

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

Historia de los objetos, historias de las prácticas. Hacia una revisión en las formas de historiar de los diseños.

Devalle, Verónica.

Cita:

Devalle, Verónica (2009). *Historia de los objetos, historias de las prácticas. Hacia una revisión en las formas de historiar de los diseños. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/587>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Historia de los objetos, historias de las prácticas. Hacia una revisión en las formas de historiar de los diseños

Devalle, Verónica (FADU-UBA – CONICET)

Un conjunto importante de las disciplinas proyectuales han encontrado en la tecnología y en sus formas más convencionales de ser teorizada e historizada, una fuente de legitimación que les permite señalar plataformas comunes y segmentos diferenciados. Tal el caso de la Arquitectura que en nuestro país se inscribe en una primera instancia dentro del radio de la Ingeniería para pasar, con la consecuente crisis de modelos de enseñanza y de profesión a asumir un perfil más estético y artístico –durante fines del siglo XIX y hasta entrados los años '30 del siglo XX- para volver a incorporar una versión tardo positivista de la tecnología de la mano de lo que se conoce como Movimiento Moderno. Copiando exactamente el mismo modelo y estableciendo a la Arquitectura como referente del universo proyectual, los diseños –con excepciones fronterizas como el diseño de imagen y sonido- han avanzado en la catalogación de sus “progresos” sobre la asimilación de una comprensión evolucionista de lo tecnológico. El caso es que, una vez asumida esta perspectiva, los diseños resultan deudores de un “conjunto de avances científico tecnológicos” que –así considerados- impiden desarrollar las particularidades de cada disciplina o ejercicio profesional. Así es planteado no tanto a nivel nacional, sino y alarmanamente, a nivel internacional. Efectivamente en las historias más consagradas del diseño gráfico y del diseño industrial, se ubica el inicio de la praxis proyectual en la prehistoria. En el caso del Diseño Gráfico (DG) las cuevas de Altamira. Para el Diseño Industrial (DI) las primeras manifestaciones del pasaje del homínido como especie biológica al hombre como ser cultural.

Al reponer los presupuestos que descansan en esta consideración de los diseños, y por tanto de sus formas de ser abordado e historizado, éstos no pueden dejar de presentar un cierto resquemor, por no decir una flagrante sospecha. La equiparación de las pinturas rupestres al trabajo del DG, es débil y evidencia un intento fallido por hacer converger en el universo visual una infinita y heterogénea masa de productos y de piezas que –aunque no se lo quiera admitir- se saben son diversas. El objetivo del presente trabajo es

el de dar cuenta, precisamente, de esta divergencia en la consideración de los objetos del diseño, y del objeto del diseño, si se me permite el juego de palabras. En particular, interesa exponer las formas de historiar la dimensión tecnológica en algunos de los textos más representativos –para los actores del campo- del Diseño Industrial y del Diseño Gráfico a nivel mundial como local. Se trata de textos que oscilan entre la presentación de una “evolución” de los objetos/imágenes, el manejo de presupuestos antropológicos respecto de la interacción entre “hombre-medio-objeto”, hasta aquellos que –desde el marxismo- consideran ineludible un anclaje histórico social, particularmente la comprensión de las especificidades disciplinarias inscriptas en un modo de producción. El trasfondo del trabajo apunta a señalar en cada forma de historiar, las legitimidades, permisos, concesiones y restricciones que las teorías del diseño adjudican a la praxis proyectual.

Neologismos y disciplinas

El campo del Diseño Gráfico se encuentra -en términos formales- poco teorizado, y esto es particularmente válido para la Argentina. En principio, si el gesto más vinculado al desconocimiento es su asociación inmediata con el dibujo o la ilustración, en el campo mismo de los diseñadores las coincidencias no parecen abundar. Aunque existen tres o cuatro verdades que funcionan como *positividades*, ellas son –en el sentido foucaultiano- pilares que legitiman el saber y el hacer de una determinada práctica. La primera de estas verdades se despliega como un dispositivo epistemológico, en el sentido de construir un discurso sobre las características genéricas del Diseño como un campo diferenciado del arte, de la tecnología y de la ciencia¹, una suerte de saber artificial, producto del hombre moderno y la necesidad por articular precisamente la dimensión estética, técnica y científica del mundo material. Esta breve caracterización, que no agota el problema, nos es particularmente útil para entender uno de los significantes más propios del Diseño, a saber, el término “proyectual” y sus derivaciones semánticas “proyectación”/“proyecto”.

¹ Al respecto: Maldonado, T. *El Diseño Industrial reconsiderado*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1993 (primera edición: 1977 Colección Punto y Línea).

Funcionando como una segunda positividad, el término “saber proyectual” acuñado por Tomás Maldonado², da cuenta de una particular manera de problematizar el mundo, estrechamente vinculada al racionalismo, la planificación y la instrumentalidad de las prácticas sociales. En el mundo proyectual, los problemas encuentran soluciones a partir de un proceso de desagregación de etapas, desarrollo de estrategias, subdivisión de problemáticas y articulación planificada de todas estas variables. De este modo, de un problema -de vivienda, de consumo material o de comunicación visual- o de una idea, surge un objeto diseñado como respuesta al interrogante inicial y a todas las variables que intervienen en este mismo proceso.

Tomás Maldonado, sin lugar a dudas influido por su larga estancia en Alemania y el conocimiento temprano de los debates en torno a la racionalidad y la racionalización como características de lo “moderno”, sumados a su experiencia como director de la *Hochschule für Gestaltung (HfG)* de la ciudad de Ulm, acuña el término “proyectual” a principios de los años '70 como una manera legítima de librar batalla por el dominio de los diseños³. Si hasta aquel momento, el campo de lo diseñístico no había sido organizado bajo un principio rector, desde entonces la incorporación de un discurso epistémico sobre el acto de diseñar, traza performativamente los límites de lo que puede ser legítimamente entendido por tal. Esa es la valencia actual que el término posee.

Las razones que llevan a Maldonado a inventar un neologismo con esa capacidad de pregnancia teórica, pueden deberse a un sinnúmero de factores. Pero sin lugar a dudas, como todo esfuerzo didáctico, detrás de la invención de un término se descubre una clara vocación diferenciadora que va a caracterizar el impulso teórico de los diseños como tales. Si había algo que se presentaba con claridad para Maldonado, por lo menos luego de la dirección de la escuela faro del diseño de la segunda posguerra, era que difícilmente el diseño encontrase especificidad recurriendo a las categorías de análisis de los campos más próximos con los que se había –históricamente- vinculado. En

² Resulta sumamente esclarecedora la visión sobre la historicidad del término “proyectual” que nos ofrece uno de los discípulos más importantes de Tomás Maldonado, me refiero a Gui Bonsiepe. Sobre este particular ver: Bonsiepe, G. *Del objeto a la interfase. Mutaciones del Diseño*. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1999 (primera edición en italiano. Feltrinelli: Milano, 1995).

³ Me remito al texto de Bonsiepe ya referido, particularmente el capítulo “Maldonado, inventor del discurso proyectual”, *ibid.*; y también a: Maldonado, T. “Proyectar hoy” en *Revista Contextos*, núm. 1. Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA. Octubre de 1997.

realidad, en esta afirmación se esconde una inversión lógica. Dicho de otra forma: solamente el diseño encontrará –históricamente- una diferencia ontológica, es decir se volverá “diseño”, al recusar los lenguajes de las praxis en los que hasta ese momento aparecía indiferenciado. Se trata de un nominalismo fundacional y por ende, del primer esfuerzo conceptualizador que recolocará las categorías de análisis de las prácticas de intervención “funcional” en el mundo moderno. Esos lenguajes eran –hasta ese momento- el Arte por un lado y al acervo tecnológico por el otro (en manos –por lo menos en la Modernidad y a partir de las profesiones liberales- de los ingenieros). Se propone ahora, precisamente, realizar un breve repaso histórico que dé cuenta del *tour de force* que realizó la primera disciplina moderna y proyectual en el país: la Arquitectura. Este análisis arrojará luz sobre los modos en los que se construyen tradiciones selectivas que –como lo señala Williams- dan legitimidad al presente de una práctica.

Arquitectos e ingenieros

En 1901 se crea la Escuela de Arquitectura en el marco de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales dentro de la Universidad de Buenos Aires. Se trataba de la primera Escuela en el país que expedía el título de arquitecto como una suerte de especialidad ingenieril⁴. Con ésta compartía, además de la inscripción en una Facultad de ciencias duras, cuatro años de cursada en común y un sustrato positivista –común denominador de todo saber que se preciara de científico desde mediados del siglo XIX hasta avanzado el siglo XX. Y es que el oficio del construir era, a la luz del imaginario modernizante de la clase conservadora argentina, una suerte de conjunción entre arte y técnica, la combinación necesaria entre antecedentes como las academias, las escuelas de dibujo y el saber universitario. Lo artístico y lo tecnológico parecían resolver en su articulación, la necesidad por brindar sólidos conocimientos respecto de la construcción (con incorporaciones como las novedosas concepciones higienistas) conjuntamente con

⁴ Siguiendo el ejemplo de la UBA y de lo desarrollado por Christophersen, las universidades nacionales de Córdoba y el Litoral emprenderán sendas reformas en la enseñanza de la Arquitectura. En la primera, en 1924 se modifica el plan de estudios (en 1918 ya se había reemplazado el título de “ingeniero-arquitecto” por el de “arquitecto” sin más), y en 1923 en la recientemente creada Universidad Nacional del Litoral se inaugura la carrera de Arquitectura, dentro de la Facultad de Ciencias Matemáticas. De esta línea precursora, la Universidad Nacional de Tucumán será la última en implementar la carrera -en 1939- y, paradójicamente, la primera en innovar radicalmente el contenido de las materias al incorporar tempranamente profesores enrolados en las tendencias modernas de la profesión.

la voluntad expresa de no olvidar las cuestiones de índole estética que habían caracterizado en el modelo renacentista a la práctica arquitectónica (la *venustas* del triángulo vitruviano⁵).

Sin embargo, y a pesar del ambicioso programa, este primer gesto de apertura como así también la pretendida articulación arte-técnica no tardará en traducirse en enfrentamientos teóricos respecto de las características que debía asumir la profesión, la dependencia respecto de la Ingeniería y centralmente, las incumbencias dirimidas en última instancia por la definición de lo “propio” de hacer arquitectónico. Un debate que se desplegará asombrosamente a lo largo del siglo XX con consecuencias directas sobre las definiciones del Diseño.

Por cierto, se trataba de un conflicto que daba cuenta además de las herencias culturales y los modelos a seguir en nuestro campo cultural. Es decir, en el marco del proceso que transformó a nuestro país en un Estado Nacional (datado alrededor de 1880) ingresan y se consolidan otro tipo de referencias no presentes mayoritariamente hasta aquel momento en una sociedad urbana como la del Río de la Plata. Las Provincias Unidas habían conocido tempranamente a la Ilustración, habían desplegado una suerte de primera conciencia crítica sobre la deshumanización de la modernización vía el Romanticismo, y años -después de la mano de su clase dirigente- implementado la maquinaria Positivista. Dicho en otros términos: Francia estaba presente como referencia ineludible en cuanto a desarrollo cultural, y la Arquitectura no escapaba a esta generalidad.

Pero en algunos segmentos muy particulares se presentaban fisuras. Tal el caso de los ingenieros traídos por Juan María Gutiérrez -rector de la UBA en 1865- que se

⁵ Según Silvia Cirvini, el tipologismo propio del siglo XVIII contribuyó a separar los tres componentes del triángulo vitruviano, constitutivo de la labor del arquitecto: la *utilitas* (función, uso), la *firmitas* (la estructura, lo tecnológico) y la *venustas* (la belleza, lo estético). Esta separación se continúa y profundiza en el siglo XIX, cuando el arte queda inscripto en la *venustas*. En consecuencia y por primera vez, los arquitectos del siglo XIX van colegir que la Arquitectura, en tanto Arte, no precede a la ciencia y a la técnica como sostenían los maestros clásicos. Desde aquí, sólo la ingeniería podía equipararse a un saber científico-técnico, cuestionando el estatuto mayor de la arquitectura en tanto arte. Al respecto: Cirvini, Silvia. *Nosotros los arquitectos. Campo disciplinar y profesión en la Argentina moderna*. Mendoza, Zeta Editores, 2004. pág. 96-99.

transformaron en pioneros del incipiente aparato científico tecnológico del país⁶, y – para la enseñanza arquitectónica- de la recepción de la impronta ingenieril italiana que se inscribirá como cuña entre el modelo del Politécnico Francés y el posterior de las *Beaux Arts*. Antecedente a ser tenido en cuenta cuando la Arquitectura de un golpe de timón y redefine a mediados del siglo XX sus cercanías epistémicas.

Sin embargo, en los comienzos del 1900 la tradición francesa en lo que a enseñanza arquitectónica concierne, resultaba triunfante. Prueba de ello es la incorporación de René Karman al plantel docente de la UBA en 1914 y el rol que irá desempeñando en la elaboración de un nuevo plan de estudios con eje en la materia Composición Arquitectónica organizada bajo la metodología del atelier-taller. La enseñanza de la Arquitectura definirá así un claro derrotero vinculado a las ideas decimonónicas y tradicionales sobre el Arte que perdurará por décadas. No casualmente, bajo el impulso de esta reforma serán creadas las otras escuelas de Arquitectura del país y el mismo Karman seguirá dictando la materia Composición hasta 1946. Desde aquí, la incorporación de profesores provenientes de Francia sumado al viaje bautismal de los egresados al Viejo Continente, dan cuenta de una suerte de imaginario en torno de la profesión arquitectónica que antes que nada exigía el desarrollo de la cultura general por parte de sus aspirantes y condiciones para el cultivo del *bon gout*.

Con el correr de las décadas –contabilizando la revolución que supusieron las nuevas técnicas de construcción, la aparición de serios problemas habitacionales de la mano de las corrientes migratorias y la llegada de otras voces respecto del arte, el oficio de la construcción, conjuntamente con el reconocimiento de necesidades sociales tipologizables, y el cuestionamiento de la incorporación de modelos de referencia europeos desconociendo la tradición vernácula- se desarrolla en profundidad el debate en torno del perfil que debía asumir la Arquitectura como profesión. En particular, sobre finales de los años '20 y la década del '30 otras voces que exigían actualización se hicieron oír, tal el caso de Antonio Virasoro, Antonio Vilar, Jorge Kalnay, Alberto Prebisch, personalidades que en una primera instancia permanecieron marginales al ámbito académico.

⁶ Nos referimos a los Profesores: Peregrino Ströbel, Bernardino Speluzzi, Juan Ramorino y Emilio Rosetti. Al respecto: Schmidt, Claudia; Silvestri, Graciela y Rojas, Mónica “Enseñanza de Arquitectura” en Liernur, Francisco y Aliata, Fernando (comp.) *Diccionario de Arquitectura en Argentina*. Buenos Aires, AGEA, Clarín, 2004.

“Técnica y cultura”⁷

Una vez trazado este breve panorama, interesa en particular detenernos en dos aspectos que serán retomados por las historias del Diseño en nuestro país. En primer lugar, el debate sobre el hecho tecnológico como modo de diferenciación entre el ingeniero y el arquitecto/artista, y luego –y a diferencia del período anterior- su recuperación como marca diferenciadora de la práctica del Diseño *per se* (diseño arquitectónico en primera instancia). En segundo lugar, el debate en torno a las características de una producción nacional y los rasgos que debían definirla. Aquí, como tantas otras veces, la polémica se centra en la oposición entre lo nacional y lo cosmopolita, lo vernáculo y lo foráneo, la actualización y el estancamiento, según se mire. Interesa en particular, marcar estas primeras discusiones en el campo arquitectónico como antecedentes de lo que serán modos de legitimación, consagración y diferenciación de las prácticas del Diseño en nuestro medio, que reanudan estas mismas dicotomías a la luz de otros sustratos discursivos como lo fueron sucesivamente el peronismo, el desarrollismo, la crisis del Estado de Bienestar y el ingreso de las políticas neoliberales.

La disputa entre el ser técnico o artístico de la Arquitectura debe leerse con las inflexiones del caso. Para el período que estamos repasando sumariamente (1901-1930) la enseñanza de la Arquitectura reconoce dos fases distintivas. Una de emergencia y definición, donde la distinción entre lo propio de los ingenieros y lo propio de los arquitectos se dirime más como un debate de diferenciación dentro del campo (Bourdieu), y una segunda etapa de consolidación disciplinaria donde la identidad de la profesión no está puesta en entredicho pero sí la actualización curricular. En otras palabras: si en una primera instancia el debate tenía ribetes teórico filosóficos vinculados a las tradicionales definiciones de la Arquitectura y su apropiación del significativo “Arte”, en una segunda etapa la presencia de elementos técnicos no es considerada nociva para la profesión sino la manera más adecuada de actualización en los nuevos métodos constructivos⁸.

⁷ El entrecorillado obedece a la recuperación del título del trabajo homónimo compilado por Tomás Maldonado. Al respecto: Maldonado, T. *Técnica y cultura. El debate alemán entre Bismarck y Weimar*. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2002.

⁸ Este mismo debate será reeditado años después cuando la joven camada de arquitectos estudiantes o recientemente recibidos impulsen el ingreso del *Movimiento Moderno* a la currícula de las Facultades del

El segundo de los debates a los que hemos aludido, se centra en las supuestas características y necesidad de una arquitectura nacional. Los enfrentamientos comenzarán alrededor de 1910 y se desarrollarán durante dos décadas, hasta los albores del ingreso de lo que la historiografía arquitectónica denomina *Movimiento Moderno*. La posibilidad de asignar a la labor arquitectónica rasgos vernáculos introduce el elemento simbólico como otra manera de separar el arte y la técnica, lo propio del ingeniero y lo correspondiente al arquitecto, como así también enmarcar el rasgo identitario en un universo de referencias mayores: la literatura, la historia y la política, y cuestionar el ingreso de las referencias europeas como modelo a seguir. El escenario iniciático son las celebraciones del Centenario. En este contexto clave, la pregunta por la argentinidad también toca de lleno a la Arquitectura e instala una discusión sobre herencias, tradiciones, esencias identitarias, copias de modelos y olvidos del pasado colonial. No resulta casual que en el preciso momento en que la Argentina buscaba construir un pasado independentista, la mirada se volviera hacia aquello que tenía al menos ciertos rasgos autónomos. De la mano de las “ideologías de particularidad nacional” articuladas a la teoría del carácter, se recuperan las voces europeas que entendían la necesidad del desarrollo de la Arquitectura como respuesta a las características del clima, la geografía y las tradiciones locales⁹. Efectivamente, la apropiación de la noción de “carácter”, que permitía considerar las particularidades culturales en un sistema de diferencias sin desigualdad y cuestionar la universalidad de la estética clásica, facilitaba la emergencia del debate sobre las distinciones propias de lo nacional¹⁰.

Sin embargo, nuestro país no contaba con una matriz cultural que permitiese afirmar sin dificultades los rasgos primarios de lo propio. De esta forma, y a diferencia de las

Litoral y Buenos Aires y redundará en una visión cristalizada del enfrentamiento entre Arte y Tecnología donde se definirán las claves de comprensión del universo arquitectónico. Ni arte ni ciencia ni tecnología, una suma y síntesis dialéctica (superadora) de estas dicotomías tranquilizará la conciencia de los nuevos proyectistas que, al tanto de la esterilidad del anterior enfrentamiento, querrán eludir la subordinación de la Arquitectura y su universo de referencias (ahora los diseños o lo proyectual según las distintas voces en cuestión) a cualquier vértice de esta tríada. Lo verán como un cuestionamiento a la especificidad disciplinaria y retroceso en términos epistémicos.

⁹ Al respecto: Liernur, Jorge Francisco “El debate sobre la Arquitectura Nacional” en Liernur, J. F. y Aliata, F. *Diccionario de Arquitectura en Argentina*. Pág. 183-189 vol i-n. Buenos Aires, Clarín, 2004.

¹⁰ Uno de los referentes de esta discusión era Alejandro Christophersen quien tempranamente (1913) reivindica las bondades de la arquitectura colonial. Liernur, op. cit.

distintas tradiciones que se dan en Europa, las respuestas no fueron uniformes y debieron asimismo ajustarse en función de las crecientes necesidades sociales, incorporando en paralelo soluciones técnicas acordes a las innovaciones en las formas de construcción. Las producciones del período son variadas. Del conjunto general de este tipo de obras, conocidas posteriormente como “Neocolonial” y –lo que nos interesa- las concepciones sobre la labor arquitectónica que ellas traslucen, pueden puntearse algunos rasgos entre otros: 1) la crítica a la arquitectura dominante por no responder a las demandas del mercado, por ser extranjerizante, y por promover una suerte de caos urbano (la falta de planificación que regulará *a posteriori* el Urbanismo), 2) la necesidad de entender a la Arquitectura como una práctica vinculada directamente al arte, a la historia y a los principales rasgos culturales de una sociedad, distinción que le permitirá diferenciarse claramente de la Ingeniería y del oficio de la construcción *tout court*, 3) la ampliación del concepto de arquitectura nacional hacia una visión más pragmático-social donde, y a partir de los años ´20, empiezan a tallar el vínculo con la industria nacional, el empleo de materiales autóctonos y la formación y capacitación de una mano de obra local, 4) esta arquitectura nacional será con el correr del tiempo definida en función del tipo de respuestas que pueda ofrecer a los problemas planteados por la vivienda popular, la industrialización, la urbanización, y la modernización del equipamiento urbano.

En la década del ´30 el estilo neocolonial se consolida como una opción fuerte y diferente frente al eclecticismo reinante, y ya para los años ´40 -en el marco del gobierno peronista- se expande el californiano¹¹ -como una de las opciones del neocolonial- condensando las imágenes de lo nacional acordes con el imaginario vigente en aquellos años. Los elementos simbólicos aportados por las distintas vertientes del neocolonial permitían así trazar los rasgos identificatorios del “ser nacional” y no cuestionar la pertenencia a la Arquitectura de las obras proyectadas, aún cuando su programa fuese elaborado siguiendo más de cerca las premisas dictadas por la Ingeniería.

¹¹ Liernur entiende al californiano como un estilo dominante en la Arquitectura burocrática de Estado en el período 1930-1940. Efectivamente, según el historiador, el californiano acontece como la respuesta a un funcionalismo ingenieril que a la hora de las soluciones “se igualaba en el criterio compositivo, en la caracterización y en el repertorio”. Ibid. pág. 189.

No resulta tampoco casual que el énfasis puesto en la aparición de estilemas que intentaban recuperar un sentido de lo propio marcando el aspecto territorial surgiera en el transcurso de la llamada “Década Infame” con sus diatribas nacionalistas, su recusación de los movimientos políticos populares y su vocación por el trazado de fronteras simbólicas que coincidieran con las demarcaciones políticas, raciales y religiosas. En ese momento en Europa hacían eclosión los nacionalismos que se habían organizado como Estados totalitarios. Esa experiencia y el genocidio perpetrado en la Segunda Guerra Mundial no impidió que la Argentina siguiera mirando a Europa, sólo que esta vez la clásica referencia continental había capitulado en París en 1940.

¿Cuál era entonces el modelo cultural a seguir? Frente a este vacío la arquitectura neocolonial es una respuesta que más que cuestionar el modelo vigente en la enseñanza arquitectónica (el eclecticismo) aportaba otro tipo de opciones que podían tranquilamente adicionarse al repertorio de formas con que el modelo de las *Beaux Arts* desplegaba la enseñanza de la Arquitectura. Modelo que en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA -y a modo de ejemplo- siguió vigente varios años después de que Francia perdiera internacionalmente su protagonismo cultural.

A nuestros propósitos nos interesa recuperar el caso como uno de los antecedentes del debate acerca de los modelos a seguir en las definiciones sobre la especificidad de una práctica disciplinaria y cuánto de esto se encuentra marcado por cuestiones que exceden ampliamente el estado del campo. Una hipótesis de segundo grado se desprende en este trabajo: las definiciones del Diseño iniciadas en nuestro país en la UBA, reconocen el *modus operandi* de las definiciones que en su momento caracterizaron la constitución del campo arquitectónico. Como ellas, su permeable vinculación con formaciones histórico-sociales específicas imprime las modalidades y la particularidad de las prácticas que generará al interior del campo. En nuestro relato el Diseño recupera el debate sobre la constitución de formas vernáculas, sin referencias ni modelos foráneos, pero lo hace posteriormente, en su momento de consolidación como disciplina, es decir cuando puede cuestionar los mitos fundantes.

A la par entonces del debate sobre formas propias y formas puras -que son por lo tanto universales- y que compromete en primera instancia a la Arquitectura, se desarrollará años más tarde otro episodio que será constitutivo de las definiciones del Diseño: su

comprensión como acontecimiento técnico o como derivación artística. El problema, que hoy en día ha sido aparentemente superado -existe un amplio consenso en las voces autorizadas en sostener que el Diseño “no es arte”- vuelve a poner en escena las categorías de Arte y Técnica. Tengo un especial interés en revisar los supuestos que tejen esta estructura categorial. Entiendo que la visión que pervive del Arte es precisamente aquella que lo vincula con lo sublime, articulada al imaginario romántico. Este dato aparece confirmado en la serie de atributos que le son asignados: expresividad, subjetividad, construcción de una visión propia de la belleza, desarrollo de una sensibilidad desplegada en la esfera individual y privada, todos ellos sinónimos del Arte en el horizonte de referencias del Diseño y los diseñadores. Y en relación a la técnica, el campo semántico sobre el que se despliega (en tanto concepto vertebrador de los diseños) también abre un enorme conjunto de interrogantes.

Herencia de la impronta ingenieril y contrapunto obligado de una definición del Diseño que recusa su ser artístico, la técnica parece encontrar neutralidad y por lo tanto inocuidad en su íntima asimilación al funcionalismo y a los postulados desarrollados por la Arquitectura Moderna. Sin embargo, y ya en el territorio del Diseño, sería interesante –aunque exceda los objetivos del presente trabajo- analizar la impronta técnica de la práctica a la luz del imaginario anglosajón que lo vio nacer y que fue tempranamente asimilado por los protagonistas de nuestra historia, en particular por Tomás Maldonado. No resulta casual que sea precisamente él quien compile una serie de extraordinarios ensayos sobre diversas producciones teóricas, un trabajo al que titula *Técnica y Cultura. El debate alemán entre Bismarck y Weimar*. Tampoco es azarosa la ubicación espacio-temporal del debate. Se trata precisamente de Alemania, lugar que desde fines de los años ´40 y principios de los años ´50 constituye el epicentro de las definiciones sobre el Diseño. Una Alemania que ya había pasado por un proceso de unificación, democratización, caos económico, enfrentamiento estamental y de clase y avance del totalitarismo en los términos del nazismo. También patria de Max Weber, cuyos escritos rondan sigilosamente el espíritu de mi trabajo¹². Desde aquí, ¿cuál es el

¹² Viene al caso recuperar su célebre trabajo sobre la ética protestante, donde aborda los rasgos culturales que constituyen al capitalismo -nacidos de la internalización de la creencia protestante-, como también la descripción de la Modernidad como período histórico que impulsa el despliegue universal de la acción social con arreglo a fines –aquello que los frankfurtianos luego denominarán “racionalidad instrumental”. Al respecto: Max Weber *Ética protestante*. Buenos Aires, Ediciones Gradifco, 2004 y *Economía y sociedad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

nexo entre las hipótesis weberianas sobre el *ethos* moderno y el surgimiento del Diseño como práctica diferenciada en la Argentina, como campo sobre el que se produce historia y teoría? Me encuentro inclinada a pensar que los principios de austeridad, pureza y racionalidad en el proceso de Diseño, reconocen una vez más la impronta de una matriz cultural moderna, vinculada también a la ética protestante. El debate sobre la técnica es cultural, producto de una creencia devenida en diversas prácticas secularizadas, que llega a nuestro país cuando el norte latino liderado por Francia pierde vigencia, cuando es sustituido por el modelo suizo-alemán.

Hasta aquí, el modo en que emerge la cuestión técnica en la Arquitectura, siguiendo básicamente el planteo de Liernur que apunta a una historia de las disciplinas en función de las transformaciones en las concepciones y en las prácticas disciplinarias.

El apartado anterior, donde se expuso la teoría proyectual de la mano de Maldonado, es –además de explicativo para quien no se encuentre familiarizado con el discurso de los diseños- un modelo teórico que, como toda teoría, propone una forma de historiar y conceptualizar a los diseños cercana, por no decir inscripta, en el materialismo histórico. En este sentido, Maldonado recusará todo planteo evolutivo lineal para repensar la cuestión tecnológica en función de las fuerzas productivas y centralmente de las relaciones de producción al interior de la modernidad capitalista. De ahí, que en su hipótesis no pueda hablarse de diseño en otro tiempo que no sea el moderno, fundamentalmente por el desarrollo del aparato productivo y de las tecnologías que lo acompañan. Veremos ahora otras formas de historiar que, a contrapelo de Maldonado y también de planteos como los de Liernur (un trabajo histórico sobre las disciplinas e historiográfico en relación a los modos de construir historia), plantean la puesta en contexto del pasado desde un naturalizado sentido común. Intentaremos marcar el déficit y los presupuestos teóricos que, escondidos en “lo obvio”, plantean dilemas irresolubles para quien –como es mi caso- intenta reconstruir una cierta especificidad disciplinaria e historiarla.

Las definiciones contextualizadas. La interacción hombre-medio-objeto

Deudoras de concepciones más hegelianas pero de algún modo aggiornadas se encuentran las formas de consideración del diseño que lo explican a la par de los

acontecimientos políticos, económicos y tecnológicos (estableciendo algunas veces correlaciones y otras causalidades). Se trata de la mayoría de la producción histórica de la disciplinas proyectuales que, de algún modo, heredan la historia social de la Arquitectura. En este sentido, el esfuerzo explicativo que encontramos en un gran segmento de las líneas temporales con marcaciones respecto de lo que sucede en la dimensión económica, la política, la social y la tecnológica son fruto de una naturalizada visión que entiende el despliegue de la innovación en términos evolutivos, presuponiendo que la interacción entre el hombre y el medio configura al objeto como resultante (en este caso los trabajos del diseño). Si bien, también se sobreentiende que el diseño surge en la Modernidad, las razones por las cuales en esa interacción hombre-medio aparece el diseño, no son del todo claras. Dicho de otra forma y en términos de una pregunta: ¿Qué elementos trae la modernidad como para que la relación entre los hombres y entre los hombres con su “entorno” se modifique a tal punto que deje inauguradas nuevas formas de intervención en el mundo? Desde aquí, toda novedad proyectual es la resultante de ideas que se plasman una vez que los medios se desarrollan, como para poder producirlas como objetos (del diseño en este caso).

Finalmente, en una versión más cuestionable aún, nos encontramos con los tradicionales manuales de historia del Diseño –en el ejemplo que tomamos del Diseño Gráfico- que afirman que la Comunicación Visual¹³ tiene una historia que coincide con la de la humanidad. En las sociedades ágrafas había Comunicación Visual. Los egipcios aportaron el papiro, los chinos los ideogramas, Gutenberg la imprenta, etc. Y efectivamente resultó ser así. Es innegable, tan innegable como que este tipo de historias reproducen el modelo binario y teleológico, el que bien sentenció Foucault en *Las palabras y las cosas*. Por un lado las ideas, por el otro los objetos. Y a la hora de clasificar, el universo de lo datable, fechable y separable está del lado de la cosa. Las concepciones “teóricas”, aquellas que reconocemos como un corpus discursivo

¹³ Si bien es cierto que muchas veces se realiza la distinción entre Comunicación Visual y Diseño Gráfico -entendiendo que la primera incluye todo del vasto conjunto de producciones visuales con fines comunicativos, y el segundo involucra la presencia de un dispositivo moderno y profesional de trabajo en el campo de la comunicación visual- este tipo de disquisiciones también resultan confusas y cuestionables. En particular, aquello que no aparece cuestionado y, creo, es cuestionable, consiste en presuponer una intencionalidad comunicativa en la producción visual que acompaña al hombre como tal. Y aquí lo objetable es tanto el concepto de comunicación –su pretérita importancia comparada con su actual protagonismo- como también la intencionalidad, en la medida en que la intención elaborada al calor de la racionalidad, también resulta distintiva de un modo de producción específico.

conviven con clasificaciones que contradicen lo que las “teorías” sostienen. Esta versión de la historia de los diseños –en particular el Gráfico- ha tomado a la humanidad como un conjunto homogéneo de concepciones de mundo y ha clasificado sus objetos, sus producciones, con un parámetro que parece ser universal, pero que podemos –legítimamente- considerar contemporáneo. La historia del arte ya se encargó de revisar este tipo de abordaje y relativizarlo al recuperar la historia social y cultural que subyace en cada concepción artística (que se reconoce como histórica y situable en un contexto particular). Este es uno de los grandes aportes de Michael Baxandall y de la historiografía anglosajona. En los términos de una historia del Diseño, este es un desafío aún pendiente.

Solo así es posible que uno de los libros de referencia en la historia del Diseño Gráfico enuncie en uno de sus capítulos “la contribución china” a la hora de explicitar lo que la cultura china hizo por el “avance” del Diseño Gráfico a nivel mundial (Meggs, 1983). El eurocentrismo manifiesto en este subtítulo resulta traumático por el carácter evolucionista que dicha concepción trasluce y por el desconocimiento –en este caso- de lo que la cultura china tiene para decir en relación a la producción visual que excede descomunalmente los términos de un “aporte”. Así planteadas las cosas, todo suma a una historia por etapas y gradaciones que van de lo menor a lo mayor, de lo simple a lo complejo, de lo primitivo a lo civilizado, de la ignorancia al conocimiento. Y en el caso de las tecnologías: de lo rudimentario a las *high tech*.

Y aquí volvemos al planteo inicial. La historia del Diseño parece acompañar la natural historia lineal de las tecnologías que sí se han articulado mayoritariamente en función de parámetros de progreso y evolución. Del fuego al hierro, de la rueda a la locomotora, de la escritura cuneiforme a la imprenta¹⁴. Una historia que conocemos bien y que aparentemente no ofrecería mayores dificultades ni observaciones.

Sin embargo, en la medida en que simultáneamente desde la voz de los diseñadores se cuestiona la percepción común del Diseño que lo entiende y lo asocia al manejo instrumental de *softwares*, el panorama se presenta más complicado. Si en la historia

¹⁴ Nos referimos a la presencia de otro tipo de historias -como el planteo marxista clásico- que enfatizan el carácter discontinuo en las formas de producción.

presupuesta del Diseño el avance tecnológico figura como componente protagónico ¿Por qué para un profesional resulta entonces disruptivo y perturbador el que el lego del Diseño no reconozca la diferencia entre un operador de programas y un diseñador? ¿Por qué es relevante esa distinción? Precisamente porque en el Diseño hay un plus que no se reduce a su condición tecnológica. Hay un saber hacer específico, disciplinario y profesional que, considero, es producto de una concepción sobre la producción de objetos y de imágenes nacida al calor de los debates en torno a la Modernidad. Desde aquí, la Modernidad no constituye un estadio del Diseño sintetizado en la fractura de “lo moderno”, sino el modo de devenir Diseño.

A la luz de estos interrogantes es pertinente una discusión acerca de los modos de comprensión de las disciplinas, mucho más cuando éstas han obtenido (por consagración social) el estatuto universitario. Trascurridos ya más de cuarenta años de Diseño como saber universitario en el país (recordemos que la primera carrera de Diseño en el país surge en Cuyo en 1958) resulta apropiado preguntarse acerca de los presupuestos que fundan al Diseño Gráfico en particular, como un dominio autónomo. Preguntas que tienen que cotejarse con corpus discursivos específicos. En este caso, la historia del DG es una suerte de laboratorio privilegiado para la indagación, la inquietud y la revisión de los “fundamentos”. Por estos motivos se hace necesario el análisis de sus supuestos “naturales”, entre otros la cronología de objetos de Diseño como equivalente a la historia del Diseño. En los términos de una interrogación: ¿No encierran las historias del Diseño Gráfico las huellas de un fetichismo del objeto/pieza que resulta simultáneamente un fetichismo *high tech*? Cabe ir más lejos y pensar que para comodidad periodizadora y cercanía ingenieril el Diseño se articuló siguiendo una historia lineal tecnológica. De ser esto así: ¿Existen otras articulaciones posibles para el Diseño?