invitan a evocar figuras retóricas recurrentes: muchedumbres, cuerpos sufrientes, cuerpos heroicos, desposeídos, guerreros, puños levantados, gritos, fuego, banderas, contornos fabriles, gorras militares, mordazas, cruces, calaveras, armas, siluetas de cuerpos ausentes, personajes míticos, efemérides patrias, frases poéticas, frases ingeniosas, imperativos... Ello no se señala para reconstruir una genealogía que las estaría determinando, tampoco para suscitar un compendio de imágenes de protesta, sino más bien para pensar desde las fronteras señaladas, en las latencias, continuidades, discontinuidades y los mundos posibles que abren. Siguiendo a Foucault ([1969] 2008), no sería para apilar todos los fenómenos en un centro único, sino para desplegar, por el contrario, el espacio de una dispersión. Aunque estas formaciones estéticas del disenso aquí solo queden esbozadas, es posible advertir, sin embargo, que en su interior puede hallarse un nuevo “cuadro” de estudio que aporte al ámbito específico del diseño, la imagen y la estética.

## Coda

La crisis se presentó como la exasperación de una conflictividad económica y sociopolítica desde donde se configuró el espacio social que acogió el debate de las polémicas en torno a temas sociales urgentes que hasta entonces habían quedado solapados bajo el momento de auge del neoliberalismo. Cuando en 2003 comenzó el período de institucionalización del conflicto, que a su modo buscaría asumir aquellos nuevos decibles en la configuración de un

modelo discursivo de la izquierda democrática, los colectivos correrían distinta suerte, siendo sus trayectorias muy variadas, a la vez que se crearían muchos más. Algunos serían coyunturales; otros, con cambios y redefiniciones, continuarían en acción, aun cuando sus acciones adquirieran a veces otro horizonte. Ya no se tratará del choque, de la queja, de la expresión de una demanda; también se buscará abolir las diferencias en la institución de un mundo común, enunciar las problemáticas en una reconciliación de los vínculos en comunidad.<sup>13</sup>

Más allá de las complejidades, en este trabajo se intentó indagar brevemente entre formas de protesta, canales de expresión, memorias, lenguajes gráficos y artísticos. Pues se trata de mirar estas formaciones estéticas del disenso no como elementos aislados, que aparecieron y desaparecieron sin dejar huellas, sino como experiencias visuales que involucran disciplinas profesionales, gráficas, artísticas, de la comunicación, sobre todo en estos casos, que marcan una época, que tienen sus vías de acceso a ciertas tradiciones del pasado, y que en todo caso también tienen una proyección hacia el presente. En las que participa de un modo u otro el Diseño Gráfico con toda una carga de saberes. Como señala Ledesma (2003) casi todo el territorio de la visualidad contemporánea tiene un lugar para el Diseño Gráfico y ello lo coloca en una relación particular y conflictiva con el complejo espacio de la comunicación. De todos modos, aunque a la luz de la globalización parecieran haberse disuelto todos los límites, Ledesma hace notar la paradoja: aún existen límites políticos y geográficos, como la frontera entre México y los Estados Unidos. Pero sobre todo, afirma, existen los límites impuestos por la aparente falta de límites. Por ello, concluye que la libertad creadora del diseñador supone reconocer los límites de su época y revisar los conceptos que suelen concebirse como su marco de acción (Ledesma, 2003). En todo caso, resulta estimulante atender a estas formaciones estéticas del disenso, a los saberes desde los que se configuran, para pensar cómo ellas interactúan en los procesos culturales de la Argentina reciente.

## NOTAS

**1** Se utiliza "formaciones estéticas del disenso" en consonancia a las nociones de formación discursiva de Foucault ([1969] 2008) y formación ideológica de Pêcheux ([1969]1978). Pêcheux, discípulo de Louis Althusser, retoma el concepto de formación discursiva para articularlo con el de ideología. Una formación ideológica, según él, constituye "un conjunto complejo de actitudes y de representaciones que no son ni 'individuales' ni 'universales', pero que se refieren más o menos directamente a posiciones de clases en conflicto las unas con relación a las otras" (p. 233). La conceptualización de Pêcheux sugiere la posibilidad de pensar en la materialidad discursiva posiciones enfrentadas y conflictos antagónicos. Para él, las formaciones ideológicas contienen necesariamente una o más formaciones discursivas interligadas, que determinan lo que puede y debe ser dicho, articulado bajo la forma de un informe, un programa, un panfleto. Diferentes discursos, sostenidos por actores sociales distintos, pueden conservar representaciones análogas, ideológicamente emparentadas.

**2** Sigla de Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio.

**3** Por ejemplo, Naomi Klein o Brian Holmes, quienes pasaron por la Ciudad de Buenos Aires para estudiar la insurrección callejera y sus expresiones estéticas.

**4** Entrevista a *Mujeres Públicas*, por María Laura Nieto y Paula Siganevich. Forma parte de una serie de entrevistas realizadas entre 2008 y 2011.

**5** Para Arendt ([1958] 2009), mientras que la labor y el trabajo no necesitan de otros para llevarse a cabo, la acción sí depende de la presencia constante de los otros. Actuar es tomar la iniciativa para abrirse a la pluralidad que caracteriza lo humano.

**6** Al respecto, pueden consultarse los trabajos: "La precarización de sí en el Diseño Gráfico", de Paula Siganevich, en revista *Área*, N° 15 (2009); "¿Existe un diseño precario? El diseño gráfico en la era de 'la precarización de sí'", de Mariano Dagatti y Paula Siganevich, en revista *deSignis*, N° 18 (2012).

**7** Beca *Fondo Nacional de las Artes*, 2011. Actualmente se está trabajando en la edición de un libro que compila este material.

**8** Inicié mi investigación como pasante en el UBACYT "Las representaciones gráficas y multimediales de la crisis", continuando como investigadora en formación en los sucesivos UBACYT referenciados; actualmente en "Cartografías del Diseño Social". En el marco del proyecto "Grupo de Investigación en Arte y Diseño" avancé en la serie de entrevistas (en coautoría) a colectivos gráficos y artísticos.

**9** El material surge de las entrevistas anteriormente referenciadas y de otra serie de entrevistas a Alfredo Saavedra que realicé en octubre de 2013, a quien agradezco la información brindada.

**10** Debido a una experiencia personal, se toma como referencia la Ciudad de Buenos Aires, aunque uno de los casos es gestado en la Ciudad de Mendoza y otro va generando asociaciones en distintos territorios. La selección funciona a modo de ejemplo y no invalida la multiplicidad de casos que han sido o podrán ser cartografiados. En cuanto al período, se toman diez años, cuyo centro de tensión es la crisis de diciembre de 2001. Algunos años antes ya comenzaban a aparecer este tipo de formaciones estéticas: por ejemplo, en 1997 el *Grupo de Arte Callejero* comienza con los "escraches". Como cierre se toma 2007, año en que concluye la presidencia de Néstor Kirchner, a la que desde 2003 le tocará llevar adelante el proceso de institucionalización del conflicto y de recomposición social.

**11** En estos últimos años se ha difundido la noción de "estética relacional", desarrollada por el crítico y curador Nicolas Bourriaud (2006) para proponer un marco interpretativo general acerca de las artes durante los 90, aunque desde una perspectiva europea. Si bien describe experiencias muy diferentes, las recorre a partir de la idea amplia de una supuesta centralidad de las relaciones humanas, del encuentro y proximidad, en las artes de fines del siglo XX. Por su parte, Reinaldo Laddaga (2006) analiza el cambio cultural actual, cuyo signo es el agotamiento del paradigma moderno, a partir de la descripción y el análisis de algunas iniciativas de artistas destinados a facilitar la interacción de personas en proyectos en los que se asocia la realización de ficciones o de imágenes con la ocupación de espacios locales y la exploración de formas experimentales de socialización. Cabría preguntarse qué asociaciones pueden hacerse entre estos paradigmas enunciados como globales y las prácticas que aquí se presentan. Es decir, si ellas estarían dando cuenta de estos cambios generalizados. Cambios que, por otra parte, Laddaga, de un modo similar a los autores citados al comienzo de este trabajo, asocia también a la globalización. Ese conjunto de procesos que convergen en la primera mitad de 1970 –señala– y que coinciden justamente con la desarticulación de lo que Étienne Balibar llama los "Estados nacional-sociales" (Laddaga, 2006).

**12** En la práctica artística contemporánea el archivo visual se ha convertido en un lugar recurrente, produciendo renovados debates. Uno de ellos en relación a la temporalidad y el discurso histórico: Georges Didi-Huberman es hoy uno de los teóricos más conocidos de esta corriente. Desde esta perspectiva he realizado varios trabajos: "Narraciones de lo colectivo en la poscrisis argentina: el archivo visual como documentación y memoria", presentado en el II Encuentro sobre Estética y Transdisciplinariedad en el Arte en la Universidad de Chile; "El pueblo en lucha como dispositivo narrativo: ¿una visualidad histórico cultural determinada en occidente?", en *Nierika. Revista de Estudios de Arte*, vol. 5 (en prensa); "Implicaciones de la silueta como fórmula de representación del desaparecido", disponible en <http://www.graficapolitica.com.ar/montaje.html>.

**13** En relación a las políticas de la memoria y a las obras que se expusieron en el Parque de la Memoria, Cecilia Vázquez (2008), retomando la reflexión de uno de los miembros del *Grupo de Arte Callejero*, señala la contradicción de los funcionarios del Ministerio de Cultura del gobierno de Néstor Kirchner al convocarlos debido a que, al mismo tiempo, intentaban "modelar" su participación.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, R. (2003). Ansia y devoción. Una mirada al arte argentino reciente. Consultado el 22/10/2013 en [http://www.roalonso.net/en/arte\\_cont/ansia.php](http://www.roalonso.net/en/arte_cont/ansia.php).
- Altimir, O. y Beccaria, L. (2001). El persistente deterioro de la distribución del ingreso en la Argentina. *Desarrollo económico*. Vol. 40, No. 160, pp. 589-618.
- Arendt, H. ([1958] 2009). *La condición humana*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Artistas Plásticos Solidarios (2008). *Urgente*. Colección de afiches. Ejemplar N° 205.
- Basualdo, E. y Kulfas, M. (2002). La fuga de capitales en la Argentina. En Gambina, J. *La globalización económico-financiera. Su impacto en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Dagatti, M., Siganevich, P. (2012). Existe un diseño precario? El diseño gráfico en la era de 'la precarización de sí. *deSignis*, N° 18
- Devalle, V. (2009). *La Travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

- Foucault, M. ([1969] 2008). *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Expósito, M. (2009). Lecciones de historia. El arte, entre la experimentación institucional y las políticas de movimiento. VII Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC): Sur, sur, sur... Ciudad de México, México: Centro Cultural Universitario Tlatelolco. Consultado el 18/9/2013 en [http://www.academia.edu/4608213/El\\_arte\\_entre\\_la\\_experimentacion\\_institucional\\_y\\_las\\_politicas\\_de\\_movimiento](http://www.academia.edu/4608213/El_arte_entre_la_experimentacion_institucional_y_las_politicas_de_movimiento).
- García Canclini, N. ([1990] 2010). *Culturas híbridas*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- ----- (s/f). Arte y fronteras: De la transgresión a la postautonomía. Consultado el 22/10/2013 en <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-71/garcia-canclini>.
- Giunta, A. (2009). *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Holmes, B. ([2007] 2013). Memoria del presente. Representaciones de la crisis en Argentina. *Grumo*, N° 10, pp. 38-45.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Ledesma, M. (2003). *El diseño gráfico, una voz pública. De la comunicación visual en la era del individualismo*. Buenos Aires, Argentina: Argonauta.
- Ledesma, M. y Siganevich, P. (2008) (compils.). *Piquete de ojo. Visualidades de la crisis*. Buenos Aires, Argentina: FADU/Nobuko.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Signos*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Morkin, S. (2004). Oscar, un taxista dedicado a la intervención urbana. *Página 12*, 4 de noviembre. Consultado el 22/10/2013 en <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-43167-2004-11-04.html>.
- Nieto, M. L. y Siganevich, P. (2012). Entrevistas. Consultado el 18/9/2013 en <http://www.graficapolitica.com.ar/>.
- Pêcheux, M. ([1969]1978). *Hacia el análisis automático del discurso*. Madrid, España: Gredos.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, España: Universitat Autònoma de Barcelona.
- ----- (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.
- Romero, Luis Alberto. (2003). *La crisis argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Shuster, F., Naishtat, E., Nardacchione, G., Pereyra, S. (comps.) (2005). *Tomar la palabra: Estudios sobre protesta social y acción colectiva en Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Prometeo.
- Siganevich, P. (2009). La precarización de sí en el Diseño Gráfico. *Área*, N° 15
- Svampa, M. (2005). *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires, Argentina: Taurus.
- Vázquez, C. (2008). Arte y protesta: notas sobre prácticas estéticas de oposición. En P. Alabarces y M. C. Rodríguez (compils.), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, pp. 165-188. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

## María Laura Nieto

Docente investigadora de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FADU-UBA). Estudió Diseño Gráfico (2003) y Diseño de Imagen y Sonido (1998) en esa misma Universidad. Actualmente cursa la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural en el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM). Comenzó su tarea docente en 1998 en la materia Tipografía 2, de la Carrera de Diseño Gráfico en la UBA, donde fue Jefa de Trabajos Prácticos. También se desempeñó como docente en la materia Comunicación 2, de la misma carrera. A partir de 2003 comienza su interés teórico por el Diseño Gráfico desde una perspectiva político-social y cultural, por lo que participa en una pasantía de investigación que derivó en la publicación de su artículo "Pasajes" en el libro *Piquete de ojo. Visualidades de la crisis: Argentina 2001-2003*, compilado por María Ledesma y Paula Siganevich. Desde entonces ha colaborado de forma ininterrumpida en distintos proyectos de investigación FADU-UBA. Ha participado en Congresos y Jornadas en línea con su tema de estudio y publicado en distintos medios. Es editora del sitio [www.graficapolitica.com.ar](http://www.graficapolitica.com.ar), proyecto que en 2011 recibió una beca grupal del Fondo Nacional de las Artes, en la que se desempeñó como Representante/Responsable. En el periodo 2006-2008 ejerció el cargo de Coordinadora de Publicaciones de la Secretaría de Extensión FADU-UBA. Algunas publicaciones editadas fueron: *Anuario de diseño 2006*, *León Ferrari en la FADU*, *Revista de Investigación Area*, *Piquete de Ojo. Visualidades de la crisis: Argentina 2001-2003*. En la actualidad trabaja en la edición de un libro con entrevistas de su autoría a colectivos gráficos y artísticos de la Ciudad de Buenos Aires que actuaron durante la poscrisis argentina (2002-2007).

Sede Programa Teoría del Diseño Semiótica del Espacio  
 Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires  
 Calle Intendente Güiraldes 2160. Pabellón III, Piso 4°  
 Ciudad Universitaria, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina

[laura@estudiocasa.com.ar](mailto:laura@estudiocasa.com.ar)

CONSTRUIR  
LA DISCIPLINA



# LA ABSTRACCIÓN EN EL RÍO DE LA PLATA. SU INCIDENCIA EN EL DISEÑO ARGENTINO

## THE ABSTRACTION IN THE RÍO DE LA PLATA. ITS EFFECT IN ARGENTINE'S DESIGN

Ricardo Blanco \*

Anales del IAA #43 - año 2013 - (151-168) - ISSN 2362-2024 - Recibido: 27 de noviembre de 2013 - Aceptado: 19 de mayo de 2014.

El comienzo de las manifestaciones de la abstracción en nuestro país puede ubicarse en la obra de Torres García en Uruguay y continúa con el grupo Arte Concreto Invención, el Grupo Madi, para luego instalarse con la revista *nueva visión* que tuvo en la figura de Tomás Maldonado a su principal ideólogo. Se puede considerar que el BKF marca el comienzo del diseño en Argentina por sus características, que lo vinculan a la Modernidad proyectual de los productos de diseño. Estos rasgos son: la participación de las corrientes estéticas del momento, resolución con la tecnología posible y una preocupación por las diversidades utilitarias. Estas modalidades se perciben en la continuidad que se manifiesta en las obras de las empresas de diseño Harpa, Six, CH y Stilka, y que llega hasta la instalación de la disciplina en las universidades argentinas.

**PALABRAS CLAVE:** Concretismo. BKF. Diseño. Cultura.

The beginning of the demonstrations of the abstraction in our country has its place in Torres García's work in Uruguay and it was developed continuing with the Concret Art Association, invention and the Movement (Madi), to settle it then with the magazine *nueva visión* with Tomás Maldonado as an ideologue. We can consider that BKF marks the beginning of design in Argentina due to its characteristics, which are: the involvement of the aesthetic groups of the moment, the resolution with the available technology and with a concern about the utilitarian varieties. These modes are perceived in the continuity which was demonstrated in design companies' works, such as Harpa, Six, CH and Stilka until this discipline was installed in Argentine's universities.

**KEY WORDS:** Concreteness. BKF. Design. Culture.

\* Diseño de Mobiliario (DIMO). Secretaria de Posgrado. FADU-UBA

En el período comprendido entre 1933 y 1953 surgieron en el Río de la Plata diferentes facetas del arte abstracto que, tomando como referencia al constructivismo ruso y al neoplasticismo holandés en sus postulados de *arte total*, reinterpretaron el concepto de totalidad en pintura, arquitectura y escultura. Este mismo programa, que buscaba la síntesis de las artes, se extendió al universo de la producción de objetos cotidianos.

El criterio de totalidad involucraba una toma de posición sobre la percepción de las obras, que asumía la exigencia de una mirada intelectual y que, como contrapartida, rechazaba la emoción en la apreciación del arte. Cabe aclarar que las variantes y diferencias del arte abstracto en el Río de La Plata se verificaron en la manera en que cada movimiento resolvió la articulación con el concepto de *arte total*.

En muchos casos, particularmente notable en el Arte Concreto, un criterio racionalista dominaba la construcción de la forma y de su análisis, cuya descripción apelaba a términos reales y concretos, desechando la ilusión subjetiva. El diseño de esta época, nacido en el seno de estas ideas, posee una fuerte filiación con estas vanguardias artísticas y con una producción visual novedosa.

En este contexto, el diseño de mobiliario surge como una actividad destacada dentro del diseño de objetos y esto se debe a varios motivos, entre ellos su cercanía con la arquitectura en términos de la problematización del espacio, la posibilidad de utilización de nuevos materiales y la importancia dada a la función entendida como un valor *per se*, cuya supuesta objetividad descansaba en una enunciación inteligible para todos los usuarios.

Las transformaciones descritas en el Río de la Plata reconocen una serie de referentes entre los que es necesario mencionar en Uruguay a la Asociación de Arte Constructivo (AAC) con Torres García y su posterior Taller del Sur, y en Argentina a la Asociación de Arte Concreto y sus posteriores escisiones, el Grupo Madi con Gyula Kosice, el perceptismo con Raúl Lozza y en particular el grupo de Arte Concreto Invención con Tomás Maldonado como ideólogo.

Este último grupo se destaca, entre otros tantos e importantes motivos, por la publicación de la revista *nueva visión* –editada entre 1951 y 1957–, hoy en día considerada uno de los órganos más importantes en términos teóricos, de reflexión y de discusión de la cultura visual y del diseño. En forma paralela, se dan una serie de iniciativas vinculadas al posterior despliegue del diseño como profesión, en particular las iniciativas de grupos cercanos a los artistas concretos, como el grupo Organización de Arquitectura Moderna (oam) y posteriormente la creación de las empresas de publicidad y diseño Axis y Harpa.

La historización de estos movimientos requiere un análisis tanto de los contextos en los que emergieron como de aquello que hoy consideramos fueron sus antecedentes. Dicho de otra forma, el modo en que sus influencias resultaron fundacionales para la constitución del campo del diseño. Tal como lo expresa J. L. Borges: “[...] el hecho es que cada escritor ‘crea’ a sus predecesores; su labor modifica nuestra concepción del pasado como ha de modificar el futuro [...]” (1960, p. 137).

## **Uruguay**

### ***Torres García y la Asociación de Arte Constructivo***

El artista uruguayo Joaquín Torres García funda en 1934 la Asociación de Arte Constructivo (AAC) al año de regresar a Montevideo después de una larga estadía en Europa. La AAC



reunió a un grupo de artistas con la idea de generar un lenguaje plástico propio, que aunque estaba basado en algunas corrientes del arte europeo (Circle et Carré) iba en búsqueda de una identidad americana.

Torres García publica en mayo de 1936 la revista *Círculo y Cuadrado* y ya en el primer número expresa su visión respecto del arte constructivo europeo: "No hay que olvidar que Theo Van Doesburg fue el que formula con Mondrian la teoría neoplasticista [...] [que] no se acepta más que el plano de color, rechazando toda expresión morfológica" (Torres García, 1936, p. 1). Esta visión sobre el arte abstracto impregnará tanto su actividad artística como su actividad en la producción de objetos cotidianos.

Resulta importante destacar que Torres García encuentra afinidades entre la abstracción y el arte precolombino. En ese sentido, su lectura del arte americano lo lleva a vincular estas tradiciones con el constructivismo de vanguardia, y desde un punto de vista ideológico posiciona las culturas indígenas en el mismo nivel estético que las europeas. Este posicionamiento es asumido como la base teórica de la AAC y del Taller del Sur, sugiriendo la existencia de un constructivismo indígena, anterior a la presencia europea en Sudamérica.

Torres García organizó un taller de artes y oficios en el que desarrolló la enseñanza de las artesanías y las artes gráficas con un abordaje cercano al del arte abstracto. El espíritu del taller era la reunificación de las artes y oficios, en oposición al concepto burgués decimonónico que validaba al arte por el arte. En el taller se buscaba acercar el arte a lo utilitario a través de lo artesanal, y al mismo tiempo, se rechazaban los arquetipos industriales de la cultura moderna (Barnitz, 1991).

El proyecto de refundación de las artes y su deriva hacia la producción de objetos se verifica en la búsqueda de unidad entre las obras y la vida cotidiana, entre el rechazo a la producción masiva y la creación de una tradición para el sur de América, basada en la incorporación del arte indoamericano y sus materiales. El taller crea un estilo cercano al romanticismo sustentado en la visión de un humanismo no contaminado por la industria a la manera de los *Arts and Crafts* (Buzio de Torres, 1991, p. 16).

En *Universalismo Constructivo* (1944), Torres García expresa que el arte y el progreso no van de acuerdo. Por un lado, deseaba hacer del arte un vehículo cultural para el gran público, pero por otro, consideraba que la industrialización conllevaba una vulgarización del arte.

Ya en Europa, Torres García había comenzado a utilizar madera para producir objetos y extendido su labor hacia la realización de mobiliario para su familia. Su silla de 1927 tenía un diseño sencillo y racional pero con aspecto un tanto rústico, que puede interpretarse como una construcción formal. Esto se aprecia mejor en la mesa, ya que el sistema estructural constructivo de la base presupone una interesante racionalidad cercana a las concepciones del holandés Gerrit Rietveld.

Otro de los trabajos en madera fueron los juguetes Aladdin (Fig. 1). En ellos se percibe una acción muy propia del diseño industrial, esto es: la modularidad de componentes y las piezas intercambiables.

La diferencia entre Torres García y los artistas del grupo concreto de Buenos Aires en relación con la creación de las formas, se puede definir por el criterio platónico que utilizó el uruguayo, mientras que en los argentinos se percibe más una concepción de utopía social internacionalista. Torres García propuso formas al combinar un sentido de identidad cultural indoamericana con las abstracciones contemporáneas. El Arte Concreto Invención se orientó a la participación de las formas en los postulados sociales de un futuro imaginario, en el cual

existiría una cultura internacional sin diferencias étnicas ni sociales, y Torres García postuló una identidad regional (indoamericana).

## **Buenos Aires**

### ***La abstracción en Buenos Aires. Antecedentes***

#### **El Grupo Austral**

Al comienzo de la década de 1930 las ideas racionalistas ya estaban presentes tanto en Europa como en EE.UU., pero ausentes en América Latina. En ese sentido, fue el denominado “Grupo Austral” el que en Buenos Aires en 1939 instala nuevos conceptos teóricos en la práctica arquitectónica con la publicación de su manifiesto en la revista *Nuestra Arquitectura* (1939). Este grupo, integrado por los arquitectos Antoni Bonet, Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan, Juan Le Pera, Abel López Chas, Luis Olezza, Samuel Sánchez de Bustamante, Horacio Vera Barros, Itala Fulvia Villa e Hilario Zalba, impulsó los principios de la Arquitectura Moderna y fundamentalmente la reivindicación del carácter estilístico de la creación arquitectónica.

Hasta ese momento, la teoría funcionalista se había desarrollado basándose en la causalidad (forma-función). En ese marco, la modernización estética era producto de las nuevas técnicas, nuevos materiales, nuevas formas. No obstante, sin abandonar esta postura, el Grupo Austral invierte la premisa y plantea que a partir de una nueva estilística que permitiera una manipulación de la teoría técnica, se podrían resolver los problemas modernos; es decir, primero la estilística será lo que permita utilizar las nuevas técnicas y resolver los problemas de la Modernidad. Se intentaba potenciar la libertad creadora y el ejemplo más contundente de esta libertad artística estaba expresado por el surrealismo, como puede leerse en el manifiesto: “9° La libertad completa que ha permitido a la pintura llegar hasta el surrealismo, denunciando verdades establecidas y planteando problemas psicológicos, no ha sido comprendida por el arquitecto esclavo de su formación”.<sup>1</sup> (Manifiesto Austral, inserto en la revista *Nuestra Arquitectura*, junio de 1939).

#### **Manifiesto Austral**

En este sentido, resulta oportuno señalar que el Manifiesto Austral, bilingüe en francés y en español, contiene imágenes de obras de Marc Chagall, el *Aduanero* Henri Rousseau, Salvador Dalí y Giorgio De Chirico, referencias que reafirman la filiación del Grupo Austral con el surrealismo<sup>2</sup> (Fig. 2).

El reconocimiento al surrealismo y a la apertura creadora de las imágenes del subconsciente se vuelve extensivo hacia toda una concepción que intenta reunir nuevamente la arquitectura con el pensamiento artístico, o sea que el Grupo en sus manifestaciones está de acuerdo con la concepción de creatividad del surrealismo pero no con su estilística.

## El BKF

En agosto de 1938, en la Exposición de Artesanía Italiana realizada en Buenos Aires, se muestra una silla plegable<sup>3</sup> (Fig. 3). Es el embrión de uno de los asientos más famosos del siglo: el BKF,<sup>4</sup> (Fig. 4) llamado así por los nombres de sus autores, pertenecientes al Grupo Austral: Antonio Bonet, Juan Kurchan y José Ferrari Hardoy. Todos ellos habían participado en los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM) y habían trabajado en el estudio de Le Corbusier en París. Cuando vuelven a la Argentina desarrollan el sillón con un concepto cercano al funcionalismo arquitectónico. En perspectiva histórica, el BKF se convierte en una pieza anticipatoria de las esculturas de los artistas concretos en el Río de la Plata. En el caso del sillón BKF, la forma total de la silla no solo se vincula visualmente con los planteos de la escultura abstracta, en la línea de lo desarrollado por Vantongerloo, sino que su concepción responde más a una solución racional de la estructura en pos de acentuar la calidad estética de un producto, una postura ya presente en el manifiesto del Grupo cuando habla de la esteticidad de la arquitectura.

El análisis de los dibujos de estudio (Fig. 5) para el BKF pone en evidencia que el proyecto está planteado en geométral, y este tipo de gráfico refleja una operación racional en el proyecto que tiende a la síntesis, estipulando una única función: la de sentarse, que no implica ni plegarse, ni trasladarse. La síntesis también se aplica a la morfología, resuelta con elementos puros, como la línea y la lámina, y también a la economía de materiales: el hierro y el cuero. Con el BKF también se materializó uno de los conceptos vertidos en el Manifiesto Austral: “la esteticidad” de los objetos de la arquitectura, exponiendo una visión moderna del mobiliario que postula la integración estética de la época, basada en una concepción de los objetos en el espacio como materia escultórica. Esta concepción formal está sin dudas en sintonía con las propuestas de artistas como Antoine Pevsner y Naum Gabo.

La nueva arquitectura, aquella pensada para el “nuevo hombre”, necesitaba también de nuevos objetos, entendibles desde el razonamiento objetivo y no apegados a las imágenes del pasado ni a significados espurios y, dentro de lo posible, con los materiales del momento, del lugar y con las imágenes de la época.

Antonio Bonet, además de ser uno de los creadores del BKF, asume un compromiso firme con los once puntos del Manifiesto Austral, que se evidencia en el planteamiento de una manera orgánica y coherente del equipamiento, presente en su propuesta de diseño de interiores. Una búsqueda que apunta a la integración entre el urbanismo, la arquitectura y la arquitectura de interiores. (Como ejemplo se puede considerar la obra de Bonet, *Hostería Solana del Mar*, en Punta del Este, Uruguay).

Es importante destacar que en esos años, concretamente en 1928, llega al Río de la Plata, para radicarse en Buenos Aires, Wladimiro Acosta. Formado como arquitecto e ingeniero en Berlín, había trabajado en Roma y era conocedor temprano de la obra de Walter Gropius, que influiría en su propio trabajo. Ya en la Argentina desarrolló una gran labor tanto profesional como teórica, vinculada con las propuestas de la vanguardia moderna. La Segunda Exposición de los artistas concretos en 1945 se realizó en una casa proyectada y dirigida por Wladimiro Acosta; se trataba de la casa de los fotógrafos Horacio Coppola y Grete Stern (quienes habían participado de la Bauhaus en Alemania), situada en la calle Ascasubi 1173, en Ramos Mejía, provincia de Buenos Aires.

Acosta, ya antes de su estancia en Berlín, había proyectado una silla usando un tubo curvado en el mismo momento en que se desarrollaban los sillones de Mart Stam o Marcel

Figura 1 (izquierda): Juguete de la firma Aladdin. Fuente: <http://lostonsite.files.wordpress.com/2011/01/joaquin-torres-garcc3ada-figura-1930.jpg>.



Figura 2 (derecha): Grupo Austral. Fuente: <http://hasx.blogspot.com.ar/2013/08/el-regreso-de-bonet-espana-1958-1964.html>.

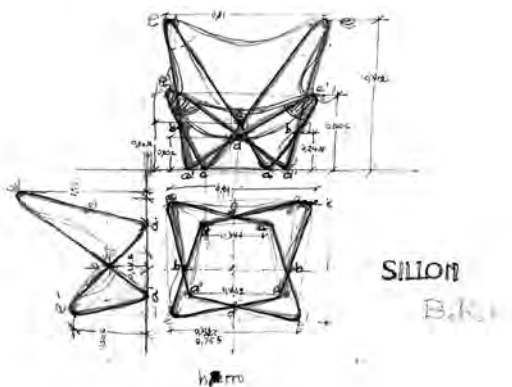


Figura 3 (izquierda): Silla *Tripolina*. Fuente: [http://shard1.1stdibs.us.com/archivesE/upload/9129/74/9129\\_1319043033\\_1\\_1.jpg](http://shard1.1stdibs.us.com/archivesE/upload/9129/74/9129_1319043033_1_1.jpg).



Figura 4 (derecha): Sillón BKF. Fuente: <http://makeartdiseno.wordpress.com/2013/11/21/silla-bkf/>.

Figura 5 (abajo): Bocetos para el sillón BKF. Fuente: <http://tectonicablog.com/?p=20852>.



Breuer; luego, en Buenos Aires, diseñó asientos usando láminas de terciado, caladas y unidas, generando ideas de articulación laminar enrolladas en los conceptos espaciales de Max Bill o en las propuestas Gerrit Rietveld.

Mientras esto sucedía en cuanto al desarrollo de la Arquitectura Moderna, el arte de vanguardia también iniciaría un fructífero recorrido durante los años 40. Para el desarrollo del diseño resulta capital comprender el modo en que se llega a las formulaciones del arte concreto rioplatense. En este sentido, el camino desde la abstracción hacia el concretismo puede considerarse como una sumatoria de elementos conceptuales que se fueron desplegando en el seno de las corrientes Madí y Concreto. El detalle de sus aportes es el objeto del próximo apartado.

### **Arte Concreto Invención y Grupo Madí**

El primer y único número de *Arturo*, "revista de arte abstracto",<sup>5</sup> (Fig. 6) editada en 1944, fue la carta de presentación de la Asociación de Arte Concreto. En ella aparecen reproducciones de obras de Tomás Maldonado, autor de la gráfica y de la tapa (Perazzo, 1983); en este caso, Maldonado realiza una gráfica expresionista abstracta.

Dos años después, en agosto de 1946, sale el primer número de la revista *Arte Concreto-Invención*, (Fig. 7) dirigida por Tomás Maldonado, donde se presenta el Manifiesto Invencionista. Allí se establecen los parámetros del pensamiento concreto: "[...] la materia prima del arte representativo ha sido siempre la ilusión, ilusión del espacio, ilusión de expresión, ilusión de realidad, ilusión de movimiento." [...] "La era artística de ficción representativa toca a su fin" [...] "las exigencias estéticas del hombre nuevo" y "la estética científica reemplaza a la [...] estética especulativa idealista"<sup>6</sup> (Maldonado, 1997, p. 24).

Al poco tiempo aparecen las primeras controversias y del núcleo original de la Asociación de Artistas Concretos surge el Grupo Madí, que aboga contra la representación, la expresión y la significación del arte. Frente a los avatares estéticos del onirismo (como faceta del surrealismo), el arte Madí se basa en la idea de invención, en la idea de la zona artística abierta. Su propuesta alcanza diversas disciplinas, incluidos la danza, el cine y la televisión, aunque no se refiere al diseño (Kosice, 1982).

Madí propuso un arte de todos y no para todos. También fue precursor en el uso de nuevos materiales: el acrílico, el tubo de neón, la luz y el agua. Sus propuestas utilizaron notablemente a los objetos, pero estos fueron pensados desde la estructura plástica, no desde la razón utilitaria. En el Manifiesto Madí los temas funcionales, de los que se vale el diseño, no forman parte de sus preocupaciones, y la integración entre arte y diseño no se verifica en la práctica.

### **Del arte concreto al diseño**

Los postulados expresados por la Asociación Arte Concreto Invención dan cuenta de una concepción de la pintura como un hecho que solo sucede en el espacio concreto de la producción artística. Esta concepción creadora constituyó el camino que vincula a este movimiento con el diseño, de donde surgen las evidentes relaciones conceptuales que existen entre el arte concreto y el diseño de productos.

El Manifiesto Invencionista, publicado en 1946, postula la función social del arte como una necesidad humana, además de considerar el hacer estético como un hecho colectivo y de proponer que el arte oficie como “un medio estético común” comprensible para la mayoría. “Los artistas condicionan su hacer al nivel mental, son enteramente racionalistas y desde ese nivel el espectador puede y debe entender sus obras” (Perazzo, 1983, p. 27). En lectura retrospectiva, este concepto se puede entender como parte de un manifiesto de diseño industrial, esta relación también emerge en las prácticas, donde los artistas del movimiento concreto se conectan con naturalidad con el diseño, dado que las esculturas y ciertos objetos participan de una estética similar, como por ejemplo en la escultura *Royi* de Gyula Kosice (Fig. 8).

Se puede inferir que los parámetros importantes para el movimiento moderno, como la función y la naturaleza de los materiales, son medios *reales* para producir las obras y que la función y sus materiales no deben tener otra significación que su propia expresión. Estas definiciones bien pueden enrolarse en cualquier descripción de diseño de la época, análogas a las manifestaciones fundantes del pensamiento racionalista.

Declaraciones como: “Por un arte que sirva desde su esfera propia” y “Contra todo arte de elites, por un arte colectivo”, marcaron una conceptualización en dirección al diseño. “Matar la óptica dicen los surrealistas. Exaltar la óptica, decimos nosotros”. “Lo fundamental es rodear al hombre de cosas reales y no de fantasías”. “El arte concreto establece la relación directa de las cosas y no con las ficciones de las cosas” (Maldonado, 1977, p. 93). En esos momentos el diseño tendía a que la forma se definiera por la función que cumplía el artefacto.

La versión concreta del movimiento abstracto ha sido la que más ha influido en el desarrollo del diseño, en especial, el industrial y el gráfico.

Se puede afirmar que el diseño es el hijo dilecto del concretismo, no por nada el llamado “buen diseño” encarna mejor que ninguno los ideales del arte concreto. El pensamiento “la forma sigue a la función” puede parecer un tanto esquemático si se piensa como un axioma, pero puede ser visto como síntesis si se lo considera dentro del pensamiento concreto, dado que la forma tiene diferentes maneras de generarse, y la forma definida así, es una de esas maneras y lo que se pretende es que los objetos expresen para qué sirven.

Tal vez sea posible considerar al diseño como la continuidad del movimiento concreto más allá de las formas utilizadas y la manera de concebirlas. Ese arte para todos que proponían los artistas abstractos tomó cuerpo en los objetos masivos generados por el diseño industrial en este estado postindustrial en el que los objetos condicionan y determinan la estética del momento tanto o más que el propio arte.

## **Nuevas realidades**

En 1948 se realizó en la galería Van Riel de Buenos Aires la exposición *Nuevas Realidades*, que contó con 28 participantes. Se vieron obras de Ennio Iommi y Claudio Girola con esculturas espaciales, pero también se observaron fotografías de obras de los arquitectos Eduardo Catalano, César Jannello y del estudio italiano BBPR. En esa instancia, el arquitecto Rogers, por aquel entonces director de la revista *Domus* de Italia, dictó la conferencia titulada “Ubicación del arte concreto”. En todas las obras expuestas se observa un “esquema coherente” (Perazzo, 1983, p. 96).<sup>7</sup> Ese mismo año aparece la revista *Ciclo*, con diseño gráfico de Maldonado, en la que es publicada la conferencia de Rogers.

En esa época, la escultura utilizaba materiales preproducidos industrialmente: chapa metálica, aluminio, acrílico y alambres. “Se abandona el volumen y se hace valer la construcción, las transparencias, la intersección de planos. Forma y espacio se compenetran” (Perazzo, 1983, p. 92).

En 1949, Maldonado comienza a reunirse con estudiantes de arquitectura entre los que se encuentran Juan Manuel Borthagaray, Francisco Bullrich, Horacio Baliero, Eduardo Polledo, Jorge Grisetti, Jorge Goldemberg, Pino Sivori, Marcos Winograd y Carlos Méndez Mosquera, y entablan conversaciones sobre artes visuales, espacio y diseño industrial (Méndez Mosquera, en *Summa*, N° 15).<sup>8</sup> En ese mismo año, Maldonado publica en el N° 2 del *Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura* un artículo sobre diseño industrial, posiblemente el primero que habla sobre el tema en la Argentina, y también allí utiliza la nueva tipografía *sans serif* (Futura) traída por él mismo al país de su viaje a Europa.

En 1951 aparece *nueva visión*, revista de cultura visual de la que se publicaron nueve números entre 1951 y 1957, dirigida por Tomás Maldonado y con la colaboración de Alfredo Hlito, Juan Manuel Borthagaray, Jorge Grisetti y Carlos Méndez Mosquera, entre otros. La revista se convierte en el órgano teórico y de difusión de las ideas del arte concreto, de la nueva arquitectura y de la “Buena Forma” (el *Good Design* o la *Güte Form*), bajo los auspicios de las concepciones de Max Bill y los concretos europeos.

El N° 1 de *nueva visión* tiene diseño gráfico de Hlito, pero a partir del N° 2 se cambia por una estructura de diseño realizada por Tomás Maldonado, muy emparentada con las concepciones formales organizativas del arte concreto.

Es posible trazar una evolución del diseño gráfico de las publicaciones mencionadas que permita analizar los cambios y las relaciones con los movimientos artísticos. Para la tapa del N° 1 de *Arturo*, Tomás Maldonado realiza una ilustración emparentada con la abstracción expresionista y, aunque en 1941 ilustra el libro *Tratado del amor*, poemas de Elías Piterberg, ya con viñetas de corte concreto, en ambos casos las realizaciones permanecen dentro del campo de la ilustración. En *Ciclo* (Fig. 9) y en *nueva visión*, la concepción de las tapas ya participa de un criterio constructivo en términos formales y de corte funcional respecto de la comunicación, razón por la cual se pueden encuadrar estas producciones en el ámbito del diseño gráfico. La tapa es tratada como plano compositivo equilibrado, sin tensiones, en el que se reconocen con claridad el título, el sumario, los temas, la fecha, etcétera.

El diseño gráfico de *nueva visión*, si bien ha sido interpretado como tardío en su aparición y de poca influencia en la modernidad argentina (Crispiani, 1997), tiene una innegable incidencia en el diseño gráfico argentino.

En los años 30, revistas como *Nuestra Arquitectura*, entre otras, ya utilizaban los principios de la gráfica suiza. No obstante, si bien se puede reconocer que el concepto de tapa de *Nuestra Arquitectura* respondía a las características del momento gráfico, el contenido interior del texto está comprometido en demasía con la necesidad de la publicidad de esos momentos, lo que hace que estas piezas no tengan interés para el concepto del diseño gráfico. Por el contrario, *nueva visión* estaba comprometida con las propuestas del arte concreto como lo había expresado en sus manifestaciones, no solo en su diagramación sino también en sus avisos y en sus textos.

Teniendo en cuenta que la imagen en tapas desde el N° 2 de *nueva visión* se asemejaba a la concepción de *Ciclo* (en razón de haber nacido del mismo cuño), cabe reconocer que uno de los conceptos gráficos clásicos, el de diagramación libre, es reemplazado en este caso



Figura 6: Portada de la revista *Arturo*. Fuente: <http://petalo-arte.blogspot.com.ar/2010/04/tomas-maldonado-disenador-pintor.html>.



Figura 7: Portada de la *Revista Arte Concreto-Invención*. Fuente: <http://www.delinfinitoarte.com.ar/muestras/detalle.php?id=16#>.



Figura 8: *Roi*. Escultura de Gyula Kosice (1944). Fuente: <http://blogs.infobae.com/bellas-artes/2012/12/11/lo-que-me-estuvo-pasando-en-buenos-aires-la-aventura-abstracta/>.

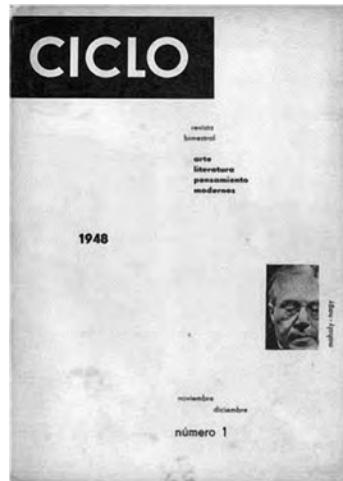


Figura 9: Portada de la revista *Ciclo*. Fuente: <http://www.carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/carpeta-2/arte/tomas-maldonado-y-el-desarrollo-de-los-disenos-en-argentina/>.



Figura 10: Portada de *nueva visión*. Fuente: <http://thisisdisplay.tumblr.com/post/40228471857/founded-in-1951-by-tomas-maldonado-nueva-vision>.



Figura 11: Logotipo para la firma Comte diseñado por Carlos Méndez Mosquera.



por la incorporación de una grilla virtual, en pos de un criterio de equilibrio visual. También es nuevo el sentido de color pleno como un sistema de reconocimiento de mayor identidad gráfica en el sentido de diagramas interiores y, muy especialmente en el N° 4, la innovación en cuanto al sangrado de las columnas. Ya no se comienza con un cuadratín en blanco, sino que se margina a la derecha el último renglón de la frase, lo que permite un blanco más dinámico y sintético en la página, que pueden tener una, dos o tres columnas, siempre combinadas con equilibrados blancos y priorizando la legibilidad.

La tapa no solo tiene una buena composición gráfica en términos visuales, sino que desde lo comunicacional aporta conceptos fuertes de claridad; la numeración, el nombre de la revista y la editorial se alinean a la derecha; al centro, el sumario y la fecha, y a la izquierda, la procedencia y la orientación temática. Incluso la contratapa está diseñada del mismo color de la tapa para lograr unidad visual, aportando la información complementaria, como el precio y la imprenta (Fig. 10).

### **El diseño de mobiliario en la Argentina**

Un caso importante en el desarrollo del mobiliario moderno en Buenos Aires fue el llevado a cabo por Nordiska, empresa de origen sueco que se instala en el país, trayendo su sucursal de Moscú en los años 20, y contratando en su *staff* a un decorador francés, Pierre Groisil, egresado de Beaux Arts de París. Con el correr de los años, la empresa va cambiando su orientación hacia lo moderno, alejándose de los estilos tradicionales y con cierta vinculación al Art Decó. Su edificio fue proyectado por el ingeniero Antonio Ubaldo Vilar, y ya en los 40 los modelos de mobiliario estaban acordes con las tendencias del momento.

El caso de la firma fabricante de muebles Comte es emblemático. Gestada por Ignacio Pirovano, conocedor del arte y entusiasta de las vanguardias, fue coleccionista de obras de Vantongerloo y propició, alrededor de los años 40, como miembro de la Comisión Nacional de Cultura, la creación de un museo de "la buena forma" con la colaboración de Horacio Baliero y Juan Manuel Borthagaray, que luego devino en el Museo de Arte Decorativo.

La empresa Comte encaró varias orientaciones. Por un lado, producía los aviones en madera Deledele. Simultáneamente, realizaba en 1936 todo el equipamiento del hotel Llao Llao en Bariloche, proyecto del arquitecto Alejandro Bustillo. Y a nivel de productos, trajo al país el sistema modular *Mendivil*, que servía para realizar equipamientos a partir de planos y elementos de conexión, logrando un objeto neutro de uso variado, no estilístico, con crecimiento y flexibilidad como resultado de los aportes del diseño contemporáneo. También era anunciante en la revista *nueva visión* y la empresa tenía un logotipo diseñado por Méndez Mosquera (Fig. 11).

En el hotel Llao Llao, Bustillo propuso una serie de asientos y conjuntos de dormitorio a base de fuertes secciones, retomando datos formales anecdóticos, como el uso del cuero de ciervo, de Aberdeen Angus o de potrillo en las sillas, que generaba una imaginería vinculada a la búsqueda de un estilo rústico nacional (Levisman de Clusellas, 1992, p. 10).

También gracias a Comte se conoció la obra de un gran decorador francés venido a la Argentina: Jean Michel Frank, quien colaboró en ciertos diseños del Llao Llao. Frank era un participante de las vanguardias francesas y en algunos de sus modelos, como el *sillón Elefante* para el hotel, se percibe un manejo de las formas con una contundencia visual

que lo aleja de cualquier estilismo o neoestilo. La incidencia de Frank en el mundo de la decoración fue importante, pero contraria a las propuestas de los grupos abstractos, que venían de la arquitectura y que transfirieron su impronta entre los objetos del equipamiento. Aquí es donde se empieza a separar la decoración como algo que se incorpora al espacio arquitectónico específico del diseño de productos que pueden ser utilizados en distintas ambientaciones.

Muchos de los estudiantes de arquitectura (de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA), entre los que se encontraban Juan Manuel Borthagaray, Carmen Córdova, Horacio Baliero, Alberto Casares Ocampo, Jorge Goldemberg, Jorge Grisetti, Eduardo Polledo, Francisco Bullrich y Gerardo Clusellas, se reunieron para formar el grupo oam (definido por ellos, así, en minúscula: Organización de Arquitectura Moderna) en la década de 1950 en el mismo edificio donde estaba la editorial *nueva visión*. Allí desarrollaron, produjeron o representaron piezas de mobiliario de su grupo y la silla W de César Jannello, que pueden interpretarse como representativos de los postulados del movimiento concreto.

Es interesante analizar las obras de diseño de mobiliario propuestas por el grupo oam, que si bien estaban publicadas en avisos con anterioridad, se presentaron orgánicamente en *nueva visión*, N° 7, en un artículo firmado por Horacio Baliero titulado "Muebles de diseño argentino", en el que se postulan los criterios que deberían prevalecer en el diseño producido en Argentina. En el artículo no se hace ninguna apología a una imaginaria nacional, regional, histórico-cultural, etc.; no se apela tampoco a un arte aplicado con mirada indoamericana como lo había planteado Torres García, sino que se propone la práctica del diseño desde una concepción universalista. Aunque el escrito no hace una referencia concreta, este despojo conceptual respecto de las simbologías y tradiciones mantiene vínculos con los postulados del arte concreto. El texto menciona el BKF, piezas de Amancio Williams, de Jannello y de miembros del grupo, como Clusellas y Baliero.

Cabe destacar la inclusión de un sillón de Amancio Williams –arquitecto reconocido como un maestro de la Arquitectura Moderna–, denominado "Una versión moderna de un modelo popular", basado en el *Safari* –asiento africano– que había sido desarrollado por Kaare Klint en Dinamarca en 1935, pero que Williams reformula en 1943, mejorando sus cualidades formales. En este sillón el autor refleja una validación estética de la pieza por sobre ciertos condicionantes constructivos; la forma ahusada de sus patas, la calidad visual del cuero al cromo elegido y la voluntad con que están puestas las cinchas, demuestran la mano de un maestro en la configuración de un objeto.

Gerardo Clusellas fue el integrante del grupo que más se ocupó del diseño de muebles entre todos sus colegas de oam y, aunque le interesaba el rigor de las resoluciones de los productos en el plano técnico, ergonómico y formal, es posible percibir que su obra se encuentra fuertemente emparentada con los postulados del movimiento moderno, con el cuño del constructivismo. Su silla *Anticorodal* (Fig. 12) inaugura una morfología estructural constructiva y por su lógica formal se convirtió en un paradigma de las sillas metálicas de los años 50. En los dibujos y bocetos para sus objetos se evidencia desde el punto de vista gráfico la estructura concreta. El sentido formal de la estructura de sus sillas se presentaba como una composición constructiva debido a la claridad de las pautas. En el sillón *Pampinini* (Fig. 13), la articulación entre la lámina de asiento-respaldo y la estructura lineal de la base permiten visualizar una síntesis tal que se podría obviar su función y comprenderla como una composición abstracta.

Con respecto a la obra de Horacio Baliero, pueden analizarse dos piezas interesantes que realizó en distintas épocas pero con un mismo sentido. Una es el *Sillón de mimbre* (Fig. 14) que aparece en *nueva visión*, N° 7, en el que se observa como concepto el análisis de las diversas posiciones del sentarse para obtener el máximo confort del usuario. Así, las curvas contenedoras preanuncian la comodidad y la libertad de movimiento para el cuerpo, y el gran respaldo, por su lado, permite apoyar los brazos en él. Desde el punto de vista formal, la estructura se arma en el juego espacial de círculos que van interceptándose, expresando una geometría que encuentra en este modelo la mejor síntesis. Aparecen tres pares de círculos: el primero tangente en el respaldo, otro interceptándose en los transversales y el otro en paralelo en el asiento. Este juego da la estructura espacial que permite generar concavidades, superficies y líneas con un exultante equilibrio. No es una composición concreta llevada al espacio que casualmente tiene uso; por el contrario, comienza como silla, como artefacto de confort, al servicio del usuario, y culmina como una construcción espacial.

El otro modelo bocetado en esos años y desarrollado por Stilka recién en 1970 es el *sillón Madrid*. (Fig. 15) En él, Baliero también trabajó con círculos en el espacio: uno que determina la zona para sentarse, otro que lo vincula a la base y el último de apoyo en el piso. Estos dos asientos con articulaciones espaciales de círculos remiten a un concepto de proyecto que utiliza los argumentos de la geometría concreta en los elementos compositivos y constructivos del modelo.

En el trabajo de Baliero junto a Justo Solsona, el *sillón de oficina*, se percibe una intención de articular el sillón a partir de dos láminas que se encuentran en el brazo, como un pasaje de la posición de lámina horizontal a lámina vertical, a la manera de los característicos juegos de cintas en el espacio que practicaron artistas como Max Bill. Estas acciones permiten imaginar una influencia en la concepción plástica del modelo, sin por ello dejar de mantener la tipología de ese objeto.

En 1946, el arquitecto César Jannello diseñó la *silla W*, la más lograda de las variaciones que desarrolló. Mientras que la versión anterior (Fig. 16) es una estructura continua de tres patas, lo que la hace un poco inestable, la versión definitiva pasa a ser de cuatro patas y el respaldo curvado contiene en su espesor los extremos de la barra, que funciona como llave de la estructura continua y le da rigidez al conjunto sin necesidad de soldaduras (Fig. 17). Tiene la particularidad de ser flexible en su respaldo, y la continuidad y la manera de apoyarse del asiento la convierte en una estructura espacial muy rica en posibilidades para el recorrido visual, rompiendo con el canon de proyectar una silla desde su vista lateral, marcando un ritmo generativo sin perder la simetría y con una gran elegancia.

En otra versión, desarrollada en 1950, la estructura vuelve a ordenarse en lados paralelos, en mayor sintonía con lo aceptado por el mercado, pero se aleja de la cualidad espacial de la versión anterior en la que la calidad de proporciones le otorgaba una característica particular al no dejar de ser una silla en tanto objeto tipológicamente reconocible, pero participando de los lineamientos estilísticos formales de la escultura de ese momento, en afinidad con los miembros del grupo concreto. La diferencia entre los escultores y el diseñador consistió en producir, por parte de este último, un objeto de uso claramente definido, pero perteneciente por derecho propio al universo estético, es decir, no se hizo una escultura para sentarse sino una silla que puede admirarse como una escultura.

Si bien la incidencia de oam en el mobiliario argentino es importante, no tuvo la presencia en los medios como otras empresas posteriores, como Six o Harpa. Estas nuevas empre-

sas corrigieron uno de los problemas claves de oam: sus dificultades para insertarse en el mercado. Este problema no estaba dado por el supuesto elitismo en el diseño, sino por los criterios de comercialización, ya que la oam no tuvo un local de ventas y solo publicitaba en la revista *nueva visión*.

En 1953 se constituye Harpa, el grupo integrado por los arquitectos Jorge Ferrari, Hardoy, Eduardo Aubone, Jorge Rey Pastor y Leonardo Aizemberg (sus iniciales le dan el nombre), al que se agrega, en 1954, el arquitecto Carlos Méndez Mosquera.

Las piezas de mobiliario de Harpa participan, en lo conceptual, de los lineamientos del arte concreto, trasladando estos conceptos a los hechos. Lo formal se caracteriza por poner en valor el rigor de las secciones, la claridad constructiva y la lectura de las leyes de configuración del objeto. Así, Rey Pastor define al asiento 500, como “[...] una especulación de las leyes generativas [y] de todas ellas, las curvas, las formas curvilíneas de generación geométrica, no arbitrarias sino derivadas de la forma más fuerte, el círculo” (Rey Pastor, 1963, p. 177).

Su lámpara de ónix apela a la estructura morfológica del cubo generado por sus caras, constituyéndose en una síntesis de la concepción constructiva de un objeto.

A fines de los 50 se configura la empresa Six, formada por los integrantes de Urbis, estudio de arquitectura y urbanismo de los arquitectos Juan Kurchan, José Bacigalupo, Jorge Riopedre, Alfredo Guidali y Néstor Ugarte. En su local de la calle Santa Fe desarrollaron un mobiliario de características funcionales y con una tipología que hacía referencia al imaginario concreto. Así, todos los proyectos de la línea 1000, resueltos con perfiles metálicos y placas de multilaminado, modulares y con crecimiento, responden a los lineamientos teóricos conceptuales constructivos.

En este punto (finales de los 50) comienza a declinar la influencia del pensamiento abstracto en la configuración de los objetos en el mobiliario. No obstante, varios modelos posteriores de Leonardo Aizemberg y otros diseñadores retomaron el concepto de los lenguajes formales constructivos para la realización de sus propuestas. En los años 70, ya desaparecido Harpa, Aizemberg realizó una serie de banqueta, silla y silloncito sobre la base del triedro Red Blue, cambiando la escala y la sección pero reteniendo la síntesis constructiva de la estructura. La línea seguida por el BKF, Jannello, Six y Harpa fue, desde el punto de vista de coherencia con sus postulados, más importante que la línea que desde otras empresas orientaron al diseño argentino, ya que su influencia se sintió en los futuros proyectistas, que a su vez influyeron en el mercado.

Un significativo asiento posterior es el *sillón Cinta* (Fig. 18) del diseñador Alberto Churba, diseñado en 1970, construido mediante una simple lámina cortada y articulada en el espacio que constituye el sillón en sí, ofreciendo una claridad en la lectura de sus partes –respaldo, brazos, asiento– que recupera en su génesis ciertas piezas de Rietveld.

Este diseño participa de modo similar en el espacio, pero se actualiza formalmente, mientras que una de sus versiones también produce una relación con el movimiento concreto desde el material: el acrílico transparente utilizado de manera reiterada por los concretos y los Madi (como los artistas Ennio lomi o Gyula Kosice).

Al realizar el análisis de las piezas de mobiliario, en especial de las décadas del 40 y el 50, emergidas de la creatividad de los grupos vinculados directamente a los participantes del movimiento abstracto, se ha querido poner en evidencia las influencias que este movimiento tuvo en el ambiente argentino del diseño. Sin embargo, esta lectura puede presuponer que estos grupos tenían una empatía total con los teóricos o con las teorías del grupo concreto y



Figura 12 (izquierda): *Silla Anticorodal*. Diseño de Gerardo Clusellas. Fuente: [http://www.dos26.com/silla\\_anticorodal\\_clusellas.html](http://www.dos26.com/silla_anticorodal_clusellas.html). Figura 13 (derecha): *Sillón Pampanini*. Diseño de Gerardo Clusellas. Fuente: <http://dos26.tiendanube.com/productos/silla-pampanini/>.



Figura 14 (izquierda): *Sillón de mimbre*. Diseño de Horacio Baliero. Fuente: [http://www.dos26.com/sillon\\_mimbre\\_baliero.html](http://www.dos26.com/sillon_mimbre_baliero.html). Figura 15 (derecha): *Sillón Madrid*. Diseño de Horacio Baliero. Fuente: [http://faunaweb.com.ar/images/productos/sillones/grandes/30\\_madrid.jpg](http://faunaweb.com.ar/images/productos/sillones/grandes/30_madrid.jpg).

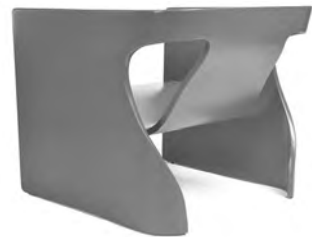


Figura 16 (izquierda): *Silla W* (tres patas). Diseño de César Jannello. Fuente: [http://arq.clarin.com/disenio/iconovigente\\_0\\_608339386.html](http://arq.clarin.com/disenio/iconovigente_0_608339386.html). Figura 17 (centro): *Silla W* (cuatro patas). Diseño de César Jannello. Fuente: <http://weblogs.clarin.com/tinerarte/files/2011/11/silla-w-4-retro.jpg>. Figura 18 (derecha): *Sillón Cinta*. Diseño de Alberto Churba. Fuente: [http://www.dos26.com/images/productos/sillon\\_cinta\\_01.jpg](http://www.dos26.com/images/productos/sillon_cinta_01.jpg).

es necesario aclarar que esto no fue exactamente así. Si bien se conocían y coincidían en los conceptos, no se podría afirmar la existencia de una conjunción o de intenciones de integración como la de los constructivistas rusos o neoplasticistas holandeses. Sí se puede afirmar que las intenciones de los diseñadores representaban fielmente los lineamientos del pensamiento concreto: síntesis constructiva, calidad de lectura, fuerte esteticismo, armonía formal entre las partes y el todo, y la oposición a la re-presentación, la significación o el simbolismo, al generar propuestas con sus propias leyes. Pero los artistas se expresaban con manifiestos y obras y los diseñadores con la intención de insertarse en el medio de la producción, que es el principio del Diseño Industrial. No era solamente por una cuestión económico-productiva, sino también por la función social que debía cumplir el diseñador en tanto productor de objetos; principios que ya estaban en los manifiestos concretos y que se trasladaron a las prácticas del Diseño.

## NOTAS

- 1 "1°) [...] el funcionalismo es la única conquista de orden general a que ha llegado la arquitectura post-académica; 2°) [...] la libertad completa que ha permitido [...] a la pintura [...] llegar al surrealismo [...] no ha sido comprendida por el arquitecto dudoso de su formación [...] 8°) [...] el arquitecto [...] falto de un verdadero concepto artístico, se ha separado cada vez más del contacto con las otras artes plásticas [...] la integración plástica con la pintura y la escultura, [...] este es el camino trazado a nuestra acción" (Manifiesto Austral, *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, junio de 1939).
- 2 Se le atribuye a Antonio Bonet la relación del grupo con el surrealismo, por el conocimiento de la obra de sus compatriotas Miró, Gaudí, Buñuel, y también por la relación que él tuvo con los primeros freudianos de la Argentina (Liemur, Francisco "Arquitectura moderna, el grupo Austral", SCA, N° 172, Buenos Aires).
- 3 La empresa Paolo Viganó de Trípoli (a la sazón colonia italiana) presentó en la exposición una silla de origen inglés. Su creador, Joseph Fenbey, la patentó en 1859, luego la utilizó el ejército colonial inglés y cuando la colonia pasó a ser italiana es llamada "Tripolina". Esta silla es analizada con profundidad por Peter Blake en "Una silla muy significativa", donde la denomina "pre-Hardoy" (*Arquitectura Plus*, mayo de 1993). Si bien todo hace suponer que los autores del BKF conocieron la Tripolina (en la comisión ejecutiva de la exposición estaban el Arq. M. Cappagli y Jorge Hardoy, ambos profesionales conocidos de los autores), la exposición fue pública e importante. Es de hacer notar que en conversaciones tenidas con el Arq. Bonet y el Arq. Ferrari Hardoy muchos años después ninguno reconoció esa influencia (Catálogo de Exposición de Artesanía Italiana, Bellas Artes, Buenos Aires, 1938).
- 4 El asiento *Austral*, luego llamado objetivamente BKF. En Europa se lo denominó "AA" por *d'aujourd'hui*, pero también semánticamente "Butterfly" (mariposa) y "silla murciélago".
- 5 En relación a la revista *Arturo*, véase Perazzo, Nelly (1983), *El arte concreto en la Argentina*, Ediciones de Arte Gaglianone, Buenos Aires.
- 6 "La era artística de ficción representativa toca a su fin" se refiere a "las exigencias estéticas del hombre nuevo" y profetiza "la estética científica reemplaza a la [...] estética especulativa idealista". (Tomás Maldonado, 1977, *Vanguardia y racionalidad. Manifiesto invencionista*, Barcelona, G. Gilí).
- 7 Méndez Mosquera, Carlos, Revista *Summa*, N° 15. Citado por Nelly Perazzo (1983, p. 96).
- 8 "J. M. Borthagaray, F. Bullrich, H. Baliero, E. Polledo, J. Grisetti, J. Goldemberg, P. Sivori, M. Winograd y C. Méndez Mosquera" (Méndez Mosquera, Carlos, Revista *Summa*, N° 15).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- *Arquitectura Plus*, mayo de 1993.
- Barnitz, J. (1991). El Taller Torres García. Madrid, España: separata de *La escuela del Sur*. Catálogo de exposición en el Museo Centro de Arte Reina Sofía.
- Borges, J. L. (1960). "Kafka y sus predecesores". En *Otras inquisiciones*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Buzio de Torres, C. (1991). *La Escuela del Sur*. Madrid, España: Catálogo de exposición en el Museo Centro de Arte Reina Sofía, p. 67.
- *Catálogo de Exposición de Artesanía Italiana* (1938). Buenos Aires, Argentina: Museo de Bellas Artes.

- Crispiani, A. (1997). Belleza e invención. *Block, Revista de Arquitectura, la Ciudad y el Territorio*, N° 1, agosto, p. 61. Buenos Aires, Argentina: Centro de estudios de Arquitectura Contemporánea. Universidad Torcuato Di Tella.
- Kosice, G. (1982). *Arte Madí*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de Arte Gaglianone.
- Levisman de Clusellas, M. (1992). The Bariloche Style. *The Journal Decorative and Propaganda Arts*, N° 18.
- Liernur, F. (1994). Arquitectura moderna, el grupo Austral. *Revista SCA*, N° 172, Buenos Aires.
- Maldonado, T. (1977). *Vanguardia y racionalidad, Escritos 1946-1974*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- ..... (1997). En Perazzo, N. y C. A. Méndez Mosquera (1997). *Escritos preulmianos*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Infinito.
- Manifiesto Austral. *Revista Nuestra Arquitectura*. Buenos Aires, Argentina, junio de 1939.
- Méndez Mosquera, C. (1968). 20 años de diseño gráfico en la República Argentina. *Summa*, N° 15.
- Perazzo, N. (1983). *El arte concreto en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de Arte Gaglianone.
- Perazzo, N. y C. A. Méndez Mosquera (1997). *Escritos preulmianos*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Infinito.
- Piterbarg, Elías, Bazán Armando, Maldonado Tomás. (1944). *Tratado del amor*. Buenos Aires: Cenit Buenos Aires.
- Rey Pastor, J. (1963). Diseño de muebles contemporáneos argentinos. *Summa*, N° 2.
- Torres García, J. (1936). Segunda época de "Cercle et Carré" Fundada en París. *Círculo y Cuadrado. Segunda Época*. N° 1. Montevideo.
- Torres García, J. (1944). *Universalismo Constructivo*. Buenos Aires, Argentina: Poseidón.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1992). *La Escuela del Sur*. Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Acosta, W. (1947). *Vivienda y ciudad: problemas de arquitectura contemporánea*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Anaconda.
- ..... (1987). *Vivienda y clima*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión
- ..... (2012). *La arquitectura como instrumento biológico y el proyecto de Villa Maciel*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko.
- Ballent, A. (1995). *El diálogo de los antipodas. Los CIAM y América Latina: refundación de lo moderno y nuevo internacionalismo en la posguerra*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la FADU-UBA.
- Blanco, R. (2003). *Sillas argentinas*, Buenos Aires, Argentina: Editorial Argentina.
- ..... (2006). *Crónicas del diseño industrial en Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones FADU.
- Crispiani, A. (2011). *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-inventiva, Argentina y Chile, 1940-1970*. Buenos Aires, Argentina: Universidad de Quilmes y Prometeo Editores.
- Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Deambrosi, F. (2011). *Nuevas Visiones*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Infinito.
- Gaité, A. (2007). *Wladimiro Acosta. Textos, proyectos y obras. Testimonios sobre el maestro*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko.
- García, M. A. (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Gradowczyk, M. (1985). Joaquín Torres García. *Colecciones Artísticas de América*, N° 1. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de Arte Gaglianone.
- Liernur, J. F. y Pschepiurca, P. (2010). *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*. Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes y Prometeo, Colección Las ciudades y las Ideas.
- Moller, R. (1963). Crónicas del diseño industrial en Argentina. *Summa*, N° 2.
- *Revista nueva visión*, N° 1-9 (1951-1957). Buenos Aires, Argentina: Editorial Nueva Visión.
- Rodríguez, E. B. (1960). *Del surrealismo a la abstracción*, en 150 años de arte argentino. Buenos Aires, Argentina: Catálogo de la Exposición del Sesquicentenario.

## Ricardo Blanco

Doctor de la UBA, Área Diseño Industrial. Presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes. Profesor Emérito en la FADU-UBA. Se destaca su participación en la creación de la Carrera de Diseño Industrial (UBA) y su dirección durante veinte años, así como la creación de las carreras de Posgrado Diseño de Mobiliario y Diseño de Productos para la Arquitectura (FADU-UBA), siendo director de ambas. Profesor de Diseño Industrial en las universidades

nacionales de La Plata, Mar del Plata, Cuyo, Córdoba, San Juan, Santa Fe y Nordeste. Miembro de la Comisión de Doctorado en Ciencias del Diseño en la Universidad Nacional de Córdoba y de FADU-UBA. En el campo profesional, realizó el equipamiento de la Biblioteca Nacional, de hospitales y escuelas municipales. Obtuvo las siguientes distinciones: Premios *Konex de Platino 2002*, "*A la Trayectoria*" en Puro Diseño 2004 y Presentes 2004; jurado en las Bienales de Quito y de Diseño Brasileño. Curador General de la Colección de diseño del MAMBA. Publicaciones destacadas: *Sillopatía*, también editado en Italia; *La silla, ese objeto del diseño*; *Cátedra Blanco, 20 años*; *Crónicas del diseño industrial argentino*; el capítulo "Diseño Industrial en Argentina", para la *Historia general del Arte en Argentina* (ANBA) y *Diseño Industrial argentino*, de Ed. Franz Viegener.

Carrera de Especialización en Diseño de Mobiliario (DIMO) Secretaría de Posgrado  
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires  
Calle Intendente Güiraldes 2160. Pabellón III, Piso 4°  
Ciudad Universitaria, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina

riblan@fadu.uba



# DE LA ARQUITECTURA MODERNA AL DISEÑO INDUSTRIAL: ALGUNAS IDEAS SOBRE UNA TENTATIVA MIGRACIÓN DE LA UTOPIA DEL PROYECTO MODERNO EN AMÉRICA LATINA

FROM MODERN ARCHITECTURE TO INDUSTRIAL DESIGN: SOME IDEAS ABOUT A  
MIGRATION ATTEMPT OF THE MODERN LATIN AMERICAN PROJECT'S UTOPIA

Juan Camilo Buitrago Trujillo \*

Marcos da Costa Braga \*\*

Anales del IAA #43 - año 2013 - (169-181) - ISSN 2362-2024 - Recibido: 25 de noviembre de 2013 - Aceptado: 17 de marzo de 2014.

Este escrito tiene el propósito de presentar algunas de las ideas que tuvieron arquitectos latinoamericanos formados durante los años 50 y 60 para señalar la crisis de la Arquitectura Moderna. Es posible que estas ideas hayan sido uno de sus mayores basamentos para la creación de una nueva mirada, dirigida a conformar un campo disciplinar relativamente nuevo a mediados del siglo XX: el Diseño Industrial. El objetivo era alcanzar aquellas promesas que no consiguió concretar la Arquitectura Moderna. Aunque no explícitas en sus discursos, las ideas de crisis que intentamos presentar en este artículo fortalecieron los argumentos para la creación y la consolidación del Diseño Industrial en América Latina.

**PALABRAS CLAVE:** Historia del Diseño. Diseño en América Latina. Arquitectura en América Latina. Diseño como campo.

This paper is intended to present some Latin American architect's possible ideas, who were educated during the 50's and 60's decades, to point out the crisis of modern architecture. These ideas may have been one of their biggest bases on creating a new perspective for a field of a new relatively discipline in 60's and 70's decades of the 20<sup>th</sup>. century: the industrial design. Their goal was to reach those promises that Modern Architecture couldn't get.

Unconscious on their speeches, these ideas of crisis that we try to present on this writing, strengthened the arguments to Industrial Design's creation and consolidation in Latin America.

**KEYWORDS:** History of Design. Design in Latin America. Architecture in Latin America. Design as field.

\* Universidad del Valle / Universidade de São Paulo

\*\* Universidade de São Paulo

*Las teorías y las escuelas, como los microbios y los glóbulos, se devoran mutuamente y aseguran, con su lucha, la continuidad de la vida.*

Marcel Proust

## **Introducción**

El presente escrito es parte de una tesis de doctorado en curso titulada “ALADI, da criatividade social à libertação de nossos povos”, con sede en la Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de la Universidade de São Paulo y con el apoyo de la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) y de la Comisión de Estudios de la Universidad del Valle. El trabajo de tesis intenta reconstruir las características sociales que permitieron, luego de un proceso de dos años de consolidación de la idea, la fundación de la Asociación Latinoamericana de Diseñadores Industriales (ALADI) en 1980. A partir de un fuerte discurso reivindicatorio, en noviembre de ese año delegados de nueve países latinoamericanos deciden crear la Asociación, firmando en Colombia su acta fundacional.

La investigación está basada en el análisis documental de aquellos vestigios dejados durante este proceso y en el desarrollo de entrevistas semiestructuradas con varios de los actores que participaron de él. Tales entrevistas no habían sido finalizadas al momento de la redacción de este trabajo. La reconstrucción del escenario, de la mano de las historias regionales y nacionales, pretende ubicar el lugar y la importancia de los hechos, y a su vez se encuentra alimentada por un aparato crítico conceptual que ha permitido la construcción del objeto de estudio.

Ahora bien, dada la fuerte presencia de arquitectos en el proceso fundacional de la ALADI, en este artículo intentamos aproximarnos a algunas de las razones que podrían explicar la sorprendente migración de varios de ellos al campo del Diseño Industrial. Como muchos desempeñaron además papeles notables en la profesionalización del Diseño en cada uno de sus países –algunos desde los tempranos años 50– creemos que el análisis de ese fenómeno permitirá reconstruir las singulares características que presenta la profesionalización del Diseño en América Latina, con modalidades que –dicho sea de paso– no han sido del todo consideradas en la historiografía del caso.

## **Sobre emancipación disciplinar**

La creación de una profesión liberal puede analizarse desde su origen, pasando por la complejización gradual de viejos oficios, hasta el desprendimiento de matrices disciplinares más antiguas, como sucede en varios casos con el Diseño y la Arquitectura en América Latina.<sup>1</sup>

En esos procesos es posible visualizar indicadores de modernización, que como fenómeno más amplio contienen el de profesionalización como parte del cambio social, en el sentido más general, y de secularización en las maneras de construir el conocimiento, en un sentido más preciso.

Estos procesos de secularización vuelven inteligible la historia de la universidad que, como institución, se remonta a la Edad Media. Desde entonces y gradualmente fue convirtiéndose en cuna del pensamiento humanista hasta llegar a ser la base de los proyectos naciona-

les en las nacientes repúblicas durante el siglo XIX. Del mismo modo en que la secularización explica el cambio de la institución, también permite comprender las creaciones, variaciones y desprendimientos de las distintas disciplinas en el transcurrir histórico.

Por ejemplo, deja ver que la Ingeniería y el Derecho fueron las disciplinas más consagradas en las repúblicas decimonónicas en América Latina<sup>2</sup> y que junto con la Medicina –a la sazón más antigua– se convirtieron en la matriz de las disciplinas liberales. Sobre la primera y la segunda va a descansar el proyecto de configuración material de los Estados República, construyendo tanto la infraestructura para el comercio (puentes, caminos, vías férreas, etc.), como así también su forma legal. Con respecto a la Medicina, su impacto cotidiano –la clara mejora en la calidad de vida– la ubica naturalmente próxima a los ideales de bienestar y de “prosperidad ilimitada” (Giddens, 1997) que el proyecto de la Modernidad había prometido.

Es claro que el cambio profesional tiene estrictas relaciones con los hechos sociales, a la vez que resultado de la compleja red de conexiones e intereses más inmediatos. Así, el papel de los proyectos sociales más amplios –casi siempre dictados como políticas– es asumido por las instituciones con una serie de mediaciones en las que intervienen actores, intereses e interpretaciones.

Fueron, precisamente, estas acciones e intereses los que dieron lugar a diferentes crisis en la mayoría de las áreas del conocimiento. En efecto, desde las artes hasta las ciencias, pasando por la filosofía y la tecnología, se reformularon los distintos saberes bajo una dinámica que implicó la ruptura con las matrices de conocimiento originarias, con el argumento de que ellas eran anacrónicas y representaban aquellas creencias contra las que se había levantado el hombre moderno.

Esta fue parte de la estrategia emancipadora de la Arquitectura para separarse de las Bellas Artes durante el siglo XIX. Los fundamentos de lo que comúnmente se conoce como “Proyecto Moderno” que apuntaban –entre otras cuestiones– a la satisfacción de las necesidades humanas, se convertirían con los años en un fundamento disciplinario para la nueva Arquitectura como también en un proyecto de vida.<sup>3</sup> En este sentido, varios de los arquitectos que se separaron del campo artístico alegaron que este se hallaba concentrado en la reproducción de los modelos de un pasado que había muerto.

Esto último es interesante. Si la Arquitectura Moderna rompe con el campo de las Bellas Artes del siglo XIX porque ponía énfasis en el carácter individual-autoral del trabajo creativo y en la reproducción de modelos –en lo que veía una enorme crisis–, en varios países de América Latina el Diseño Industrial va a utilizar las mismas ideas para justificar su emancipación de la Arquitectura Moderna en los años 70 del siglo XX.<sup>4</sup>

Son muchas las explicaciones que no parece prudente formular aún, pero es posible notar que el nuevo campo se funda sobre la base de la crítica de los vacíos que dejaba ver la Arquitectura en tanto disciplina matriz. A esta razón, que resulta central, se le suman las oportunidades laborales que ofrecía una nueva profesión, los novedosos vínculos que podía establecer con los gobiernos nacionales, como también la percepción de que sus productos respondían a las características de los proyectos de industrialización que desde los años 50 se trataban de implantar en América Latina.<sup>5</sup>

En América Latina, tan diversa y similar, el Diseño presenta herencias de la Arquitectura Moderna, sea por la influencia europea o norteamericana que tuvieron un grupo de jóvenes arquitectos latinoamericanos,<sup>6</sup> por el interés de algunos de ellos en la industrialización como

respuesta a las necesidades de la población,<sup>7</sup> o por las exploraciones plásticas y conceptuales que venían desarrollando las vanguardias constructivas a nivel regional.<sup>8</sup>

Así, es posible afirmar que en el marco de los procesos de modernización de la región, en algunos países la creación del Diseño Industrial puede ser explicada a partir de la emancipación de la Arquitectura de su pertenencia al universo artístico, y su transformación en Arquitectura Moderna.

## **Revolución de la Arquitectura Moderna**

Luego del siglo XVIII, con la máquina como símbolo de la producción y del progreso en la historia, el siglo XIX consolida los ideales liberales de prosperidad ilimitada e inaugura las primeras críticas que cuestionan el tipo de relación hasta ahí dado entre producción, medios y recursos. En ese sentido, aparecen debates memorables como el sostenido por Marx con Smith en torno al *pinmaker*.<sup>9</sup>

Tales discusiones versan sobre el mundo de las necesidades humanas y de las necesidades de las clases emergentes en las sociedades de masas. De ahí que todo esfuerzo creativo y productivo debería tener como objetivo hacer la vida más confortable. Esto podría explicar que comenzaran a ser cuestionados con dureza los modelos en los que el proceso de producción hiciera énfasis en la maestría de su autor y peor aún cuando lo que se hacía en realidad era copiar modelos de otros o, simplemente producir para una demanda segmentada y elitista. En este sentido, afirmaciones como las realizadas por los arquitectos Loos o Muthesius a principios del siglo XX dan cierta claridad sobre el tema, al marcar una evidente distancia con el ornamento en tanto sinónimo de las prácticas artísticas.

Con el trabajo que exigen estos objetos [ornamentales] la materia prima no se utiliza como es debido, y por ello ante todo se malgasta un colosal patrimonio nacional de materia prima, y además se le añade un trabajo inútil [H. Muthesius] [...] La ornamentación es una fuerza-trabajo derrochada, y por lo tanto, es salud malgastada. Siempre ha sido así. Pero hoy [1908], esto significa también material malgastado y en definitiva, capital derrochado [A. Loos] (Maldonado, 1977, p. 15).

En estas ideas subyace la ruptura con el pasado, se ve la homologación que ellos hacían entre ornamento y Bellas Artes presentándolos como sinónimos y, sobre todo, se ubica al ornamento –y al arte– como enemigos de los que era necesario emanciparse y protegerse.

Tal fue el éxito que tuvo esa caracterización del enemigo, que es más o menos común encontrar durísimas sentencias en su contra como justificación para la creación de una nueva disciplina: una vez más, Adolf Loos “el hombre de nuestro tiempo que, a causa de un impulso interior, pintarraja las paredes con símbolos eróticos, es un delincuente o un degenerado” (Arias, 2007, p. 51).<sup>10</sup> El llamado Movimiento Moderno en la Arquitectura, expresa así una “nostalgia para ordenar el caos del presente y plan para neutralizar el miedo al futuro” (Gorelik, 2005, p. 15).<sup>11</sup> A partir de allí la Arquitectura Moderna rompe relaciones con las Bellas Artes, se transforma en vanguardia (de acuerdo con sus actores y aliados programáticos) y actualiza programáticamente a la Arquitectura asociándola con el proyecto de construcción del porvenir y la conquista de la prosperidad ilimitada.<sup>12</sup> Una ruptura que implicará la búsqueda

por la concreción de los sueños humanistas más románticos a contrapelo de las acciones revolucionarias de la herejía.<sup>13</sup> La acción de oponerse a la matriz artística de la disciplina supuso, entonces, la actualización de la Arquitectura y configuró al arquitecto moderno como un prestigioso profesional a cargo de, las tareas más sublimes de la historia de la producción humana. “[El arquitecto moderno] adoptaba la figura del héroe, extrañamente ajeno a la corrupción contemporánea, y acababa con los dragones eclécticos que eran su símbolo, interpretando el papel de protagonista de la revolución tanto arquitectónica como social” (Rowe, 1978, p. 122).

La búsqueda de la satisfacción de las necesidades y la conquista de la prosperidad ilimitada implica atender al llamado histórico y racionalizar los procesos creativos y productivos de las obras. De ahí la posibilidad de conquistar el bienestar y un futuro prometedor para la humanidad. Para hacerlo, era necesario emanciparse del manierismo, así como liberarse del arte, considerado sinónimo de tales males y el principal enemigo ubicado en el pasado, sinónimo de lo anacrónico. Pero esto mismo implicó una nueva clase de legitimación. En efecto, si Hughes hubiera estudiado la profesionalización de la Arquitectura Moderna, posiblemente hubiera dicho que todo fue parte de un discurso de prestigio que defendió la emancipación y la diferenciación de un campo.<sup>14</sup>

### **Formalismo, Estilo Internacional y pérdida de la vanguardia**

La búsqueda del “espíritu de la época” provocó que algunos arquitectos europeos se concentraran en la experimentación plástica como camino para conquistar sus ideales. Bajo la influencia del ascetismo propio de la ética protestante que Weber (2006) caracteriza tan vinculada a la emergencia del capitalismo, surgen los ensayos formales en torno a la creatividad social<sup>15</sup> y a las posibilidades plásticas ofrecidas por la máquina.

Si Mondrian lo despliega en las artes visuales durante la década del 20, el lenguaje arquitectónico de Mies Van der Rohe, siguiendo a Rowe, lo logra para la Arquitectura mediante un discurso formal por igual neutro. Ahora, las obras arquitectónicas no solo respondían a la necesidad de habitar –gran falencia de las obras neoclásicas según la crítica moderna–, sino que, negando al creador, habían conquistado la racionalidad y la armonía formal con la máquina.

Sin embargo, al olvidar la forma se produjo una cierta homogeneidad entre formas y funciones. Es preciso entonces recordar la paradoja formulada en 1951 por Nowicki y que fuera citada por Rowe: en el privilegio de las funciones, estas terminan siendo equivalentes al propio objeto (1978). Y si son homólogas y la forma depende de ellas, es explicable que las formas sean las mismas sin importar el objeto: ¿estilización?

Es así como la dominancia formal en la que cayó el modernismo arquitectónico en el Estilo Internacional engendró la repetición indiscriminada de un sistema de formas que perdió con rapidez la correlación entre la obra y su materialidad durante los años 40 y 50 del siglo XX.

Aquel espíritu contestatario que emancipó la Arquitectura de las Bellas Artes en el siglo XIX, que reforzó la idea de llamado de los arquitectos disidentes,<sup>16</sup> se destiñó por la amplia aceptación de su proyecto. Golpe mortal al discurso modernista ya que –según Rowe– en los años 40 se sabía que la vanguardia ya tenía historia, de que su existencia era natural y de que tenía el apoyo y la admiración de los gobiernos y las corporaciones:

El arquitecto moderno ya no puede pretender con la seriedad de antes ser el protagonista de una nueva integración de la cultura. Ahora le cuesta mostrarse militante y, al estar menos dispuesto a evangelizar un mundo que, sin haber cambiado excesivamente, sin embargo le ha aceptado, parece más dispuesto a volver a dedicarse a una función específica (Rowe, 1978, p. 123).

El arquitecto ya no parecía ser el hijo de la herejía, ahora era parte del statu quo.

Esto constituye una gran paradoja: en la búsqueda de los ideales para el hombre del futuro, la racionalidad plástica experimentada por la Arquitectura Moderna dará lugar a la repetición acrítica de sus principios formales, cayendo en aquello que con tanta fuerza cuestionó a finales del siglo XIX y principios del XX: la reproducción de sistemas formales predeterminados. De ahí que Rowe anticipe con sensibilidad histórica una de las mayores contradicciones de la Arquitectura Moderna al señalar su manierismo: "ya hace algún tiempo que, en ciertos círculos, los adjetivos miésico y palladiano son casi sinónimos" (Rowe, 1978, p. 119). La cita fue escrita entre 1956 y 1957.

### **Alienación. Las nuevas lecturas de Marx**

La invención de la máquina transformó radicalmente las condiciones sociales de vida. En este sentido, la Modernidad como época y las corrientes de pensamiento moderno no solo implicaron la materialización de los sueños humanistas sino que desplegaron un creciente número de contradicciones. Por ejemplo, aquella analizada por Marx en el siglo XIX entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción al interior, en este caso, del capitalismo como el único modo de producción en el que la mercancía es realizada con el propósito de una reproducción ampliada del capital (Marx, 1972).

En ese marco, el rol del hombre en la producción material se verá modificado absolutamente. El otrora artesano no podrá ir concibiendo el objeto durante el proceso de fabricación; tampoco podrá dejarse llevar por su sensibilidad y destreza con el material, con las técnicas y el conocimiento artesanal de las formas. Ahora, con la máquina como mediadora, el hombre será parte de la línea de producción y no podrá en la marcha tomar decisiones ni cambiar la concepción del proceso. La aparición de la máquina obligó a dibujar y planificar antes de hacer.

Este proceso se da en paralelo con el de la división social del trabajo –en el sentido del que habla Durkheim (2001)–, que condujo a una progresiva especialización. Un camino que lleva tanto al ideal de la "opulencia universal" tal como fuera definida por Adam Smith como a su inversión crítica de la mano del concepto de plusvalía desarrollado por Marx (1972). A partir de aquí, la institución de formas de propiedad sobre los medios de producción genera la típica división de clases entre el proletariado y la burguesía, entre los poseedores de los medios que son, en definitiva, los dueños del capital, y los desposeídos de todo salvo de su capacidad de trabajo: el proletariado. Este punto es retomado por Ferro (1982) para pensar en la singularidad de un proceso en el que el capital oficia de intermediario entre el creador y la materia de la creación. De allí que lo llame "doctor-capital".

En este sentido, su aparición supuso la desvalorización del lugar del creador y la homogenización de los sistemas formales que dejaban entrever crecientes procesos de alienación. Para Ferro, el doctor-capital contrata un arquitecto con la intención de que reproduzca los

signos reinantes para que un proyecto pueda ser viable dentro de las expectativas del rendimiento económico.<sup>17</sup> No está de más recordar que a futuro esto implicará una estocada mortal a la ilusión fundacional de la Arquitectura Moderna:

[...] así se sustentó la idea de que la única “vanguardia” efectiva en el período entreguerras había sido la vanguardia de la reorganización productiva del gran capital, reorganización que tiene lugar en la metrópoli y para la cual los movimientos artísticos de vanguardia habían sido, de cualquier forma, funcionales (Gorelik, 2005, p. 21).<sup>18</sup>

De acuerdo con Ferro, fue así cómo los modos de producción de la Arquitectura crearon aquel intermediario, reduciendo la práctica y la complejidad del arquitecto para proyectar las formas establecidas del espacio supeditadas a la lógica de la rentabilidad. Por lo tanto, la Arquitectura perdió la posibilidad de ser el sinónimo de la exploración y la rebeldía, así como la oportunidad para construir nuevos sentidos. La Arquitectura no es vanguardia, el arquitecto ya no es un héroe como ironizó Rowe. Por el contrario, termina convertido en un traductor formal ahogado en la lógica de la eficiencia, un profesional que entrega su lealtad al capital; un “mercenario” que no resiste, que no elige y que no construye sentido, una desilusión: “nuestros diseños para la producción van hacia una fosa común predeterminedada, sin considerar alguna otra opción”<sup>19</sup> (Ferro, 1982, p. 70).<sup>20</sup>

A la contradicción formalista se le añade la paradoja productivista. En la configuración de su identidad, la Arquitectura Moderna se opuso a la satisfacción segmentada de las necesidades habitacionales humanas. Sin embargo, como resultado de los procesos sociales, la práctica arquitectónica, como otras tantas, reprodujo una de las mayores perversiones de la relación entre el hombre y los sistemas productivos controlados por la máquina desde el siglo XIX: la alienación. Resultante de los procesos intervenidos por el capital, el diseño –que otrora dio cuenta de un espacio donde habitaban las figuras del creador-productor– se convierte en una fase más del proceso de materialización de mercancías y en un visualizador de los intereses del “doctor-capital” como, de forma irónica, se lamenta Ferro (1982).

## **Descontextualización**

En ese contexto, los países latinoamericanos apostaron por la modernización social después de los años 30 del siglo XX. Esto no quiere decir que tales procesos no hubiesen comenzado antes. En ese sentido, cada país podía demostrar la particularidad de su proceso de modernización. El punto a considerar aquí es que dada la crisis del capitalismo a finales de los años 20, se abrió una pequeña ventana para América Latina en la que los procesos de ordenamiento mundial, en formato de proyectos modernizantes e industriales, encontraron un lugar.

El Proyecto Moderno más general había demostrado su relación con la industrialización y esta había demostrado, a su vez, que el capitalismo era su aliado natural. De tal manera que “los designios de la especie” parecían depender del ritmo y del apetito del mercado. Si varias ideas sobre el sentido racional y herético de la Modernidad son ciertas, es plausible la idea del Estado latinoamericano como vanguardia en el sentido en el que lo propone Gorelik: “el nuevo Estado que surge de la crisis de 1930 es el que consagra el Plan como ideología y como poética de tal modernización” (Gorelik, 2005, p. 28).<sup>21</sup> Si bien el Estado se mostró

vanguardista en aquellos años, también mostró sus contradicciones estructurales al querer romper con el pasado por medio de la modernización social y económica, mientras aseguraba una tradición de la que se construía como guardián (Gorelik, 2005, p. 29).

Y probablemente esto haya confundido a "los soñadores". Desde los años 30 el Estado en los distintos países latinoamericanos se mostraba interesado en ampliar la cobertura educativa y abarcar más estratos sociales. Por estas razones, estaba dispuesto a mediar en las negociaciones entre las empresas y los trabajadores, organizados a través de mecanismos de cooptación de matriz estadocéntrica. El Estado era, entonces, el principal promotor de la industrialización y, con un fuerte discurso nacionalista, el principal constructor de la identidad patria, así como de la idea de un futuro prometedor y próspero. Sin embargo, en la necesidad de proyectar hacia el futuro lo que venía del pasado, las elites latinoamericanas construyeron una hegemonía que fortalecía al mismo tiempo sus valores tradicionales y promovía un "reformismo conservador".

En ese marco resultan comprensibles las afirmaciones de Rowe cuando considera el desengaño sufrido por los arquitectos modernos al comprobar que, lejos de una integración de la cultura en un proyecto heroico –el de la Modernidad– la Arquitectura había establecido fuertes relaciones con el poder económico y político y era tributaria de una lógica mercantil.

El progreso tecnológico y la racionalización de la producción convirtieron la técnica en pura razón instrumental, lo que, a su vez, explica el formalismo arquitectónico. Todo esto sucede mientras se van fortaleciendo los mecanismos de consumo de masas y se van subestimando los sentidos de la creación y de la participación crítica de las profesiones en el proceso de modernización. La obra arquitectónica se convierte así en parte de la imagen del gran Estado, de un Estado burgués, y las disciplinas –en este caso, la Arquitectura– operan como sus "mercenarios", usando la idea de Rowe.

Y entonces, ¿cuál es el propósito de las ideas modernas sobre las que reposa el corazón del Proyecto y que luchan contra el pasado atávico?: ¿satisfacer los designios de la eficiencia que exige el capital?, ¿apoyar las imágenes de los Estados intervencionistas dentro de un "reformismo conservador"?

El proceso aparece en un momento determinado como un montaje: una crisis en el corazón de Occidente y unas sociedades en transición comandadas por elites que tuvieron todo el tiempo la intención de recrear los tableros, primero europeos y luego norteamericanos (siglos XIX y XX respectivamente). Una dinámica que se instaló tanto en el centro como en la periferia. La elite de la periferia recuperó argumentos vanguardistas para materializar sus propios proyectos; ahí la Arquitectura vio que era posible cristalizar sus sueños de emancipación.

En un momento dado fue más importante la eficiencia productiva que exigía el capital, antes que la satisfacción de las necesidades habitacionales de la población o de la materialización de los paradigmas del orden moderno que profesaban los sacerdotes modernistas, y el Estado fue el artífice de este proceso.<sup>22</sup> Desde las desigualdades, el aislamiento, la sectorización, las jerarquías y la represión que terminó concretándose en Brasilia, según Frampton, hasta las maniobras para deslumbrar a una burguesía ligera y arribista, como afirma Otilia Arantes (2001), se encuentran hechos que señalan la imposición de un modelo arquitectónico metropolitano en la realidad de la periferia; un caso de evidente descontextualización.

El modelo fue comprado por las elites latinoamericanas en el mercado de cooperación internacional. De ahí que, por una parte, los principios conceptuales y sus realizaciones respondieran a otro contexto, pero también que terminaran exponiendo una estrecha relación con los Estados Unidos. Como dijo Arantes, en la ilusión de complemento entre el centro y



la periferia, los latinoamericanos no se percataron de que servían de “reflejo invertido al éxito norteamericano del Estilo Internacional” (2001, p. 110).<sup>23</sup>

Como si no fuera suficiente con la percepción del manierismo en el que cayó la Arquitectura Moderna, o las más o menos evidentes críticas de alienación que promueve su práctica, como si fuera poco sentir que las ideas de orden profesado ya se habían incorporado y materializado perdiendo la “ilusión evangelizadora”, los jóvenes arquitectos que se estaban formando en las universidades de la región en los años 60 y 70 del siglo XX, fueron más o menos conscientes del vínculo existente entre su carrera y las corporaciones, así como con el capital internacional, y de ellos con el Estado que, desinteresado de las mismas ideas de años anteriores, dio la espalda a los procesos sociales en la región, cerrando la participación social en la construcción de la sociedad, mientras incluso la reprimía. Todo en un estrecho vínculo con los Estados Unidos. Si en la ideología modernista de la Arquitectura era difícil digerir la descontextualización, en la posguerra era inaceptable la dependencia cultural en la cual la elite regional sumergía al “pueblo”.

El clima de reivindicación que fue una característica del ambiente universitario en dichas décadas en varios países de América Latina, construyó imágenes más o menos precisas acerca de la relación entre el conocimiento y las necesidades de la población, sobre la participación en la configuración del proyecto de país y, sobre todo, construyó una imagen imperialista de los Estados Unidos. Para una generación de jóvenes que vio nacer la revolución en Cuba, convencida de la importancia de los conocimientos y el uso de la técnica para hacer del desarrollo un proyecto social más coherente, que construyó categorías críticas de la realidad, y que pudo haber sentido y vivido la exclusión y la represión del Estado, era realmente inaceptable la dependencia económica y cultural de sus países; peor aún si esa dependencia era con Estados Unidos, en cuyo catálogo figuraban las formas para la Arquitectura.

En América Latina, especialmente en los medios juveniles y estudiantiles [...] se expandió el culto a dos figuras dirigentes, Fidel Castro [y] –el Che Guevara–. Los de la década del sesenta [estudiantes] tenían uno o varios [retratos] de la romántica figura del Che Guevara (Jaramillo, 2007, p. 167).

De las críticas al formalismo y a la alienación se pueden desprender algunas consecuencias generales en cuanto al proceso de implementación del modernismo en América Latina. Una de ellas está relacionada con la descontextualización. La aplicación del proyecto arquitectónico terminó privilegiando en la región proyectos y necesidades sociales que muchas veces no sintonizaban con la realidad de sus países. Esto supone la desilusión de varios arquitectos frente a lo que es vivido como una “traición” a uno de los baluartes más grandes del modernismo en la Arquitectura. Con o sin crítica que lo afirmase, ahí estaban los edificios y los proyectos para confirmar que el sentido de la creación arquitectónica no era cubrir las necesidades habitacionales de la mayoría ni la promoción del desarrollo para todos. Si todo esto se desarrollaba en una escala menor, la mayor decepción fue la comprobación de que la Arquitectura latinoamericana terminó construyendo la imagen de los reformismos conservadores, apoyando los planes de burguesías superficiales, arribistas y culturalmente dependientes, en especial de los Estados Unidos. En un escenario de reivindicación, la intervención y la imposición cultural norteamericanas eran inaceptables.

## **Desilusión y argumentos prestados para la creación de un nuevo campo**

Puede pensarse entonces que el Diseño Industrial surge como profesión en varios países de América Latina a partir de una estrategia de diferenciación con respecto a la Arquitectura Moderna. Es esa operación varios arquitectos latinoamericanos heredan e intentan superar las frustraciones y crisis que ya había evidenciado a nivel regional la disciplina en la que se habían formado.

A partir de aquí para ellos fue posible pensar que la Arquitectura finalmente no respondió a las exigencias que determinaba el Proyecto Moderno en general –y puso en evidencia la contradicción de no haber cumplido con el llamado histórico de la prosperidad ilimitada–. Tampoco pudo la Arquitectura –en particular la Arquitectura Moderna– dar una respuesta a las singularidades del desarrollo económico y social de “nuestros pueblos”, debido al formalismo en el que cayó durante los años 40 y 50 –visible de modo evidente en el Estilo Internacional–. La descontextualización y el olvido de las características regionales hicieron de ella una fuerte aliada del reformismo conservador de las elites latinoamericanas.

Desde estas ideas, en varios casos, los otrora arquitectos definieron los límites de una disciplina nueva en la región, determinando la calidad de aquello que iba a ser atendido en el Diseño Industrial como disciplina independiente. En el discurso fundacional del Diseño están presentes –como era de esperarse– las ideas de “llamado”, de “manifiesto” curiosamente sobre la misma premisa que dio origen a la crisis de la Arquitectura varias décadas antes en Europa. Un principio que, según estos mismos actores, la Arquitectura Moderna no cumplió: el de la “creatividad social”.

Olvidando escribir su nombre, uno de los fundadores de Diseño Industrial en Colombia afirmó en la revista *Proa* en 1982:

[...] este desconocimiento de las determinantes humanas aleja cada vez más al arquitecto del contexto y su estereotipada apariencia lo separan del conglomerado, por el contrario el ejercicio profesional en el diseño con sus determinantes índices de relación al contexto y su responsabilidad con el conglomerado han logrado que el Diseñador alejado de pretensiones sociales asuma con objetividad la función de dar soluciones a los problemas que enfrenta (Anónimo, 1982, p. 52).

No queremos afirmar que este fue el camino tomado en la región para consolidar el Diseño Industrial. La heterogeneidad en los procesos que vivió cada país y cada coyuntura exigen cautela. Queremos exponer esta ruta como una de las vías que dieron origen a la profesionalización del diseño en América Latina. Al descontento con la modernización se le sumó una relativa desilusión con la profesión en la que se formaron un grupo de latinoamericanos oriundos de la clase media en la mitad del siglo XX: la Arquitectura. Al vaivén de las circunstancias, esta sumatoria de descontentos fue creando escenarios en los cuales aquella revolución que había roto con la tradición decimonónica de las Bellas Artes aún podía tener lugar. Un no renunciar. Un insistir sobre la utopía. Como si de manera sucesiva “la revolución sustantiva” de la que habla Bourdieu actualizara su autonomización progresiva.

## NOTAS

- 1 Guardando las proporciones, tanto carreras de Arquitectura como arquitectos estuvieron involucrados en la creación, diferenciación y profesionalización general del diseño en Argentina, México, Colombia, Brasil, etcétera.
- 2 Frank Safford (1989) presenta con claridad las tendencias de matrícula y las ideas que gobernaban las decisiones de los estudiantes latinoamericanos durante el siglo XIX, evidenciando sus cambios en dirección de la Ingeniería y el Derecho.
- 3 En el sentido que lo expone Max Weber (2008). Llamado en cuanto a los sentidos vocacionales relacionados con las decisiones racionales con respecto a fines y valores. Eliot Freidson (2001) retoma las ideas de Weber para el campo de la sociología de las profesiones en *Professionalism. The Third Logic*.
- 4 Como si fuera actualizada la idea de la autonomización progresiva de Bourdieu de manera sucesiva a partir de aquella que él llamaba "la revolución sustantiva" (Bourdieu, 2010).
- 5 Larson muestra cómo los títulos nobiliarios fueron sustituidos por los títulos universitarios en varios países europeos durante el siglo XIX (Larson, 1977).
- 6 Donde aprendieron nuevas dimensiones de su disciplina en los años 50 y 60, muy cercanas a lo que es hoy entendido como Diseño Industrial y Diseño Gráfico.
- 7 Entre otras cosas, el discurso por el cual la Arquitectura se separa de las Bellas Artes en el siglo XIX, fue caracterizado por la idea de la creatividad buscando un fin: la satisfacción de las necesidades de las personas, que muchos acuñaron como "creatividad social". En el siglo XX, esto va a enfrentar el reto de la depuración de los procesos industriales. En Colombia, este concepto va a acuñarse en los argumentos fundacionales del Diseño Industrial (Buitrago, 2012).
- 8 Por ejemplo, en Argentina en el caso de las relaciones que establecieron César Jannello y Gastón Breyer con la semiótica (Devalle, 2009).
- 9 Entre otras cosas, Marx en esa confrontación intenta demostrar que la especialización que estaba promoviendo Smith para conquistar la "opulencia universal", engendraría la "idiotez entrenada" (Marx, 1972). Freidson recoge esta confrontación en el marco de la sociología de las profesiones, para problematizar la idea de especialización (Freidson, 2001).
- 10 "El arte industrial tiene como objetivo educar a las actuales clases sociales [1907] en la solidez, frescura y simpleza burguesas [...] dirigida a suprimir las tendencias arribistas y pretenciosas que condujeron a la decoración actual" (Muthesius, 2002, p. 75).
- 11 Traducido del portugués por los autores.
- 12 Entre 1956 y 1957, Colin Rowe construye la idea de tal ilusión a partir de lo que llamó *fantasía colosal* (Rowe, 1978). Sobre esto volveremos más adelante.
- 13 Véase Peter Gay (2007).
- 14 Hughes estudió enfrentamientos entre médicos y enfermeras en los años 50 (1951).
- 15 El epíteto "creatividad social" parece construirse por los arquitectos modernos, puesto que la creatividad debía ser un proceso que había que padecer con el propósito de mejorar la vida de los demás.
- 16 "Es como si nos quisiera decir que el mundo espera la gran regeneración, y que la arquitectura moderna emerge para dejar constancia de ello en el presente, como resultado, no tanto de un cambio de visión, cuanto de corazón. Es obvio que estos presupuestos, que no carecen de evidentes connotaciones teológicas, ampliaron los sentimientos y contribuyeron a la dignidad; mientras, el arquitecto moderno, al poder pensar en sí mismo en esos términos milenarios, se podría convertir en una especie de Sifrido o de San Jorge. Adoptaba la figura de héroe, extrañamente ajeno a la corrupción contemporánea, y acababa con los dragones eclécticos que eran su símbolo interpretando el papel de protagonista de la revolución tanto arquitectónica como social" (Rowe, 1978, p. 122).
- 17 Para Ferro, tales signos son la homogeneidad, la regularidad, la ortogonalidad y la modulación. Para Rowe, el neopalladianismo que provenía de Mies, venía siendo resumido según su orden envoltorio, los volúmenes elementales, su gran escala y simetría.
- 18 Traducido del portugués por los autores.
- 19 Traducido del portugués por los autores. La idea de Ferro está inserta en la heteronomía en la que cayó la Arquitectura en contra, en este caso, de la pintura como productora de sentido: "nossos desenhos para a produção seguem a vala comum de sue eixo, sem vagar para outra escolha".
- 20 Eliot Freidson, diferenciando la profesión moderna de otros tipos de ocupaciones, contrapone el saber "esotérico-abstracto" al "empírico-espontáneo" a partir de la idea de lealtad. Para los profesionales, el sentido de su trabajo debe ser asesorar a un tercero en un problema de su área, mientras otro tipo de ocupaciones no consiguen otra cosa que responder a los apetitos de quien paga. Para Freidson, su lealtad está amarrada al dinero, como pasa con los "mercenarios" (Freidson, 2001).
- 21 Traducido del portugués por los autores.
- 22 Como una profecía, las ideas de Marx y Engels emergían en medio del escenario: "el gobierno del Estado moderno no es más que una junta directiva que administra los negocios de toda la clase burguesa" (Marx y Engels, 2002, p. 23). Desde los años 50 en los medios académicos se venían estudiando ideas "diferentes" a las consideradas normales hasta ese momento en América Latina. Las nuevas lecturas de Marx, por ejemplo, con certeza inspiraron ideas y reflexiones en las nuevas generaciones durante esos años (Hobsbawm, 2011).
- 23 Traducido del portugués por los autores.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anónimo (1982). "Arquitectura de Diseñadores". *Proa*, N° 310, p. 52.
- Arantes, O. (2001). *Urbanismo em Fim de Linha. E Outros Estudos Sobre o Colapso da Modernização Arquitetônica*. São Paulo, Brasil: Edusp.
- Bourdieu, P. (2010). *El Sentido Social del Gusto. Elementos para una Sociología de la Cultura*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Buitrago, J. C. (2012). *Creatividad Social. La Profesionalización del Diseño Industrial en Colombia*. Cali: Programa Editorial de la Universidad del Valle.
- Devalle, V. (2009). *La Travesía de la Forma. Emergencia y Consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Durkheim, E. (2001). *La División del Trabajo Social*. Madrid, España: Akal.
- Ferro, S. (1982). *O Canteiro e O Desenho*. São Paulo, Brasil: Projeto.
- Freidson, E. (2001). *Professionalism. The Third Logic*. Great Britain: The University of Chicago Press.
- Gay, P. (2007). *Modernidad. La Atracción de la Herejía de Baudelaire a Beckett*. Barcelona, España: Paidós.
- Giddens, A. (1997). *Modernidad e Identidad del Yo*. Madrid, España: Península.
- Gorelik, A. (2005). *Das Vanguardas a Brasília. Cultura Urbana e Arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte, Brasil: UFMG.
- Hobsbawm, E. (1998). *Historia del Siglo XX*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- ----- (2011). *Cómo Cambiar el Mundo. Marx y el marxismo 1840-2011*. Buenos Aires, Argentina: Crítica.
- Hughes, E. (1951). Studying the Nurse's Work. *The American Journal of Nursing*, 51 (5), pp. 294-295.
- Jaramillo, J. (2007). *Jaime Jaramillo Uribe. Memorias Intelectuales*. Bogotá, Colombia: Taurus.
- Larson, M. (1977). *The Rise of Professionalism*. Berkeley, USA: University of California Press.
- Maldonado, T. (1977). *El Diseño Industrial Reconsiderado*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Marx, K. ([1867]1972). *El Capital. Crítica de la Economía Política*. México DF, México: Fondo de Cultura Económica.
- Marx, K. y Engels, F. (2002). *Manifiesto del Partido Comunista*. Bogotá, Colombia: Panamericana Formas e Impresos SA.
- Muthesius, H. (2002 [1907]). La Importancia de las Artes Aplicadas. En: Maldonado, T. *Técnica y Cultura. El Debate Alemán entre Bismarck y Weimar* (pp. 69-82). Buenos Aires, Argentina: Infinito.
- Rowe, C. (1978). *Manierismo y Arquitectura Moderna y Otros Ensayos*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Safford, F. (1989). *El Ideal de Lo Práctico*. Bogotá, Colombia: El Áncora.
- Weber, M. (2006). *La Ética Protestante y el Espíritu del Capitalismo*. México DF, México: Fondo de Cultura Económica.
- ----- (2008). *Economía y Sociedad. Esbozo de Sociología Comprensiva*. México DF, México: Fondo de Cultura Económica.

### Juan Camilo Buitrago Trujillo

Diseñador Industrial de la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá (2001). Magister en Sociología de la Universidad del Valle (2011). Es actualmente estudiante del doctorado en Arquitectura e Design en la Facultad de Arquitectura e Urbanismo de la Universidade de São Paulo (FAU-USP). Es profesor asociado del Departamento de Diseño de la Universidad del Valle en Cali, Colombia, donde ha tenido a cargo las materias de la serie de Historia y Teoría del Diseño, Fundamentos Filosóficos del Diseño y Metodología de la Investigación. Es el director de Nobus, Grupo de Investigación en Diseño adscrito a la Facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle (FAI-UNIVALLE) y miembro del Comité Editorial de la *Revista Nexus*, editada juntamente por la Escuela de Comunicación Social y el Departamento de Diseño de Univalle. Ha sido ponente en eventos académicos en Colombia, Argentina y Brasil. Es el autor del libro *Creatividad Social. La Profesionalización del Diseño Industrial en Colombia*, publicado por el Programa Editorial de la Universidad del Valle. También es el compilador de la serie "Improntas de un error", colección de cinco libros que recoge capítulos de investigación en diseño de varios académicos colombianos y en conjunto con Augusto Solórzano es el coeditor de *Diseño Dialoga*, libro de ensayos sobre el diseño de algunos profesores de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín y la Universidad del Valle en Cali.

Departamento de Diseño  
Facultad de Artes Integradas  
Edificio 316  
Calle 13 No 100-00  
Universidad del Valle - Sede Meléndez  
Universidad del Valle  
Cali, Colombia

juan.buitrago@correounivalle.edu.co

### **Marcos da Costa Braga**

Diseñador Industrial de la Universidad Federal de Río de Janeiro (1985), Magíster en Artes Visuales de la Universidad Federal de Río de Janeiro (1998) y Doctor en Historia Social por la Universidad Federal Fluminense (2005). Actualmente es profesor en el Departamento de Historia de la Arquitectura y Estética del Diseño (AUH) de la Facultad de Arquitectura e Urbanismo de la Universidade de São Paulo (FAU-USP). Es miembro del consejo editorial de las revistas *Estudios en Diseño* y miembro del consejo editorial de la *Revista de Arcos ESDI*. Fue coordinador del Diseño Unicarioca y la Escuela de Diseño Industrial Silva e Sousa. Es autor de varios artículos sobre la historia del diseño en Brasil y en el libro *ABDI e APDINS RJ: História das Associações Pioneiras de Design do Brasil*, publicado por Blucher, que consiguió el segundo lugar en los "ensayos publicados" categoría en el 25° Premio Diseño del Museo de la Casa Brasileña. Es uno de los coordinadores de la colección de los libros "Pensando o Design" publicados por la misma editorial. Organizó el libro *O Papel Social do Design Gráfico*, publicado por la Editora Senac-SP. Tiene experiencia en el diseño de producto y de programación visual, actuando sobre los siguientes temas: diseño industrial, educación, programación visual, comunicación visual e historia del diseño en Brasil. Es miembro del grupo de investigación História, Teoria e Linguagens do Design e do Laboratório de Fundamentos da arquitetura e do urbanismo (LABFAU), ambos adscritos a FAU-USP.

Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo  
FAU Cidade Universitária  
Rua do Lago, 876  
São Paulo SP Brasil

bragamcb@usp.br



# INTERCAMBIOS SOBRE LA ENSEÑANZA DEL DISEÑO EN LA ARGENTINA DESARROLLISTA. EL CASO DE LA ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES EN LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA<sup>1</sup>

INTERCHANGES ABOUT TEACHING DESIGN IN THE DEVELOPMENTAL ARGENTINA. SCHOOL OF FINE ART CASE AT THE NATIONAL UNIVERSITY IN LA PLATA

Martín Carranza \*

A partir de la relación entre la Hochschule für Gestaltung de Ulm, Alemania (HfG Ulm) y América Latina nace la idea de recorrer la historia institucional de la enseñanza del Diseño en la Argentina a fin de poder interpelar la carrera homónima creada en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (ESBA-UNLP). El planteo del problema centra sus hipótesis en tres núcleos clave: 1) la relación con el modelo económico desarrollista impulsado por la presidencia del Dr. Arturo Frondizi (1958-1962), desde el que se ejecutó un plan sistemático para la industria local; 2) las acciones concretas de valiosos profesores poco reconocidos que dejaron su impronta en algunos centros de enseñanza del ámbito local, nacional e internacional, y 3) los debates en torno a la definición del “diseño” en sus diversas áreas, distinguiendo esta categoría respecto de la arquitectura. En definitiva, se busca articular una “microhistoria” muy específica, que entrelace problemáticas mayores en el campo del Diseño, en un intento por evitar que las distancias entre lo general y lo particular constituyan contrastes inviables.

**PALABRAS CLAVE:** Intercambios. Enseñanza. Diseño. Argentina. La Plata.

From the relationship between Hochschule für Gestaltung in Ulm, Germany (HfG Ulm) and Latin America came the idea to check the institutional history of teaching Design in Argentina, in order to analyze the homonymous career at the Superior School of Fine Art in La Plata's National University. The problem's explanation focuses its hypotheses on three key points: 1) The relationship with the developmental economic model of Dr. Arturo Frondizi's presidency (1958/62), which included a systematic plan in favour of local industry; 2) The concrete actions of valuable, anonymous professors that left their imprint on some local, national and international teaching centres; 3) The discussions about the meaning of the word “design” in its different areas, distinguishing it from Architecture. Finally, this work tries to articulate a very specific “micro-history” which interlinks major topics in the Design's field, trying to avoid that the distances between the individual and the general make unworkable contrasts.

**KEY WORDS:** Interchange. Education. Design. Argentine. La Plata.

<sup>1</sup> Instituto de Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Nacional de La Plata

## Introducción

La historia del Diseño en Argentina –que ya superó los 50 años– estuvo marcada por un período transformador de orden cultural e ideológico, siendo fundamentales ambas esferas para poder comprender la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, en términos historiográficos resulta aún hoy ser un campo de estudio poco explorado. En tal sentido, este milenio nos viene sorprendiendo gratamente con nuevos y valiosos materiales que, de forma paulatina y con diferente signo, comienzan a atenuar dicha demanda con enfoques socioculturales desde múltiples perspectivas y campos disciplinares, tales como el diseño industrial y la comunicación visual, la sociología o la arquitectura. De algún modo estos aportes y avances sobre el problema en cuestión han sido un gran estímulo para el desarrollo de este trabajo.<sup>2</sup> Ahora bien, sobre las décadas del 60 y 70 existe una profusa bibliografía acerca de las políticas económicas adoptadas en los países periféricos del continente americano, apoyadas en la sustitución de las importaciones y el desarrollo de la industria. Esta situación no solo suscitó un cambio en las condiciones de exportación, sino que el Diseño estuvo inserto en este proyecto a través de una fluida conexión entre la HfG Ulm y América Latina (Fernández, 2002, pp. 39-74). En consecuencia, se consolidó el fuerte rol del Estado y, en lo particular, la acción directa de algunos profesores de Ulm que promovieron las escuelas de diseño en varios de estos países según las ideas “cepalinas”, encargadas de investigar los problemas del desarrollo (Fernández, 2006, pp. 3-19). Cabe señalar que permanentemente y desde su origen, la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) interpeló al respecto tres ejes clave: “crecimiento y progreso técnico, pobreza e inequidad social, desarrollo sustentable y democracia y ciudadanía” (Hofman y Torres, 2008, p. 9). Siguiendo esta idea, merece destacarse un importante “abanderado” en esta empresa: Tomás Maldonado –aunque Gui Bonsiepe, uno de sus alumnos, representó ulteriormente mejor estos preceptos–, quien incidió y mucho en su etapa “pre” y “postulmiana” como puente cultural entre dos “mundos antagónicos”. Por último, poco se sabe de otros actores de valía que, como cuadros universitarios contemporáneos, también fueron “motores” en la modernización cultural de la enseñanza del Diseño en Argentina, haciendo contribuciones a los debates internos en la construcción de un campo todavía en estado embrionario. De algún modo, estos sujetos menos espectaculares son el hilo conductor de la “trama inorgánica” que intentamos construir.

## Origen de la enseñanza del Diseño en Argentina

A efectos de sortear esquemáticas caracterizaciones sobre las políticas de Estado que permitieron los cruces que nos proponemos demostrar, en el caso específico de Argentina debe atribuirse al controvertido gobierno peronista (1946-1955) la personificación del “Estado benefactor”, e influjo de un fuerte movimiento industrial en la producción nacional. No solo por la articulación “sociedad de masas, vanguardia y proyecto moderno”, sino como “fundamentos para la avanzada del diseño” (De Ponti, 2002, pp. 75-89), además de encauzar el inicio de una modernización cultural en los centros de enseñanza de arquitectura y urbanismo, con especial incidencia en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Subsiguientemente, otro gobierno argentino, conducido por el Dr. Arturo Frondizi (1958-1962), impulsó lo que se dio en llamar el “Desarrollismo” como “receta” económica en los países emergentes, en un intento



de profundizar el camino iniciado por el peronismo a través de la “sustitución de importaciones”, forzando un cambio de condiciones con respecto a las exportaciones.

Como hemos señalado, en la esfera universitaria este proceso tuvo su antesala en 1947, cuando se proyectó una Escuela de Arquitectura en la Universidad Nacional de Cuyo (UNCUYO), junto con la Escuela Superior de Artes (ex Academia de Bellas Artes) que entonces contempló un Departamento de Artes Aplicadas. Para este proyecto se invitó al arquitecto César Jannello, quien –con suerte dispar– dio su impronta en el campo del Diseño. Egresado de la Universidad de Buenos Aires (UBA) en 1945, con su mujer, Colette Boccara, integró el estudio de Amancio Williams. Enrolado en el grupo de Arte Concreto, y muy próximo a Tomás Maldonado, ya asomó como un diseñador notable. También fue integrante de la célebre Organización de Arquitectura Moderna (oam), otro relevante grupo en la historia de la arquitectura y el diseño argentino entre 1940 y 1960, donde diseñó la silla W en 1943 junto a otro gran profesional, Gerardo Clusellas. También presidió la Sociedad de Arquitectos mendocina, y fue responsable de la Feria Internacional de 1954, en Mendoza. En 1956 fue docente de Plástica III y IV en La Plata, y en 1960 fue jefe de proyecto en la Exposición del Sesquicentenario. Junto a otros docentes de la FAU-UBA introdujo importantes variantes en la enseñanza de las plásticas, que pasaron a llamarse “Visión”. Finalmente, su actividad en la docencia y en la investigación alcanzó particular relevancia tras introducir en nuestro país la semiología en la enseñanza de la arquitectura como conocimiento necesario en el Diseño, trabajando muy cerca del polifacético Oscar Masotta (Vallejo, 2004, p. 28; Longoni y Fonseca, 2010, pp. 17-18).

Los primeros pasos de Jannello como docente no fueron una tarea fácil. Una vez creada la Escuela de Arquitectura cuyana, esta retrasó su inicio. Sin embargo, esto no fue un impedimento ya que “comenzó a dictar clases en la Escuela Superior de Artes Plásticas y en la Escuela de Cerámica [donde] desarrolló el concepto de Diseño vinculado a la producción de objetos utilitarios” (Devalle, 2009, p. 335) (Figs. 1 y 2).



Figura 1 (arriba): Arq. César Jannello, Buenos Aires, 1918 - Íd., 1985. Título de la entrada del post [Diseño Argentino: César Jannello. La reedición de un icono] Disponible en: <http://noticiasarquitecturablog.blogspot.com.ar/2011/09/disenio-argentino-cesar-jannello-la.html>.



Figura 2 (derecha): Silla W, 1944-1951. Título de la entrada del post [DISEÑO-ARGENTINO-Silla-Jannello-Milan\_CLAIMA20130219\_0155\_14] Disponible en: [http://blog.ediliciasuez.com.ar/disenio-argentino-en-brasil/disenio-argentino-silla-jannello-milan\\_claima20130219\\_0155\\_14](http://blog.ediliciasuez.com.ar/disenio-argentino-en-brasil/disenio-argentino-silla-jannello-milan_claima20130219_0155_14).

No obstante, las “diferencias pedagógicas” con las concepciones más tradicionales motivaron el retorno de Jannello a Buenos Aires en 1955, y al poco tiempo fue convocado para integrar el nuevo Departamento de Visión en la FAU-UBA, siendo su legado una fuerte huella para las generaciones futuras.

Visión [...], educaba ante todo la capacidad perceptiva del alumno, ligada íntimamente a la posibilidad de representar, como un instrumento cognoscitivo capaz de prefigurar lo nuevo. Para ello, se utilizaron nuevas técnicas y procedimientos que establecían puentes precisos entre razón y creación. Los modelos de la New Bauhaus o de Ulm se ampliaban con aportes científicos, como los trabajos de Rudolf Arnheim, en particular *Art and Visual perception. A psychology of the creative Eye*, pilar de la psicología de la percepción. Las investigaciones morfológicas se ampliarían en los años sucesivos: profesores como César Jannello se dedicaron a la semiología de las formas, en la búsqueda de una objetivación de los principios de configuración arquitectónica y de su trascendencia retórica (Schmidt, Silvestri y Rojas, 2004, p. 37).

Retomando a la UNCUYO, el “vacío” que dejó Jannello fue ocupado por otros actores que continuaron su derrotero, en especial mediante las “nuevas visiones” del pensamiento moderno. Nos referimos al pintor Abdulio Giudice –traductor de obras de N. Pevsner y G. Argan, además de admirador de Le Corbusier–, quien había conocido a Jannello en 1949, aunque tuvieron que pasar casi diez años para que se impulsara la creación de la primera carrera de Diseño del país. En 1958 se “creó el Departamento de Diseño y Decoración en la Facultad de Artes, en el que colaboraron el arquitecto Gerardo Andía y el pintor Julio Ochoa” (Blanco, 2005, p. 142). Es muy posible que esto motivara a Giudice para viajar a Ulm en 1959 “con el propósito de visitar a una becaria de la carrera –María Fraxedas–, [donde conoció] allí personalmente a Max Bill y Tomás Maldonado” (Devalle, 2009, p. 336). Los esfuerzos por buscar contactos y asesoramiento externos se debieron a la configuración de un plan de estudios. Este comprendió “un curso preparatorio de tres años (en reemplazo de los estudios secundarios correspondientes) y un curso superior de cinco años. Pero el Departamento creado “no pudo funcionar debido al desnivel de preparación del alumnado inscripto y a la carencia de profesores especializados” (Méndez Mosquera, 1969a, p. 35). Consecuentemente, el déficit inicial suscitó que dos años después, en 1961, se designara una nueva Comisión de Estudios a fin de reestructurar y formular nuevos planes para los establecimientos dependientes de la Escuela de Artes Plásticas, nombrando y encomendando para esta labor al arquitecto Samuel Sánchez de Bustamante, un miembro del grupo Austral. Su tarea como Director del Departamento de Diseño fue elaborar un proyecto de enseñanza consistente en un ciclo de cuatro años, más uno de especialización en Diseño Industrial. La única condición para el ingreso era la posesión de cualquiera de los títulos de enseñanza media exigidos en los establecimientos universitarios. Cumplidos los primeros cuatro años:

Los alumnos podían egresar con el título de “diseñador”, que los habilitaba como profesionales independientes para servir a las necesidades locales en los temas de amueblamiento, instalaciones comerciales, exposiciones, diseño semiartesanal de unidades de producción limitada, y diagramación gráfica. El ciclo siguiente, de un

año, comprendía estudios de diseño industrial orientados a servir a las posibilidades manufactureras locales (Méndez Mosquera, 1969a, p. 35).

Siguiendo la crónica de Méndez Mosquera, el perfil de enseñanza adoptado “surgió de un estudio previo sobre la capacidad de absorción profesional local en el campo del diseño, y del análisis de las necesidades específicas de este servicio, también en el ámbito local” (1969a, p. 35). Evidentemente, Sánchez de Bustamante interpeló el potencial real que tenía entonces la industria cuyana –básicamente era de alimentación o agropecuaria– deduciendo que su alcance de aplicación era limitado en la región salvo para el diseño de envases, embalajes, etiquetas y/o propaganda impresa. Propedéuticamente, este plan de estudios estuvo signado por una “política operativa” tendiendo a crear una conciencia en las instituciones oficiales y privadas, diseñándose algunos productos industriales, colaborando en la instalación de diversas exposiciones o diagramación de folletos para organismos públicos, comerciales e industriales. De forma paralela, si bien la carrera de Diseño en la UNCUIYO comenzó “a funcionar recién en 1962” (Devalle, 2009, p. 36), con anterioridad tuvo una próspera recepción, al emerger de varios institutos de investigación, asociaciones corporativas y/o nuevas escuelas de diseño. Por ejemplo, cuando se escindió la Universidad del Litoral (UNL) (1947) y se creó la Universidad Nacional de Rosario (UNR), la inquietud de un grupo de profesores produjo una reestructuración en la Escuela de Arquitectura entre 1955 y 1956, iniciándose un proceso de gestación que permitió tiempo después crear un Instituto de Diseño Industrial (IDI) en la Facultad de Ciencias Exactas, Ingeniería y Agrimensura, aprobándose su creación el 14 de julio de 1960. Es cierto que este proyecto no incluyó la formación de alumnos, pero se presentó de valía al haber sido dirigido hasta 1962 por otro pionero en el Diseño y los Sistemas de Comunicaciones, el arquitecto Gastón Breyer (Liemur y Aliata, 2004, p. 182), y “luego por el profesor Jorge Vila Ortiz, quien propuso el Plan denominado *Experiencia conjunta universidad-industria, para el establecimiento de datos concretos sobre el diseño industrial en acción*” (Blanco, 2005, p. 142). De todas formas, tampoco la tarea del IDI estuvo centrada en la promoción y difusión del Diseño, considerándolo como algo secundario y anti-económico, función que en última instancia asumió el Centro de Investigación del Diseño Industrial (CIDI) (Rey, 2009), donde se organizaron una serie de exposiciones.

Exposición Alemana, Primera Exposición Anual del IDI; Exposición Sociedad Rural 1964; Exposición Volante; Exposición Sociedad Rural 1965; Muestra del Diseño Industrial 1966. [Promovió] en 1963, la realización de las Primeras Jornadas de Diseño Industrial a las que concurrieron especialistas de todo el país, y [organizó] una serie de charlas y cursillos, entre los que se [destacaron] el Curso de Apreciación del Diseño Industrial, dictado en Rosario en 1965, y otros similares dictados en Córdoba y en Mendoza (Méndez Mosquera, 1969b, p. 34).

Posteriormente, los avances efectuados en materia de desarrollo y promoción del Diseño fueron crear institutos, centros, laboratorios y escuelas, transformándose paulatinamente en novedosos espacios de enseñanza y propagación de un campo en crecimiento y con importantes investigaciones de carácter científico, lo que llevó a una necesidad “corporativa” entre los diseñadores argentinos al fundarse, el 7 de septiembre de 1962, un espacio de pertenencia: la Asociación Diseñadores Industriales Argentinos (ADIA) (Méndez Mosquera, 1969c, p. 32).

## **La Escuela Superior de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata**

En el territorio bonaerense, mientras presidió la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) el Dr. Benito Nazar Anchorena (1921-1927), se proyectó la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA) en búsqueda de “jóvenes argentinos que saben sentir la belleza y se estiman con vocaciones para presentarlas en el arte, lo cual significa fomentar una de las manifestaciones de los pueblos cultos [...] una de las finalidades que debe cumplir la universidad” (Nessi, 1982, pp. 148-149). Institucionalmente, fue creada por ordenanza del 13 de diciembre de 1923, produciéndose por primera vez la incorporación del arte en la currícula de la enseñanza universitaria argentina.

Es cierto que la Escuela Superior de Bellas Artes también recogió aspectos de la institución que en 1921 creó Ernesto De la Cárcova en Capital Federal, funcionando primero en el jardín Botánico, después en el Parque Lezama y finalmente desde 1923 en el pabellón en desuso de lo que había sido el antiguo Lazareto ubicado en calle Brasil y Florencio Sánchez. Sin embargo, su creación y puesta en marcha en 1924 se considera la primera institución de su tipo incluida dentro del sistema universitario argentino (Vallejo, 2007, p. 349).

Tiempo después, con la intervención en la década de 1930 en todas las universidades argentinas, la Escuela descendió en su categoría institucional. Esto sucedió en la sesión del Honorable Consejo Superior (HCS), el 26 de diciembre de 1935, cuando se elevó un informe sobre su situación y por moción del consejero, Dr. Antonio Pepe, se pasaron las actuaciones a estudio de una comisión especial, que estuvo integrada, entre otros, por el Dr. Enrique V. Galli, quien manifestó una falta de organización en la Escuela además de ineficacia en el desenvolvimiento; por ende, se argumentó no ser merecedora de un rango mayor. Fue recién en 1948, bajo la dirección de César Sforza, que la Escuela recuperó su categoría de “Superior” con mayúscula. Siguiendo este *íter*, a partir del año 1956 se produce la intervención a cargo del pintor Néstor Raúl Picado, quien se ocupó en dotar las cátedras con profesores de la más alta jerarquía. Ingresaron Héctor Cartier en Visión, Aurelio Macci en Escultura, Carlos Alberto Aschero en Pintura Mural, Julio Payró en Historia del Arte, Rosa Giuliano en Canto Individual, Adolfo De Ferrari en Dibujo, Fernando López Anaya en Grabado. También se puso en vigencia el Bachillerato en Arte y la Carrera de Cine, cuyo fundador fue Cándido Moneo Sanz (1956). Ya en 1958, bajo la dirección del Dr. Noel Sbarra, se reestructuraron los cursos básicos para niños, de plástica y música, cuya aprobación habilitó el ingreso directo al Bachillerato Especializado. Ulteriormente, convocados por el Director Carlos Aragón, se produjo un importante debate entre profesores, graduados y estudiantes (1959-1960), deviniendo en una profunda reestructuración. El plan de estudios cambió en 1961 y dio excelentes resultados, considerado por muchos como el período más fecundo de la ESBA.

El destacado artista plástico César López Osornio, quien fue profesor en la cátedra de Visión (1963-1975) como en otras universidades extranjeras –Venezuela y España– y quien en la actualidad (desde 1999) es el Director General del Museo de Arte Contemporáneo (MACLA) (Feinsilber, 2008), rememora en perspectiva histórica este particular proceso transformador en el seno interno de la Escuela:

*Después del 55 hubo una revolución en el arte debido al anquilosamiento en que la Escuela se encontraba. La impronta de Picado en la dirección de la misma permite el acercamiento de grandes profesores como Cartier. Este señor, en Bellas Artes, hizo la revolución y comienza la enseñanza de la materia Visión pero desde otro punto de vista. La ciudad de La Plata fue el epicentro pero en Bellas Artes lo de Cartier fue el origen y la clave total de la transformación. Trajo y enseñó la teoría gestáltica de la nueva objetividad alemana y también la teoría de la percepción de Maurice Merleau-Ponty (...). Creó como un lenguaje poético, ya que estábamos acostumbrados a dibujar la cara de Platón, las famosas hojas de acanto, etc. Con Cartier se produce una revolución intelectual, conceptual y de aprendizaje absolutamente diferente de lo que se venía enseñando hasta ese entonces (López Osornio, entrevista 2006).*

Recordemos que estos cambios fueron en paralelo con la emergencia de una nueva generación que, en la esfera universitaria local, se caracterizó por estar integrada por jóvenes estudiantes con una gran avidez por el conocimiento y un gran atrevimiento para forzar el statu quo del orden institucional. En este sentido, fueron notables los cruces que se dieron entre los “bellaarteanos” y sus pares de Arquitectura y Humanidades.

*Al romperse con todos los esquemas que había en la enseñanza, se incorporan un montón de estudiantes y aparece en la Escuela el grupo de Paternosto, Ambrossini, Soubielle [que luego conformó el Grupo si], entre otros. Recuerdo que en Bellas Artes era el momento en que venía gente de Arquitectura, de Humanidades, de otras disciplinas (...). Incluso fue muy interesante la mezcla que se empieza a dar entre arquitectos y plásticos. Estaba un “loco” llamado Vicente Krause, también estaba Tulio I. Fornari, que tenían otra visión del mundo de la arquitectura (...). Era gente que estaba abierta a otras circunstancias (López Osornio, entrevista 2006).*

Sumado a esto, nuestros informantes coinciden en señalar la importancia en La Plata de los aportes teóricos y bibliográficos del profesor Héctor Cartier en la materia Visión (1956-1965) –legado que continuó el profesor César López Osornio– y los cruces con la Escuela de Arquitectura y Urbanismo, destacándose al respecto el pintor Rodolfo Castagna (1952-1955) y los arquitectos Rafael Onetto (1954-1956), César Jannello (1956-1957) y Alfredo J. Kleinert (1957-1969) –todos profesores de Plástica– (Carranza, 2011). Otra fuente, en este caso bibliográfica, nos aporta una valiosa aclaración:

El acercamiento al lenguaje plástico propuesto por Kleinert en la Facultad [Departamento] de Arquitectura tenía como principal objetivo su aplicación en la práctica de la profesión; sin embargo, su enfoque estaba suficientemente abierto a las transformaciones planteadas por las vanguardias de comienzos del siglo XX [...] Asimismo, todos los sábados en la Escuela Superior de Bellas Artes, la cátedra de visión de Cartier reunía a un importante número de alumnos (algunos regulares y muchos otros en calidad de oyentes). Estos cursos, articulados alrededor de la comprensión del proceso creativo como una experiencia vital, no sólo representaban una apertura hacia un nuevo uso del repertorio plástico sino hacia otro modo de concebir el arte. En aquellas clases se desplegó un abanico temático que podía

recorrer desde las experiencias de la Bauhaus hasta los recursos estéticos de los últimos estrenos cinematográficos (Rossi, 2001, pp. 3-4).

El interés de este apartado es dar cuenta de que estos actores “de reparto” constituyeron o fueron parte importante de una red de profesionales que dejó su marca por décadas en variados y disímiles escenarios.

### **El Departamento de Diseño (ESBA-UNLP)**

La ESBA de la UNLP fue una institución pionera en la formación de diseñadores del país. El prólogo de este proceso se produjo en la década de 1940, cuando un puñado de estudiantes del Bachillerato de Bellas Artes encabezado por Daniel A. Almeida Curth, Casenave, Alberto José Cunioli Blache, Nelba Luisa Benítez, entre otros, le habían solicitado al Rector (intervenitor) de la UNLP, Dr. Carlos I. Rivas (1948/1949), la creación de una carrera de arquitectura en La Plata (Carranza, 2007), cuestión que a fines de 1951 llegó a concretarse. Sin embargo, lo interesante del caso fue que diez años después se dio una especie de *deja vu* en esto de crear nuevas carreras en la UNLP, con la paradoja de que también nació del esfuerzo de jóvenes profesores y estudiantes avanzados. De nuevo, aquí aparece la figura de Daniel A. Almeida Curth, formador de varias generaciones de arquitectos platenses además de ser un adelantado introductor en el ámbito local de ciertas “pautas fundantes de la Arquitectura Moderna a través de obras precursoras, con una gran elaboración proyectual y una poco común calidad técnico-constructiva” (Gandolfi y Vallejo, 2004, pp. 33-34) (Figs. 3, 4 y 5).

Pero en este caso, lo oportuno y valioso de su gestión fue la creación de una nueva carrera de Diseño en el país.

*El Departamento de Diseño de la Universidad de La Plata nació por una necesidad de la ESBA. Como en el subsuelo del edificio había una carpintería y también estaba la parte de escultura y mosaico, tomando como ejemplo algunas escuelas europeas de Londres y Alemania que tenían al lado de la Facultad de Arquitectura una Escuela de Diseño. En combinación con Moneo Sanz [Director de la Escuela de Cine] juntamos todas esas cosas y pusimos todo nuestro esfuerzo en fundar la nuestra. La pregunta latente que queda en el aire es: ¿Por qué no se creó dicha carrera en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de La Plata, a la usanza europea? La respuesta es simple: no existía aún como tal. Recién en 1958, cuando se gradúan los primeros arquitectos platenses, se inició un extenso proceso administrativo, político e institucional que llevó cinco años hasta la inauguración oficial de esta unidad académica (Almeida Curth, entrevista 2006).*

En el interin de este proceso también fue importante la colaboración de estudiantes, docentes y jóvenes graduados en disciplinas proyectuales, tales como los destacados profesores “Osvlado Nessi y Renán Bordenave, los arquitectos Tulio I. Fornari y Leonardo Aizenberg, y los por entonces señores Roberto Rollié, Mario Casas, Alberto José Cunioli Blache y la señorita Nelba Luisa Benítez, entre otros” (Almeida Curth, entrevista 2006). Lo cierto es que para el mes de noviembre de 1958:



Figura 3: Fotografía del Arq. Daniel A. Almeida Curth. Fuente: Gentileza del Arq. Eduardo Gentile.



Figuras 4 y 5: Edificios en propiedad horizontal, La Plata, 1956 y 1969, respectivamente. Fuente: Fotografías del autor.

El Consejo Académico y el interventor de la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA) aprueban la creación de una Comisión Especial para el tratamiento de las posibles nuevas carreras [Diseño Industrial y Comunicación Visual], integrada por el Arq. Daniel Almeida Curth, el Prof. Cartier, el Ing. Edgardo Lima, el Agrimensor Manuel Souto, el Prof. Enrique Besozzi y Rodolfo Morzilli –alumno del Bachillerato– [Sin embargo, será] el Arq. Daniel Almeida Curth quien, en particular inicia el trámite, estudia los antecedentes, confecciona las propuestas y sigue el expediente (Devalle, 2009, p. 342).

La razón para su creación fue el elevar a un nivel universitario una formación específica que hasta entonces era encarada como extensión de otras profesiones, como en el caso de arquitectos e ingenieros. Entre otros argumentos, se sostuvo también que la ausencia de soluciones para la industria fue lo que impuso la necesidad de crear nuevos centros de estudios que preparasen personas para hacer posible su incorporación en forma activa al desarrollo del país. Estos centros fueron institutos adecuados para potenciar esta posibilidad, y fueron denominados “Institutos de Diseño”.

Los Institutos de Diseño preparan al material humano que está en un plano de trabajo con el ingeniero, la industria, el economista y en general las fuerzas vivas, adecuadas sobre la base del conocimiento profesional. Ello debe ser, sobre todo, con conocimiento de la situación social y cultural alrededor de la cual se desenvuelve su actividad (Devalle, 2009, p. 343).

Si bien en el caso platense esta propensión no devino ni en centro ni en un instituto, en el año 1961, tres años después de que se proyectó la Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) en Río de Janeiro (Brasil), Almeida Curth fundó la Carrera de Diseño organizada como Departamento en la ESBA dentro de la UNLP con dos especialidades bien definidas: Diseño Industrial (DI) y Diseño en Comunicación Visual (DCV).

*Fue una lucha bastante grande. Lo tratamos en la reunión del Honorable Consejo Académico (HCA) de la ESBA donde estaba como Director el pintor Aragón (...). Lo elevamos al Honorable Consejo Superior (HCS) de la Universidad de La Plata para ser aprobado. El ingeniero Gray, entonces Decano de la Facultad de Ingeniería (Ciencias Fisicomatemáticas) y encargado de la parte económica en el HCS nos negó la aprobación argumentando una ausencia de recursos. En realidad, una de las discusiones por las que Gray se oponía a la Escuela de Diseño eran del tipo: “cómo se iba a enseñar a diseñar una plancha si no lo sabíamos hacer”. La respuesta no se hacía esperar y retrucábamos: “se les consultaría a los técnicos”. De hecho: “¿Como hacíamos nosotros (los arquitectos) para diseñar un quirófano si no sabíamos de cirugía? Respuesta: consultando a los técnicos apropiados (médicos especialistas) (...) De todas formas nosotros decidimos iniciar las clases. Estuvimos un año con los profesores trabajando ad honorem y así, luchando y luchando, junto al apoyo del profesor Lunasi –miembro del HCS– se terminó aprobando (Almeida Curth, entrevista 2006).*



A partir de este valioso registro testimonial podemos afirmar que la primera carrera de grado académico encargada de enseñar de forma sistematizada el Diseño en Argentina se crea en la UNLP. De hecho, a finales del año 1961 una comisión formada en el ámbito de la ESBA recomienda la apertura de una nueva carrera a título experimental. Esta funciona durante todo el año 1962 hasta el 3 de octubre, cuando por último el HCS de la UNLP aprueba la creación del Departamento de Diseño (DD) en la ESBA y de las dos carreras mencionadas: DI y DCV. Al término de la experiencia se le solicita a la UNLP que se las incluya oficialmente a partir de 1963 (Nessi, 1982, p. 126). De nuevo, en esta laboriosa etapa fundacional (1960-1962), quien asumió las riendas como profesor "oficial" del taller fue el arquitecto Daniel Almeida Curth, junto a las ganas y calidad de quienes lo acompañaron.

*Ellos (los estudiantes) querían la carrera, querían estudiar diseño. Roberto Rollié, por ejemplo, fue un alumno muy activo para la creación de la carrera. Se anotaron varios. Entre ellos recuerdo uno muy capaz, Hugo De Marziani, que había estado en la Escuela de Ulm y otro chico –posiblemente Mario Casas– que había presentado un trabajo muy interesante sobre “el color por vibración”, que tenía un eje y un cartón con distintas figuras en blanco y negro con distintas rayas –unas más gruesas y otras más finas– y que al girarlas aparecía un arcoíris. Entonces yo le decía: “Para qué viene usted a estudiar si sabe más que los profesores acá” (Almeida Curth, entrevista 2006).*

Pero la organización de esta empresa no fue una actividad menor y hubo que darle forma a un plan de estudios consistente, “*producto de ejemplos de varias Escuelas de Diseño Industriales de Europa, entre ellas, la de Ulm*” (Almeida Curth, entrevista 2006). En este sentido, las carreras de DI y la de DCV se organizaron en un ciclo de cinco años, compartiendo un primer año común o curso básico en el que se impartieron principios generales comunes con el objeto de nivelar culturalmente a los alumnos, iniciándose en paralelo un adiestramiento cultural y técnico mediante ejercitaciones afines. En los cursos subsiguientes se realizaron trabajos de aplicación, para intentar resolver problemas de diseño cuya complejidad fue aumentando en la medida que se avanzaba en los niveles formativos.

Por ejemplo, a partir del tercer año, cada materia incluía, a su vez, la realización de seminarios en los que participaban distintos especialistas y que tenía por objeto desarrollar en profundidad una serie de temas planteados previamente en términos generales. En simultáneo, la metodología de la investigación se haría más rigurosa. De hecho, en el último año de cursada, estaba previsto concentrar la actividad del estudiantado en un único trabajo de diseño que constituía la tesis final vinculada con un centro productivo (Méndez Mosquera, 1969a, p. 37).

Por otro lado, dentro de los talleres de diseño el trabajo se desarrolló en forma teórica, práctica y de investigación, un sistema de ideas que permitiese ubicarlo dentro del campo de las restantes actividades humanas y determinar, al mismo tiempo, cuáles eran sus ramas, sus leyes particulares y generales, los diversos factores (físicos, tecnológicos, económicos, psicológicos, ergonómicos, etc.) que incidieron en su desarrollo. También se estudiaron los métodos y procesos de diseño y de producción, así como los de programación y toma de decisiones. Además, se revisaron las teorías vigentes y analizaron los resultados y tendencias

evolutivas. En la práctica se resolvieron temas concretos de diseño con mensajes visuales partir de dos ejes:

1.- La instrumentación básica en el manejo de componentes del mensaje: tipografía, fotografía y sus técnicas derivadas, estudio de diagramación según las modalidades visuales del mensaje. 2.- Los temas concretos de diseño de mensajes para medios gráficos y electrónicos, sistemas de señalización, etc. Durante el transcurso de la carrera se vincula la actividad pedagógica con los medios públicos y privados de producción a través de una temática apropiada que permite también una interrelación de contenido entre las distintas materias que componen las carreras (Méndez Mosquera, 1969a, p. 37).

Paradójicamente, en el tránsito de esta embrionaria experiencia pedagógica, Almeida Curth renunció a su cargo por problemas políticos al ser acusado de "católico reaccionario" (Devaille, 2009, p. 344). Es probable que cierta simpatía con la Democracia Cristiana contribuyera a su desplazamiento en paralelo al crecimiento de los movimientos de izquierda –en especial estudiantiles– a escala planetaria. Si bien la revocación de Almeida Curth provocó algunas turbulencias, la reorganización de la carrera para el año 1963 se resolvió con la elección de un cuerpo de profesores que dieron comienzo al ciclo lectivo de primer año. Se nombró al profesor Roberto Rollié –ya graduado– para los Talleres de Diseño en Comunicación Visual y al arquitecto Leonardo Aizenberg para los Talleres de Diseño Industrial. Al año siguiente, Aizenberg renunció y fue reemplazado por el arquitecto Tulio I. Fornari hasta el año 1966. Si bien Fornari era un joven graduado ya tenía un importante *back ground*, tanto en la práctica como en trabajos de investigación sobre el Diseño Industrial. Egresado en 1959 como arquitecto, Fornari junto a su mujer, la arquitecta Chel Negrin, desarrolló una descolante actividad profesional y académica en los campos del diseño arquitectónico, industrial, gráfico y artístico en La Plata, entre 1960 y 1974. Como bien adelantamos, fue Jefe del Departamento de Diseño Industrial en Bellas Artes (1964-1966) y Profesor Titular de un Taller vertical de Arquitectura (1966) en la FAU-UNLP. Tiempo después, llegó a ser Decano Interventor (1973-1974) en la misma unidad académica, gestión desde la que formuló junto a otros un "revolucionario" plan de estudios que por cuestiones coyunturales de la política argentina tuvo corta vida.

En resumen, el Departamento de Diseño creado en la ESBA de la UNLP careció de antecedentes en Argentina, proceso que se inició en 1958 y culminó con la modificación y adaptación de sus planes de estudio en 1965. Recién entonces se encaró una revisión y modificación del plan original con un perfil más "funcional", asignando materias para el Taller básico, como Tecnología, Visión, Fisicomatemáticas, etc. Además, si bien quedaron incluidas las anteriores materias, se profundizó en campos que no se veían previamente; también se incorporaron una serie de seminarios que permitieron la especialización de temas. En definitiva, los cursos del primer ciclo contribuyeron a la formación de diseñadores conscientes de su responsabilidad profesional y del papel que debían cumplir frente a la sociedad. Por ello se impartió a los estudiantes una enseñanza tanto técnica como cultural, propendiendo a que esto se tradujera en capacidad para programar, diseñar y evaluar productos técnicos en un proyecto de país que intentó espejarse en el modelo desarrollista imperante.

## Ulm, Maldonado y el desarrollismo

En el campo general del diseño existe un corpus teórico tan interesante como extenso. A fin de precisar y buscar conexiones directas sobre la esencia del término, recurrimos al prestigioso arquitecto-diseñador porteño Rafael E. J. Iglesia, quien afirma de una forma didáctica que:

El diseño está íntimamente relacionado con la técnica. El uso de cosas naturales (el mono que en *2001 Odisea del espacio*, descubre el manejo de un hueso como masa) supone y despierta una imagen que será la base de la técnica, como un hacer y como un medio para fines (Heidegger) y en consecuencia, el diseño (Iglesia, 2010, p. 84).

Además, detecta un acuerdo tácito entre diversos especialistas sobre el tema:

Todos coinciden en que el diseñador no sólo soluciona problemas, sino que, y esto es un tema principal, los descubre. Esto lo aseguran Vitruvio, Villard de Honnecourt, Leonardo Da Vinci, Lázló Moholy-Nagy, Max Bill, Tomás Maldonado, y los norteamericanos como George Nelson; Walter Dorwin Teague, Charles Eames, Raymond Loewy, Henry Russell, Wright, Van Doren y muchos más. Y como el lector habrá notado, en esta enumeración hay arquitectos, teóricos y diseñadores industriales (Iglesia, 2010, p. 85).

Esta breve caracterización y listado de nombres “con mayúscula” permite introducirnos en nuestra reflexión final. Al respecto, si bien podemos afirmar que los debates en torno a la definición del “diseño” en sus diversas áreas distinguen la autonomía de campo en relación a la arquitectura, la historia en tránsito que nos ha marcado el itinerario recorrido a través de las experiencias pedagógicas descritas, da cuenta de una compleja trama de relaciones institucionales y/o profesionales que pone al menos en tensión cualquier afirmación taxativa. No obstante, creemos divisar en Tomás Maldonado el punto de encuentro y desencuentro para desentrañar esta madeja, ya que “probablemente [haya sido] la figura más influyente de arte concreto argentino [y quien luego desplazó] su interés [...] al campo de los objetos técnicos de uso diario y a la práctica y la teoría del diseño industrial” (Crispiani, 2011, p. 23). De hecho, “en 1954 Tomás Maldonado, fundador y principal impulsor de *NV (nueva visión)*, dejó la Argentina para trasladarse a Ulm y participar del proyecto educativo dirigido por Max Bill” (Deambrosis, 2011, p. 22). En definitiva, verificamos específicamente en la Carrera de Diseño de la UNLP que si bien resultó visible su influencia “bauhausiana” persiste más aún la fuerte presencia “ulmiana”.

En los programas de estudio, en las discusiones preliminares, en los considerandos de creación de ambas carreras [Diseño Industrial y Comunicación Visual], estaba presente la HfG de Ulm, en particular las figuras de Tomás Maldonado y Max Bill [...]. De hecho, algunos profesores y estudiantes lograron viajar a Alemania, entre ellos, Mario Casas y la estudiante María Luz Agriano. [Además] este contacto *in situ* se complementaba con el fluido intercambio [...] que sostuvo Leonardo Aizenberg (Devalle, 2009, p. 344).

Este diálogo entre lo local y lo global nos permitió construir redes de profesores “ulmianos”, encontrando herramientas valederas para sostener que la penetración de las ideas-fuerza vertidas por Maldonado tuviera mucho peso en La Plata, especialmente entre 1964 y 1965. Se refuerza nuestra tesis cuando “en 1964 Tomás Hamm (estudiante argentino en Ulm) traduce y edita –a través del Centro de Estudios Visuales y de Diseño Industrial de la Plata– Tomás Maldonado 4 conferencias, como material de circulación interno”. Incluso hasta se llegó a afirmar que “La Plata miraba a Buenos Aires de costado y a Ulm de frente” (Devalle, 2009, pp. 344-345), expresión que un documento “copia-papel” lo demuestra cuando Maldonado visitó la UNLP en 1964, al ser recibido como huésped oficial (Figs. 6, 7 y 8).

Siempre polémico, Maldonado dictó una conferencia denominada “La formación del diseñador”, en la cual cuestionó severamente la inscripción del Diseño dentro de una Escuela de Artes. Su crítica central reveló dos cuestiones:

La primera y más visible vinculada a la necesidad de deslindar el Diseño del Arte, la segunda articulada a las posibilidades de enseñanza del Diseño en un contexto universitario masivo. Maldonado concebía la enseñanza del Diseño en una escala más pequeña y concentrada que la que podía llegar a ofrecer una Universidad Nacional. Ese había sido el modelo de Bauhaus y era –en aquel entonces– la dinámica que Ulm promovía interna y externamente (Devalle, 2009, pp. 345-346).

Abriendo un paréntesis, cabe señalar que el objetivo inicial de Max Bill como Director de la HfG fue conformar una comunidad de arte al estilo Bauhaus, posición intransigente que obligó su renuncia. Lo curioso del caso es que nunca existieron críticas sobre la restricción del ingreso y perfil académico de sus “exclusivos” alumnos (Jacob, 2002, pp. 14-15). En esta clave, nos aventuramos a pensar importantes signos de distinción, tal vez “invisibles” por entonces en la carrera platense, trayendo a colación supuestas contradicciones en las que ya estaba subsumida el ala reformista de las universidades públicas argentinas. Como bien señala Devalle:

Los incipientes desafíos que planteaba La Plata estaban vinculados mayoritariamente a responder cómo y de qué manera se diseñaba para la industria en un país de perfil agroexportador, si era posible la real sustitución de importaciones, y de los alcances y límites de un crecimiento económico de raíz desarrollista que combinase –sin asimetrías– capitales propios con recursos externos. Estos planteos eran a su vez inscriptos en una institución que, en principio, tenía pocas restricciones en el ingreso y que tarde o temprano caminaba hacia una enseñanza antes bien orientada a sectores medios que a una elite técnico-productiva. Era definitivamente, una proyección distinta a la planteada por las instituciones de enseñanza de Diseño (Devalle, 2009, pp. 347).

En conclusión, si bien la Carrera de Diseño de la UNLP buscó tener en los contenidos programáticos de su estructura curricular una impronta “ulmiana” se diferenció de los modelos “ecuménico-elitistas” europeos al pensar el plan de estudios en una clave situada, ya que “no sólo se fundamentó en su primera versión en las estrategias planteadas por la Hochschule für Gestaltung de Ulm y el Royal College of Art de Londres, [sino] también en el contexto nacional y local”. De hecho, ha sido señalado que “en 1960 la ciudad de La Plata tenía una

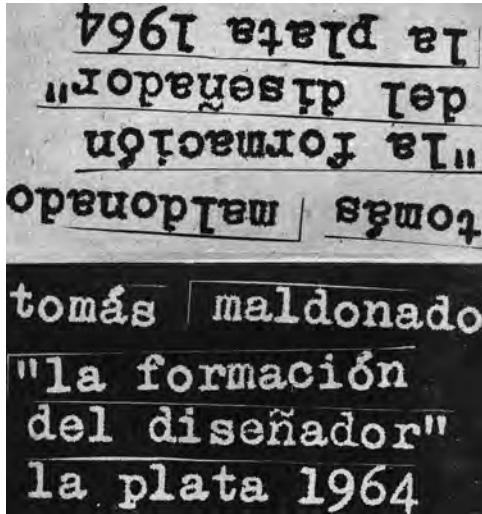


Figura 6: Díptico elaborado para la conferencia de T. Maldonado en La Plata, 1964. Fuente: Gentileza del DG Jorge Pereira.

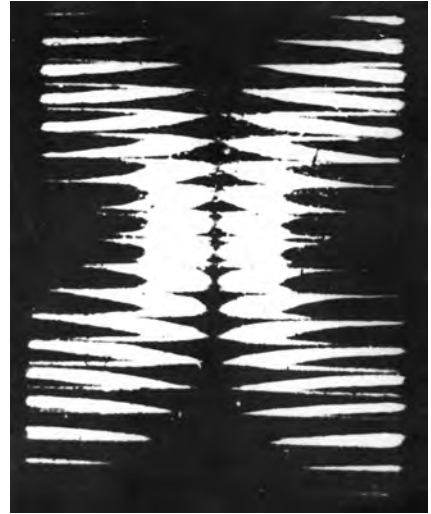


Figura 7: Fotografía cinética "Cine Club", 1967. Fuente: Gentileza del DG Jorge Pereira.



Figura 8: Fotografía de Tomás Maldonado. Título de la entrada del post [Tomás Maldonado] Disponible en: <http://historia-disenio-industrial.blogspot.com.ar/2013/11/tomas-maldonado.html>.

población superior a los 400.000 habitantes, con dos componentes de altas posibilidades para un desarrollo dinámico: el puerto y el sector privado y un sector industrial encabezado por la Destilería La Plata” (Gaudio, 2002, p. 124). Esta última apreciación deja entrever que el modelo económico desarrollista fue un factor muy importante para entender la emergencia de estos centros, institutos o carreras universitarias, a fin de robustecer una economía en ascenso que promovió la modernización del sistema productivo en materia de innovación tecnológica en paralelo a la económica primaria y secundaria del país. En suma, este “proyecto moderno” buscó entrelazar –con luces y sombras– los nuevos contratos petroleros, el puerto y el sector privado industrial con una política universitaria basada en los principios fundamentales de la Reforma.

## NOTAS

**1** Este trabajo es una parte de mi Tesis de Maestría titulada: “Cultura arquitectónica, formación universitaria y emergencia de arquitectos modernos en La Plata (1955-1966)”, defendida en septiembre de 2012, MAHCADU, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, dirigida por el Arq. Juan M. Molina y Vedia y el Dr. Arq. Gustavo G. Vallejo. En relación a este artículo, agradezco las importantes sugerencias vertidas por mis evaluadores para su publicación.

**2** En este sentido, vienen produciéndose importantes aportes sobre esta temática como es el caso de Fernández *et al.* (2002), Liernur y Aliata (2004), Blanco (2005), Fernández (2006), Devalle (2009), Rey (2009), Iglesia (2010), Crispiani (2011) y Deambrosis (2011), por citar las últimas y más recientes publicaciones de carácter individual o colectivo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Blanco, N. (2005). *Crónicas del diseño industrial en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: FADU-UBA.
- Carranza, M. (2007). La “pre-Facultad” de Arquitectura y Urbanismo en la UNLP (1952/63). Aportes para la reconstrucción de su historia. Consultado el 15/11/2011 en [http://secyt.presi.unlp.edu.ar/cyt\\_html/ebec07/pdf/carranza.pdf](http://secyt.presi.unlp.edu.ar/cyt_html/ebec07/pdf/carranza.pdf).
- ----- (2011). *Vanguardias, arte y arquitectura. El barrio de los pintores, City Bell, Argentina*. (Tesina inédita para la CEHCAU en la FADU-UBA).
- Crispiani, A. (2011). *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-invencción, Argentina-Chile, 1940-1970: la escuela de arquitectura de Valparaíso y las teorías de diseño para la periferia*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes; Buenos Aires, Argentina: Prometeo 30/10; Santiago de Chile, Chile: Ediciones ARQ, p. 23.
- De Ponti, J. (2002). A raíz de los años cuarenta en Argentina. Sociedad de masas, vanguardia y proyecto moderno: fundamentos de avanzadas de diseño. En: VV.AA., *Diseño. hfg ulm, América Latina, Argentina, La Plata. 5 documentos*. La Plata: Los autores, pp. 75-89.
- Deambrosis, F. (2011). *Nuevas visiones: revistas, editoriales, arquitectura y arte en la Argentina de los años cincuenta*. Buenos Aires, Argentina: Infinito, p. 22.
- Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma: emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Feinsilber, L. (2008). César López Osornio. Geometría libre. Consultado el 28/02/2012 en [http://www.arteldiaonline.com/Argentina/Periodico/156\\_Julio\\_2008/Cesar\\_Lopez\\_Osornio](http://www.arteldiaonline.com/Argentina/Periodico/156_Julio_2008/Cesar_Lopez_Osornio).
- Fernández, S. (2006). The Origins of Design Education in Latin America: From the hfg in Ulm to Globalization. *Design Issues*, vol. 22, N° 1. Massachusetts, USA, Institute of Technology, Winter, pp. 3-19.
- Fernández, S. *et al.* (2002). Hfg ulm: en el origen de la enseñanza de diseño en América Latina. En VV.AA. *Diseño. hfg ulm, América Latina, Argentina, La Plata. 5 documentos*. La Plata, Argentina: Los autores, pp. 48 y 52.
- Gandolfi, F. y Vallejo, G. (2004). Almeida Curth, Daniel Adolfo. En Liernur, J. F. y Aliata, F., *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: AGEA, pp. 33-34.
- Gaudio, A. (2002). Escuela de Diseño de la Universidad Nacional de La Plata. Orígenes, realidad y utopía. En VV.AA. *Diseño. hfg ulm, América Latina, Argentina, La Plata. 5 documentos*. La Plata, Argentina: Los autores, p. 124.

- Hofman, A. y Torres, M. (2008). El pensamiento cepalino en la *Revista de la CEPAL* (1976-2008). En Hofman, A. (Dir.), *Revista de la CEPAL 96*. Santiago de Chile, Chile: Editorial Osvaldo Sunkel, p. 9.
- Iglesia, R. E. J. (2010). *Habitar, diseñar*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko, pp. 84-85.
- Jacob, H. (2002). HfG: visión personal de un experimento en democracia y educación de diseño. En VV.AA. *Diseño. hfg ulm, América Latina, Argentina, La Plata. 5 documentos*. La Plata, Argentina: Los autores, pp. 14-15.
- Liernur, J. F. y Aliata, F. (2004) (compils.). Breyer, Gastón. En Liernur, J. F. y Aliata, F., *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: AGEA, p. 182.
- Longoni, R. y Fonseca, I. (2010). La enseñanza de la arquitectura y el Urbanismo en el Primer Gobierno peronista. En *2º Congreso Red de Estudios sobre el Peronismo*. Buenos Aires: UNTRRef. Consultado el 5 de septiembre de 2011 en <http://redesperonismo.com.ar/archivos/CD2/Longoni.pdf>.
- Méndez Mosquera, L. (1969a). Departamento de Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. *Summa 15*. Buenos Aires, Argentina: Summa, pp. 35, 37.
- ----- (1969b). Instituto de Diseño Industrial de la Universidad Nacional del Litoral. *Summa 15*, Buenos Aires, Argentina: Summa, p. 34.
- ----- (1969c). ADIA-Asociación Diseñadores Industriales Argentinos. *Summa 15*, Buenos Aires, Argentina: Summa, p. 32.
- Nessi, O. (1982). Diseño Industrial (enseñanza). En Nessi, O. A. (Dir.), *Diccionario Temático de las Artes en La Plata*. La Plata, Argentina: IHA-FBA-UNLP, pp. 125-128; 140-150.
- Rey, J. A. (2009). *Historia del CIDI, un impulso de diseño en la industria argentina*. Buenos Aires, Argentina: Red Amigos CMD.
- Rossi, C. (2001). *Grupo SI. El informalismo platense de los '60*. La Plata, Argentina: MLP-CCB, pp. 3-4.
- Schmidt, C., Silvestri, G. y Rojas, M. (2004). Enseñanza de arquitectura. En Liernur, J. F. y Aliata, F., *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: AGEA, p. 37.
- Vallejo, G. (2004). Jannello, César. En Liernur, J. F. y Aliata, F., *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: AGEA, p. 28.
- ----- (2007). *Escenarios de la cultura científica argentina. Ciudad y universidad*. Madrid, España: CSIC.

## ENTREVISTAS

- Almeida Curth, D. A. (2006). *Entrevistado por el autor el 16 de agosto en La Plata*.
- López Osornio, C. (2006). *Entrevistado por el autor el 20 de junio de en La Plata*.

## Martín Carranza

Arquitecto, UNLP. Especialista y Magister en Historia y Crítica de la Arquitectura, Diseño y Urbanismo, FADU-UBA. Doctorando en Historia, FAHCE-UNLP. Investigador y docente en el área de Arquitectura (Teoría) e Historia de la Arquitectura en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UNLP. Instituto de Investigación en Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad (HITEPAC), FAU-UNLP. Colaboración permanente en la Cátedra Libre "Espacio Público y Sociedad", UNLP.

Instituto de Investigación en Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad  
 Facultad de Arquitectura y Urbanismo  
 Universidad Nacional de La Plata  
 Calle 47 N° 162  
 La Plata, República Argentina

mcarranza73@hotmail.com





# VESTIR LA DEMOCRACIA. UNIVERSIDAD, DISEÑO Y CAMBIO CULTURAL HACIA 1988

TO DRESS DEMOCRACY. UNIVERSITY, DESIGN AND CULTURAL CHANGE TOWARDS 1988

Verónica Joly \*

Anales del IAA #43 - año 2013 - (201-212) - ISSN 2362-2024 - Recibido: 15 de noviembre de 2013 - Aceptado: 30 de enero de 2014.

La carrera de Diseño de Indumentaria y Textil (DIYT) nace en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FADU-UBA) a fines de la década del 80. Aquí nos proponemos abordar el fenómeno de emergencia de este campo disciplinar desde la perspectiva de los estudios culturales, principalmente, la teoría de los campos de Pierre Bourdieu y el análisis cultural de Raymond Williams.

El trabajo indaga en el discurso de los principales actores vinculados al inicio del DIYT: expertos convocados a la FADU para la creación de la carrera, autoridades universitarias que instituyeron el Diseño en la UBA, artistas y diseñadores de los años 80 relacionados con la primera cátedra de Diseño de Indumentaria y agentes de difusión del fenómeno en la época. Nos preguntamos: ¿qué imaginario sobre la vestimenta ofrece el campo cultural de los 80? ¿Cómo se resignifica en la antesala del DIYT?

**PALABRAS CLAVE:** Diseño de indumentaria. Cambio cultural. Campo disciplinar. Instituciones.

Clothes and Fabric Design's (DIYT) career was born at the School of Architecture, Design and Urbanism of Buenos Aires University (FADU-UBA) at the end of the '80s decade. Our purpose is to approach this field's emergency phenomenon from a cultural studies' perspective, mainly Pierre Bourdieu's theory of fields and Raymond Williams' cultural analysis.

This work inquires into the main people involved speeches, which were tied up with the beginning of DIYT: some experts were called to the FADU to create the career, university authorities who determined the design at the UBA, artists and designers from the '80s related with the first course of Clothes Design and spreading agents of the phenomenon at that time. We ask ourselves. Which imaginary about outfit does the '80s cultural field offer? How does it redefine on the verge of DIYT?

**KEY WORDS:** Fashion design. Cultural change. Disciplinary field. Institutions.

\* Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo".  
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires

## **La trama de la significación: actores y discursos en torno al origen del Diseño de Indumentaria**

Este artículo busca contribuir a la comprensión del fenómeno de institucionalización de las disciplinas del Diseño mediante el análisis del caso particular de la emergencia del Diseño de Indumentaria y Textil en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA (DIYT-FADU-UBA) a fines de los años 80.

En marzo de 1989 nace el DIYT como carrera universitaria en Argentina. La pérdida de competitividad de la industria, producto de la desinversión y la libre importación iniciada en los años de la dictadura, se profundizó en la década del 90 (Suriano, 2005). Pese a esto, hemos observado que el “alfonsinismo” tuvo un poder simbólico considerable en los discursos de los actores que protagonizaron la renovación cultural de los 80, pues generó un imaginario social ligado al cambio que aún perdura. Según veremos, este aspecto constituye la primera referencia para la creación del campo del DIYT, un vehículo de sentido para la ecuación “democracia-creatividad”, más precisamente, “democracia-diseño”, que posibilitó el ensayo de nuevas formas de producción de la vestimenta en la FADU.

En este sentido, el conjunto de representaciones, discursos y significados que asocian el origen de la carrera de DIYT en la FADU-UBA con un momento de cambio de la sociedad argentina, fueron analizados como producciones de sentido, es decir, en tanto actividad cultural involucrada en la producción de lo real (Williams, 1980). Conocidas en las Ciencias Sociales y en los estudios culturales como representaciones (Hall, 1997), estas constituyen “prácticas simbólicas y procesos mediante los cuales la representación, el sentido y el lenguaje actúan [...] para hacer del mundo algo significativo” (Hall, 1997, p. 25).

Bajo la perspectiva constructivista del lenguaje de Stuart Hall, nos acercamos entonces a indagar en el discurso de los principales actores vinculados al inicio del DIYT: expertos convocados a la FADU para la creación de la carrera, autoridades universitarias que instituyeron el Diseño en la UBA, artistas y diseñadores de los 80 relacionados con la primera cátedra de Diseño de Indumentaria y agentes de difusión del fenómeno en la época.<sup>1</sup>

Nos preguntamos entre otras cosas: ¿qué imaginario de la vestimenta ofrecía el campo cultural de los años 80? ¿Cómo se pasó del concepto de “moda” al de “diseño” en la antesala académica? ¿Cómo intervino la FADU en este proceso histórico? ¿A qué tradiciones artísticas y profesionales se apeló en la conformación de la carrera? ¿Cómo se llegó finalmente a la creación del DIYT en la FADU-UBA en 1988?

## **Indumentaria y configuración de nuevas identidades. Los años 80 y la representación del sujeto en el espacio público**

### **Arte, moda y campo cultural**

Con la reapertura democrática, los nuevos códigos estéticos del universo joven se visualizan en la emergencia de identidades que en tiempos militares se hallaban fuertemente censuradas. En la escena urbana, la vestimenta y la moda desempeñan un papel central por su capacidad para construir personajes que transgreden los modelos tradicionales de género, conforman actitudes y estéticas modernas, en oposición a la tradición de la elegancia y el

buen gusto de la burguesía, es decir, a distancia de la estética legítima del mundo adulto (Bourdieu, 1990).

Experiencias como la Primera Bienal de Arte Joven, el bar Bolivia, el Garage Argentino y el puesto de moda en el Mercado de Retiro<sup>2</sup> en Buenos Aires, revisten particular interés, pues reúnen a diversos artistas jóvenes que a fines de la década del 80 integraban en sus producciones estéticas el lenguaje de la indumentaria y la moda con el arte, para reafirmar identidades antes censuradas. Estas prácticas no solo cuestionaban los parámetros hegemónicos del vestir, sino y centralmente, las convenciones del género. La vestimenta en estas *performances* constituye un recurso que permite visualizar identidades divergentes y conferirle un sentido subjetivo a la indumentaria, a contrapelo de la objetividad de la moda y su carácter heterónimo.

Algunos de estos artistas se vinculan en los inicios al plantel docente de la primera cátedra de Diseño de Indumentaria y Textil de la FADU-UBA, lo que evidencia las redes que unen los diversos campos de renovación cultural de la época: una facultad en proceso de actualización académica que da ingreso a las disciplinas creativas según veremos, los centros culturales e instituciones artísticas que se renuevan con la democracia y los organismos oficiales receptivos de la “movida” juvenil por los que circula lo moderno. Esas mismas redes conectaban a personas provenientes de las disciplinas humanísticas, artistas, directores de teatro, músicos, diseñadores gráficos y audiovisuales y estilistas de moda. Siguiendo a Maffesoli (1988), estos lugares resultan significativos porque en ellos se da un tipo de sociabilidad fundamental para la construcción de la identidad de los actores jóvenes. Allí, las prácticas de ambientación (el “armado”) y la composición estética de los personajes, no son un agregado, sino que constituyen los principales medios de identificación y reconocimiento, la *performance* de la identidad.

### **El actor joven: de la sospecha al reconocimiento**

En cuanto al significado de la moda en estas experiencias, los testimonios muestran que el lenguaje de la vestimenta ponía a la vista del público la transformación sociocultural que había generado la reapertura democrática, de un modo más evidente que en otras manifestaciones artísticas, como se observa en la Primera Bienal de Arte Joven, donde las diversas expresiones de la identidad de las generaciones crecidas en tiempos de censura volvían a la moda un terreno propicio para la experimentación y puesta en forma de la identidad en el espacio público reabierto por el radicalismo. El signo de la moda suspende allí su connotación económica para retratar individualidades, prácticas culturales nuevas y prohibidas en la historia reciente, concepciones del arte, la vestimenta y la sociedad posdictadura. Esta invitación directa del Estado a los jóvenes a expresarse, fijaba un antecedente de enorme importancia, un reconocimiento en el espacio público sobre el fondo inmediatamente previo de la censura oficial (Kon y Schoo, 1989).

El discurso histórico de la carrera confiere al grupo de artistas surgidos de la Primera Bienal el rasgo de “movimiento” en sentido de arraigo en la calle, donde emerge una nueva visión (Bourdieu, [1987] 1996) de la moda. Al ser denominados “genios pobres” (Lescano, 2004), “moda marginal” o “movimiento arte-moda” (Saltzman, 2004) son constituidos como primeros referentes del diseño de indumentaria. Este aspecto demuestra la acción simbólica

de los intermediarios del campo cultural (Bourdieu, 1967 y 1995) en la consagración del fenómeno, como puede verse en la muestra “Moda. Fotografía + diseño” realizada en proa en 2003, donde los artistas de la Primera Bienal constituyen el punto de inicio del diseño de indumentaria local según el relato curatorial.

En suma, el vínculo entre “democracia y diseño de indumentaria” resultó coherente por la apelación discursiva a un conjunto de signos como “juventud”, “identidad”, “cambio”, “creatividad”, “representación” y “modernidad”, condensados aquí en la vestimenta. Este aspecto resulta central, pues permite observar mediante el análisis cultural cómo los significados se materializan en las redes de actores y en las instituciones en una época determinada y estimulan, en este caso, el surgimiento de un nuevo campo de intervención del diseño.

### **De copista a productor: la construcción del discurso de la identidad**

Se asocia de esta forma el origen del DIYT a una serie de cambios que suponen nuevos criterios en la producción y recepción de la moda a nivel local,<sup>3</sup> lo que replantea la concepción tradicional de esta, en la que las clases altas originan la tendencia y las bajas la siguen (Simmel, 1988; Veblen, 1963). La transformación se observa en el paso de los desfiles de elite a la calle, del monopolio centralizado del buen gusto a la hegemonía de géneros y estilos múltiples, del atelier del modisto al taller de diseño, de los viejos *couturiers* a los jóvenes diseñadores, y finalmente, de las clases altas a las clases medias urbanas y del atelier privado a la universidad pública. La metáfora que sugiere el paso de una visión elitista de la moda (Squicciarino, 1990) a otra de carácter democrático y abierto (Lipovetsky, 1990) aparece condensada en la emergencia de una “moda marginal o desclasada”.<sup>4</sup>

Estos rasgos refuerzan una visión del nuevo creador de moda, en tanto genio que viene de la calle (Bourdieu, 1995), cuya identidad trasciende la referencia a la clase y a los convencionalismos históricos, aunque luego su clientela provenga de las capas sociales de mayor capital cultural, es decir, de aquellos capaces de decodificar determinados signos en los que la “moda marginal” no se confunde con la “moda masiva”.

### **La cocina proyectual de la indumentaria. El DIYT como campo disciplinar. Moda, vestido, indumento**

#### **La producción simbólica del DIYT en el ámbito del proyecto**

En esta investigación, la FADU como productora del DIYT desde los principios de los 90, y con ella, las voces del campo de la docencia, la gestión universitaria y la formación profesional, así como el conjunto de presupuestos a partir de los que se ha concebido al vestido como producto de diseño en las tradiciones retomadas por la institución, constituye algo más que la cuna de los graduados. Ofrece un universo de representaciones específicas en torno al problema teórico y morfológico del vestido mediado por la lógica del proyecto que propone un nuevo modelo de trabajo sobre la indumentaria. Si lo que distingue a los nuevos productores y a sus producciones es su cercanía al diseño, es precisamente este aspecto de la praxis el que aquí concentrará nuestra atención.

El campo académico universitario o disciplinar (Bourdieu, 1983), aquello que denominamos “cocina”, en nuestro caso el DIYT en la UBA, es el universo primero de la producción cultural que oficia la profesionalización de estos actores mediante la formación especializada y la titulación universitaria.

En la lógica académica, el DIYT en la FADU-UBA se define en tanto disciplina como la capacidad de proyectar los elementos del vestir. Bajo este principio, el diseñador de indumentaria se configura como un proyectista, razón por la cual creemos que el análisis de su intervención en la cultura no se limita solamente a la instancia de consagración pública, sino que primero requiere un tratamiento específico de su lugar en el umbral académico.

En este aspecto, la investigación apuntó a dar con el principio generador de la práctica del DIYT instituido en la FADU-UBA; es decir, el modo en que el diseñador de indumentaria es concebido como “operador cultural a través del proyecto” (Ricardo Blanco, entrevista 2008). Con mayor exactitud, buscamos comprender la forma en que el diseñador de indumentaria fue ideado originariamente como proyectista, con independencia de que luego, las categorías de “autor” o “emprendedor” le reportaran legitimidad en la sociedad y el mercado. Analizamos el proceso cultural e institucional que ofició el tránsito legítimo de modelista a proyectista, o si se prefiere, de modisto a diseñador. Transformación que en la UBA se realiza apoyada en el discurso modernizante de los años 80, vertebrado en torno a los valores de “democracia”, “identidad” y “producción nacional” (Res. CD N° 780 FADU UBA, 1988, p. 10).

### **Moda, vestido, indumentaria. La problemática del nomos**

¿Qué sentidos del fenómeno de la moda confluyen en las discusiones sobre la creación de la carrera entre 1988 y 1989 en la FADU? Mientras la moda alude a un fenómeno social, el indumento resalta los aspectos técnicos, constructivos y funcionales del vestido. Precisamente, la generalidad de este último concepto permitirá eludir en este espacio académico la carga simbólica negativa de la moda<sup>5</sup> e inscribirlo en la cultura del proyecto como otra de las áreas en que interviene el diseñador, dando respuesta a los requerimientos de un usuario. Como veremos, la elección del término “indumento” en la instancia de nominación del campo disciplinar (Bourdieu, 1967 y 1995), comporta un ingrediente de academicismo de cara a la legitimidad del Diseño y la tradición del proyecto. La indumentaria y el textil propondrán en principio un horizonte de sentido a la disciplina por fuera de la moda, alejado de la referencia directa al oficio y la superficialidad del consumo, aspecto significativo en los discursos de los actores que crean el campo académico. El Diseño de Indumentaria instituido en la UBA hacia 1988 es definido como:

La actividad creativa que se ocupa del proyecto, planificación y desarrollo de los elementos que constituyen el vestir, para lo cual deben ser tenidas en cuenta, las necesidades humanas, los conceptos técnicos y socio-económicos adecuados a las modalidades de producción y las concepciones estéticas que reflejan las características culturales de la sociedad (Res. CD N° 780 FADU-UBA, 1988, p. 4).

Instalando entonces los ejes de la discusión en el proceso formal y constructivo, se profesionaliza en la universidad una práctica tradicionalmente ligada a la cultura de los oficios.

Si el modelismo permitía reproducir los patrones importados de la moda internacional en Argentina, el diseño de indumentaria buscará lo contrario, al sentar las bases de una tradición de diseño propia, apelando a la lógica del proyecto. En todo caso, será el “vestir” y no “la moda”, aquello que dé cabida a la construcción, a la resolución de un problema, a la invención y a la síntesis operada por el diseño. El concepto de “vestir” permite articular la nueva carrera con un conjunto mayor de referencias teóricas clásicas. Desde una perspectiva semiótica se suele entender que el vestido es una actividad comunicativa no verbal que conforma un todo dinámico y armónico que rebasa el sentido de la moda (Squicciarino, 1990).

En la actualidad, la tradición inglesa de estudios culturales de la moda define al vestir como una práctica corporal contextualizada, que articula simultáneamente aspectos discursivos y representativos, públicos y privados (Entwistle, 2002). Siendo la vestimenta un espacio de intersección entre la intimidad del individuo y la exposición social, podríamos pensar que la práctica profesional que la toma por objeto encuentra en ella un terreno fértil para la intervención del diseño. Una nueva ocasión de articular de forma sintética los factores técnicos, funcionales, estéticos, sociales, económicos y culturales que concurren en la generación de la vestimenta. Así, el vestir (y ya no la moda) asume los rasgos de un objeto de mayor legitimidad cultural a los ojos de la Universidad y el campo cultural, que permiten vincular la intervención del diseñador de indumentaria a problemáticas de otro peso simbólico, como la constitución de una identidad cultural vía diseño (Saulquin, 2006), la resolución de demandas de funcionalidad y calidad de vida a partir de la indumentaria (Saulquin, 1999) o la concepción del vestido en tanto espacio a habitar (Saltzman, 2004).

### **La comisión de creación de la carrera, los documentos de fundación del DIYT y la institucionalización de la disciplina en la FADU-UBA**

La creación del DIYT retoma la política de apertura y diversificación hacia el diseño iniciada en la Facultad de Arquitectura de la UBA con la llegada de la democracia y el proceso de normalización institucional (elección de autoridades, llamado a concursos, etc.). Este proceso de modernización de la estructura académica de la Facultad de Arquitectura se visualiza en la conformación de las carreras de Diseño Gráfico (DG) y Diseño Industrial (DI) en 1984 (Devallé, 2009) encabezadas por el decano, arquitecto Juan Manuel Borthagaray, y la secretaria académica, arquitecta Carmen Córdoba.

Una serie de factores facilitan esta transformación: 1) la reorientación práctica de la matrícula de Arquitectura y la vacancia del espacio edilicio inutilizado eran dos problemáticas que desde 1984 estaban planteadas en primer lugar en la agenda de la gestión; 2) la disponibilidad de actores en la FADU con trayectoria en la implementación académica del diseño que nuevamente se congregaban en la universidad pasados los años de plomo; 3) la garantía de una demanda efectiva de las nuevas carreras entre estudiantes de Arquitectura “frustrados” y recientes alumnos de Diseño Gráfico e Industrial, que redefinen su orientación hacia Indumentaria y Textil e Imagen y Sonido; 4) la pregnancia de un discurso integrador del diseño, que desde la Heurística como también desde la Teoría del Habitar, busca asimilar estas nuevas carreras a la cultura del diseño. La convergencia de todos estos elementos en el marco de la reapertura democrática permite comprender el momento y lugar de emergencia del DIYT.

Podemos afirmar que el efecto del primer discurso de Tomás Maldonado<sup>6</sup> al retorno de la democracia y el desplazamiento de sentido (Foucault, [1969] 1990) que adopta en el discurso de Borthagaray y Córdova, permite a la FADU avanzar, años más tarde, en otras dos nuevas áreas (Diseño de Indumentaria y Textil y Diseño de Imagen y Sonido), ligadas por demás a la producción y la comunicación (aunque resistidas, especialmente la primera, desde el campo de la Arquitectura).<sup>7</sup>

*La Facultad ya había tenido en la época de Dujovne una modernización con el establecimiento de la carrera de Diseño de Indumentaria y la de Diseño Gráfico, es decir, que parecía natural seguir avanzando en el abanico que a falta de otros institutos superiores de formación atendía esa Arquitectura (...) se vio que Diseño de Indumentaria y Diseño Gráfico eran oportunidades de seguir caminos más específicos, a la vez que descargaban la carrera de Arquitectura, de manera que lo que hicimos durante mi gestión fue abrir estas dos nuevas áreas de Diseño de Indumentaria y Textil y Diseño de Imagen y Sonido. Fue la continuación de un proceso que ya estaba en marcha. Ya teníamos algunos faros que nos marcaban el camino. Así había sido la Bauhaus y así también había sido el Instituto de Diseño de Chicago, que tenía a partir de un curso básico un abanico de aperturas a estas diferentes áreas (Juan Manuel Borthagaray, entrevista 2009).*

El sueño de una "Bauhaus en el Río de la Plata", al decir de Carmen Córdova, sintetizaba la modernidad de su propósito:

Soñaba con hacer una suerte de escuela de Bellas Artes pero dedicada al diseño, porque en Buenos Aires ni siquiera existe al día de hoy una Facultad de Bellas Artes [...] como no pudimos hacer una Facultad de Artes, nos propusimos hacer por lo menos una Facultad de Diseño, con Juan Manuel Borthagaray (Carmen Córdova, Revista *Contextos*, 2004, p. 56).

En este sentido, la tradición de la arquitectura moderna provee en las imágenes de la Bauhaus y del constructivismo ruso una experiencia en la que la indumentaria no posee fines distintivos o meramente estéticos, sino de utilidad social y de comunicación. El hito de la Bauhaus que sobrevuela la creación de la carrera recrea y suministra el ideal de unidad entre arte y técnica con fines industriales en señal de superación de la cultura de oficios predominante en el campo de la moda, también en el siglo XX en Argentina.

Asimismo, en el caso puntual del DIYT, desempeñó un papel importante el imaginario desarrollado en torno a la futura disciplina como medio de revertir el flujo económico, es decir, la idea de "poder exportar textiles y diseños argentinos en vez de importarlos" (Carmen Córdova, entrevista 2008; Juan Manuel Borthagaray, entrevista 2009).

La comisión de creación de la carrera de DIYT es coordinada por el arquitecto Ricardo Blanco. Reúne a una serie de expertos como el diseñador de moda Manuel Lamarca, los diseñadores textiles Vicente Gallego y Simonetta Borghini, Mónica Sazón como representante de la industria del rubro, la licenciada en Sociología Susana Saulquin, especializada en el fenómeno de la moda, la periodista de moda Felisa Pinto, la artista textil Rosa Skific y la arquitecta María Astengo.

La figura de Ricardo Blanco asume un papel destacado. Al igual que en los otros campos del diseño, su trayectoria es capital, pues conocía de cerca la creación de las carreras de Diseño en otras universidades nacionales (Devalle, 2009), razón por la cual resulta un referente ineludible en la organización curricular:

*Yo fui docente en la Universidad Nacional de La Plata y en la Universidad Nacional de Cuyo, que son las dos universidades que tenían Diseño desde los años 60. En realidad, Diseño Industrial y Diseño Gráfico ya eran carreras en las universidades nacionales y había habido una gran práctica en los años 70 del diseño industrial y del diseño gráfico, o sea, que el tema no era nuevo. Javier Sánchez Gómez conocía muy bien nuestro trabajo y sabía que se podía hacer algo. En este lapso del 60 al 84 supimos de 3 o 4 intentos de abrir la carrera de Diseño Industrial en Arquitectura en la UBA que fracasaron. Diseño Industrial y Diseño Gráfico estaban en Universidades de Bellas Artes (Universidad Nacional de La Plata y Universidad Nacional de Cuyo). Entonces, ya estaban armadas estas carreras, en funcionamiento y con mucho éxito, antes de existir la comisión de creación en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA (Ricardo Blanco, entrevista 2008).*

La socióloga Susana Saulquin es convocada a la FADU por su incursión en la sociología de la moda y su trayectoria en la consultoría para la industria textil y el mercado de la moda local:

*La carrera se formó en el año 1988 pero había tenido un primer antecedente en el año 86. Una cátedra de Sociología de la carrera de Diseño Industrial, me había llamado a dar una charla. Tuvo mucha repercusión porque fue la primera vez que se habló acá de indumentaria y textil y de moda. Paralelamente, habían llegado unos créditos italianos<sup>8</sup> para las pequeñas y medianas industrias y la secretaria académica Carmen Córdova decía "no podemos estar vendiendo a Italia lo que previamente copiamos". Entones surgió la posibilidad de armar esta carrera como un diseño más. En dos cuartos diferentes se estuvo gestando Imagen y Sonido e Indumentaria y Textil, de agosto a diciembre del año 88 (Susana Saulquin, entrevista 2007).*

La existencia de redes entre actores, instituciones y tradiciones (Williams, 1980; Cirvini, 2004) también se visualiza en el caso de Felisa Pinto, periodista y crítica de moda convocada a la UBA por Carmen Córdova. Pinto se había vinculado tempranamente con figuras relevantes del diseño moderno en la escena local de los años 50:

*A mí me llama Carmen Córdova, éramos conocidas de toda la vida y teníamos amigos comunes porque en un momento dado yo había trabajado en la editorial "Nueva Visión" de Tomás Maldonado. Cuando él se fue, quedó a cargo Jorge Grisetti y yo era secretaria. Allí se hicieron libros muy importantes de Maldonado y Alfredo Hlito hacía el diseño gráfico (Felisa Pinto, entrevista 2008).*

Gastón Breyer resultó ser una influencia central en la apertura de las carreras de Diseño. No integró la comisión de creación de la DIYT, pero se mantuvo cercano y receptivo como actor y testigo de privilegio desde los años 40, de las distintas transformaciones de la Facultad



(Devalle, 2009): “Era un momento muy importante porque se creaban los Diseños, entonces ahí estaba él, con toda su presencia. Fue una figura muy activa. Siempre estuvo entre la filosofía, el arte y la ciencia, navegando en horizontal, nunca encasillado” (Dora Giordano, entrevista 2009). Breyer brindaría otra perspectiva para pensar el diseño en el marco de un paradigma alternativo a la concepción más científicista del diseño que contemple una pluralidad de objetos a ser diseñados:

La arquitectura ni empieza ni termina donde lo creía aún Le Corbu, o lo creen aún los catalanes o los milaneses o los suizos [...]. Comienza con el vaso, sigue con el zapato, después viene la herramienta y el auto, y sigue la señal del semáforo y el letrero luminoso y la película proyectada en plena calle y por fin llegamos a nuestra casa para descansar y esa casa nos resume, en su mágica pequeña grandeza, “todo el ciclo del habitar” (Gastón Breyer, Revista *Reforma*, 2005).

Breyer elaboró un discurso integrador en los años 80 y 90, que permite considerarlo un articulador cultural de los diseños en la FADU y un propulsor teórico de envergadura que buscó estimular el diálogo entre las diversas disciplinas que desde entonces convivirían en la facultad.

En suma, la herencia de la Arquitectura moderna y la visión racional, técnica y social del diseño; el Diseño Industrial y la concepción de la práctica del diseño en sentido productivo; la Sociología y la mirada de la moda como un hecho social condicionado por variables económicas, ideológicas y culturales; la Heurística del diseño e indirectamente el diseño escenográfico, es decir, la visión del indumento como un dominio más del diseño y del vestuario como un lenguaje no verbal clave en la semiosis del fenómeno teatral; la crítica de moda, que entiende al diseñador como un actor representativo del escenario estético de una época; la tradición histórica del arte textil, que acerca el mundo textil al gráfico y fomenta la experimentación y el diálogo entre forma y material; como también el diseño de moda, en su acepción más conceptual y cercana a la racionalidad del *habitus* de la Arquitectura; todas estas disciplinas y “saberes-haceres” han sido fuentes de la tradición selectiva del DIYT (Williams [1977] 1980).

Las diversas tradiciones artísticas, teóricas y profesionales que convergen en la FADU a fines de los años 80 constituyeron instancias de mediación (Williams [1977] 1980) en la emergencia del DIYT y agentes de síntesis en la concepción originaria del campo académico. La principal agencia (simbólica y política) de estos discursos (Bourdieu [1987] 1996) fue la de construir el vínculo entre indumentaria y universo del diseño en la FADU.

### **Comentarios finales**

Crear una carrera, instituir los supuestos de su autonomía (Bourdieu, 1995) y a la vez, explicitar la pertenencia a un dominio académico ya existente, se trata, pues, de un conjunto de acciones y de discursos capaces de ejercer un poder realizativo sobre el mundo social (Austin, [1981] 1990) y producir un determinado sentido de lo verdadero.

El informe final de la comisión de creación del DIYT, aprobado por el Consejo Superior de la UBA en diciembre de 1988, da cuenta de esto. El poder del “bautismo” instituye una determinada realidad: en este caso, el Diseño de Indumentaria y Textil. Sin embargo, esa

autoridad que es discursiva, habla de un poder mayor en el que la Universidad desempeña un rol central. La profesionalización es el resultado de la acción legitimadora de la Universidad en el espacio social, su poder simbólico en el mundo (Bourdieu [1987] 1996).

En abril de 1989 la carrera inicia su curso. La visión de un fenómeno guiado exclusivamente por las demandas del mercado será relevada por otra cimentada en un proceso constructivo de intervención profesional. Surge una nueva forma del proyecto y la cultura del diseño incorpora otro capítulo de suma importancia en el desarrollo económico posterior del mercado de la moda local (Kantis y Drucaroff, 2008; Miguel, 2013). En tanto, hemos analizado el proceso histórico, cultural e institucional, por el cual la indumentaria adquirió un espacio en la casa del habitar.

## NOTAS

**1** El artículo que se presenta aquí da cuenta de la investigación correspondiente a mi Tesis de Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural del IDAES (Instituto de Altos Estudios Sociales), Universidad Nacional de San Martín, Argentina, titulada: "El diseño imagina el vestido: La conformación del campo disciplinar del Diseño de Indumentaria y Textil en la Universidad de Buenos Aires a fines de la década del 80". El corpus de análisis surgió de las entrevistas realizadas entre 2007 y 2011 a Sergio de Loof, Andrés Baño, Gabriel Grippo, Mónica Van Asperen, Victoria Lescano, Andrea Saltzman, Susana Saulquin, Felisa Pinto, Juan Manuel Borthagaray, Carmen Córdova, Dora Giordano y Martín Marcos.

**2** El Garage Argentino se arma en un espacio cedido por Facundo Suárez Lastra donde se realizaban desfiles con las producciones y diseños de Sergio De Loof, Gabriel Grippo y Gaby Bunader. El puesto en el Mercado de Retiro es un espacio de comercialización de los diseños de Grippo y demás artistas surgidos de la sección de moda de la Primera Bienal de Arte Joven celebrada en 1989 en el Centro Cultural Recoleta. El bar Bolivia de Sergio de Loof es otro de los sitios significativos de fines de los 80, por donde circulan diversos actores del *under*. Asimismo otros lugares relevantes para la vanguardia estética de la época fueron el bar Einstein, el Centro Cultural Ricardo Rojas, el teatro Parakultural y la disco Cemento.

**3** Históricamente, Argentina ha sido importadora de las tendencias de los principales centros de la moda mundial (París, Londres, Milán).

**4** Desde fines del siglo XIX la Alta costura, expresión del estilo de vida de las clases altas, se identifica con el origen de las tendencias, y la confección seriada representa la instancia de la reproducción industrial o seriación del modelo para las clases trabajadoras. Esta estructura se transforma en los 60 con la llegada del *prêt à porter*, síntesis de diseño e industria que orienta el consumo de los sectores medios.

**5** Refiere a la asociación común entre moda, superficialidad y espectáculo que resuena especialmente en el campo de la Arquitectura durante la creación del DIYT y se hace visible en la instancia de nominación del campo. En la joven historia de la disciplina la apelación a la condición de género y oficio ("las costureras") deja entrever la lucha simbólica y política entre la Arquitectura y las denominadas "nuevas carreras".

**6** Refiere a la visita de Tomás Maldonado a la FAU en 1984 y a la conferencia que brinda en esa ocasión, cuyo eje es el vínculo entre modernidad, proyecto y democracia.

**7** A diferencia del DG y el DI, la creación del DIYT y el DIYS no es bien vista por Maldonado, quien cree superado el paradigma de las artes aplicadas consagrado por la *Bauhaus* en el que se basan estas disciplinas.

**8** La referencia a la tradición italiana de la moda remite al ideal de acople entre diseño e industria representado por el *made in Italy*.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Austin, J. ([1981] 1990). *Como hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Bourdieu, P. (1983). *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires, Argentina: Folio ediciones.
- ..... ([1987] 1996). Espacio Social y poder simbólico. En Bourdieu, P. *Cosas dichas*. (pp. 127-142). Barcelona, España: Gedisa.

- ----- (1967) Campo intelectual y proyecto creador. En Bourdieu, P. *Problemas del estructuralismo*. (pp. 135-181). Ciudad de México, México: Siglo XXI.
- ----- (1990). *Sociología de la Cultura*. México DF, México: Grijalbo.
- ----- (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona, España: Anagrama.
- Breyer, G. (2005). *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires, Argentina: Infinito.
- Cirvini, S. (2004). *Nosotros los arquitectos. Campo disciplinar y profesión en la Argentina moderna*. Mendoza, Argentina: Zeta.
- Contextos (2004). *1984-2004 educación en democracia*. Buenos Aires, Argentina: FADU- UBA.
- Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Entwistle, J. (2002). *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Foucault, M. ([1969] 1990). *La arqueología del saber*. México DF, México: Siglo XXI.
- Giordano, D., Marcos, M. (2005). El miedo a la realidad. Nuestro homenaje a Gastón Breyer. Consultado el 3/11/2010 en <http://fadu.2010.com/2009/05/28/el-miedo-a-la-realidad-nuestro-homenaje-a-gaston-breyer/>.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, UK: Sage Publications.
- Kantis, H., Drucaroff, S. (2008). *Nuevas empresas y emprendedores de moda en Buenos Aires: ¿Hacia un cluster de diseño?* Provincia de Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Kon, D., Schoo, E. (1989). Dos opiniones sobre la Primera Bienal de Arte Joven. *Revista Asuntos Culturales*, 54-60.
- Lescano, V. (2004). *Followers of fashion*. Buenos Aires, Argentina: Interzona.
- Lipovetsky, G. (1990). *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona, España: Anagrama.
- Maffesoli, M. ([1988] 2004). *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en los tiempos posmodernos*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Miguel, P. (2013). *Emprendedores del Diseño. Aportes para una sociología de la moda*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Saltzman, A. (2004). *El cuerpo diseñado. Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Saulquin, S. (2006). *Historia de la moda argentina. Del miriñaque al diseño de autor*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- ----- (1999). *La moda, después*. Buenos Aires, Argentina: Instituto de Sociología de la Moda.
- Simmel, G. (1988). *Sobre la Aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona, España: Península.
- Squicciarino, N. (1990). *El vestido habla: Consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid, España: Cátedra.
- Suriano, J. (2005). *Nueva Historia Argentina. Dictadura y democracia (1976-2001)*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- UBA (1988). Res. co N° 780 25/10/1988 (Informe de la Comisión de Creación de la carrera de DIYT en la FADU).
- UBA (1988). Res. cs N° 3487 21/12/1988 (Creación de la Carrera de DIYT en la FADU).
- Veblen, T. (1963). *Teoría de la clase ociosa*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de cultura económica.
- Williams, R. ([1977] 1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona, España: Península.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arfuch, L., Chaves, N. y Ledesma, M. (1997). *Diseño y Comunicación. Teorías y enfoques críticos*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Droste, M. (2006). *Bauhaus Archiv*. Madrid, España: Taschen.
- Breyer, G., Doberti, R. y Pando, H. (2000). *Bases conceptuales del Diseño*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones FADU.
- Herrera, M. J. (1999). Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción. En Burucúa, J. E. *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. (pp. 119-173). Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Usubiaga, V. (2012). *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires, Argentina: Edhasa.

## Verónica Joly

Magíster en Sociología y Análisis Cultural IDAES-UNSAM. Doctoranda en Ciencias Sociales (UBA). Becaria CONICET (2007-2013). Licenciada en Sociología (UBA). Docente en la carrera de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales (UBA) y en Diseño de Indumentaria y Textil, Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo (UBA) (2000-

2012). Integrante del proyecto UBACYT "Retrospectiva del Diseño en la ciudad de Buenos Aires. Un análisis de los factores internos y externos que signaron las crisis y la expansión de los diseños en las décadas 70, 80, 90 2000" (IAA-FADU-UBA). Directora: Verónica Devalle.

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires  
Calle Intendente Güiraldes 2160. Pabellón III, Piso 4°  
Ciudad Universitaria, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina

[vpjoly@hotmail.com](mailto:vpjoly@hotmail.com)

# DISEÑO GRÁFICO EN LA FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO, UN ENTRAMADO DE HERENCIAS Y RENOVACIONES

GRAPHIC DESIGN AT THE SCHOOL OF ARCHITECTURE, DESIGN AND URBANISM, A NET OF HERITAGE AND RENEWALS

Cecilia Mazzeo \*

La carrera de Diseño Gráfico (DG), creada en 1985 en la entonces Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU) de la Universidad de Buenos Aires (UBA), tiene la particularidad de haberse generado y desarrollado en la misma unidad académica que la carrera de Arquitectura. Ese origen ha determinado el perfil académico y profesional de quienes en ella se han formado. A esta particularidad debe sumarse la de la masividad propia de la UBA, que ha posibilitado el desarrollo de una multiplicidad de cátedras a cargo del dictado de las asignaturas centrales de la carrera. Esta conjunción de singularidades ha permitido la implementación de propuestas sustentadas en diferentes concepciones de la disciplina y su enseñanza; dichas propuestas constituyen un rico entramado de características claramente diferenciadas en relación con propuestas de enseñanza de la disciplina desarrolladas en otros ámbitos académicos. Este artículo presenta parte de la investigación desarrollada en la tesis doctoral titulada "¿Qué dice del diseño la enseñanza del diseño?" defendida en abril de 2013 en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, inédita hasta la fecha de esta publicación. La investigación realizada ha centrado la mirada en la historia de tradiciones y actores que han conformado a la carrera de DG desde su creación hasta la presentación de la tesis, lo que ha implicado un necesario recorte de otros enfoques posibles, pero ha permitido reconstruir el inicio de un proceso que puede proyectarse a otros ámbitos académicos latinoamericanos.

**PALABRAS CLAVE:** Diseño. Arquitectura. Enseñanza. Disciplina.

Graphic Design career was created at the School of Architecture and Urbanism (FAU) University of Buenos Aires (UBA) in 1985, it has the peculiarity to have been created and developed in the same academic building than the Architecture career. This origin has determined the academic and professional profile to the ones who have been educated there. To this peculiarity we have to sum up the UBA's own massiveness, which let the development of many chairs in charge of giving classes about the main subjects of the career. This peculiarities' conjunction has allowed to work with proposals upheld in different conceptions on discipline and its teaching; those proposals make up a rich net of characteristics clearly distinguished in connection with teaching discipline's proposals developed in other academic fields. This article shows part of the researching developed in the doctoral thesis entitled "What does the design say about the design teaching?" defended at the School of Architecture, Design and Urbanism in the University of Buenos Aires on April 2013, unpublished until the date of this publication. The researching done, has centered the lookout on the traditions' history and people who had created Graphic Design's career since its birth to the thesis presentation, which it has involved a necessary cut of other possible approaches, but it has allowed to re build the beginning of a process that can project to other Latin American academic fields.

**KEY WORDS:** Design. Architecture. Teaching. Discipline.

\* Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires

## **Las cátedras de Diseño Gráfico<sup>1</sup>**

Para comprender esta construcción, es necesario analizar el origen de las cátedras de Diseño Gráfico. Si nos remontamos a los inicios, las cátedras que dictaban la asignatura estaban a cargo de un cuerpo de profesores cuya formación profesional era de diferente naturaleza, contándose entre ellos arquitectos y diseñadores idóneos. Es interesante observar que su participación en la conducción de las cátedras se ha reducido considerablemente desde la instancia fundacional. Todo parece indicar que la presencia de un fundamento teórico para la disciplina, originado en diversos campos del conocimiento, ha permitido el surgimiento de nuevas concepciones en las que este se ha recreado, modificado o pasado a ser objeto de discusión, mientras que la práctica, como fundamento de la disciplina, se ha agotado en sí misma.

## **El rol de los profesores titulares**

Quienes conducen las cátedras tienen diferente formación profesional; la relativamente cercana creación de la carrera y la permanencia de muchos de los profesores que formaron parte de la instancia fundacional son el origen de la diversidad antes mencionada, particularidad que ha participado en la construcción de la concepción disciplinar del diseño gráfico en la FADU-UBA. Esta concepción se caracteriza por no inscribirse en una única postura y da cabida a la pluralidad de miradas que cada propuesta aporta. La diversidad de concepciones hace evidente la posibilidad que brinda la libertad de cátedra, determinada por el estatuto universitario, y su consecuente aporte al enriquecimiento de la disciplina, al propiciar el desarrollo de ideas diversas.

Arquitectos, autodidactas, egresados de escuelas de diseño y diseñadores gráficos<sup>2</sup> constituyen el cuerpo de profesores titulares de la asignatura Diseño Gráfico, aportándole a esta su particular mirada. Los equipos docentes que constituyen sus cátedras se están formando con esos titulares, y a esta formación aportarán sus propios recorridos con el consecuente enriquecimiento que ello implica. Interesa, entonces, analizar las particularidades de sus respectivas formaciones en relación con las propuestas de enseñanza que desarrollan.

## **Los arquitectos**

Los arquitectos que se desempeñan como profesores titulares han desarrollado su práctica profesional en el campo del diseño gráfico casi desde los inicios de dicha actividad. Si bien se han formado en diferentes períodos de la entonces FAU, con las particularidades que cada uno implica, al referirse a su proceso formativo todos mencionan la relevancia que las asignaturas Visión, Sistemas Visuales o Morfología (diferentes modos de nominar a la misma asignatura en los sucesivos cambios del plan de estudio de Arquitectura) tuvieron para ellos, al aportarles conocimientos relacionados con el estudio de la forma e introducirlos en la problemática de la comunicación. Al aludir a su formación como arquitectos, hacen mención de la importancia que han tenido profesores como Gastón Breyer, Roberto Doberti y César Jannello, por su modo de acercarse a un pensamiento reflexivo y sistemático sobre las diferentes

dimensiones de la forma, trascendiendo la determinante técnica fuertemente presente en los talleres de diseño.

La relación con estos saberes adquiridos surge en las propuestas, al considerar como contenidos a enseñar aquellos referidos a la composición de la forma, su estructura y su capacidad de constituir argumentaciones visuales.

Parece importante mencionar aquí el compromiso intelectual asumido por la mayoría de los profesores arquitectos que se incorporaron a la carrera de DG desde sus comienzos, quienes, desde los talleres de Diseño y Morfología, así como desde los cursos de Historia, han aportado sus conocimientos para enriquecer la disciplina y formar a quienes integran y conducen las cátedras de muchas asignaturas de la carrera.

• ***La impronta arquitectónica en la concepción de la disciplina y su enseñanza***

Es necesario mencionar que, al referir la influencia que la enseñanza de la arquitectura ha tenido en la del diseño gráfico, se ha considerado particularmente cierta forma de concebir la enseñanza de la arquitectura, una concepción que ha tenido sus referentes en los profesores que desempeñaron un papel relevante en los cambios producidos en la enseñanza de dicha disciplina en los años 50 y 60, algunos de los cuales tuvieron luego participación en la creación de la carrera en la FADU. Entre ellos, cabe mencionar a Guillermo González Ruiz, Carlos Méndez Mosquera, Juan Manuel Borthagaray, César Jannello, Gastón Breyer y Roberto Doberti.

En las propuestas de enseñanza de las cátedras conducidas por arquitectos, es posible reconocer puntos de contacto entre ellas que dan cuenta de ese origen compartido. Ciertas referencias a una propuesta metodológica para la resolución de problemas de diseño, la importancia dada a contenidos propios del campo de la morfología y, en algunos casos, la referencia a una concepción sistémica del diseño, son algunos de los puntos compartidos por estas cátedras.

La influencia que las tradiciones en la enseñanza del diseño de arquitectura han tenido sobre la enseñanza de Diseño Gráfico en la FADU se relacionan tanto con la modalidad en la que se implementan las propuestas de enseñanza en los talleres, como con muchas de las concepciones relacionadas con el diseño mismo. Al respecto, Ricardo Blanco reflexiona sobre cómo la formación recibida, en su caso en el taller de Wladimiro Acosta, ha influido en su tarea docente:

Quienes nos orientamos a la docencia en otras áreas proyectuales comenzamos aplicando lo aprendido. En este proceso, se produjeron variaciones, ya sea por la vía de la interpretación como por eliminación de algunos contenidos y ajuste a modalidades proyectuales de cada especialidad (Blanco, 2001, p. 82).

Enrique Longinotti (2001) también se refiere a las adaptaciones, traducciones, innovaciones y malentendidos producidos desde la creación de la carrera en relación con aquella matriz de referencia que es la enseñanza de la arquitectura y que, según su propuesta, constituyen la historia del desarrollo disciplinar, de las prácticas académicas y, particularmente, de sus "traumas teóricos y metodológicos" (Longinotti, 2001, p. 85).

Esta relación entre la enseñanza de la arquitectura y la enseñanza del diseño también es mencionada por Méndez Mosquera (1997, p. 49) al realizar una retrospectiva del diseño gráfico en la que relata los orígenes de la disciplina y su relación con la materia Visión<sup>3</sup>, de la cual fue profesor titular entre 1958 y 1966.

Al responder al interrogante "¿Diseño en Arquitectura?", Devalle (2009, p. 358) desarrolla extensamente los antecedentes del diseño gráfico en arquitectura y el papel que profesores como Jannello, Breyer y Doberti desempeñaron en aquellas propuestas que podemos considerar como anticipatorias de la disciplina en la FAU.

Esta fuerte presencia de profesores formados en la carrera de Arquitectura, particularmente en su instancia fundacional, ha dejado una considerable impronta en la enseñanza del diseño gráfico y ha contribuido a la actual caracterización de la enseñanza de la disciplina en el contexto FADU. Esta participación que existe aún hoy en la carrera, otorgándole un perfil particular, se hace evidente en algunos conceptos y modalidades explicitados en las propuestas de enseñanza. Avanzando en el análisis, encontramos como ejemplo de esta impronta la idea de "partido", concepto fuertemente vinculado a la arquitectura y su enseñanza. Enrique Longinotti (2001) lo menciona, al referirse a la arquitectura como matriz de referencia de la enseñanza del diseño y, particularmente, a una enseñanza de la arquitectura basada en la idea de partido. Sztulwark (2001) define el "partido" como la formalización, en un lenguaje objetivo, de aquella significación definida con palabras en la "idea" que precede al proyecto de arquitectura. En el mismo texto se refiere a la importancia que esta "dupla conceptual" tiene para quienes se han formado como arquitectos en la escuela de Buenos Aires, constituyéndose no solo en fundamento de un método proyectual, sino en factor clave de la noción misma de proyecto (Sztulwark, 2001, p. 53). Al respecto, Ricardo Blanco (2001) da cuenta de cómo este concepto, propio del campo de la enseñanza de la arquitectura, sigue aún vigente para la enseñanza del diseño industrial. En su texto define el partido de la siguiente manera: "Una idea rectora se puede graficar de diferentes maneras: estos son los partidos. Se denomina partido al conjunto de posibles interpretaciones de la idea rectora. Los partidos refieren a esquemas conceptuales en donde todavía no se definen rasgos o detalles" (Blanco, 2001, p. 83). En algunos casos podemos encontrar diferenciaciones entre "partido conceptual" y "partido gráfico"; el primero hace referencia a la elaboración de la idea que sustenta y orienta la propuesta de diseño, y el segundo, al conjunto de decisiones formales que harán visible dicha idea. Esta diferenciación se aproxima a los conceptos de idea y de partido presentados por Sztulwark en el artículo antes mencionado. Desde el campo de la enseñanza del diseño gráfico, Carpintero (2009), al proponer una definición del partido conceptual, refiere que "el partido es en cierta manera un mapa conceptual de aquello que usted como diseñador está realizando. El partido le indicará por dónde ir. Y podrá volver a él para verificar si ha perdido el rumbo o está empantanado" (Carpintero, 2009, p. 15). Este concepto se menciona en las propuestas de enseñanza en términos de la capacidad que adquirirán los estudiantes para la generación de la propuesta, para su implementación y junto a la "idea rectora". Tal como sucede con la pauta metodológica, la idea de partido y la idea rectora aparecen como contenido u objetivo en las propuestas de enseñanza, más o menos directamente vinculadas estas con la enseñanza de la arquitectura, sin ser términos utilizados en propuestas de otro origen. La idea de que la actividad proyectual, en el campo del diseño gráfico, implica la existencia de una metodología específica, tiene su origen en este campo. Durante los años 50 y 60, muchos talleres de Diseño de Arquitectura fueron incorporando,



de diversa forma, las propuestas metodológicas surgidas como consecuencia de los cambios producidos en la disciplina.

Estas propuestas metodológicas, implicadas en el proyecto, fueron durante esos años objeto de diversas producciones teóricas, que tuvieron su máxima expresión en el Simposio de Portsmouth<sup>4</sup> por la trascendencia que este acontecimiento tuvo en nuestro medio. En el encuentro, que tuvo un gran impacto en ámbito local, se presentaron diferentes posturas relacionadas con el proceso de diseño, dando cuenta de la diversidad de concepciones existentes entonces en torno al tema. El creciente interés sobre los procesos de diseño se relacionaba con la complejidad de los proyectos que debían encararse y con la consecuente necesidad de externalizar el pensamiento de diseño.

En el texto sobre el simposio, el arquitecto Juan Pablo Bonta realiza un recorrido por las principales posturas desarrolladas, en las cuales es posible encontrar conceptos aún hoy vigentes, tanto en el campo de la enseñanza de arquitectura como en el de la de diseño gráfico. Estos conceptos, provenientes principalmente del campo de las ciencias, de las matemáticas y de la creatividad, aparecían en ese entonces como desvinculados unos de otros, hoy conviven en diferentes propuestas de enseñanza de las siete carreras que integran la FADU. Entre ellos, podemos mencionar la idea de diseñador como “caja negra”<sup>5</sup> y como “caja transparente”<sup>6</sup> –cuyos principios Jones (1968, p. 1) describe al analizar los métodos de diseño– y la concepción de que el proceso de diseño es sistematizable por medio de la externalización del pensamiento internalizado (Bonta, 1968, p. 54).

La concepción de que la metodología es un aporte relevante a la enseñanza del diseño es explicitada por Bonta al mencionar que la metodología de diseño no solo es una herramienta para el ejercicio de la profesión, sino también un recurso didáctico: permite tender un puente entre la experiencia de los diseñadores formados y la inexperiencia de los alumnos (Bonta, 1968, p. 53).

En la síntesis de las diferentes ponencias presentada por Bonta en el último capítulo del libro, es posible reconocer los fundamentos de muchas de las actuales propuestas de enseñanza, en las que conviven instancias más propias de la “caja negra” con instancias características de la “caja transparente” y, de manera más o menos explícita, se proponen etapas para el proceso de diseño con similares características a las propuestas entonces.

Los aportes de estas ideas a la enseñanza de la arquitectura son rescatados por Breyer en una entrevista publicada por la revista Contextos, en la que se refiere a la importancia que la preocupación por la metodología tuvo en la facultad del 56 al 62 y del 72 al 76: “Esa es la metodología de Alexander, de Broadbent, de todos estos ingleses, que fueron muy importantes y que ahora, nueva y desgraciadamente, se ha perdido” (Devalle, 2004, p. 65). Cabe mencionar aquí que la mayoría de los arquitectos que hoy tienen a su cargo cátedras de Diseño Gráfico se han formado en los períodos mencionados por Breyer, en los que la preocupación por la metodología estaba presente en la FAU.

Si bien la existencia de una pauta metodológica no suele constituirse en eje de la enseñanza de Diseño Gráfico, la mayoría de las propuestas de enseñanza dan cuenta del reconocimiento de una metodología propia de las disciplinas proyectuales.

La importancia asignada a la metodología de diseño en las diferentes propuestas varía, pudiendo esta ser incluida como actividad a realizar o como contenido de la enseñanza misma.

Las referencias a una *metodología proyectual* expresada en términos de contenido parecen referir a un saber consolidado, saber que, salvo en el trabajo de Guillermo González Ruiz,

no ha sido aún objeto de producción teórica específica en el campo del diseño gráfico. El marco teórico de referencia es aquel producido por teóricos del campo de la arquitectura (particularmente de la morfología) como Doberti (2008), el antes mencionado Breyer (2007) y Jannello (Carvajal, 2005). Desde una mirada puesta en el diseño como solución de problemas, en la que la enunciación de estos tiene un papel relevante, Iglesia (2010) presenta otra propuesta metodológica que ha sido revisada por profesores de diferentes áreas del diseño.

Cabe mencionar en esta instancia que en las propuestas de cátedras a cargo de profesores formados en el campo de la arquitectura, en la enseñanza de esta y en sus emergentes, la enunciación de la pauta metodológica es más explícita que en las propuestas de cátedras que han estado a cargo de profesionales de la disciplina sin tal formación académica.

La impronta arquitectónica ha caracterizado de manera particular la enseñanza del diseño gráfico en la FADU. Esta característica, sin embargo, parecería comenzar a diluirse en los talleres conducidos por diseñadores gráficos formados en talleres a cargo de diseñadores que recibieron la formación en otros ámbitos. En estas propuestas, el carácter proyectual de la disciplina tiene menor presencia, involucrando esta dilución a la forma en que se desarrollan los trabajos prácticos y las metodologías propuestas para su resolución.

### **Los Idóneos**

En otra instancia se ha mencionado la participación de los profesionales idóneos en los inicios de la carrera. De esa mayoritaria participación inicial, quedan pocos exponentes a cargo de las cátedras y conformando equipos docentes, actualmente constituidos por egresados de la carrera. Sin embargo, aquellos que se integraron a la comunidad académica realizaron un interesante aporte a la enseñanza del diseño gráfico, tanto desde su actividad en los talleres como desde reflexiones sobre la práctica y su enseñanza.

En la mayoría de los casos, se trata de profesionales que realizaron alguna experiencia de formación profesional inconclusa en disciplinas más o menos afines al diseño gráfico, que, seguramente, les ha permitido integrarse a la comunidad académica con menor esfuerzo que el demandado a aquellos que se incorporaron a la carrera sin ninguna experiencia docente previa (ni dando ni recibiendo clases en el nivel superior). Los años de experiencia al frente de los talleres y la incorporación de egresados de la carrera a sus propios equipos docentes les han permitido desarrollar propuestas de enseñanza consistentes con sus modos de concebir la disciplina y coherentes en términos operativos con las lógicas de la universidad.

#### **• *La impronta profesionalista en la concepción de la disciplina y su enseñanza***

Al momento de crearse la carrera fueron convocados para conformar los equipos docentes, además de profesores arquitectos, profesionales idóneos dedicados a la práctica profesional, formados en ella a través de ella. En la instancia inicial, estos profesionales aportaban sus saberes sobre una práctica que, en el contexto UBA, recién comenzaba a desarrollarse como disciplina académica. La idea de constituir un cuerpo docente integrado por profesionales sin formación académica y profesionales formados en la carrera de Arquitectura (que no en todos los casos desarrollaban su actividad profesional en el campo del diseño gráfico) implicaba

pensar en que la interacción de ambos saberes potenciaría las propuestas de enseñanza, a la vez que permitiría abastecer a las cátedras en su creciente demanda de docentes. Sin embargo, esta inclusión no fue tan sencilla como, al parecer, se había pensado inicialmente.

Al considerar las particularidades del contexto en el que estos profesionales idóneos debieron insertarse, es posible comprender la complejidad de tal situación.

En una suerte de doble inclusión, estos profesionales debieron vincularse a colegas con formación arquitectónica, con formación en diseño de comunicación visual, con formación en otras disciplinas académicas (comunicación, historia, etc.) y, a la vez, participar en la propia inclusión de la carrera en la facultad, inclusión no siempre bien considerada por la carrera de Arquitectura. En su trabajo sobre tribus y territorios académicos, Becher (2001) analiza cómo cada una de las diferentes tribus del mundo académico define su propia identidad y territorio intelectual, utilizando para ello diferentes mecanismos orientados a excluir a los "inmigrantes ilegales". Tradiciones, costumbres y prácticas, el conocimiento transmitido, los principios morales, normas de conducta, formas lingüísticas y simbólicas de comunicación presentan un universo que deja fuera a quienes no lo comparten (Becher, 2001, p. 43). "Ser admitido como miembro de un sector en particular de la profesión académica implica no sólo un nivel suficiente de competencia en el propio oficio intelectual, sino también una medida adecuada de lealtad al propio grupo colegiado y de adhesión a sus normas" (Becher, 2001, p. 44).

A la luz de la distancia, y analizando el recorrido de los profesionales idóneos convocados originalmente, notaremos que estos fueron dejando la carrera paulatinamente en manos de los profesionales universitarios y de los hoy graduados en la carrera.

Entre aquellos que participaron en el inicio, cabe mencionar a Ronald Shakespear, quien tuvo a su cargo un taller vertical con los tres niveles de Diseño Gráfico entre 1986 y 1991. De este taller formaban parte profesionales idóneos y arquitectos que aportaron sus diferentes concepciones de la disciplina a su propuesta de enseñanza.

En este contexto, el aporte realizado por Rubén Fontana a la carrera tuvo, paradójicamente, mayor relación con una concepción académica de la disciplina, ya que permitió reconocer el valor del conocimiento sobre el campo de la tipografía como un saber específico a enseñar, necesario para la formación de futuros diseñadores gráficos, al grado de ser en la actualidad una de las tres asignaturas troncales de la carrera. Fontana –quien también integraba la cátedra que, conducida por González Ruiz, dictó el primer curso en 1985– tuvo luego a su cargo una cátedra de la asignatura electiva Diseño Editorial, un seminario optativo de Tipografía y, finalmente, al incluirse Tipografía como materia obligatoria a partir del ciclo lectivo 1990, una cátedra de esa asignatura, hasta 1997, año en que dejó la carrera.

Al analizar hoy las propuestas de enseñanza cuesta reconocer en la mayoría de ellas rasgos de una concepción profesionista de la disciplina. Cabe mencionar aquí que las cátedras a cargo de profesionales no universitarios –con excepción de una de ellas, actualmente también a cargo de un profesional idóneo–, no solo no han continuado en la carrera, sino que tampoco han podido generar nuevas propuestas de enseñanza.

Al momento de analizar el porqué de este recorrido surgen, al menos, dos posibles causas para intentar explicar la falta de continuidad, tanto de estos profesionales en la FADU como de sus propuestas.

La primera puede relacionarse con las características iniciales de la práctica profesional, la cual se nutría del saber práctico y de las producciones realizadas en el campo internacional accesible a través de publicaciones como *Graphics*, *Idea* y *Graphic Design*, pero sin llegar a

producir un discurso propio. La segunda, con que la posibilidad de construcción teórica se desarrolló desde otros saberes, en este caso del campo de la arquitectura y sus reflexiones sobre la teoría proyectual, y no desde el seno propio de la práctica profesional. Este proceso de reflexión implicó la interacción entre saberes adquiridos durante la formación profesional en Arquitectura de algunos exponentes del diseño gráfico argentino como Guillermo González Ruiz, con aquellos incorporados a través de la práctica profesional del diseño gráfico.

En contraposición con esta postura, la falta de referencia teórica que caracterizaba el hacer profesional dificultó el desarrollo de propuestas de enseñanza trascendentes, con el consecuente agotamiento de las alternativas existentes al momento de iniciarse la carrera. Los profesionales idóneos convocados en la etapa fundacional de la carrera implementaron en los talleres propuestas de enseñanza basadas en su propia práctica profesional, que fueron agotándose o desapareciendo con la partida de quienes las conducían.

Por otro lado, y como ya se ha mencionado, la inclusión de estos profesionales en un contexto, el universitario, que tiene sus propias normas y tradiciones, implica aprender las reglas de juego y asumir como propias sus tradiciones, lo cual no siempre ha sido posible más allá de un primer período fundacional. Las particularidades de la FADU, como la masividad, la diversidad de cátedras y la relación con otras carreras, implican, para quien no se ha formado en ella, un trabajo de integración no siempre factible.

Por su misma naturaleza, pertenecer a la comunidad de una disciplina implica un sentimiento de identidad y de compromiso personal una “forma de estar en el mundo”, adoptar “un marco cultural que define una gran parte de la propia vida” (Becher, 2001, p. 44, citando un texto de Geertz de 1983).

Hoy, si bien algunas diferencias que dificultaron la integración de los profesionales idóneos persisten, la inclusión de egresados en los cuadros docentes ha permitido incorporar la mirada desde la práctica profesional que, al inicio de la carrera, era patrimonio de aquellos profesionales. La diversidad de perfiles formados en las cátedras que conforman la carrera y los aportes desde otros campos del conocimiento desarrollados por profesionales incorporados a estas cátedras permiten avanzar otro paso hacia una mayor y mejor relación entre el mundo académico y el de la práctica profesional, conservando la riqueza y diversidad originarias.

### **Los diseñadores gráficos FADU**

Los diseñadores gráficos egresados de la FADU-UBA que se desempeñan actualmente como profesores titulares de cátedra se han formado en los talleres de diseño de la etapa inicial de la carrera. A diferencia de lo referido en relación con los profesores arquitectos, los diseñadores gráficos no refieren de forma coincidente a ninguna asignatura de su carrera más allá de los talleres de diseño, como sucede con Morfología en el caso de los arquitectos. Sí, en cambio, varios dan cuenta de su experiencia docente en otras asignaturas de la carrera, como Comunicación, Historia, Estética y Morfología. Esta particularidad marca una diferencia con las tradiciones en la enseñanza del diseño en Arquitectura, que indican que quienes tienen a su cargo los talleres son los proyectistas más reconocidos y que desarrollan su actividad docente solo en dichos talleres. En contraposición con este perfil, los titulares diseñadores gráficos mencionan su práctica docente en otras asignaturas como parte de su propia formación profesional.

Los actuales profesores titulares diseñadores gráficos son, por su formación, una suerte de “generación intermedia” entre aquellos profesores arquitectos y los futuros profesores diseñadores gráficos formados por diseñadores gráficos, ya que han cursado en cátedras y han realizado su formación docente con equipos interdisciplinarios conformados por arquitectos, diseñadores en comunicación visual e idóneos. Si bien muchas cátedras tienen actualmente equipos docentes de similares características, la mayoría de quienes participan en la enseñanza del diseño, particularmente en los talleres de diseño gráfico, son egresados FADU de la carrera.

Es en estos talleres donde podemos encontrar los primeros indicios de renovaciones en relación con las concepciones de la disciplina y su enseñanza, renovaciones que ponen en cuestión algunas de las concepciones heredadas de la etapa fundacional de la carrera.

### **La dilución de la proyectualidad ¿hacia una nueva concepción del diseño gráfico?**

A pesar de considerarse al diseño gráfico como una disciplina netamente proyectual, al momento de explicar al diseño en los talleres suelen primar otro tipo de definiciones, como aquellas orientadas a la dimensión comunicacional.

En forma paralela, el término “proyecto” se ha extendido en su uso, y hoy es posible encontrarlo referido a una multiplicidad de acciones.

Esta reiteración en diferentes ámbitos ha ido diluyendo su especificidad relacionada con las disciplinas de diseño. Paralelamente, la falta de problematización de la proyectualidad como propia del diseño gráfico, ha propiciado que esta se enuncie en las propuestas de enseñanza como adjetivación vaciada de contenido.

Al respecto, otro indicio que debe ser analizado es el gradual distanciamiento de las referencias teóricas referidas al proyecto, como las desarrolladas por Maldonado, Doberti, Breyer e Iglesia, propuestas originadas en el campo del diseño arquitectónico pero absolutamente pertinentes para el diseño gráfico, aunque poco exploradas en su relación con la disciplina. Este distanciamiento ha propiciado la dilución del significado de proyectualidad, por cuanto este trasciende la adjetivación para aludir a un modo particular de pensar y hacer. Un modo de pensar y hacer que involucra acciones diferenciadas (relevamiento de información, procesos decisionales, planificación, etc.) y la capacidad de reflexionar sobre la acción que se está llevando a cabo, en el momento en el que se está actuando poniendo en juego una reflexión en acción (Schön, 1992).

Al presentar su propuesta para la formación de profesionales reflexivos, Donald Schön utiliza el análisis de la enseñanza en los talleres de arquitectura como esquematización de los rasgos principales del *prácticum* reflexivo, el cual entiende aplicable a la formación profesional en otras disciplinas (Schön, 1992, p. 31). Si bien el diseñar, en tanto proceso racional, no es una actividad excluyente de las llamadas disciplinas proyectuales ya que “diseña todo aquel que concibe unos actos destinados a transformar situaciones existentes en otras, más dentro de sus preferencias” (Simon, 1973-78, p. 87), el diseño adquiere en estas características particulares, como el dar respuesta en términos de forma a problemas enunciados en otro lenguaje.

En el mismo sentido, Iglesia, en “Disquisiciones sobre el Diseño y el diseñar” (2006) citado por Devalle (2009) da cuenta de estas similitudes y particularidades:

Diseñar es el núcleo de toda profesionalidad y se distingue de la actividad científica en que esta da cuenta del mundo natural o del mundo humano en tanto parte del mundo natural sin perseguir otro fin que el conocimiento. La ciencia trata de cómo las cosas son; el Diseño, de cómo las cosas tienen que ser. Por eso, a pesar de la importante opinión de Herbert Simon, la lógica proposicional no alcanza para convalidar las operaciones de Diseño. Para el Diseño se precisa una lógica normativa, deóntica, de imperativos, aún no desarrollada.

En este sentido, la actividad proyectual puede considerarse como un caso particular de resolución de problemas.

a. Las soluciones de Diseño son soluciones que implican con-formación, se trata de objetos con-figurados, no son soluciones que puedan expresarse sin especificar su conformación; como en caso de una fórmula química o de una operación de corazón o de una ley, que pueden expresarse con distintas formas (lingüísticas, esquemáticas o simbólicas). Uno de los valores de la solución “de Diseño” reside principalmente en esa conformación (caso límite el valor estético de la obra de arte). La forma constituye la interfaz entre el interior de lo diseñado y el entorno en el que la cosa diseñada debe actuar.

b. Las soluciones que aporta el Diseño son objetos, cosas artificiales, hechas por el hombre con propósitos humanos. No son cosas dadas, como los propiamente naturales.

c. En el caso particular del Diseño, el problema a resolver viene planteado con un lenguaje que no es el de la solución. Es decir, la solución se especifica con un lenguaje distinto a aquel con el que ha sido planteado el problema. Esto evoca una solución de continuidad en el proceso racional-lógico-deductivo y secuencial, al que muchos llaman “caja negra” (Devalle, 2009, p. 383, citando a Iglesia, 2006).

Para poder pensar este problema resulta necesario considerar el modo en que dentro de la FADU-UBA la enseñanza del diseño da cuenta de su carácter proyectual, ya que si se entiende al taller de diseño como el lugar en el que los estudiantes incorporan el *habitus* de la disciplina y se concibe al diseño gráfico como disciplina proyectual; la idea de que el diseñar implica un proceso que puede ser explicitado necesita ser desarrollada en la práctica en taller a fin de posibilitar su internalización por parte de los estudiantes.

Pero la proyectualidad no implica solo la existencia de procesos metodológicos. Da cuenta de ello, entre otros trabajos, el de Iglesia (antes mencionado) y citado en el análisis realizado por Devalle (2009) al referir a las diferentes concepciones que abarcan desde planteos como los de Gastón Breyer vinculados a la Heurística hasta concepciones más instrumentales. (Devalle, 2009, p. 380). Más bien, a la hora de hablar de proyectualidad, las respuestas particulares difieren, probablemente porque resulta sumamente compleja su definición en términos cercanos a un metatexto. De hecho existen quienes –como Gastón Breyer– prefieren sostener la existencia del Diseño como una particular forma de resolución de problemas planteados al hombre y su entorno, cuya clave se encuentra en la Heurística en tanto modalidad diversa y plural de prefiguración de respuestas y nuevos horizontes. Pero su postura, seguida de cerca por un sinnúmero de docentes de Diseño en todo el país, difiere de otras consideraciones más instrumentales sobre la singularidad que encierra el proyecto (Devalle, 2009, p. 380). Los desarrollos teóricos realizados por Gastón Breyer han tenido, en la carrera de DG de la FADU, mayor receptividad en algunos de los talleres de Morfología

gía que en los de Diseño Gráfico, en los que las concepciones de proyectualidad parecen relacionarse más con la “sistematicidad y lógica de carreras como Arquitectura” (Devalle, 2009, p. 380) hasta en sus vertientes más instrumentales, que con la Heurística. Mientras la explicitación de las implicancias de la concepción de proyectualidad referida al diseño gráfico es aún un debate pendiente, esta parece ir diluyéndose en los talleres.

Considerando los cambios producidos en la disciplina desde la creación de la carrera en la FADU, parece lógico pensar que en su corta historia el diseño gráfico comenzó a trabajar con otros referentes, lo que explicaría el desplazamiento de la concepción de la disciplina hacia, por ejemplo, el terreno comunicacional.

Si entendemos que la condición de proyectual del diseño gráfico tiene, en el contexto FADU, relación con la misma concepción, pero referida a la arquitectura. Que esta ha sido desarrollada en la carrera de DG por aquellos profesores arquitectos que implementaron en ella sus propuestas de enseñanza. Podría suponerse que, a medida que las cátedras son conducidas por diseñadores gráficos esta referencia a las lógicas de la carrera de Arquitectura se diluye para dar paso a lógicas propias de la carrera de DG. Este distanciamiento no tendría por qué incluir el alejarse de la proyectualidad, sino su problematización desde el interior del diseño gráfico.

Este paso implica para la disciplina consolidarse como tal, lo que supone el desarrollo de sus lógicas inherentes. Lógicas que implican el reconocimiento de las interacciones de la disciplina con los campos de la comunicación y la tecnología cuyos cambios han implicado otro tanto en el diseño gráfico y sin embargo:

[...] el diseño gráfico en su práctica y su pedagogía no incorporó el último deslizamiento del campo de la comunicación y en general, salvo excepciones, al hablar de comunicación como práctica social, no fue más allá de las condiciones de eficacia, diseñadas por la teoría de la información y los primeros funcionalistas o de los planteos respecto de pensar “conscientemente” una estrategia comunicacional (Ledesma, 2003, p. 34).

La relación del Diseño Gráfico con estos campos es compleja y fácilmente banalizable, aún así, en tanto lo entendemos como:

Nacido como expresión de la era técnica “tanto por su relación con la industria de producción como por las técnicas de reproducción”, el diseño gráfico debe hacerse cargo de esta antinomia histórica, pensándose como lugar en que lo estético y lo técnico cohabiten (Ledesma, 2003, p. 35).

Es entonces en el reconocimiento de esta participación en la conformación de la noción de diseño gráfico, así como en la apropiación de las lógicas proyectuales, que podría comenzar la construcción de las lógicas de la disciplina.

## NOTAS

1 Para analizar las diferentes posturas se han relevado los materiales producidos para la implementación de las propuestas de enseñanza (guías de trabajos prácticos, bibliografía y páginas web) y se han realizado entrevistas a todos los Profesores Titulares.

2 La mayoría de los titulares en actividad en 2013 ha formado parte de la cátedra a cargo de Guillermo González Ruiz o de las cátedras de exadjuantos de este, o se ha formado en ellas. Por otra parte, la proporción actual de profesores arquitectos es similar a la de profesores diseñadores gráficos formados en la FADU.

3 "El año 1956 se destaca porque en su transcurso se concretan dos experiencias de nivel universitario que se vinculan al campo del diseño en general y del diseño gráfico en particular: la creación del Departamento de Visión (arquitectos Gastón Breyer y Le Pera), en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de Buenos Aires y la creación del Departamento de Visión en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional del Litoral, en Rosario (arquitectos J. A. Le Pera y C. A. Méndez Mosquera)" (Méndez Mosquera, 1997, p. 52).

4 El Simposio se realizó en la Escuela de Arquitectura del Portsmouth College of Technology en 1967, congregando participantes de varios países de Europa y América. A diferencia de sus predecesores, los simposios de 1962 y 1965, que abordaron los problemas de diseño de manera general, en el Simposio de Portsmouth se trataron específicamente los métodos de diseño en arquitectura (Bonta, 1968, p. 53).

5 Christopher Jones sintetiza los conceptos centrales de esta concepción:

El resultado del diseño está gobernado por entradas producidas por el problema que se está afrontando, y por otras entradas provenientes de problemas y experiencias previas. La capacidad del diseñador de producir soluciones adecuadas al problema depende de que se le haya dado tiempo de asimilar y manipular en su interior imágenes que representan la estructura del problema como totalidad. El control inteligente sobre la manera de hacer llegar la estructura del problema a la caja negra humana aumenta las chances de obtener soluciones adecuadas al problema de diseño (Jones, 1968, p. 5).

6 "En este otro modelo, los objetivos, las variables y los criterios se fijan por anticipado, el análisis se completa antes de iniciar la búsqueda de soluciones, la evaluación es principalmente lingüística y lógica (en oposición a la experimental y las estrategias se fijan de antemano. Son predominantemente lineales, aunque, frecuentemente, incluyen operaciones paralelas, operaciones condicionales y vuelta atrás" (Jones, 1968, p. 7).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Becher, T. (2001). *Tribus y territorios académicos. La indagación intelectual y las culturas de las disciplinas*. Barcelona, España: Gedisa.
- Blanco, R. (2001). Acerca del Partido y el Programa. *Contextos*, 6+7, 82-83.
- Bonta, J. P. (1968). Notas sobre temas discutidos en Portsmouth. En *El Simposio de Portsmouth. Problemas de metodología del diseño arquitectónico* (pp. 33-71). Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Breyer, G. (2007). *Heurística del diseño*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones FADU y Nobuko.
- Carvajal, G. (2005). *Diseño como poética. El pensamiento de César Janello*. Buenos Aires: Academia Nacional de las Artes.
- Carpintero, C. (2009). *Dictadura del diseño. Notas para estudiantes molestos*. Buenos Aires, Argentina: Wolkowicz Editores.
- Devalle, V. (2004). Gastón Breyer. *Contextos*, 13 +14, 60-65.
- ..... (2009). *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Doberti, R. (2008). *Espacialidades*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Infinito.
- Iglesia, R. (2010). *Habitar, Diseñar*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko.
- Jones, J. Ch. (1970). *Desing Methods: seehs and human futures*. London: John Willey & Sons. Ltd.
- Ledesma, M. (2003). *El diseño gráfico, una voz pública*. Buenos Aires, Argentina: Argonauta.
- Longinotti, E. (2001). Un prodigioso experimento. *Contextos*, 6+7, 84-91.
- Méndez Mosquera, C. (1997). Retrospectiva de Diseño Gráfico. *Contextos*, 1, 46-53.
- Schön, D. A. (1992). *La formación de profesionales reflexivos. Hacia un nuevo diseño de la enseñanza y el aprendizaje en las profesiones*. Barcelona, España: Paidós.
- Simon, H. A. (1973-78). *Las ciencias de lo artificial*. Barcelona, España: ATE.
- Sztulwark, P. (2001). Partido. Partido. Partido. *Contextos*, 6+7, 52-55.



## **Cecilia Mazzeo**

Diseñadora Gráfica (FADU-UBA) desde 1989. Egresada de la Carrera de Formación Docente en el año 2004, obtuvo el título de Docente Autorizado de la UBA. Doctora en Diseño desde 2013.

Ha realizado cursos de perfeccionamiento para graduados sobre enseñanza en entornos virtuales: *Diseño de propuestas educativas en entornos virtuales y Estrategias de Tutoría para la Interacción en Entornos Virtuales* y una multiplicidad de seminarios en el área de historia del arte y estética.

Se dedica a la docencia universitaria desde 1989. Actualmente es Profesora Titular Regular de Diseño Gráfico I-II-III y Morfología I-II de la Carrera de Diseño Gráfico, y Profesora Adjunta de Medios Expresivos I-II, Cátedra Romano, de la Carrera de Diseño de Indumentaria y Textil, FADU-UBA.

Profesora de posgrado en el Programa de actualización de Sociología del Diseño, DISO, en la Maestría de Diseño Comunicacional DiCom y en la Carrera de Formación docente FADU-UBA.

Es coautora del libro *La enseñanza de las disciplinas proyectuales. Hacia la construcción de una didáctica para la enseñanza superior* (2007), Editorial Nobuko, y participó en la compilación *Enseñar, proyectar, investigar* (2009), Editorial Nobuko. También es coautora del libro *Entre formas. Diez años de morfología de diseño gráfico* (2012).

Ha participado en el Simposium Latinoamericano "Educación de Diseño Gráfico para el Siglo XXI", realizado en Santiago de Chile en junio de 1993, integrando la delegación de Docentes de la Carrera de Diseño Gráfico de la Universidad de Buenos Aires; en el II Simposium Latinoamericano "Educación de Diseño Gráfico para el Siglo XXI", realizado en Belo Horizonte en junio de 1995, integrando la delegación de Docentes de la Carrera de Diseño Gráfico de la Universidad de Buenos Aires; y en congresos de docencia universitaria y jornadas sobre su especialidad desarrolladas en la FADU-UBA.

Ha integrado proyectos de investigación UBACYT y participado en jornadas y encuentros organizados por la Secretaría de Investigación FADU-UBA.

Departamento de Diseño Gráfico

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires

Calle Intendente Güiraldes 2160. Pabellón III, Piso 4°

Ciudad Universitaria, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina

cecilia.mazzeo@gmail.com



DOCUMENTOS



# DISEÑO GRÁFICO EN BRASIL EN LAS DÉCADAS DEL 20 Y EL 30. MODERNISMO Y MODERNIDAD

Victor Margolin \*

## Modernismo brasileño

En una declaración para la antología *99 poetas/1999*, el poeta, crítico y traductor Haroldo De Campo escribió:

“El Modernismo brasileño vanguardista comenzó en 1922, el año en que fueron publicados *La tierra baldía* de Eliot, *Ulises* de Joyce y *Trilce* de Vallejo, bajo la influencia del futurismo italiano y el cubismo francés”.<sup>1</sup>

Si vamos a reconocer el argumento de Do Campo para la llegada del modernismo a Brasil debemos entender que el modernismo para él estaba muy identificado con la definición europea de “moderno”, que lo vinculaba con la radical creación de nuevas formas estéticas en el arte y la literatura. Al caracterizar al modernismo brasileño, Do Campos siguió la posición del poeta Oswald de Andrade en su rechazo de las influencias extranjeras y la afirmación de una estética brasileña inconfundible.

Si tomamos asimismo la datación de Do Campo que considera el año 1922 como punto de partida del modernismo brasileño, inevitablemente lo identificaríamos con La Semana del Arte Moderno, llevada a cabo en San Pablo en 1922. En ese momento, los artistas involucrados rechazaron un arte nostálgico y nativo, definiendo al modernismo con una impronta brasileña, no solo en la pintura, la escultura y el arte aplicado, sino también en la arquitectura, la literatura y la música. Este intento fue evidente en el diseño de la cubierta del catálogo realizada por el artista Emiliano Di Cavalcanti, uno de los organizadores de la Semana del Arte Moderno, que consistía en un dibujo en tinta de una mujer desnuda en un pedestal, rodeada por formas decorativas y un follaje (Fig. 1). Por supuesto, el desnudo era un clásico ícono de la pintura europea pero Di Cavalcanti lo combinó con plantas tropicales y otras formas que insinuaban el arte *folk* de Brasil.

Entre los principales artistas y teóricos que, además de Di Cavalcanti, participaron en la Semana Santa del Arte Moderno se encontraban Oswald de Andrade, autor del manifiesto *Pau-Brasil* (Poesía palo Brasil) en 1924 y del *Manifiesto Antropófago* o *Manifiesto caníbal* de 1928; Mario de Andrade (1893-1945) un poeta, novelista, crítico y musicólogo, quien publicó la novela seminal *Macunaíma* en 1928; los pintores Anita Malfatti (1889-1964), considerada por ser la primera artista brasileña que introdujo desde el exterior las ideas modernas sobre pinturas, y Tarsila do Amaral, y el poeta y pintor Paulo Menotti Del Picchia. Estos artistas conformaron el Grupo de los Cinco, que permaneció en el centro del movimiento moderno brasileño en la década del 20.

\* Universidad de Illinois, Chicago. Estados Unidos

En su manifiesto *Pau-Brasil* y en el *Manifiesto Antropófago*, Oswald de Andrade caracterizó al modernismo brasileño por su capacidad para canibalizar la cultura europea para sus propios propósitos. Con este argumento, él y otros asociados con el movimiento moderno de Brasil sostuvieron simultáneamente su deseo de ser modernos y su negativa de adoptar los precedentes europeos. El crítico de arte P. M. Bardi ha señalado que las nuevas ideas visuales que fueron introducidas en la exhibición de la Semana del Arte Moderno pronto comenzaron a penetrar en el mundo de las publicaciones en libros y revistas, y en consecuencia, tuvieron un efecto considerable en los estilos gráficos populares. Siguiendo el evento, algunos de los organizadores, incluido Mario de Andrade, lanzaron una revista cultural a la que llamaron *Klaxon* para mostrar su intento de proclamar ruidosamente la llegada de una nueva cultura. La revista, que contó con solo nueve números, introdujo de forma radical la retórica visual de la vanguardia rusa, en particular el diseño de la portada con su gran letra A que ocupaba la página en sentido vertical (Fig. 2). La manera en que el diseño de la portada incorpora una letra sola en múltiples palabras recuerda la idea de la economía visual del diseñador ruso El Lissitzky.

*Klaxon* publicó artículos y poesías en varios idiomas y trajo numerosos ejemplos de la vanguardia europea, llamando la atención de sus lectores brasileños. Sin embargo, los editores, entre los cuales Mario de Andrade era la figura central, fueron inflexibles a la hora de identificarse con alguna vanguardia en particular: "*Klaxon*", declararon, "es klaxonista". La publicidad de la revista también fue innovadora e incluía una parodia en un aviso para una fábrica que producía sonetos, madrigales, baladas y *quadrinhas*, una forma poética formada por cuatro versos.

Así, la retórica constructivista de la tapa fue fusionada con un espíritu "Dadá", que fue evidente también en las páginas donde ocasionalmente se presentaba con una mezcla ecléctica de estilos.

Podríamos comparar *Klaxon* con otras revistas literarias de la misma época, cuyos diseñadores crearon formatos visuales de novelas que correspondieron a la literatura experimental que ellos publicaron. Podemos mencionar numerosas revistas europeas como *Der Dada* y *Dadaco* en Alemania, *Literatura* en Francia e *Irradiador* en México. *Klaxon* y otras revistas brasileñas vanguardistas que le siguieron, *Terra Roxa e Outras Terras*, que apareció en 1925, y la *Revista de Antropofagia* de Oswald de Andrade, que salió a la luz en 1928. Todas ellas fueron las publicaciones brasileñas de los años 20 que mejor representaron un interés en la tipografía vanguardista. El primer ejemplar de la *Revista de Antropofagia* incluía el *Manifiesto Antropófago* de Andrade con una ilustración de Tarsila do Amaral (Figs. 3a y 3b). En su fase inicial la revista editó diez números hasta que se convirtió en un tabloide y circuló por un breve período en una entrega semanal con el diario (*Diário de São Paulo*). De este modo, los editores también experimentaron con la tipografía, incluyendo citas aisladas con tipografía grande en negrita, como así también una mezcla de tipografías con un *layout* ordenado en dos columnas.

Los libros vanguardistas producidos por los participantes de la Semana del Arte Moderno, incluyen el libro de poemas *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade de 1925, que fue ilustrado por Tarsila do Amaral, quien también diseñó la irónica tapa que mostraba una bandera brasileña en sentido vertical con el nombre de *Pau-Brasil* dentro del globo azul (Fig. 4).

Una serie de otros importantes libros de diseño, particularmente las cubiertas, fueron creadas por escritores asociados con el movimiento moderno brasileño, en especial Oswald y Mario de Andrade, el poeta Raul Bopp, el crítico y ensayista Guilherme de Almeida y Antônio de Alcântara Machado. Una de las más intrigantes de la serie fue el diseño de la tapa y el



Figura 1: Emiliano Di Cavalcanti, Semana de Arte Moderna, cubierta del catálogo, 1922. Fuente: [http://classconnection.s3.amazonaws.com/379/flashcards/4040379/png/1922\\_semana\\_de\\_art\\_moderna-14225886396652DAF19.png](http://classconnection.s3.amazonaws.com/379/flashcards/4040379/png/1922_semana_de_art_moderna-14225886396652DAF19.png).



Figura 2: Tapa de *Klaxon*, 1922. Fuente: <http://2.bp.blogspot.com/-OSXjg3hMzlg/TzksIhePjfl/AAAAAAAAAH8Y/VqotMIew5jY/s1600/revistas+2.jpg>.



Figura 3b: *Revista de Antropofagia*, manifiesto Antropófago, 1928. Fuente: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/pt/6f/65/Revantrof.png>.



Figura 3a: *Revista de Antropofagia*, cubierta, 1928. Fuente: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/pt/6f/65/Revantrof.png>.



Figura 4: Tarsila do Amaral, cubierta de *Pau- Brasil*, 1925.

Fuente: [http://1.bp.blogspot.com/\\_1Ed3SQP4XvQ/SZrEgY5TZQI/AAAAAAAAAQ4/P5O3-uBN30I/s320/paubrasil.jpg](http://1.bp.blogspot.com/_1Ed3SQP4XvQ/SZrEgY5TZQI/AAAAAAAAAQ4/P5O3-uBN30I/s320/paubrasil.jpg).

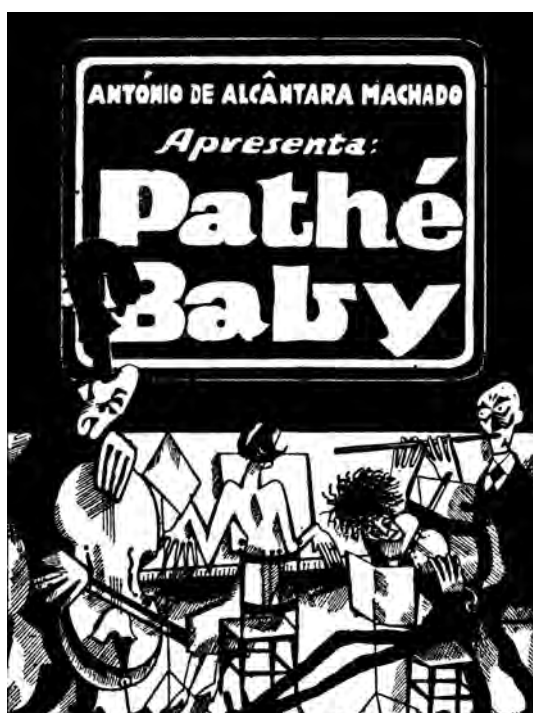


Figura 5: Antônio Paim Viera, tapa de *Pathé Baby*, 1926.

Fuente: [https://sebodomessias.com.br/imagens/produtos/56/566796\\_891.jpg](https://sebodomessias.com.br/imagens/produtos/56/566796_891.jpg).



Figura 6: Tapa de *O Malho*, sin fecha.

Fuente: <http://media-cache-ec0.pimg.com/236x/11/6b/2e/116b2ea7330cbb2224af8bea16631c2f.jpg>.



*layout* del libro que Antônio Paim Viera hizo para la novela *Pathé-Baby* de Alcântara Machado en 1926, quizás el *layout* más original hecho durante los años 20 (Fig. 5). El título fue tomado del nombre de un pequeño proyector hogareño que fue lanzado al mercado por primera vez por Pathé Frères en 1922. Influyó en la estructura del libro, que fue diseñado para recordar la atmósfera de un cine. Paim Veira creó una secuencia de dibujos cinematográficos en una lámina desplegable que, humorísticamente, representaba un cuarteto musical que desaparecía de manera progresiva mientras acompañaban un film silencioso.

Con la llegada al poder de Getúlio Vargas en 1930, el clima para el cosmopolitismo intelectual y la irreverencia política cambió, y el impulso vanguardista para crear una expresión moderna como “Brasilidade” (Brasilidad) cedió.

### **Modernidad brasileña**

En la sección precedente de este artículo catalogo algunos libros y diarios que considero ejemplos del modernismo brasileño y que en consecuencia diferencio del término “modernidad”. La diferencia entre los dos es que el “modernismo” denota una particular cualidad formal asociada con lo nuevo, mientras que “modernidad” es un término muy amplio, que caracteriza el sentido de algo que está en su tiempo sin la necesidad de poseer una estética formal innovadora. Siguiendo esta distinción, uno puede estar de acuerdo con Haroldo Do Campos en que aquel modernismo brasileño en su primera fase fue asociado con un grupo determinado de obras literarias, visuales y musicales de arte y diseño gráfico. Podemos, por consiguiente, considerar otros trabajos como ejemplos de la modernidad brasileña –trabajos de arte y diseño con características que son ampliamente reconocidas como lo moderno sin experimentación formal como su elemento central–. En Brasil, la modernidad visual fue en especial evidente en muchas revistas populares como en las portadas de ciertos libros, en las ilustraciones y en los *layouts*.

Entre las revistas, las influencias más fuertes de diseño fueron francesas. Esto comenzó en el siglo XIX con revistas como *Semana Ilustrada*, que publicó Henrique Fleuiss en San Pablo a comienzos del año 1860, y la *Revista Ilustrada*, que el caricaturista italiano Ângelo Agostini lanzó en Río de Janeiro en 1876.

La relación con los estilos gráficos franceses continuó de una manera diferente después del cambio de siglo cuando la decoración Art Nouveau, particularmente el diseño de las letras, generó un gran impacto. Aunque el Art Nouveau menguó en Europa alrededor del año 1905, siguió influenciando la impronta de algunas publicaciones, en especial las cubiertas de los libros y los *layouts* de los años venideros. Las primeras revistas ilustradas del siglo xx incluían a *O Malho (La maza)* y *A Careta (La mueca)* (Fig. 6). En lugar de recostarse en los artistas, estas revistas, que se esforzaron por retratar la vida urbana moderna, tenían gran influencia en una nueva generación de caricaturistas que dibujaban cubiertas, ilustraciones y caricaturas. Entre ellos se destacaba J. Carlos, quien fue el principal ilustrador de *A Careta* desde 1908 hasta 1921, cuando abandonó esa tarea para convertirse en el director de arte y en ilustrador para una compañía en Río de Janeiro que publicó algunas de las principales revistas ilustradas de la época. Otras grandes figuras que dibujaron para las revistas populares fueron Calixto Cordeiro, que firmaba como “K.lixto”, y Raul Paranhos Pederneiras, más conocido como “Raul”. De acuerdo con el historiador de arte Rafael Denis, estos dos ilustradores y J. Carlos formaron el “trío de oro” de la caricatura brasileña.

## La modernidad en las revistas y libros publicados

Una nueva generación de revistas apareció en los años 20. Algunas continuaron con el estilo del período anterior, mientras otras adoptaron aspectos del estilo Art Deco, popular en aquel tiempo en París y Nueva York, como se puede ver en las tapas de las revista *Para Todos* por J. Carlos (Fig. 7). Entre ellas, *A Maçã (La manzana)*, que apareció por primera vez en el año 1922, rápidamente se convirtió en el semanal más popular en Río (Fig. 8). Era una revista satírica cuya popularidad puede atribuirse al menos en parte a su vivaz diseño, que fue influenciado por las publicaciones de moda francesas pero que también incluía elementos originales. La cualidad gráfica que más sobresalía de la revista, sin embargo, fueron los vivos diseños de las páginas, que incluían dibujos alineados que enmarcaban las columnas de estilos para titular las páginas que integraban la copia impresa en diseños ornamentales simétricos.

La modernidad resultaba también evidente en los diseños de los libros aunque no en forma tan extensiva como en las revistas publicadas. A fines de la Primera Guerra Mundial, el libro comercializado en Brasil no había sido desarrollado. De hecho, algunos libros escritos por autores brasileños fueron publicados en Europa y luego distribuidos en casa. Había muy pocas librerías u otro tipo de local que vendiera libros y esto hacía que su distribución fuese dificultosa. El Art Nouveau, y ocasionalmente la estética de William Morris con su Arts and Crafts, fueron fuertes influencias en el diseño de las portadas de los libros y de algunos *layouts*. El hombre al que se le suele atribuir el lanzamiento de publicaciones brasileñas modernas es José Bento Monteiro Lobato, autor y periodista, que también era un firme nacionalista. Monteiro Lobato comenzó a desarrollar una empresa editora que él revolucionó de muchas formas. Una de ellas fue prestar más atención en el diseño de las portadas, que hasta ese momento eran en su mayoría reproducciones de los títulos en las páginas en papel gris o amarillo. También modernizó los *layouts* de sus libros, cambiando los cargados diseños de las páginas por diseños limpios con tipografías bien definidas. La mayoría de los caricaturistas e ilustradores a quienes encargó el diseño de las portadas de sus libros ya eran conocidos en la época como colaboradores de las revistas populares brasileñas: Antônio Paim Viera, Mick Carnicelli y Benedito Carneiro Bastos Barreto, conocido como "Belmonte".

El diseño y la impresión de los libros brasileños presentaban altibajos para fines de los años 20, con la excepción de la publicación de Monteiro Lobato.

Entre los pocos editores que valoraron el compromiso de Monteiro Lobato para diseñar se encuentra Olympio, quien publicó una amplia variedad de trabajos literarios y políticos en las décadas del 30 y el 40. Su trabajo editorial adquiere reputación debido a la labor de Tomás Santa Rosa, un artista en ascenso. Santa Rosa se mudó a Río de Janeiro desde el noreste de Brasil y comenzó a ganarse la vida diseñando libros. Sus primeros diseños fueron para Ariel Editora. Dos de ellos fueron novelas de Jorge Amado, quien también era del noreste. Para la novela *Cacáu*, de Amado, Santa Rosa creó una portada que integraba la letra expresiva en negrita del título con una ilustración viva (Fig. 9). Él también diseñó el *layout*, que dejaba ver la importancia dada a la tipografía, los márgenes, el espacio interlineado y la ubicación de las ilustraciones. Aunque Monteiro Lobato también priorizaba la relación entre el interior y la portada de una publicación, Santa Rosa trajo una sensibilidad más coherente al diseño del libro, que hizo que sus diseños fueran inconfundibles.

En 1935, Santa Rosa comenzó a trabajar para José Olympio, donde demostró cómo un diseñador podía crear una identidad visual para un editor. Desarrolló identidades visuales



Figura 7: Juan Carlos, tapa de *Para Todos*, 1927.  
Fuente: [http://4.bp.blogspot.com/-a10QKib56Vw/TqsHWQf\\_fvl/AAAAAAAAAII/b5mGfoJpjQs/s1600/CAPA\\_JCARLOS.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-a10QKib56Vw/TqsHWQf_fvl/AAAAAAAAAII/b5mGfoJpjQs/s1600/CAPA_JCARLOS.jpg).



Figura 8: Tapa de *A Maça*, 1928.  
Fuente: [http://lessartismorefartsy.files.wordpress.com/2011/03/2515502240\\_0e99dee8f6\\_o1.jpg](http://lessartismorefartsy.files.wordpress.com/2011/03/2515502240_0e99dee8f6_o1.jpg).



Figura 9: Tomás Santa Rosa, tapa de *Cacáú*, 1933.  
Fuente: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/pt/e/e7/Cacau-jorge-amado.jpg>.



Figura 10: Tapa de la *Revista do Globo*, alrededor de 1930. Fuente: <http://revistadoglobo.wordpress.com/>.

diferentes para varias series Olympio, que luego contribuyeron a la identidad general de la editorial. Para la portada de la novela fundamental de Graciliano Ramos, *Vidas Secas (Vidas áridas)*, donde hizo una crónica de la pobreza en el noreste de Brasil, Santa Rosa incluyó una ilustración en blanco y negro de un campesino sentado contra un fondo austero con un árbol despojado y una cadena montañosa. La ilustración fue situada sobre una superficie marrón rojiza, quizás para representar la tierra reseca. Debajo estaba el título en grandes letras en itálica. El formato era parte de una serie cuyas portadas incluían ilustraciones similares con el texto por debajo.

Además de los pocos editores en Río de Janeiro y San Pablo, quienes entendieron el valor de los libros y el de las portadas bien diseñadas, había varios en otras partes de Brasil que también creían en el valor del diseño. Entre ellos se destacó la Livraria do Globo en Porto Alegre, una ciudad situada en el estado sureño Río Grande do Sul, donde se asentaron muchos inmigrantes alemanes. Aunque fue fundada en 1883, Livraria do Globo comenzó a tener actividad en publicaciones de libros a fines de la década del 20. En 1929, la firma comenzó a publicar una revista, *Revista do Globo*, cuyos diseñadores de portada adoptaron un estilo Art Deco similar al de otras revistas brasileñas de la época (Fig. 10).

El principal diseñador de la firma era Ernst Zeuner, un alemán que emigró a Brasil en 1922. En Alemania había estudiado en la Academia de Artes Gráficas y Diseño de Libros de Leipzig, donde precedió al joven Jan Tschichold por varios años. Además de comenzar sus estudios en Leipzig, Zeuner trabajó allí como calígrafo e ilustrador y se familiarizó con los últimos desarrollos en tecnología de impresión.

Cuando llegó a Livraria do Globo, se encontró con una forma de trabajo tradicional en el diseño de libros que él fue capaz de modernizar. Con un talento que abarcaba la ilustración, *layout* y tipografía, creó las portadas de los libros y las ilustraciones para novelas, como así también las viñetas y otros elementos gráficos.

Para hacer frente a la amplia variedad de proyectos de diseño en los que Livraria do Globo estaba comenzando a interesarse, la dirección de la empresa creó el Departamento de Diseño y puso a Zeuner al frente de él. Algunos artistas brasileños fueron entrenados en el campo de actividades que el Departamento emprendió, y Zeuner sirvió como mentor de numerosos diseñadores jóvenes. Para el final de la década del 30, la calidad de trabajo que produjo el Departamento de Diseño fue de un nivel muy alto. Bajo su tutela las portadas de los libros de Livraria do Globo siempre mostraron un balance apropiado de letras expresivas e ilustraciones llamativas.

## **Conclusión**

La relación entre el modernismo y la modernidad en Brasil no fue tan evidente durante las décadas del 20 y del 30 como sí lo fue en algunas partes de Europa. En Alemania, por ejemplo, Jan Tschichold influyó fuertemente en los artistas de vanguardia rusos, alemanes y holandeses para formular los principios de su "nueva tipografía", que influyó de manera notable en el diseño de libros, revistas y afiches. Sin embargo, en Brasil, algunos artistas e ilustradores que diseñaron publicaciones modernistas experimentales también trabajaron en revistas y diarios populares.

Así, la diferencia entre el modernismo y la modernidad no puede ser aplicada de modo estricto en este caso. Brasil fue uno de los pocos países de América Latina donde hubo una respuesta significativa a la actividad de las vanguardias en Europa.

La combinación de nuevas formas estéticas adoptadas con la firme convicción de que estas podían generar una nueva expresión de identidad brasileña, probablemente redujo la motivación de buscar conexiones con los artistas que compartieron las mismas ideas en otras partes de América Latina, como Manuel Maples Arce en México o Joaquín Torres García en Uruguay. El resultado, sin embargo, era un compromiso sólido en todas las formas de comunicación visual dentro de Brasil, que continuó en los años siguientes con el movimiento de Poesía Concreta Brasileña a partir de la década del 50, el trabajo pionero de identidad corporativa de Aloisio Magalhães, los afiches influyentes de Ulm de Alexandre Wollner, como así también la variedad de materiales enérgicos y coloridos que muchos diseñadores gráficos brasileños como Rico Lins y Felipe Taborda están produciendo hoy día.

## NOTAS

<sup>1</sup> "Algunas notas sobre el modernismo Brasileño". Consultado en marzo de 2012 en <http://www.writing.upenn.edu/~bernstein/syllabi/.../Brazilian-modernism.pdf>.

## BIBLIOGRAFÍA

- Amaral, A. (1970). *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva.
- Bardí, P. M. (1975). *História da Arte Brasileira: Pintura, Escultura, Arquitetura, Outras Artes*. São Paulo, Brasil: Edições Melhoramentos.
- ----- (1978). *O Modernismo no Brasil*. São Paulo, Brasil: Sudameris-Banco Francês e Italiano para a América do Sul S/A.
- Batista, M. R., Porto, T., Lopez, A. y Soares de Lima, Y. (eds.) (1972). *Brasil: 1º Tempo Modernista-1917/29 Documentação*. São Paulo, Brasil: Instituto de Estudos Brasileiros.
- Cardoso, R. (ed.) (2005). *O Design Brasileiro antes do Design. Aspectos da História Gráfica, 1870-1960*. São Paulo, Brasil: Cosac Naify.
- Cardoso Denis, R. (1999). *Uma Introdução à História do Design*. São Paulo, Brasil: Editora Edgard Blücher.
- Collazos, Ó. (1977). *Los Vanguardismos en la América Latina*. Barcelona, España: Ediciones Península.
- Cunha Lima, G. (1997). *O Gráfico Amador: As Origens da Moderna Tipografia Brasileira*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora UFRJ.
- De Lima, Y. S. (1985). *A Ilustração na Produção Literária São Paulo-Década de Vinte*. São Paulo, Brasil: Instituto de Estudos Brasileiros.
- De Moraes Belluzzo, A. M. (ed.) (1990). *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo, Brasil: Fundação Memorial da América Latina.
- *Design Gráfico Brasileiro*. Consultado en marzo de 2012 en <http://designgraficobrasileiro.wordpress.com/category/diogenes/>.
- Ferreira, M. C. (1997). *Santa Rosa e a Invenção do Livro Modernista*. Projeto Conclusão, PUC Rio de Janeiro, Brasil.
- *Gráfica Arte e Indústria no Brasil: 180 Anos de História* (1991). São Paulo, Brasil: Benderrante S.A. Gráfica e Editora.
- Hallowell, L. (1982). *Books in Brazil: A History of the Publishing Trade*. Metuchen, N.J. and London: The Scarecrow Press.
- Herkenhoff, P. (1993). "Brasil Marajoara-A Modernidade das Artes Decorativas". FAU-UFPA. Consultado en marzo de 2012 en <http://fauufpa.wordpress.com/2011/07/01/brasil-marajoara-a-modernidade-das-artes-decorativas/>.
- *Journal of Decorative and Propaganda Arts* 21 (1995). Brazil Theme Issue.
- Lima, H. (1963). *História da Caricatura no Brasil*, vol. 1. Rio de Janeiro, Brasil: Livraria José Olympio Editora.
- "O Malho". *Revista Eletrônica João do Rio*. Consultado en marzo de 2012 en [http://www.joaodorio.com/site/index.php?option=com\\_content&task=view&id=422&Itemid=117](http://www.joaodorio.com/site/index.php?option=com_content&task=view&id=422&Itemid=117).

- Pontual, R. (1969). *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Civilização Brasileira.
- Sobral, J. (2007). *O Desenhista Invisível*. Rio de Janeiro, Brasil: Folha Seca.
- Sosnoski, S. (ed.) (1999). *La Cultura de un Siglo. América Latina en sus Revistas*. Madrid y Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Turner, J. (ed.) (2000) *Encyclopedia of Latin American & Caribbean Art*. London: Macmillan and New York: Grove's Dictionaries.

### **Victor Margolin**

Ph.D, Profesor Emérito de Historia del Diseño en la Universidad de Illinois, Chicago, EE.UU. Ha escrito, editado y coeditado varios libros, entre los que se destacan *The Struggle for Utopia*, *Design Discourse*, *Discovering Design*, *The Idea of Design*, y *The Politics of the Artificial* (traducido al español como *Las políticas de lo artificial. Ensayos y estudios sobre Diseño*, editado por Designio). A fines de 2014 publicará los primeros dos volúmenes de su *World History of Design*, editado por Bloomsbury. Ahora se encuentra trabajando en el tercer y último volumen.

Universidad de Illinois

## RECENSIONES BIBLIOGRÁFICAS

### ACTORES Y TRAYECTORIAS. OTRAS FORMAS DE HISTORiar A LOS DISEÑOS

#### *Diseño industrial y comunicación visual en la Argentina. Entre la Universidad, la empresa y el Estado (1950-1970)*

De Ponti, Javier. Rosario: Prohistoria Ediciones, 2012, 240 páginas.

En los últimos años la historiografía de los diseños en la Argentina y también en América Latina se ha renovado al calor de una serie de investigaciones que entienden que la tarea de historiar excede ampliamente el relato sobre la factura de los productos o sobre las vicisitudes biográficas de sus hacedores. En efecto, y tal como lo plantea Beatriz Colomina para el caso de la Arquitectura, se trata de pasar de una historia de las obras al universo más amplio en donde estas se inscriben. Para los diseños el desafío consiste en eludir el recuento de piezas y el relato sobre cómo se produjeron y qué técnicas requirieron, para –a contrapelo– emprender una historia más amplia que permita vincular la especificidad de estas prácticas con la dimensión social, económica, cultural y política.

El libro de De Ponti, originalmente elaborado como Tesis de Maestría en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de La Plata, es un excelente ejemplo de lo referido. Un texto que resulta una *rara avis* virtuosa en la que el diseño industrial y la comunicación visual en la Argentina son leídos a partir de lo que se conoce como “estudio de trayectorias” y en donde, además, la investigación se detiene en dos décadas que resultan claves para el país y para los diseños. De ahí que el énfasis se sitúe en el recorrido de individuos y de grupos que promovieron carreras, institutos, centros y cátedras y los vínculos que a partir de allí se establecieron. Ellos vuelven inteligibles las “fortuitas casualidades” que abundan en las iniciativas institucionales y que explican ocurrencias, genealogías y herencias no siempre visibles.

El libro es también una historia institucional de los diseños en el país, leídos en clave tanto económico-industrial como política. Las décadas bajo análisis son aquellas en las que el proyecto de sustitución de importaciones y de transformación del perfil agrícola en otro de corte industrial formó parte de los gobiernos democráticos y fue el momento de emergencia de una fuerte conciencia social y política sobre el aparato administrativo del Estado. La elección por iluminar la relación entre Universidad, empresas y Estado es estratégica pues, a la vez que explica las características sobresalientes del período, pone en evidencia cómo esos debates resonaron al interior de los diseños. Y por ello mismo, contribuyeron a su proceso de institucionalización.

El texto propone un sugerente recorrido que va desde el liderazgo de Tomás Maldonado dentro del “Grupo Arte Concreto Invención” en la década del 40 hasta el rol del Estado en la promoción del diseño durante los años 60 y 70. En ese abanico se abordan el papel asumido por Maldonado como docente de la mítica escuela HfG de Ulm, Alemania, a fines de los años 50, las primeras carreras y los primeros centros de diseño del país durante los años 60, la trama de relaciones entre arquitectos, artistas y estudiantes de arquitectura, la creación de los primeros departamentos de diseño al interior de empresas nacionales y extranjeras –tomando como casos emblemáticos las firmas Olivetti y SIAM Di Tella– y, finalmente, el papel desempeñado por el Estado en la promoción del diseño a través del INTI (Instituto Nacional de Tecnología Industrial) y en 1963 a creación en su interior del CIDI (Centro de Investigaciones de Diseño Industrial) a cargo de la inigualable figura de Basilio Uribe.

En definitiva, se trata de un libro que habla de un diseño situado en sus condiciones de posibilidad y en las razones de su existencia en un período emblemático para el campo proyectual en el país.

**Verónica Devalle**

## ATRAPADOS CON SALIDA

### *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*

Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené (compiladoras). Buenos Aires: Edhasa, 2013, 360 páginas.

*“what is the use of a book”, thought Alice,  
“without pictures or conversation?”*  
Lewis Carroll

Luego de *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires* (2009), Laura Malosetti Costa y Marcela Gené reúnen en esta oportunidad once textos cuyos autores se dejan atrapar (y nos permiten ser atrapados por) medios ilustrados. Con hipótesis de trabajo que combinan arte, sociedad, tecnología y política como palabras clave, abordan series de imágenes producidas entre mediados del siglo XIX y la década de 1970, y que circularon en nuestro ambiente, aun no específicamente de impresión porteña algunos de ellos. Vinculan dos esferas, la política y el arte, bajo una constelación de asuntos propios de la industria gráfica, los responsables de sus contenidos, los contextos, la circulación y los lectores destinatarios.

Los capítulos se suceden cronológicamente. No se les ha impuesto un orden de periodización. Cada uno tiene su recorte, cuestiones, referencias y encuadres particulares, pero no deja de ser plausible una lectura que reúna correspondencias diversas entre ellos, relativas a la estética y la pragmática de los vínculos entre imágenes y palabras, o por afinidades temáticas.

En el primero de ellos, Marcelo Marino enfoca un conjunto de imágenes, lemas y divisas que –dispuestos bajo diversos soportes– fueron constitutivos del discurso visual del escenario rosista. Tres capítulos ofrecen facetas distintas de las imágenes circulantes cerca del cambio de siglo y el Centenario en 1910. Georgina Gluzman despliega una lectura de las revistas promovidas por Adolfo Carranza, funcionales a la empresa didáctica del Museo Histórico Nacional y a la de su director. Consagratorias de una visualidad para nuestra historia, pusieron de relieve a protagonistas y ofrecieron un repertorio artísticamente notable, apto tanto para la demanda creciente del público a educar como para la también creciente disponibilidad de reproducción impresa. En sincronía con otros

textos suyos, en la iconografía patria Carranza incluía a las mujeres. Asimismo, desde otro ángulo, complementario y paralelo, también en los albores del siglo XX, Gluzman, junto con Julia Ariza, observan otras imágenes femeninas a través de una revista dirigida al consumo de familias modernas, que cultivaron en sus mujeres (mediante ellas) virtud e ilustración. Lautaro Cossia recoge gracias a un medio gráfico rosarino la cobertura de la celebración del Centenario de la Semana de Mayo. Una visión congelada del pasado nacional y la profusión de documentos de los habitantes de “El” Rosario colmando el espacio público en su festejo formaron parte de un modo de sumar al imaginario de la ciudad la promesa de progreso como “épica de un destino”.

Marcela Gené y Juan Buonuome recorren las publicidades gráficas en *La Vanguardia* con enfático interés por la relación cambiante entre aspectos de la técnica, la circulación, el sentido y la recepción a partir de 1913, cuando se inauguraron nuevos talleres para la prensa oficial del Partido Socialista, condición que permitió proponerse competir con la prensa “capitalista”. Las tensiones y contradicciones entre la necesaria publicidad y las virtudes que la didáctica partidaria exigiría quedan elocuentemente de manifiesto en las piezas gráficas reproducidas en este trabajo; también, la diversidad de estrategias gráficas de su diseño.

El trabajo de Sandra Szir selecciona un medio clave, meta-medio de la cultura gráfica. En las páginas de la revista *Éxito Gráfico* asoman la excelencia en la reproducción de imágenes, los incesantes logros técnicos, la necesaria educación artística de nuevos recursos humanos y la actuación de protagonistas relevantes por su intervención gremial, intelectual y política como programa múltiple del sector gráfico. De allí que este capítulo aporte además aristas importantes a la lectura de los capítulos ya mencionados.

En el séptimo capítulo, Malosetti Costa y María Isabel Baldassarre recorren los tres años de existencia de la revista mensual dirigida por Rubén Darío y publicada en París, hasta el inicio de la Primera Guerra. El *magazine Mundial* es presentado como “un sitio virtual” de reunión de artistas de poéticas disímiles pero concurrentes en el sentido de la coincidencia de experiencias de un nutrido colectivo hispano y latinoamericano, aprehendiendo y asimilando el arte y la vida de y en los ambientes parisinos (los



Salones, pero también los cabarets) antes de regresar a sus naciones.

Poesía y artes plásticas también se cruzan en la trama que reconstruyen Amalia García y Silvia Dolinko tras los rastros de una deriva del informalismo. La trama va y viene de Buenos Aires a París y de las galerías concretas a los museos imaginarios, e incluye los tres números de la revista *Boa* (cerca de 1960) como un espacio de difusión y reflexión para las nuevas poéticas divergentes de la abstracción geométrica hegemónica.

Catalina Fara y Juan C. Andrada presentan a Julio E. Payró como “gestor de lo visual” y señalan que al incorporarse a relevantes medios editoriales, el prestigioso historiador del arte en la Argentina había ya protagonizado y promovido numerosas y sucesivas acciones respecto al uso de las imágenes. En diferentes soportes y para distintos públicos, esas acciones de la gestión de lo visual implicaron además una reflexión multidimensional acerca de la didáctica y la disciplina.

Isabel Plante, con la tira humorística *La mujer Sentada* de Copi, recorre un periplo temático relativo al autor, sus facetas y producciones artísticas, los medios y los ambientes parisinos pre y post mayo del 68, la estética de lo absurdo, el empleo de una lengua extranjera y la consonancia sobre “lo otro” y lo latinoamericano en el imaginario francés.

El trabajo de Mara Burkart cierra el libro con la discontinua trayectoria de un medio humorístico de vocación transgresora aparecido en 1972 y clausurado en 1976. “De la libertad al Infierno”, es el título y resulta inevitablemente de amarga lectura.

El detener al que va a prisa y el capturar son acepciones que el diccionario de la RAE registra para “atrapar”, término derivado –a través del francés– de “trampa”. En sus palabras preliminares las compiladoras del libro reclaman el atender a las imágenes como una entrada dispuesta frente al lector hacia a otras dimensiones y tiempos de lectura y como estímulo de la imaginación. Una captura con múltiples salidas.

**Rita Molinos**

## OTRA HISTORIA URBANA

### *Mientras la ciudad duerme. Pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires, 1920-1945*

Caimari, Lila. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2012, 244 páginas.

“Porque la historia de la policía es a tal punto la historia de la ciudad [que] es esencial que la historia de la ciudad provea el primer y más dominante marco en el que analizar a la policía”. Esta afirmación de Eric Monkkonen escrita en 1982, fue incorporada por Lila Caimari en la introducción de *Mientras la ciudad duerme*.

La frase también puede obrar como preámbulo para una problemática más amplia que trae de regreso el debate sobre las excesivas divisiones a las que suele estar sometida la llamada “historia urbana”. Desde hace algo más de una década, la autora investiga la historia de la criminalidad de Buenos Aires. Con los instrumentos y las posibilidades interpretativas que brinda la historia cultural, tres libros de su producción pueden ser leídos como escalas de un itinerario organizado en la noción de crimen y delito urbano. El primer título, *Apenas un delincuente*, de 2004, fue seguido por *La ciudad y el crimen* en 2009 y el que nos ocupa, de 2012. El primero resulta una introducción al universo teórico del delito y su castigo; le suma la visión diaria de la ciudad, sus resonancias y sus amplificaciones en el segundo, para enhebrar los hilos anteriores sobre policía, delincuencia y particularmente el mundo de la prensa escrita en *Mientras la ciudad duerme*. Un punto singular de su trabajo es el verificable “cambio de escala” en el recorrido espacial. En efecto, primero fueron algunas calles, luego la Plaza de Mayo y por último la ciudad entera en su centro y en sus bordes, situado y definido, el mundo del delito porteño, su repercusión y su represión social.

Se trata de un libro organizado según una introducción que devela lo azaroso del camino recorrido y seis capítulos. “Pistoleros” es el título del primero y “Los lenguajes del delito”, el segundo. Los capítulos tres, cuatro y cinco se dedican a analizar diferentes dimensiones del espacio urbano en relación al par dialéctico orden/desorden. El último, “Mientras la ciudad duerme. Policía e imaginario social”, retoma –en el nombre de la recordada película de John Huston de 1950– el título del trabajo como una síntesis y posible conclusión.

Mediante un análisis riguroso de las evidencias, Caimari construye una narración tan amena, que entretiene como si fuera una verdadera “novela negra”. Una trama de maleantes, pistoleros, policías y escritores que tienen como escenario a la capital argentina en los años de entreguerras y durante todo el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial. Una ciudad que ya presentaba en buena medida el paisaje urbano que la caracteriza hasta la actualidad y que había modificado sus pautas sociales hasta tornarse irreconocible en los registros de la generación anterior. Una ciudad que es mostrada en una geografía inusitada, con fronteras diferentes y espacios públicos connotados por dimensiones que no suelen registrarse en los estudios “típicamente” urbanos. Una ciudad, por último, que puede ser analizada y reconstruida mediante el uso de fuentes, nociones y perspectivas que cambian –o al menos permiten discutir– las imágenes tradicionales de los procesos de modernización de Buenos Aires.

Historia cultural, historia social, historia de la policía. Historia del hampa y de los medios e instituciones que la denunciaron y la combatieron. En definitiva, otra historia urbana. O historia, así, sin más.

**Horacio Caride Bartrons**

## **LAS METÁFORAS MÓVILES**

### ***Del barrio al centro: imaginarios del habitar en las letras del tango rioplatense***

Sabugo Mario. Buenos Aires: Café de las ciudades, 2013, 469 páginas.

En una excursión por los paisajes del tango, Mario Sabugo indaga acerca de los imaginarios alternativos en el habitar rioplatense. Su materia prima son las letras del tango, en tanto recurso poético; una red de metáforas desde donde sería posible replantear la dualidad *civitas-urbs* (institución social-territorio) que ha regido las tradicionales conceptualizaciones acerca de la ciudad; porque estas nociones no dan abasto al autor para situar el registro de los imaginarios del habitar rioplatense que entraña la literatura tanguera. Sabugo encuentra en sus metáforas un instrumento reconfigurador de los imaginarios cuya mayor virtud reside en su naturaleza perpetuamente dinámica. La verdad –sentenciaba Nietzsche– es: “Un ejército móvil de metáforas,

metonimias, antropomorfismos, en una palabra, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas, adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias”.<sup>1</sup> Así, lo instituido y lo alternativo conviven en movimiento, en el seno de un mismo magma de significaciones: allí abrevia Sabugo, religando los saberes intelectuales y populares de la cultura, proponiendo la apropiación de dos lugares imaginarios, en lugar de *civitas* y *urbs*: el barrio y el centro.

Prologado por tres valiosas figuras del ámbito cultural local, se hace justicia con la tarea de Sabugo: una investigación que tuvo origen en una tesis doctoral defendida en el año 2009, que afortunadamente ha salido de las esferas académicas para regresar al campo del que se nutrió, como aquel que regresa a la casita de sus viejos que, por otra parte, nunca volverá a ser la misma. Esta investigación podría incluirse en un conjunto de textos afin al enfoque de las historias culturales, que en las últimas décadas han propuesto nuevos modos de hacer historia a partir de problemas y métodos alternativos.

Aunque no presenta una estructura por capítulos, pueden reconocerse en la narración tres estaciones, a saber: un aparato erudito y metodológico; un cuerpo demostrativo y una conclusión y apartado bibliográfico, anexo de fuentes y de letras.

En la primera parte se erige un sólido cuerpo teórico que rodea y analiza la noción de los imaginarios desde diversas vertientes disciplinares como la antropología, el psicoanálisis, la sociología, la historia cultural y la filosofía, para luego incursionar en construcciones intelectuales más apropiadas al ámbito local como la “tangología” y la “barriología”. Este primer tramo culmina con una exposición acerca de la metodología que guió la investigación.

La segunda parte o cuerpo demostrativo es el resultado de una trabajosa operación de rastillaje, selección y ordenamiento de letras de tango correspondientes al área cultural del Río de la Plata (mayormente, Buenos Aires y Montevideo). La base de datos inicial alcanzó las 10.319 piezas, mientras que el registro presentado en este volumen fue ajustado a 159 letras de tango. Como primer criterio de selección se han tenido en cuenta “aquellas imágenes o metáforas que vincularan la idea de barrio con otros contenidos”. Luego, el autor recurre a la

noción de “constelaciones” para agrupar las letras que establezcan conexiones temáticas entre el barrio y otros contenidos simbólicos, en especial: aspectos temporales y antropológicos, imágenes espaciales y objetuales, y las imbricaciones que puedan emerger entre estas. No obstante estas aplicaciones metodológicas, esta sección sobresale –en efecto–, debido al audaz ejercicio interpretativo y crítico de Sabugo. Aquí es donde en verdad se pone en juego la hipótesis de trabajo, iluminando en los pasajes de las letras de tango aquellos imaginarios alternativos que fueron a menudo desdeñados por la institución intelectual.

Para concluir, se retorna a la figura de la Gran Metáfora, es decir, el imaginario del barrio entendido como una “sinfonía de metáforas”, a la que se anuda el resto de las constelaciones. A partir de la oposición entre Barrio y Centro, Sabugo hace caer la idea monolítica y homogénea de ciudad, accediendo a sus porosidades, haciendo evidente, por lo tanto, un imaginario alternativo; porque en las letras de tango se representa lo imaginado (que es para Sartre negación de lo real, percibido). Como un rito de paso, el tango –que nació en el Barrio y es propiamente Barrio–, traza excursiones al Centro mediante sus imágenes poéticas que, lejos de describir una realidad, la reconfiguran, alterando las nociones de tiempo y espacio, permitiendo lecturas alternativas del habitar rioplatense.

En la Atenas actual –cuenta Michel De Certeau–, los transportes colectivos se llaman *metaphorai*. Así, la metáfora “atraviesa y organiza lugares; los seleccionan y los reúnen al mismo tiempo; hacen con ellos frases e itinerarios. Son recorridos de espacios”.<sup>2</sup> La obra de Mario Sabugo cumple el propósito de hacer andar las figuras envueltas en la poesía simbólica del tango, localizadas en el par dialéctico barrio-centro: traza recorridos. Y entre ambos lugares se nos ocurre aquí un tercero posible, una *metaphorai* llamada tranvía.

#### David Walter Dal Castello

##### NOTAS

1 Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid, 1990. (1ª ed. 1873).

2 De Certeau, Michel. “Relatos de espacio”, en *La invención de lo cotidiano*. 1. Artes de hacer, México, 2010 [1979].

## HACIA UNA ANTROPOLOGÍA “DE” LA CIUDAD

### *Antropología de lo urbano*

Gravano, Ariel. Tandil: Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN), 2013, 215 páginas.

Durante demasiado tiempo, la antropología se mantuvo al margen de lo urbano como objeto pertinente. De esa abstención fue pasando más recientemente a abordar asuntos de la ciudad, pero a escala fragmentaria y sin modificar aquellos parámetros derivados de su tradicional experiencia en entornos aldeanos y rurales. Una antropología plenamente urbana, como quiere destacarlo aquí el autor, ya no debe ser siquiera una antropología “en” la ciudad, sino una antropología “de” la ciudad.

Aún así, no se puede cantar victoria. Como apunta Gravano, todavía en el año de 2009 hubo algún dictamen de un relevante organismo nacional de ciencia y técnica en el que se puso en duda que las problemáticas urbanas constituyeran un asunto pasible de ser abordado por la antropología.

Se trata de un libro que merece sobre todo el calificativo de “necesario”. Pues reúne los atributos de un texto didáctico dedicado a los estudiantes de especialidades afines, con los de una introducción general a la antropología urbana, con predominio de lo conceptual antes que de lo casuístico, apoyado en un formidable aparato erudito que permite al lector orientarse entre las diversas corrientes, tanto pasadas como contemporáneas, que han constituido el campo intelectual de esta disciplina.

El primer capítulo se ocupa de “Lo urbano como objeto antropológico”, que parte de los incidentes sucedidos en 2010 en torno a la toma de tierras en el Parque Indoamericano de la Ciudad de Buenos Aires. Le sigue “La imaginación antropológica”, título que el autor deriva de las ideas de Wright Mills y en cuyo desarrollo se afirma la necesidad de la “exotización de lo familiar” como táctica de investigación del antropólogo en la ciudad, que viene a ser su propio entorno.

Le siguen “Constitución histórico-estructural de lo urbano, “Lo urbano como problema”, “Lo urbano como reproducción desigual”, “Movimientos sociales urbanos”, “Apuntes

de la ciudad postmoderna”, “Lo urbano como objeto significacional”, “Los atrases y adelantes de la ciudades” y “La identidad barrial como producción ideológica”, en este último Gravano vuelve sobre el barrio, uno de sus asuntos predilectos, aprovechando sus significativas experiencias de campo realizadas en Villa Lugano, Parque Patricios (en la Ciudad de Buenos Aires) y Gerli (en el partido de Avellaneda, ya en el Conurbano). En este tramo, reaparece una de las convicciones más permanentes, y saludables, de Gravano, compartida con autores como T. Todorov o E. Goffman: se trata de “escuchar al otro”, a diferencia de muchos estudios que pretenden dar cuenta de la realidad “suponiendo al otro”, cayendo en la ilusión de interpretar significados con abstracción de un sujeto concreto, lo que implica una apuesta metodológica de dudoso pronóstico.

El volumen se cierra con dos textos de autores invitados. En el primero, Rosana Guber se refiere a los “Villeros, o cuando querer no es poder”. En el otro, se transcribe “La ciudad como objeto antropológico”, un texto señero de Carlos Herrán que queda convertido en imprevisto y merecido homenaje a este estudioso, profesor de la Universidad de Buenos Aires y reconocido pionero de la antropología urbana en la década de 1980, que por desgracia falleció en Canadá, donde residía últimamente, a fines de 2013.

El desafío pendiente de la antropología urbana podría quedar resumido, en términos de Gravano, en no dejar librado “el análisis de las pujas y contradicciones a las meras representaciones que los actores se hacen de ellas, o al voluntarismo de los mensajes antidiscriminatorios que apelen solamente al posicionamiento ético o ideológico, sino acompañando ese tratamiento con la visualización de las contradicciones históricas de fondo, que condicionan y determinan las representaciones y que en tanto no se superen, seguirán reciclando las mismas asperezas en la textura social”.

**Mario Sabugo**

## **ARQUEOLOGÍA DE LA ARQUITECTURA Y ARQUITECTURA DE LA ARQUEOLOGÍA**

### ***La Tambería del Inca. Héctor Greslebin, una búsqueda americana***

Schávelzon, Daniel. Buenos Aires: Aspha Ediciones, 2013, 192 páginas.

Con este libro Daniel Schávelzon cierra una etapa de años de trabajo e investigación sobre la vida y obra de Héctor Greslebin. En 1989 publicó, junto a Beatriz Patti, *Una corriente artística desaparecida: Héctor Greslebin y el arte neoprehispánico argentino*, el primero de una serie de artículos al que le siguieron: *La búsqueda de una arquitectura americana, H. Greslebin* (1992) y *Los intentos por la creación de una estética nacional: la obra inicial de H. Greslebin 1915-1930* (1992). En 1997 le dedicó todo un capítulo del octavo volumen de los *Cuadernos de Historia* del IAA, titulado: *Colombo – Gianotti – Greslebin – Palanti*.

La figura de Héctor Greslebin es presentada como la de un joven arquitecto formado en las primeras décadas del siglo XX, que se vuelca hacia la arqueología, no como una mera afición sino como una herramienta fundamental para entender y estudiar la arquitectura americana y armarse del repertorio lingüístico para componer sus edificios. Si bien el historicismo neoprehispánico había nacido en México a principios de siglo XIX, como se explica en el segundo capítulo, el aporte fundamental de Greslebin es el traslado de esas ideas al ámbito argentino, que a diferencia de los demás países americanos había forjado su identidad negando su pasado indígena y precolombino. En el capítulo cinco se analizan varias de sus obras y proyectos, verdaderos exponentes de esa arquitectura americanista.

El eje de esta biografía se desarrolla en un torno a un objetivo específico que propone el autor: entender cómo una joven promesa de arquitecto, dibujante, arqueólogo e historiador, tras diez años de reconocida labor y con casi doscientas publicaciones “lo dejan fuera del ámbito universitario, lo marginan y tiene que exiliarse con otro grupo de intelectuales”, al punto de quedar prácticamente condenado al olvido. De allí se desprende el título del libro, *La Tambería del Inca*, nombre del sitio arqueológico y trabajo de excavación e investigación que le costó a Greslebin la expulsión de la comunidad científica. Que como expone el autor, en realidad fue la

excusa que utilizaron sus detractores científicos y el poder político con el cual él no simpatizaba (golpe de Uriburu), para juzgarlo injustamente y condenarlo al exilio.

La obra se organiza en once capítulos que podríamos dividir en tres partes. La primera es un repaso por el contexto artístico, ideológico y cultural donde se formó Greslebin, a nivel americano primero y argentino después. La segunda es una periodización de la vida profesional de Greslebin: su formación y primeros pasos, su intensa actividad profesional, el exilio, y una etapa final donde se observa un intento por reincorporarse a la comunidad científica, aunque fallido, al no entender que habían pasado más de veinte años y la arqueología se había profesionalizado y avanzado de forma muy significativa. La última sección es prácticamente un aporte documental para futuros investigadores. Se incluyen dos cronologías: una recopilación completa y detallada de sus publicaciones entre 1912 y 1968 (pp.117-128), y otra que repasa y ordena los hechos trascendentes de su vida y actuación pública (pp.141-144). Complementa dicha sección de Anexos la reproducción facsimilar de los dos principales textos de Héctor Greslebin sobre la Tambería del Inca: *Arqueografía de la Tambería del Inca* (1940) y *Sobre el descubrimiento de una forma de techar los recintos pircados, rectangulares, realizados en la Tambería del Inca, Chilecito, Provincia de La Rioja, República Argentina* (1942). Este es un aporte bibliográfico relevante, considerando la rareza de ambos artículos.

Por último, el libro da cuenta de una exhaustiva labor de investigación con fuentes documentales, principalmente en el Museo Etnográfico, y de una agotadora búsqueda bibliográfica, evidenciada en las numerosas referencias a los cientos de artículos, libros, folletos y folletines publicados por Héctor Greslebin.

**Francisco Girelli**

## **EL PARTIDO SOCIALISTA Y LA VIVIENDA POPULAR**

### ***El Hogar Obrero. Un siglo de vivienda cooperativa***

Renée Dunowicz y Fernando Villaveirán. Buenos Aires: IAIES, 2013, 255 páginas.

La experiencia de la Cooperativa "El Hogar Obrero", ligada desde su fundación, en 1905, al itinerario del Partido Socialista, que había sido creado en 1896, y sus acciones en lo que fue su principal objetivo: la creación de vivienda para sus afiliados, constituye el eje de esta obra. El libro permite reconstruir, a través de un trabajo minucioso de relevamiento de las diferentes experiencias, la destacada participación que tuvo la Cooperativa en el campo de la definición de acciones políticas, tipologías habitacionales y producción de la vivienda popular en la Argentina.

La acción de la Cooperativa "El Hogar Obrero" había sido objeto de una apreciable cantidad de libros conmemorativos y de memorias. No obstante, los escritos académicos sobre su accionar son escasos. Entre ellos, se destaca la investigación inédita de Anahí Ballent, prologuista de este volumen, que es citada por los autores, y cuyas hipótesis sirven de punto de partida a los trabajos posteriores, como los de Carlevarino y Rofé, en el marco de estudios más amplios sobre el cooperativismo latinoamericano, y a la tesis de Muchinsky, entre otros.

El libro de Dunowicz y Villaveirán se estructura en siete capítulos: el primero realiza una breve narración histórica de la vida de la Cooperativa y los seis restantes se organizan tomando como hilo conductor las diferentes tipologías habitacionales empleadas por la institución, para plasmar en la arquitectura, el pensamiento y el programa de acción del socialismo argentino. De este modo, los capítulos dos a seis se ocupan sucesivamente de la vivienda individual, la vivienda colectiva, los barrios, las viviendas en torre y los departamentos en propiedad horizontal. El séptimo y último capítulo analiza los derroteros de la Cooperativa, desde la crisis que atravesó en la década de 1990 hasta el presente, cuando se intenta retomar la tarea fundacional de construir viviendas.

Los autores se proponen recuperar para la memoria, la amplia producción de vivienda de la Cooperativa "El Hogar Obrero" a lo largo de más de un siglo de vida. Al hacerlo, iluminan otras áreas de indagación, como la creación

de instituciones orientadas a paliar el déficit de viviendas, la relación de esas instituciones con los poderes públicos, y sus dinámicas del campo de la arquitectura moderna, en cuya consolidación la Cooperativa tuvo un papel relevante. Me ocuparé brevemente de estas tres áreas, que el libro de Dunowicz y Villaveirán ponen en foco.

En cuanto a lo primero, es conocido que, en muchos casos, las intervenciones en materia de vivienda surgieron como forma de neutralizar el descontento y la protesta obrera, que tuvo su pico más álgido en la huelga de inquilinos de 1907. En el caso de la Cooperativa, su fundación antecede el momento de mayor agitación política y esto es coherente con sus objetivos. La acción que determina su fundación no es contrainsurgente, sino que surge de los ideales educativos, culturales y de dignificación de la vida de los trabajadores y sus familias, que el Partido Socialista expresó a través de diferentes iniciativas (desde la prensa a las bibliotecas populares, las colonias de vacaciones, las iniciativas editoriales, entre otras). La vivienda como forma de brindar un continente espacial digno a las familias trabajadoras estuvo desde el inicio en el programa socialista. Recordemos que a principios del siglo XX era el mercado, y no el Estado, el actor más dinámico en la generación de unidades habitacionales. En un contexto de gran presión sobre el mercado de la vivienda, de déficit habitacional y de altos alquileres, fueron las organizaciones civiles, políticas y religiosas, las que tuvieron intervención, en primera instancia, en un campo que estaba en manos del mercado inmobiliario y el capital privado.

En segundo lugar, el itinerario vital de la Cooperativa y sus acciones, a lo largo del convulsionado siglo XX argentino, permite tender puentes con las políticas públicas de vivienda, puestas en marcha a partir de una serie de hitos que jalonaron un involucramiento, cada vez mayor, del Estado en la materia. En efecto, algunos de los fundadores de la Cooperativa, en muchos casos médicos, como Juan B. Justo, Nicolás Repetto o Ángel Giménez, fueron activos detractores de las formas más extendidas de vivienda popular de principios del siglo XX, como los conventillos y las casas “chorizo”, y sus opiniones tuvieron influencia en los ámbitos políticos y profesionales en los que se desempeñaron. Sus postulados, emparentados con el socialismo utópico de Owen, el higienismo positivista y el socialismo de Howard, cristalizaron en tipologías y modos de acción que luego fueron adueñados por otros actores y por el propio Estado, dando lugar a las políticas de vivienda de alcance nacional, que se

iniciaron con la creación de la Comisión Nacional de Casas Baratas en 1915.

En tercer lugar, y en referencia a la relación de la Cooperativa con el campo de la arquitectura, cabe señalar que el libro de Dunowicz y Villaveirán permite reconstruir un itinerario que va desde las primeras intervenciones, adoptando la tipología de casa de cuartos en hilera con retiro de frente y patio lateral (las casas “chorizo” de la calle Escalada) pasando por las casas “cajón”, las casas colectivas, las torres y los edificios de departamentos para la venta. El libro pone de manifiesto la alta calidad constructiva de los emprendimientos de la institución, pues su análisis enfatiza no solo en los aspectos tipológicos, sino también en el sistema constructivo adoptado y en parámetros como la permanencia y el estado edilicio actual de las viviendas. En este sentido, se aprecia una continuidad de las preocupaciones de los autores con otros trabajos de investigación llevados a cabo por el Programa de Mantenimiento Habitacional, que conduce Renée Dunowicz.

El libro pone en evidencia el notable aporte al patrimonio construido por la Cooperativa, de arquitectos como Fermín Beretebride y Wladimiro Acosta, destacadas figuras dentro del campo de la arquitectura moderna, cuya obra edificada, gráfica y escrita, fue fundamental para la instalación de un nuevo modo de hacer arquitectura. Su vinculación con el Partido Socialista y su predicamento dentro de la Universidad de Buenos Aires, colaboraron en establecer a la vivienda obrera como un tema importante dentro de los programas de enseñanza de la arquitectura, en concordancia con los postulados del CIAM celebrado en Frankfurt, y también con su propio ejercicio profesional, en el que fueron pioneros en el viraje hacia la modernidad arquitectónica.

Los diferentes capítulos del libro contienen, a modo de cierre, entrevistas a habitantes de los distintos emprendimientos de viviendas, llevados a cabo por la Cooperativa “El Hogar Obrero”. Ese material constituye una puerta de entrada a las indagaciones acerca de la recepción de las viviendas por sus habitantes. Los testimonios orales han sido transcritos de modo textual por los autores, quienes han tomado la decisión de no hacer un uso de esas fuentes para el análisis histórico, sino que tienen un mero carácter ilustrativo. De este modo, el trabajo de Dunowicz y Villaveirán constituye, de alguna manera un

punto de llegada y un punto de partida, en tanto cristaliza un laborioso, serio y valioso trabajo de investigación de los autores en torno a un actor central de las políticas de vivienda en la Argentina y, por otra parte, los materiales consignados, las entrevistas y el inmenso aporte documental, constituyen la puerta de entrada de nuevas indagaciones.

**Rosa Aboy**

## **INSTRUCCIONES PARA SUBIR UNA ESCALERA**

### ***Le scale in pietra a vista nel mediterraneo***

Giuseppe Antista e Maria Mercedes Bares (a cura di). Palermo: Edizioni Caracol, 2013, 132 páginas.

*Nadie habrá dejado de observar que con frecuencia el suelo se pliega de manera tal que una parte sube en ángulo recto con el plano del suelo, y luego la parte siguiente se coloca paralela a este plano, para dar paso a una nueva perpendicular, conducta que se repite en espiral o en línea quebrada hasta alturas sumamente variables.*

Julio Cortázar

Podríamos pensar que las escaleras encontraron cierto límite cuando los edificios lo perdieron... y las máquinas vinieron a subirnos.

Pero vayamos paso a paso. En este libro, editado por la argentina María Mercedes Bares y el siciliano Giuseppe Antista, ambos de la Università degli studi di Palermo, ocho capítulos responden –como texto plural– a la pregunta de la presentación escrita por Marco Rosario Nobile: “¿Cuáles pueden ser las razones por las que vale la pena abordar un tema aparentemente marginal y publicar un libro entero sobre este argumento?”.

Los casos investigados, las fuentes, las herramientas de relevamiento, las imágenes y los argumentos del libro favorecen provechosas lecturas entrelíneas y quizás preguntas: ¿pone acaso al margen la historia de la construcción argumentos canónicos de la historia de la arquitectura?, ¿abren los episodios narrados otros escenarios de confluencia entre tratadística y praxis constructiva?, ¿qué clasificaciones y periodizaciones pueden atribuírseles?, ¿pueden

la geometría y la materialidad poner en jaque la etiquetación estilística?

En el primer trabajo, José Carlos Palacios Gonzalo considera las escaleras presentadas por el *Libro de Traças e de Cortes de Piedras* de Alonso de Vandelvira (fines del siglo XVI). Esos nueve ejemplares responden a ecuaciones desafiantes, solo resueltas por quienes se conjugaron los saberes del geómetra y del cantero, ambos elocuentes tanto en el tratado de Vandelvira como en las reconstrucciones gráficas aportadas por el autor.

El texto de Arturo Zaragoza Catalán ofrece la comprensión de una *larga* historia de la iniciada en el primer milenio a. de C. Un “episodio valenciano” aquí enfoca la articulación entre técnicas y significados, admitiendo que una historia de las escaleras “acabaría convirtiéndose en una historia universal de la arquitectura”. (En este capítulo espera al lector la cita de las instrucciones cortazarianas).

Marco Rosario Nobile encara una serie de las más imponentes escaleras en Sicilia de la era moderna. Señala la importancia de la resistencia sísmica por parte de quienes las construyeron, asunto que agenda para nuevas investigaciones.

Como en sucesivos *zoom out*, Giuseppe Antista parte de una robusta escalera exterior en un patio del Palazzo Argomento-Perollo para inscribirla en el contexto particular de la historia de la ciudad de Sciacca, los comitentes de este tipo de obras y sus decisiones compartidas con proyectistas y ejecutores de la piedra. Esos mismos actores genéricos son estudiados con una trama más densa en el capítulo de Maurizio Vesco, en donde el “tema escalera” queda comprendido en la tipología palaciega palermitana del siglo XVI, bajo la revisión de continuidades e innovaciones (escaleras por entonces denominadas “modernas”). Una breve inclusión iconográfica de pintura religiosa renacentista deja una pista abierta al abordaje de los efectos simbólico-plásticos de las escaleras en estos ambientes.

El texto de Bares propone recorrer las escaleras helicoidales con ojo central de la región de Noto, en el sudeste de Sicilia. En Noto y en las ciudades próximas son innumerables en torres y campanarios, por lo que puede atenderse a una tradición constructiva posterremoto de 1693. Distingue las que giran en torno a un espacio vacío (de ojo abierto o de vacío central) y las que aparecen suspendidas con un montante

helicoidal en su línea de limón interior. Las subclasifica según respondan a varias fórmulas del arte de pensar y hacer cortes de piedra. Revisa antecedentes construidos y aquellos de la tratadística en el área de influencia mediterránea, observa las características en las escaleras relevadas y subraya las particularidades de la piedra caliza de la región de sus ejemplos. Este es un nuevo peldaño o un nuevo tramo en sus investigaciones, que conocíamos a través de *Il castello Maniace di Siracusa. Stereotomia e tecniche costruttive nell'architettura del Mediterraneo* (2011).

Antonella Armetta y Salvatore Greco dedican el título de su trabajo a la escalera del Palazzo dei Ministeri en Palermo, diseñada por Carlo Giachery a mediados del siglo XIX. Responde a la necesidad de vinculación con un edificio adyacente que podía haberse visto como un requisito menor dentro del programa de amplia reestructuración edilicia, pero la resolución propuso un elemento de compleja geometría en su desarrollo y diestra técnica. No se conservan archivos documentales del autor de destacada acción en la ciudad. A partir de un minucioso relevamiento de la obra, ciertas marcas devienen en indicios que, conjugados con la deriva biográfica del profesional y de los ejecutores, ofrecen una reconstrucción del ambiente académico profesional (en el que Giachery antecedió a GBF Basile) y del estado del arte del delineado, estereotomía y estática de las construcciones. (En un apéndice, un informe a cargo de Teotista Panzeca da cuenta del estado de esfuerzo de un escalón voladizo obtenido mediante un programa computadora ad hoc).

En el último capítulo, Federica Scibilia revisa escaleras del ingeniero y arquitecto Francesco La Grassa en cuatro obras en Trapani, de diferente envergadura y comitencia, a lo largo de las primeras tres décadas del siglo XX y las compara con las producidas desde mediados de siglo XIX, conocidas como "scale alla trapanese".

Nadie habrá dejado de observar que con frecuencia otros recorridos son posibles: subir, bajar, girar con nuestros ojos por las imágenes que ofrece un bello volumen como *Le scale...*

**Rita Molinos**



# NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN EN LA REVISTA ANALES

## Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”

### • Objetivos y alcances

ANALES es una publicación anual periódica que surgió en el año 1948 como espacio de difusión de las investigaciones del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo” (IAA). Si bien su sesgo fue cambiando con el tiempo, desde sus inicios se trató de una publicación especializada en temas de historia de disciplinas como el urbanismo, la arquitectura y el diseño gráfico e industrial y, preferentemente, referidas a América Latina. Dentro de estas temáticas, puede incluir trabajos que pongan el foco en cuestiones epistemológicas o metodológicas o en el tratamiento de problemáticas específicas como resultado de investigaciones terminadas o en curso, que efectúen aportes originales a la disciplina o campo y que sean aceptadas por el Comité Editorial de la publicación. Dadas las características de los campos disciplinarios que son la especialidad de la revista, se pondrá particular énfasis en la ponderación de aquellos textos que además de fundarse en investigaciones rigurosas, aporten reflexiones críticas, interpretaciones originales o planteos innovadores, y estén comprometidos con el estudio de la historia y el diseño, en sus distintas vertientes, contribuyendo a construir y consolidar sus bases epistemológicas y ampliando el campo del conocimiento.

Se invita al envío de manuscritos que se encuadren dentro los objetivos y alcances mencionados. Cada trabajo recibido será evaluado mediante un sistema de arbitraje a doble ciego, por el cual dos especialistas determinarán la factibilidad de su publicación. Los artículos enviados deben constituir material

original en el idioma de publicación. Dicha condición, así como la transferencia de los derechos de publicación, deberá constar en nota firmada por el autor o autores.

El idioma principal de la revista es el español pero se aceptan también artículos originales en inglés, francés y portugués para su evaluación. De ser aceptados, deberán ser traducidos al español. En todos los casos los artículos irán acompañados de un resumen (aproximadamente 150 palabras) en español e inglés (*abstract*) y al menos cuatro palabras clave en español e inglés (*keywords*). Se alienta asimismo a autores y editoriales a presentar sus publicaciones para ser tratadas en los comentarios críticos o “Recensiones” de ANALES IAA, siempre que se encuadren dentro de las temáticas y objetivos mencionados. El autor o editor podrá hacer llegar un ejemplar del libro y, previa evaluación, el editor de ANALES IAA invitará a un especialista a redactar la recensión correspondiente. Asimismo, ANALES IAA podrá recibir recensiones ya escritas, siguiéndose entonces el mismo procedimiento que en el caso de los artículos.

### • Instrucciones para la presentación de manuscritos

Los manuscritos se enviarán en hojas tamaño carta o A4, por triplicado y con márgenes amplios. Cada hoja estará numerada. Los artículos podrán tener una extensión de un máximo de 6000 palabras y un mínimo de 3000. Las reseñas de libros deberán tener entre 500 y 1000 palabras, incluyendo notas y bibliografía. Los gráficos e ilustraciones, si los hubiese, se ajustarán a lo mencionado en el texto y no excederán la proporción de texto escrito. El editor se reserva el derecho de reducir la cantidad de ilustraciones previo acuerdo con el autor.

**Envío electrónico:** en la primera instancia, para evaluación, puede entregarse una copia impresa,

un CD o DVD, o enviar el archivo por correo electrónico. Se aceptan archivos en Microsoft Word. Se enviarán a [iaa@fadu.uba.ar](mailto:iaa@fadu.uba.ar) con el asunto "Revista Anales".

#### • Procedimientos de aceptación

La aceptación de un manuscrito para su publicación implica la transferencia de los derechos de autor a la revista. Los autores conservan el derecho de usar el material en libros o publicaciones futuras y de aprobar o vetar la republicación de su trabajo, así como los derechos derivados de patentes u otros. Los autores serán notificados de la aceptación, rechazo o necesidad de revisión del manuscrito junto con los comentarios de los evaluadores. Una vez aceptado el artículo, para la instancia de publicación se requerirá una copia impresa y un CD o DVD con el archivo de texto y los archivos de los gráficos por separado. Previo a la publicación, el autor recibirá una prueba de imprenta que deberá revisar cuidadosamente y devolver en el tiempo estipulado. En esta instancia no se admitirá el agregado de material nuevo ni cambios que vayan más allá de las correcciones de imprenta. Luego de la publicación el autor recibirá dos ejemplares de la revista.

Nota: los manuscritos que no se ajusten a las normas descriptas en este documento serán devueltos a los autores a fin de realizar las modificaciones pertinentes previas a su evaluación.

#### • Datos a incluir y cuestiones tipográficas generales

Luego del título del trabajo, junto con el nombre del autor, se indicará la institución u organismo al que pertenece, domicilio y dirección electrónica. En el caso de varios autores se mencionará una única contraparte epistolar. Al final del artículo se proporcionará una **breve nota biográfica** de cada autor, incluyendo formación académica (títulos de grado y de posgrado), adscripción institucional (ámbito universitario u otro donde desempeña sus tareas de investigación y docencia). Asimismo, podrá incluir publicaciones relevantes y/o recientes que desee consignar (no más de tres).

El texto deberá ser escrito con fuente Arial 11, con interlineado simple y sin sangría. Las

secciones se encabezan con subtítulos, no con números. Los subtítulos de primer orden se indican en **negrita**, los de segundo orden en *bastardilla* y los de tercer orden, si los hay, en caracteres normales. Las palabras o expresiones que se quiere enfatizar van entre comillas, y las palabras extranjeras y los títulos de libros van en *bastardilla*.

Cualquier otro detalle no contemplado se resolverá de acuerdo a las Normas 2012 de APA (*American Psychological Association*), que se harán llegar a los autores como archivo adjunto a estas normas.

#### • Citas y referencias bibliográficas

Las citas textuales de menos de 40 palabras se incluyen en el mismo párrafo identificando el texto citado por medio de comillas dobles. Las comillas simples solo se utilizan para una cita dentro de otra cita. Las citas textuales de más de 40 palabras se escriben en un párrafo aparte, sin comillas, con sangría continua (francesa o indentada). Es aconsejable citar en el idioma original. Si este difiere del idioma del artículo, se agrega a continuación, entre corchetes, la traducción.

Los envíos a referencia bibliográfica se hacen mediante el sistema autor-fecha, con el apellido del autor seguido del año de publicación y el número de páginas, todo entre paréntesis, por ejemplo (Bohm, 1968, p. 140). En ocasiones suele resultar apropiado colocar el nombre del autor fuera del paréntesis, como parte de la frase, para que el discurso resulte más fluido. Estas referencias se utilizan siempre que se hace una cita o una paráfrasis.

**Notas:** Las notas pueden emplearse cuando se quiere ampliar un concepto o agregar un comentario sin que esto interrumpa la continuidad del discurso. No se utilizan notas para referenciar la bibliografía. Los envíos a notas se indican en el texto por medio de un supra índice. La sección que contiene las notas se ubica al final del manuscrito, antes de las referencias bibliográficas.

**Figuras y tablas:** Las figuras pueden ser dibujos o fotografías. Para la instancia de evaluación, enviar los gráficos y tablas en papel o en formato electrónico con baja resolución, incluidos en el archivo Word. Solo para la instancia de publicación de la versión final del artículo se requerirán archivos electrónicos o copia en papel de calidad apta para reproducción:

originales (que serán devueltos a los autores luego de la publicación), copias láser o fotografías en papel brillante.  
Para la etapa de publicación, los archivos electrónicos aceptables para gráficos y figuras (imágenes en general) son JPG y TIFF, con una resolución de 300 dpi al tamaño final de impresión (se recomienda no mandar archivos menores a 18 x 18 cm). Las figuras deben estar en blanco y negro. Los gráficos no se deben insertar en el archivo .doc en esta segunda etapa. Las tablas pueden realizarse en Word o Excel. Si se reproduce material gráfico protegido por *copyright*, debe obtenerse autorización escrita y presentarse junto con el manuscrito. Tanto las figuras como las tablas se numeran y llevan epígrafes explicativos que consignan la fuente. Deben presentarse por separado consignando el número de figura con guión bajo seguido del nombre del autor.

**Referencia bibliográfica:** es la lista de bibliografía que corresponde a referencias textuales. Las fuentes que no aparezcan referenciadas en el texto pero cuya lectura complementaria se recomiende, serán consignadas bajo el título "Bibliografía". La referencia bibliográfica se estructurará por orden alfabético según los apellidos de los autores, siguiendo estos ejemplos:

#### Libros:

Apellido del autor, iniciales del nombre . (año de publicación). *Título del libro*. Ciudad, País: Editorial.

---

Ortiz, R.(1996). *Otro territorio*. Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.

---

**Varios títulos del mismo autor:** si de un mismo autor se lista más de una obra, se ordenan cronológicamente a partir de la más antigua y no se repite el apellido ni el nombre. Si de un mismo autor se citan varias obras publicadas el mismo año, las subsiguientes a la primera se identifican con el agregado de una letra por orden alfabético. Por ejemplo: 1984a, 1984b, etc.

---

Ortiz de Zevallos, A. (1982). Abajo el funcionalismo. Y arriba, ¿qué? (I). El Mirador de Lima. *Debate 16 (ed.)*, 71-76.

----- (1982b). Abajo el funcionalismo. Y arriba, ¿qué? (II). *Debate 18 (ed)*, 69-72.

---

**Traducción:** si se usa una edición traducida, se coloca entre paréntesis el nombre del traductor o los traductores y todos los datos de la edición traducida.

**Re-edición:** si la edición utilizada no es la original, antes del año de la edición utilizada, se consigna entre corchetes el año de la edición original. A ese año se hace referencia en el texto. Apellido del autor, iniciales del nombre . ([año original] año edición utilizada). *Título del libro*. (Nombre y apellido del/de los traductor/es, Trads.). Ciudad, País: Editorial.

---

Benjamin, W.. ([1982] 2005). *Libro de los Pasajes* (L. Fernández Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero, Trads.). Madrid, España: Akal.

---

**Varios autores:** en caso de dos autores, se separan por comas. En caso de más de dos autores, se separan los nombres con coma y entre el penúltimo y último se escribe "y". Deben ser nombrados todos los autores cuando sean menos de seis. En las citas en el texto, se consignan todos los nombres la primera vez y, en las menciones subsiguientes, el apellido del primer autor seguido de la frase "et alt.", sin cursivas. Cuando sean siete autores o más, se utiliza este último recurso desde la primera mención.

---

El término inteligencia emocional lo utilizaron por primera vez Salovey y Mayer en 1990 (Álvarez Manilla, Valdés Krieg y Curiel, 2006)...

En cuanto al desempeño escolar, Álvarez Manilla et al. (2006) encontraron que la inteligencia...

---

#### Artículo publicado en una antología o capítulo de un libro:

Apellido del autor, iniciales del nombre. (año). Título del artículo-capítulo. En Nombre y Apellido del editor (Ed.), *Título del libro*. (pp. xx-xx). Ciudad, País: Editorial.

---

Yapita Moya, J. y Miracle, A. (1981). Time and Space in Aymara. En M.J. Hardman (Ed.), *The Aymara Language in the Social and Cultural Context*. (pp. xx-xx). Florida, EE.UU: University of Florida.

---

#### Artículo publicado en una revista:

Apellido del autor, iniciales del nombre. (año). Título del artículo. *Nombre de la Revista*, 00 (0), xx-xx.

---

Bonilla, E. (2002). Lo nuestro, lo ajeno lo apropiado. *Arquitectos. FAU-URP 14 (ed)*, 28-35.

---

#### Artículo publicado en un periódico:

Apellido del autor, iniciales del nombre. (año, día y mes). Título del artículo. *Nombre del periódico*, pp. xx-xx.

---

Schwartz, J. (1993, 30 de septiembre). Obesity affects economic, social status. *The Washington Post*, pp. A1-A4.

---

#### Ponencia publicada en las actas de un congreso:

el modelo es similar, pero se incluye el lugar y fecha en que se realizó el congreso. Nótese en el ejemplo, que el año que figura luego del autor es el de realización del congreso, ya que el año de publicación puede ser posterior. Apellido del autor, iniciales del nombre. (año). "Título de la ponencia". En *Título del Congreso*, Ciudad, País: Institución.

---

Benedetti, A. (2002). "Susques: de 'Despoblado' a 'Pórtico de los Andes'. Transformaciones territoriales en la frontera norte argentino-chilena (siglo XX)". En *IV Coloquio sobre Transformaciones Territoriales: Sociedad, Territorio y Sustentabilidad: perspectivas desde el Desarrollo Regional y Local*, Montevideo, Uruguay: Universidad de la República.

---

#### Tesis inéditas:

Apellido del autor, iniciales del nombre. (año). *Título de la Tesis*. (Tesis doctoral inédita). Ciudad, País: Institución.

---

Benedetti, A. (2005). Un territorio andino para un país pampeano: Geografía histórica del Territorio de Los Andes (1900-1943). (Tesis doctoral inédita). Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires.

---

**Material inédito:** se especifica el origen.

---

Pando, H. (1966). *Carta personal del 30 de julio de 1966*. Archivo familia Pando.

---

**Autores antiguos:** se utilizan las abreviaturas "a." (ante), "p." (post), "c." (circa), "i." (inter) o "s.f." (sin fecha).

---

Herodoto ([i. 484 a.C.- 425 a.C] 1945) *Los nueve libros de la historia*. Bartolomé Pou (Trad.). Buenos Aires, Argentina: Librería Perlado.

---

**Artículos disponibles en internet:** si el artículo está publicado en papel y en línea, indicar los datos correspondientes y además la página de internet respectiva junto con la fecha de consulta.

---

Mayans Planells, J. (2002). Metáforas ciborg. Narrativas y fábulas de las nuevas tecnologías como espacio de reflexión social. En Josep Esquirol (Ed.), *Tecnología, ética y futuro*. (pp. 521-534). Bilbao, España: Descleé. Consultado el 18/07/2007 en <http://cibersociedad.org/archivo/articulo.php?art=24>.

---

Si el artículo solo está en línea, indicar los datos del mismo y además la página de internet respectiva junto con la fecha de consulta.

---

Duarte Nunes, E. (1995). Sobre la historia de la salud en el Brasil. Consultado el 6/11/2010 en [http://www.bvs.sld.cu/revistas/his/vol\\_1\\_95/his08195.htm](http://www.bvs.sld.cu/revistas/his/vol_1_95/his08195.htm).

---

#### • Declaración del autor

Los autores de los artículos enviados para su evaluación y sucesiva publicación en Anales del IAA deberán acompañarlos con una Declaración firmada en la cual dejen constancia de que:

El autor certifica que el artículo es original e inédito y no ha sido enviado a otras publicaciones, sean impresas o electrónicas, locales o de otros países. El autor acepta la cesión de sus derechos de autor para su publicación en Anales del IAA, manteniéndolos para publicaciones ulteriores luego de cumplida su aparición en Anales del IAA.

El autor certifica que las imágenes que acompañan el artículo se incluyen con la debida autorización de sus propietarios.

El autor reconoce que Anales del IAA es ajena a toda responsabilidad legal y/o económica que sea reclamada por terceros en cuanto a la propiedad intelectual de los textos y las imágenes.

# ÍNDICE

<b>CARTA DEL DIRECTOR</b> / Mario Sabugo .....	7
--	---

## PRESENTACIÓN

<b>Relatos del Diseño</b> / Verónica Devalle y Rosa Chalkho .....	9
---	---

## ARTÍCULOS

### TRAYECTORIAS / CASOS

<b>Temas pendientes: la izquierda francesa y alemana frente al Campeonato Mundial de Fútbol Argentina 78</b> / Marta Almeida .....	21
<b>Clarita Porset (1895-1981) y la influencia de la segunda modernidad en el Diseño Industrial en México</b> / Gabriel Simón Sol .....	37
<b>Consideraciones sobre las nociones de cultura, forma y mobiliario en Ignacio Pirovano</b> / Carlos Mazza .....	55
<b>Apuntes sobre Diseño Audiovisual electrónico</b> / Carlos Trilnick .....	69
<b>O Design brasileiro através do espelho: Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e a questão da contextualização cultural na historiografia do Design no Brasil</b> / Zoy Anastassakis .....	81

### PROBLEMÁTICAS DE LOS DISEÑOS

<b>Cartografía del Diseño Social. Aproximaciones conceptuales</b> / María del Valle Ledesma .....	97
<b>Historias del Diseño: de las visiones globales hacia las regionales</b> / Luis Rodríguez Morales .....	107
<b>La epistemología del Diseño como construcción problemática</b> / Rodrigo Martín Iglesias, Miguel Bohórquez Nates, Jorge Martín Motta y Anabella Speziale .....	121
<b>Diseño Gráfico en los límites. Formaciones estéticas del dissenso (Argentina 1997-2007)</b> / María Laura Nieto .....	135

### CONSTRUIR LA DISCIPLINA

<b>La abstracción en el Río de la Plata. Su incidencia en el Diseño argentino</b> / Ricardo Blanco .....	151
<b>De la Arquitectura Moderna al Diseño Industrial: algunas ideas sobre una tentativa migración de la utopía del proyecto moderno en América Latina</b> / Juan Camilo Buitrago Trujillo y Marcos da Costa Braga .....	169

Intercambios sobre la enseñanza del Diseño en la Argentina desarrollista. El caso de la Escuela Superior de Bellas Artes en la Universidad Nacional de La Plata / Martín Carranza ..... 183

Vestir la democracia. Universidad, Diseño y cambio cultural hacia 1988 / Verónica Joly ..... 201

Diseño Gráfico en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, un entramado de herencias y renovaciones / Cecilia Mazzeo ..... 213

## DOCUMENTOS

Diseño Gráfico en Brasil en las décadas del 20 y el 30. Modernismo y Modernidad / Victor Margolin ..... 229

## RECENSIONES BIBLIOGRÁFICAS

Actores y trayectorias. Otras formas de historiar a los diseños: *Diseño industrial y comunicación visual en la Argentina. Entre la Universidad, la empresa y el Estado (1950-1970)* de J. De Ponti / Verónica Devalle ..... 239

Atrapados con salida: *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina* de L. Malosetti Costa y M. Gené (compils.) / Rita Molinos ..... 240

Otra historia urbana: *Mientras la ciudad duerme. Pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires, 1920-1945* de L. Caimari / Horacio Caride Bartrons ..... 241

Las metáforas móviles: *Del barrio al centro: imaginarios del habitar en las letras del tango rioplatense* de M. Sabugo / David Walter Dal Castello ..... 242

Hacia una antropología "de" la ciudad: *Antropología de lo urbano* de A. Gravano / Mario Sabugo .... 243

Arqueología de la arquitectura y arquitectura de la arqueología: *La Tambería del Inca. Héctor Greslebin, una búsqueda americana* de D. Schávelzon / Francisco Girelli ..... 244

El Partido Socialista y la vivienda popular: *El Hogar Obrero. Un siglo de vivienda cooperativa* de R. Dunowicz y F. Villaveirán / Rosa Aboy ..... 245

Instrucciones para subir una escalera: *Le scale in pietra a vista nel mediterraneo* de G. Antista y M. M. Bares / Rita Molinos ..... 247

**NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN EN LA REVISTA ANALES** ..... 249



Se terminó de imprimir en agosto  
de 2014 en La Stampa Impresores S.R.L.,  
La Plata, Pcia. de Buenos Aires,  
con una tirada de 1000 ejemplares.



