

X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2013.

Nuevos propuestas para pensar el surgimiento del diseño en la Argentina.

veronica devalle.

Cita:

veronica devalle (2013). *Nuevos propuestas para pensar el surgimiento del diseño en la Argentina. X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-038/725>

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>.

Nuevas propuestas para pensar el surgimiento del diseño en la Argentina

Verónica Devalle
FADU – UBA / CONICET

Los últimos años han dado a luz una serie de investigaciones sobre el proceso de constitución y profesionalización del Diseño como campo genérico en la Argentina como así también de los diseños como saberes institucionalizados en el ámbito universitario. Más allá del interés que los propios actores tengan en la reconstrucción “fidedigna” de los acontecimientos que perfilaron y ampliaron el campo de lo proyectual¹ en el país, lo cierto es que una serie de publicaciones –producto de diferentes trabajos de investigación- han puesto en evidencia la complejidad y la riqueza que presenta la historia de los diseños en la Argentina y de su importancia a la hora de analizar su presente como así también su proyección -en términos económicos, sociales y políticos- a futuro.

En los trabajos consultados existen significativas coincidencias. Efectivamente, en términos generales se destaca la importancia que han tenido movimientos como los del *Arte Concreto Invención* a mediados de los años '40 (Crispiani, 2011), el auge del *Movimiento Moderno* dentro de la Arquitectura vernácula (Aliata y Liernur, 2004; Ballent, 1993; Cirvini, 2004), la creación de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo en la UBA en 1948, la transformación de la materia “Composición” en “Visión”, los primeros estudios académicos sobre la Morfología –en particular, los trabajos de Gastón Breyer y Roberto Doberti-, como fundamentalmente la aparición de revistas como *nueva visión*, el número 2 del *Boletín del CEA*, conjuntamente con la conformación de los primeros grupos y estudios de arquitectura y diseño “modernos”², todos ellos promediando la década del '50. Asimismo se subraya la presencia de grupos de profesionales en sintonía con las transformaciones del mercado industrial económico del país, tal es el caso del *Grupo ONDA*; y un lustro después el desarrollo del Diseño en el Instituto Torcuato Di Tella y en AGENS³. En cuanto a la enseñanza universitaria, resulta llamativo el pionerismo de la Universidad Nacional de Cuyo que de la mano de César Jannello (Carvajal, 2005) abre la primera carrera de diseño del país en 1958.

Paralelamente, en la ciudad de La Plata se inician los cursos especializados sobre Diseño, estableciéndose un estrecho vínculo con docentes y estudiantes de la Hochschule für Gestaltung de la ciudad de Ulm, Alemania (1953-1968). Esto permite ya en 1963 la elaboración del plan de estudios de las carreras de Diseño en

¹ El término “saber proyectual” acuñado por Tomás Maldonado 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.

² Tal el caso del *Grupo Axis y oam*

³ Agencia Publicitaria cautiva del Grupo SIAM Di Tella

Comunicación Visual e Industrial siguiendo los lineamientos de aquella Escuela, aunque sin desatender una clave local de comprensión y desarrollo del Diseño (Jacob, Fernández, De Ponti, Mangioni, Gaudio, 2002). La labor de profesores como Almeida Curth, Fornari, Casas, Berdenave, Rollié y Aizenberg es considerada señera.

En la misma línea de intereses debemos también mencionar los artículos de Juan Manuel Borthagaray (1997, 2004) que reconstruyen el proceso histórico de constitución del campo disciplinario del Diseño en el país, y los trabajos de Carlos A. Méndez Mosquera (1997, 2007) y de Guillermo González Ruiz (1994) donde se hace un pormenorizado registro cronológico de los aspectos que signan la emergencia del –en este caso- Diseño Gráfico en la Argentina.

Por su parte, y en una línea histórico-conceptual debemos referir a los trabajos de Ricardo Blanco (2004, 2005) donde se rastrea el lazo constitutivo entre el Diseño Gráfico (DG) y el Diseño Industrial (DI) en el período que va de los años `40 a los `90 y el modo en que luego de un origen común, las dos disciplinas se perfilan como dominios separados. El trabajo de Blanco posee una inflexión interesante pues analiza el desempeño y destino de Diseño –como genérico- a través de los ciclos de expansión y retroceso del mercado interno. Por último, debe mencionarse un trabajo de mi autoría (Devalle, 2009) donde analizo la emergencia y consolidación del Diseño Gráfico en la Argentina en el período 1948-1984 a la luz de acontecimientos sociales, políticos y económicos, y la publicación del libro sobre la historia del CIDI (Rey, 2009) un texto que compila todos los documentos y proyectos implementados por el Centro de Investigación en Diseño Industrial desde su creación hasta su cierre en 1988. Este último material posee una riqueza inusual como fuente histórica.

A esta línea de análisis a escala nacional, debemos sumar los trabajos de Gui Bonsiepe y Silvia Fernández (2008) que, junto al texto de Felipe Taborda (2008) trazan un interesante contrapunto entre producción de piezas y ubicación espacio temporal en el ámbito latinoamericano. Ambos libros permiten establecer semejanzas y divergencias en el desarrollo de la profesionalización de los diseños en América Latina –vinculados en ambos casos a una historia de los objetos de diseño- y, particularmente en el primero, cruzarlo con acontecimientos políticos y económicos. Asimismo, es de interés el libro de Ricardo Blanco sobre el diseño industrial (Blanco, 2007) donde trabaja conceptualmente algunos problemas teóricos situados históricamente.

En materia de teoría del Diseño son destacables los trabajos de Gastón Breyer, Roberto Doberti, Rafael Iglesia, Horacio Pando, Jorge Sarquis (Breyer, Doberti y Pando, 2000; Sarquis, 2003; Sarquis, 2006). Sus trabajos sientan las bases de una reflexión sobre el Diseño a la luz de preguntas epistemológicas, antropológicas y semióticas que resultan claves para comprender el sustrato común que define el territorio del proyecto (Doberti, 2004; Doberti, 2008).

En un registro también teórico, y desde una visión que atiende la relación entre lo discursivo y lo socio-político, resultan centrales los trabajos de Ledesma (2003) y de Ledesma y Siganevich (2008) que, partiendo de la dimensión comunicacional del Diseño, lo entienden como un mecanismo de construcción de hegemonía y su contracara: su potencial contrahegemónico. Efectivamente, el trabajo de Ledesma analiza el rol de actor social del Diseño Gráfico en la reciente crisis del país, subrayando la confluencia del dispositivo visual con el dispositivo político, y los colectivos gráficos

que en aquel entonces surgieron. Y un trabajo sobre la dimensión discursiva enunciativa del Diseño que lo entiende como un artífice de la cultura visual (Arfuch y Devalle, 2009).

En síntesis, la investigación sobre el Diseño como campo genérico en el país se despliega en dos líneas de trabajo. Por un lado, las producciones teóricas y metodológicas que analizan la especificidad del proyecto, por el otro, trabajos históricos y críticos donde –desde las herramientas de la sociosemiótica, el análisis cultural o la teoría crítica- se aborda al Diseño en su diálogo con la sociedad.

En relación a estos últimos, se ha investigado el momento de surgimiento y consolidación del DI (Blanco, 2005), del DG (Devalle, 2009) en particular el destino de los primeros diseños en la UBA (Arfuch y Devalle, 2009), como también lo acontecido con los diseños en la UNLP (Bonsiepe, De Ponti, Fernández, Gaudio, Mangioni, 2004) y en la Universidad Nacional de Cuyo (Iuvaro, 1987; Tomasiello, 2008), cubriendo las décadas del `40, `50 y `60. En forma simultánea se ha abordado al DG en particular como un dispositivo socio político en la reciente crisis estructural que vivió el país en el umbral del siglo XXI (Ledesma, 2003; Ledesma y Siganevich, 2008). Y se encuentran en proceso de culminación o recientemente culminadas algunas destacadas tesis de maestría y doctorado que analizan la emergencia del Diseño de Indumentaria como carrera universitaria (Joly, 2013; Miguel, 2011; Correa, 2012), las concepciones del Diseño presentes en la enseñanza del Diseño Gráfico (Mazzeo, 2013) o el modo en que se articula lo visible y lo enunciable al momento de la corrección en los talleres de Diseño (López, 2012), entre otros trabajos.

Si esto sucede en el ámbito local, la producción en teoría del Diseño a escala internacional también es diversa. Efectivamente, y lejos de lo que comúnmente se presume como ausencia de investigaciones sobre el Diseño, una profusa cantidad de *papers* con diversos enfoques históricos ha venido creciendo en las últimas décadas. A nivel latinoamericano las investigaciones recientes que provienen de Brasil son destacables pues arriesgan nuevas hipótesis sobre las características que presentó el diseño en Brasil y las filiaciones que reconoce. Tal el caso de los trabajos de Marcos Braga da Costa, Rafael Cardoso, Zoy Anastassakis, María Luiza Nobre y Priscila Farias, entre los más relevantes. La mayoría de ellos fue editada recientemente como material de difusión. El dato no es menor pues Brasil –así como Chile- ha presentado características similares a las de nuestro país en cuanto al proceso de constitución de los diseños como disciplina. Efectivamente, si con anterioridad las explicaciones sobre la conformación de los diseños en los tres países tendieron a asemejarse, con esta nueva generación de trabajos sobre los diseños las conclusiones plantean algunas divergencias. Entre otras, se subraya la importancia del campo cultural (Bourdieu, 1995), las trayectorias de los actores impulsores del campo (Cirvini, 2004) o las redes sociotécnicas (Thomas y Buch, 2008) que no necesariamente coinciden en cada uno de los países.

Simultáneamente, tanto en México, Cuba, Ecuador y Colombia las investigaciones sobre diseño también han cobrado bríos fundacionales (Campi, 2010; Simón Sol, 2009, Buitrago). El proceso es similar en ellos y las inquietudes se asemejan. Y es que, a diferencia de lo sucedido en el bloque ABC (Argentina, Brasil, Chile) los países andinos presentan rasgos culturales fuertemente marcados por el proceso de la colonia. Una lectura de la propia historia que en los últimos años ha vuelto a subrayar el modo en que

las culturas precolombinas fueron avasalladas por el proceso de la conquista. Es lógico, entonces, que a la hora de historiar las prácticas sociales se parta de hipótesis sobre la dominación cultural y se busquen huellas de los procesos que fueron –dominación mediante- claramente silenciados. El dato no es menor pues en términos de historia de los diseños esta misma inquietud hace que se ubique como punto de referencia aquello que anteriormente había sido comprendido como artesanía. No es menor en tanto, en la postura canónica de la historiografía sobre el diseño, ni la artesanía ni el arte constituyen capítulos de diseño, ni siquiera de una protohistoria del mismo.

Finalmente, a nivel europeo y norteamericano constituyen una referencia obligada la serie de debates abiertos temprana y de forma pionera por *Design Issue*, un *journal* fundado por Victor Margolin en el año 1984 con una línea de trabajo heterogénea y ecléctica que lejos de una visión normativa del Diseño apostó por la multidisciplinaria para dar cuenta de la multiplicidad de problemas que se tejen en el escenario de los diseños, y que representó un verdadero mojón en un territorio que carecía de investigaciones. Lo novedoso fue sumar al campo del diseño historias que se habían colocado en otros campos.

De este modo, lejos de los que comúnmente se pensaba, la historia de los objetos comenzó a formar parte de los temas del diseño. O para decirlo con mayor precisión: el diseño fue incluido como un capítulo en la historia de los objetos. Del mismo modo, y siguiendo las líneas abiertas por *Design Issue*, los estudios sobre el consumo fueron incorporados como referencia de la historia de los diseños como también las historias de los libros y desde ya, de la tipografía.

Nuevas historias, nuevos problemas

Efectivamente, desde el momento en que consideramos a los diseños como artífices de la cultura material el universo de referencia se amplía y gira en una dirección inesperada: hacia la relación del hombre con su entorno. Desde este punto de vista los diseños pueden cubrir todos los así llamados “artefactos” y esto implica, necesariamente, rever las formulaciones más estrictas sobre lo que es diseño –provenientes en su mayoría de una lectura que lo emparenta al universo de la Arquitectura Moderna, y como tal que lo vincula al momento en que la Arquitectura deja de tener una impronta artística para adscribir a un modelo socio-técnico en tanto profesión.

Dicho brevemente y para que no existan ambigüedades: de adherir a una visión así de amplia del diseño lo estamos alejando de una cercanía –en términos de disciplina- con la Arquitectura Moderna y de todo lo que ella ha abonado a la constitución del genérico “proyectualidad”. En otros términos, estaríamos ubicando al diseño en un punto equidistante tanto de la Arquitectura Moderna, como de los estudios de audiencias, de la sociología de la tecnología, la historia de la cultura material, la historia del arte, la antropología, la semiótica. Desde este posicionamiento, el diseño –a modo de ejemplo- no sería más tributario de la arquitectura que de la artesanía. Y eso, por lo menos para quien escribe, resulta discutible.

Efectivamente, es problemático pues al equiparar productos se equiparan las condiciones sociales de su producción. Dicho en otros términos, si nos detenemos en los objetos probablemente podamos sumarlos como capítulos de una misma historia. En ese

caso, la historia del diseño resultaría igual a la historia de la producción objetos con utilidad. Sin embargo, si nos detenemos en las formas organizacionales, los modos de producción y las concepciones que guían y condicionan los modos de producción, su equiparación resulta casi imposible porque se torna incompatible con el componente de planificación y de racionalidad en el proceso de producción que, desde un consenso bastante extendido, es considerado inherente al diseño, en particular a las visiones que lo acercan al mundo del proyecto.

Como puede apreciarse, las historias del diseño o de los diseños –preferimos esta última denominación- se han abierto en términos de presupuestos y expandido en términos de incorporación de nuevas fuentes y de nuevos problemas que requieren la apertura de discusiones. En particular, interesa discutir los presupuestos sobre los que se asientan las historias de los diseños. El interés es doble, por un lado trabajar con inquietudes de índole histórica pero a la vez de índole teórica.

Sin lugar a dudas, y a la luz de lo desarrollado resulta clara la dificultad por encontrar un universo más o menos consolidado de teoría sobre el diseño, y cuando se lo encuentra éste no cubre la serie de condiciones que se supone posee una determinada disciplina (en particular el establecimiento consensuado de un objeto de estudio y de por lo menos una metodología que oriente el sentido de las acciones en su interior). De ahí ese sabor pauperizado que produce leer textos que parten de presupuestos indemostrables o caen en recetas sobre el norte que debe orientar a la práctica de los diseños. Sin embargo, existe mucha riqueza teórica en las construcciones históricas. Ellas documentan formas de comprensión de los diseños donde se vertebran conceptos aceptados como propios del campo.

Dos hipótesis guían el desarrollo del último apartado de este trabajo. La primera entiende que por el momento la teoría del diseño se encuentra formulada en su/s historia/s. La siguiente es que la especificidad de los diseños se juega en sus narrativas antes que en sus objetos.

A continuación un trabajo que ha sido escrito a la luz de estos problemas y que interesa discutir en este ámbito pues, como puede apreciarse claramente, se encuentra en elaboración.

Construir a los precursores

Historiar el diseño representa un desafío. No solo porque las fuentes son recientes y recientemente se han comenzado a consolidar, sino porque en muchos casos hay que construirlas mediante entrevistas para lograr los testimonios que, eventualmente pueden llegar a integrar su historia oral.

La primera dificultad que es la material no resulta, por cierto, menor. A esta se enfrenta quien quiera hacer la historia de los acontecimientos, trayectorias y protagonistas del diseño, por lo menos en Argentina, y me animaría a sostener que también en la mayoría de América Latina –con seguridad en Chile, Brasil, Colombia, Ecuador y México, casos que recientemente han comenzado a consolidar sus archivos testimoniales. Pero no se trata de la única dificultad, sino de la más inmediata o por lo menos, de la más visible.

Quien hace historia de los diseños –ahora ya no solo en Argentina y América Latina- sino en general, se enfrenta al desafío de construir una historia de un objeto en construcción. El diseño como genérico, los diseños como singularidades se encuentran en plena efervescencia en términos de definir su especificidad en la que se enmarca no solo su proyección -como espacios de un particular *saber hacer* y de un reciente *saber saber* (Foucault, 1969)- sino su historia. De este modo, en un rango que cubre desde el diseño multimedia hasta la arquitectura, pasando por la materialidad que aún vertebra al diseño industrial y al diseño de indumentaria, el diseño como profesión se expande en la calle, en la vida y entra en crisis a la hora de ser capturado en una definición que lo contenga como disciplina. En nuestro país, de hace veinte años a esta parte el debate quedó relativamente resuelto al acordar el carácter proyectual de las disciplinas del Diseño (González Ruiz, 1994) –con la resultante de un cierto paternalismo del discurso arquitectónico- pero en otros sitios no es así.

En particular en países con una efervescente cultura prehispánica la inclusión de las artesanías en el entramado genealógico de los diseños pone en jaque no solo a la Arquitectura como rectora de ese dominio, sino también a la Modernidad como momento fundacional de los diseños (Maldonado, 1993; Devalle, 2009).

El problema tiene varias aristas de las cuales me interesa retomar algunas. Algunos problemas –en términos de constitución de saberes- y un sinnúmero de presupuestos. El primer problema se sitúa en las definiciones tácitas que se manejan. En principio, una historia que exhibe al diseño como un gran productor de la cultura material y dentro de ella como hacedor de productos con fines utilitarios/ sociales. En consecuencia, la misión de la historia sería la de recolectar objetos útiles que, de alguna u otra forma, hubieran respondido a las necesidades materiales de una época. Esto es particularmente visible en los manuales clásicos de historia del diseño que, en sucesivas reimpressiones, tienen que agregar capítulos a una vasta historia de los objetos pues –casi inevitablemente- omiten alguna cultura en particular o sub ponderan su contribución a la historia de la producción de objetos funcionales o de la comunicación visual. Este tema ya ha sido trabajado anteriormente y no es preciso retomarlo en esta instancia.

El caso es que la enumeración de los objetos útiles como universo de estudio de la historia del diseño convive, en no pocas ocasiones con teorías que sostienen que diseñar implica un mayor nivel de especificidad que el entenderlo como aquella disciplina que daría cuenta de la capacidad humana de resolución de problemas. Estas otras teorías, habilitan otras historias, a modo de ejemplo, el pasaje del trabajo manual a la manufactura, el pasaje –desde una perspectiva estrictamente materialista- del modo de producción feudal al capitalista. Desde aquí, antes que interrogar la caracterización del hombre en tanto un sujeto con capacidad innovativa/transformadora, se estaría interrogando a la cultura material como producto o emergente de condiciones históricas objetivas.

Las historias materialistas de la Arquitectura, a modo de ejemplo, hicieron su entrada con fuerza en América Latina para los años `70 con énfasis en la interrogación hacia el desarrollo de la tecnología entendida como parte de las fuerzas productivas y también replicaron en las recientes historias del diseño (Selle, 1975). Y no fueron pocas las críticas que se les hicieron. En principio la suerte de determinismo tecnológico que pasaba como aplanadora cualquier explicación que no partiera de los presupuestos clásicos del marxismo clásico: conflictividad en la sociedad, la contradicción como una

lógica inherente de la historia y el despliegue histórico hacia un final en el que la producción material resuelva de una vez y para siempre el plano de las necesidades humanas. No está de más recordar la imposibilidad que este tipo de perspectivas trasuntan a la hora de abordar fenómenos locales, particulares y centralmente explicaciones que buscan reconstruir la dimensión simbólica de los procesos económicos e industriales.

Volviendo a aquel momento, si la historia de las disciplinas proyectuales tenía algo para capitalizar de una perspectiva marxista no era desde la postura clásica de donde lo lograría. Efectivamente, y solo a modo de recordatorio, el constructivismo como enfoque de historia de la tecnología recién llegaría una década más tarde, problematizando, precisamente, al determinismo tecnológico –en primera instancia su universalismo-.

En el plano de la historia del diseño, el materialismo se afincó de otra forma y fue mucho más contundente. La visión de Maldonado no deja –aún luego de la crisis al ideario marxista- espacio para una comprensión del diseño y de su historia de corte idealista (principalmente las posturas que centran las explicaciones y las vicisitudes en la caracterización de lo humano y sus circunstancias, como aquellas que piensan el trabajo proyectual como la concreción de un conjunto de ideas de transformación de la realidad previas a la acción). Sigue siendo materialista en la medida en que busca una comprensión histórica de las condiciones y contradicciones históricas que dan el puntapié inicial al diseño. Su trabajo, incluso los textos más recientes en donde es más complejo sostener una perspectiva de análisis marxista en un territorio –el proyectual- en donde esta perspectiva no supo recuperar la dimensión crítica (como sí lo hizo, a modo de ejemplo, en las lecturas culturalistas del marxismo especialmente en los Estudios Culturales ingleses) que sigue siendo inherente al proyecto de transformación de la realidad; su trabajo teórico supo ubicar en tiempo y espacio las coordenadas de comprensión de la actividad proyectual como la gran respuesta de un conjunto de disciplinas modernas a las necesidades de las sociedades de masas.

Esta lectura materialista del diseño, por cierto sumamente interesante, comparte con otras historias materialistas el énfasis en la determinación del desarrollo de las fuerzas productivas como uno de los grandes temas a resolver a la hora de pensar al diseño teóricamente, pensarlo en su historia y darle entidad como disciplina. De hecho vertebró gran parte de las definiciones de la ICSID (*International Council of Societies of Industrial Design*) de 1964 a esta parte, cuando se logró el consenso necesario como para resolver el considerarlo como una disciplina de síntesis de aspectos funcionales, ergonómicos, económicos, estéticos e industriales que supiera ser una respuesta (la más viable) a los problemas de la vida material.

Ahora bien, la contundencia en el acuerdo y el modo en que el diseño comienza a ser pensado desde una perspectiva materialista trajo una serie de beneficios, considerables por cierto –la densidad de la definición, la tradición en donde se lo inscribía, la ventaja en articular una lectura no ingenua de la tecnología, el énfasis en pivotarlo en el registro técnico y social del mundo-, pero también una serie de observaciones a tener en cuenta. En principio, corren con esta definición –por cierto amplia e institucionalmente acordada- los problemas que, precisamente, conlleva una perspectiva materialista que desatiende la dimensión cultural –simbólica- del hecho proyectual. Esto es: olvidar el carácter explicativo y la necesaria recuperación de los localismos y de los

particularismos a la hora de comprender tanto el decurso universal del diseño como también sus anclajes locales. Aquello que, precisamente, impulsó la vertiente gramsciana del materialismo: restituir –desde una lectura política y cultural- la potencia de la historia para explicar tanto lo general como lo singular. Pero ello es posible, desde una perspectiva materialista, solo evitando el determinismo economicista y tecnológico. (De ahí la comprensión de la historia como la cristalización de formaciones de dominio (Weber, 1997; Gramsci, 2004; Williams, 1980) y no ya como un movimiento autoexplicado en función de un decurso teleológico (Hegel).

Este punto ha sido central a la hora de pensar al diseño teóricamente y a la hora de comprenderlo históricamente. Más allá de la banalidad de las recetas (“el diseño es...”), más allá de la continua confusión entre un plano interpretativo y otro prescriptivo que, en no pocas ocasiones, dificulta analizar los debates y tensiones que lo surcan como disciplina, la imposibilidad de poder articular –por lo menos hasta el momento- una visión que lo inscriba en la zaga de las disciplinas modernas técnico sociales pero que pueda a la vez iluminar el rostro que adquiere en sus inscripciones regionales, lo ha colocado en algunos callejones sin salida.

En principio, el problema más común que resulta también un lugar común: definir al diseño teóricamente surgiendo de la cultura moderna pero contabilizar como hechos de diseño a las tradiciones tipográficas locales, las imprentas jesuíticas, el mundo artesanal conjuntamente con lo producido por las vanguardias arquitectónicas y, más recientemente, con el giro moderno a partir de las vanguardias plásticas que habilitaría un discurso de “síntesis de las artes” de donde surge el diseño como un nuevo campo de la producción objetual y comunicacional. Esta ambivalencia entre una delimitación teórica y una suma de casos infinitos en el haber del diseño pone en evidencia que el debate sobre lo que implica el diseño sigue siendo dinámico y las definiciones siguen siendo porosas. Y deja entrever que la historia del diseño se debe un profundo debate que pueda eludir la contabilización del inventario que, hasta aquí, ha impedido analizar sobre qué historias descansan las historias del diseño.

Quizás sea ese un buen comienzo.

Efectivamente, si nos detenemos un poco a analizar cómo y de qué forma se ha hecho historia del diseño como genérico o de los diseños como especificidades podemos encontrar que siempre parten de un guión confeccionado en otra disciplina. Nada nuevo por cierto. Es decir, si entendemos que toda disciplina se nutre del aporte de otras disciplinas, resulta legítimo que el diseño y su historia recuperen a la vez las formas de historiar de aquellas prácticas a partir de las cuales se consolidó como tal. Desde aquí, la historiografía del diseño debería repensar las tradiciones sobre las que se asienta el hacer historia en diseño. Resulta interesante, por lo menos para quien escribe, reconocer que al traer como marco de referencia a algunas corrientes historiográficas de la Arquitectura, se legitima como registro de familiaridad a los diseños con el mundo arquitectónico en la medida en que se despliegan sobre una narrativa similar. El énfasis en el análisis de las obras y, más recientemente, la exhibición del proceso de producción de las piezas como gesto de por sí elocuente, reitera –quizás- el argumento de la exhibición del proyecto arquitectónico. En nuestro caso, este tipo de cercanías pueden ser reconstruidas al momento de su creación. A modo de ejemplo, la replicabilidad arquitectónica que la revista *Summa* hizo de los proyectos del diseño.

Pero también otras tradiciones, vinculadas a visiones simplificadoras del arte que giran en torno a la exhibición de la pieza y la contextualización de su emergencia. Esto es, por cierto, bastante más usual en las historias del diseño. Abundan, en este caso, ubicaciones espacio- temporales a modo de referencia. La historia parece un receptáculo donde inscribir los hechos del diseño, antes que una gran perspectiva teórica interpretativa de su emergencia y cambio.

Otra vertiente que se hizo presente fue aquella vinculada a una lectura tecnológica del diseño y por ende replicadora de las corrientes más tradicionales de comprensión de la tecnología. Ellas sufrieron los avatares del evolucionismo implícito en esta perspectiva. Es el caso de manuales como Meggs (1983) y Satué (1989).

Y, finalmente, en una enumeración que no es exhaustiva, se encuentran un nuevo tipo de historias que, gracias a recientes trabajos de investigación, han comenzado a aflorar. Investigaciones que parten de los aportes de la historia oral, la historia cultural, la sociología de la cultura y de las instituciones, la semiótica y los estudios visuales. Ellas también traslucen los marcos en las cuales sus principales argumentos se han afinado y muestran aquello que resulta más legítimo evidenciar en todo este proceso: por un lado el carácter tributario de toda disciplina –consecuentemente de su historia–, el carácter legitimante de la historia como principal argumento genealógico y el carácter arqueológico (Foucault, 1969) de su interpretación más vinculada a la comprensión de historia como otra narrativa (White, 1992), esto es: como otra forma de puesta en sentido.

Referencias bibliográficas:

- Aliata, F. y Liernur, J. F. (edits.). (2004). *Diccionario de Arquitectura en Argentina*. Buenos Aires: AGEA, Clarín.
- Arfuch, L., Chaves, N., Ledesma, M. (1997) *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos*. Buenos Aires: Paidós.
- Arfuch, L. y Devalle, V. (2009) *Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global*. Buenos Aires: Prometeo.
- Baxandall, M. (2000). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Blanco, R. (2004). El diseño en la Argentina (1945-1965). En *Historia General del Arte en la Argentina* (Tomo X). Buenos Aires: Academia Nacional de las Artes.
- Blanco, R. (2005). *Crónicas del Diseño Industrial en la Argentina*. Buenos Aires: FADU, UBA.
- Blanco, R. (2009). *Notas sobre el Diseño Industrial*. Buenos Aires: NOBUKO.
- Bonsiepe, G. (1999). *Del objeto a la interfase*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Bonsiepe, G., De Ponti, J., Fernández, S., Gaudio, A., Mangioni, V. (2004). *Diseño 2004. Investigación, Industria, País, Utopías, Historia*. La Plata: Nodal Ediciones.
- Bonsiepe, G. y Fernández, S. (2008). *Historia del Diseño en América Latina y el Caribe*. San Pablo: Ed. Blücher.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Breyer, G., Doberti, R., Pando, H. (2000). *Bases conceptuales del Diseño*. Buenos Aires: FADU, UBA.
- Campi, I. (ed.). (2010). *Diseño e historia. Tiempo, lugar y discurso*. México: editorial Designo.

- Carvajal, G. (2005). *Diseño como poética. El pensamiento de César Jannello*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Cirvini, S. (2004). *Nosotros los arquitectos. Campo disciplinar y profesión en la Argentina moderna*. Mendoza: Zeta Editores.
- Crispiani, A. (2011). *Objetos para transformar el mundo*. Buenos Aires: Prometeo.
- Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires: Paidós.
- Doberti, R. (2008). *Espacialidades*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Foucault, M. (1991). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1995). *La arqueología del Saber*. México: Siglo XXI.
- Frascara, J. (1989). *Diseño y comunicación*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- González Ruiz, G. (1994). *Estudio de Diseño*, Barcelona: GG.
- Gramsci, A. (2004). *Antología* (ed. Sacristán). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Hegel, F. (1989). *Fenomenología del espíritu*. Varias ediciones.
- Hobsbawn, E. (1998). *Sobre la historia*. Barcelona: Crítica.
- Jacob, H., Fernández, S., De Ponti, J., Mangioni, V., Gaudio, A. (2002). *Diseño. Hfg ulm, América Latina, Argentina, La Plata*. La Plata: edición los autores.
- Ledesma, M. (2003). *El Diseño Gráfico, una voz pública*. Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- Ledesma, M. y Siganevich, P. (2008). *Piquete de ojo*. Buenos Aires: Ediciones FADU, Nobuko.
- Leiro, R. J. (2006). *Diseño. Estrategia y gestión*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Maldonado, T. (1993). *El diseño industrial reconsiderado*. Barcelona: GG.
- Maldonado, T. (1998). *Escritos preulmianos*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Meggs, Ph. (1983). *Historia del Diseño Gráfico*. México: Editorial Trillas.
- Perazzo, N. (1998). *El arte concreto en la Argentina en la década del '40*. Buenos Aires: Ediciones Gaglianone.
- Rey, J. A. (2009). *Historia del CIDI. Un impulso de diseño en la industria argentina*. Buenos Aires: Asociación de Amigos del Centro Metropolitano de Diseño de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Sarquis, J. (2003). *Itinerarios del proyecto*. Buenos Aires: NOBUKO.
- Sarquis, J. (2006). *Coloquio Teoría de la Arquitectura y Teoría del Diseño*. Buenos Aires: NOBUKO.
- Satué, E. (1989). *El Diseño Gráfico, desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza.
- Selle, G. (1975). *Ideología y utopía del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Taborda, F. (2008). *Diseño Gráfico latinoamericano*. Barcelona: Ed. Taschen.
- Thomas, H. y Buch, A. (2008). *Actos, actores y artefactos. Sociología de la tecnología*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Tomasiello, R. (2008). *Diseño: un puente entre Universidad e Industria*. Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo.
- Wainhaus, H. (2009). *Ars Heurística*. Buenos Aires: Vox Morphia.
- White, H. (1992). *El contenido de la forma*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Williams, R. (1981). *Cultura*. Barcelona: Paidós.