



Nº 74

“Las teorías del buen diseño en la Argentina. Del Arte Concreto al Diseño para la Periferia”

Autor: Alejandro Crispiani

Diciembre de 1995

LAS TEORIAS DEL BUEN DISEÑO EN ARGENTINA: DEL ARTE CONCRETO AL DISEÑO PARA LA PERIFERIA

Alejandro G. Crispiani.

Presentación de tema para tesis.

1. Especificación temática y arco temporal.

El tema de tesis propuesto se plantea el estudio del proceso de surgimiento e institucionalización durante los años cincuenta y sesenta en la Argentina de las disciplinas del diseño, tomando basicamente la rama industrial del mismo. Este proceso será estudiado a la luz de lo que, en principio, puede postularse como su principal basamento ideológico: la corriente que en términos generales, y para usar una expresión acuñada en la época, podríamos llamar del *Buen Diseño*, corriente de múltiples ramificaciones, que tuvo como uno de sus principales centros de irradiación a la *Hochschule für Gestaltung* (HfG) o Escuela Superior de Estudios sobre la Forma de Ulm, Alemania. Paralelamente, esta corriente será considerada en su relación, por momentos estrecha y directa, por momentos lejana, con el campo de la arquitectura

Es necesario hacer hincapié en que se trata de un recorte tanto temporal como temático de una problemática histórica más vasta, que de hecho se mantiene aún vigente hasta nuestros días: la progresiva autonomización y afianzamiento del diseño en la Argentina entre el campo de saberes que, en términos generales, podríamos definir como ligados a la creación y la proyectación del entorno físico humano. Si para efectuar tal recorte se ha tomado como principal criterio la vigencia histórica de la corriente del *Buen Diseño*, esto se debe a que, como se tratará de fundamentar más adelante, la misma define un campo de experiencias relativamente coherente e identificable en su desarrollo cronológico, que constituye el transcurso fundamental en el que se define un particular tipo de relación entre arquitectura y diseño. Aun en

el más primario de los acercamientos, es constatable que se trató de una relación rica, inestable e imbricada en múltiples niveles, cuya intensidad tendió de hecho a borrar en algún momento los límites teóricos y profesionales entre uno y otro ámbito disciplinar.

Esta relación gravitó fundamentalmente en el proceso de creación de las primeras instituciones del diseño en la Argentina, que tiene lugar desde finales de los años cincuenta, cuando se crean los primeros organismos universitarios y extrauniversitarios destinados a la enseñanza y a la investigación del diseño. A su vez, sus orígenes pueden rastrearse en las distintas asociaciones más o menos informales de diseñadores y arquitectos que, desde los primeros años de la década mencionada hasta los primeros años setenta, intentan impulsar una renovación en el campo de la proyectación en sintonía con las corrientes modernizadoras de la segunda post-guerra.

2. Area de estudio.

En términos generales, la investigación se plantea incursionar en un área de investigación que no ha sido explorada hasta el momento en forma sistemática en lo que a nuestro país respecta: la historia del diseño. Se trata de una vertiente histórica relativamente reciente aún en el plano internacional; de hecho puede sostenerse que ha sido fundamentalmente en el último decenio cuando ésta ha comenzado a cobrar cuerpo y consistencia teórica, tomando distancia en gran medida de lo que, glosando las palabras de Tomás Maldonado, podríamos llamar la *matriz ideológica de la historia de la arquitectura* moderna.¹ Efectivamente, fue dentro de esta matriz, donde la historia del diseño, entendido básicamente como diseño industrial, comenzó a cristalizar. Trabajos clásicos, como *Pioneros del diseño moderno* de N. Pevsner, o *Teoría de la Arquitectura y del Diseño en la primera época de la máquina* de R. Banham, hicieron del diseño de objetos un punto central en la construcción de sus teorías, poniéndolo en ambos casos dentro de una determinada perspectiva histórica en la que los contenidos ideológico-críticos

¹ Maldonado, Tomás: *El diseño industrial reconsiderado*, G. Gili, 1992.

del mismo pasaban a un primer plano, por encima de los técnico-artísticos, contradiciendo de esta manera el enfoque tradicional sobre el campo de los objetos de uso. Ambos trabajos son ejemplos claros, sin embargo, de una concepción subsidiaria de la historia del diseño con la de la arquitectura, en la que éste actúa en gran medida como una especie de zona de extensión de las ideas o de las corrientes que afectan a la arquitectura, quedando en cierta forma desplazado de la construcción del eje discursivo central. La cuestión del diseño aparece asimismo en ambas obras, jugando un papel principalmente de articulación entre el ámbito de la arquitectura y el de lo productivo, sirviendo en gran medida para abrir el horizonte de la historia de la técnica, pero sin incursionar en los temas y los problemas que un enfoque específico sobre esta cuestión hubiera planteado.

Ha sido recién a finales de los años setenta y principios de los ochenta, cuando la historia del diseño ha comenzado a dotarse de una discursividad y de un bagaje instrumental propios, definiendo, aunque tentativamente, sus fronteras tanto con la historia de la arquitectura como con otras disciplinas en las que ha tendido a quedar embebida, como por ejemplo la historia de la técnica² o más recientemente la historia de la cultura material.

Los problemas que ha debido enfrentar esta área son en gran medida los problemas que han afectado desde los años sesenta a toda la teoría del diseño. En primer término, si bien el diseño como actividad profesional y como campo de conocimiento y experimentación no ha dejado de ganar terreno desde principios de siglo, su teoría sigue aún enfrentándose a una pregunta elemental: ¿cuál es su status gnoseológico? Quizás como pocas disciplinas el diseño ha experimentado en el presente siglo una particular fluidez en el momento de definir a qué rango de actividades pertenece. El criterio prevaleciente en los años sesenta fue el de considerar al diseño como una *práctica científica*. Las teorías sustentadas, por ejemplo, por Herbert Simon, uno de los principales economistas de estos años, postulaban al diseño como uno de los ejemplos más relevantes de las nuevas “ciencias de lo artificial”³, radicalmente distinta al modelo de las ciencias de la naturaleza e involucrada, a

² Un caso claro en el que los límites entre una y otra resultan difíciles de discernir, es el texto ya clásico en español de John Heskett, *Breve historia del diseño industrial* (1980), Ediciones del Serbal, 1986.

³ Simon, Herbert A. *The Sciences of the Artificial*, Cambridge M.I.T. Press, 1968.

partir de su papel determinante en la creación de *productos de circulación masiva*, tanto en el desarrollo tecnológico como en los mecanismos de comunicación de la sociedad moderna. La crítica posterior a este tipo de posiciones y al neopositivismo implícito en ellas, dió origen en los años setenta a una definición de diseño entendido principalmente como “ciencia blanda”⁴, usando las palabras de Gui Bonsieppe, en la que sin renunciar a la instancia de programación y verificación de los resultados, se daba cabida a un cierto grado de aleatoriedad en las llamadas variables libres de la metodología. El definitivo ocaso de las teorías científicas de corte duro en los años ochenta, que en alguna medida corrió paralelo a un profundo debilitamiento de las formas tradicionales de expresión en las artes plásticas, puso nuevamente en un primer plano de consideración la relación arte/diseño. Sintomática de esta situación, es la idea de Richard Buchanam de postular al diseño como “arte liberal de la cultura tecnológica avanzada”⁵.

Ninguna de estas concepciones del diseño fue claramente hegemónica en su momento, y sería difícil señalar una que lo sea hoy en día. De hecho, esta aparentemente irresoluble tensión entre un polo que lo lleva al campo del conocimiento científico y otro al de la libre creación, parece ser ya una cualidad constitutiva central de esta disciplina.

Tal ambigüedad e indefinición en el concepto de diseño tiene obviamente su correlato, y en algún grado su origen, en el espectro de incumbencias que se supone le corresponde al mismo, espectro que encierra una gama casi ilimitada de áreas y de actividades que tienen a la proyectación como casi su único hilo conductor. Si bien no han sido pocas las voces que han planteado la necesidad de un definitivo desmembramiento disciplinar, en términos generales la teoría del diseño se sigue enfrentando a éste como un todo.

Muy representativa también en este caso es la posición de R. Buchanam, para quien esta indeterminación en el tema central que competería al diseño, y esta multiplicidad de ramas en que se abriría, no debería impedir

⁴ Definición tomada de Bonsieppe, Gui. *El diseño de la periferia*, Gustavo Gili, 197.

⁵ Buchanam, Richard. Wicked problems in Design Thinking; en. Margolin, Victor, y Buchanam, Richard (eds): *The Idea of Design*, M.I.T. Press, 1995.

pensarlo como poseedor de un núcleo teórico y metodológico (*forethought*) común a todas ellas. Retomando la terminología aristotélica, entiende Buchanam que este núcleo debería construirse en los términos de una *retórica* del diseño, área perteneciente al conocimiento discursivo y especulativo, que sería complementaria, pero claramente autónoma, de una *poética* del diseño, comprometida principalmente con la actividad y el hacer, y sujeta a sus propias reglas de verificación⁶. Esta dimensión retórica del diseño, que en la opinión del autor estaría ausente en la concepción renacentista de las “artes prácticas” como ajenas al campo de la teoría y lo discursivo, sería consecuencia de la posición en que lo ha colocado la nueva cultura tecnológica y de los requerimientos que le plantea. La misma le permitiría, por otra parte, la absorción de distintas porciones del campo del conocimiento sin renunciar a su naturaleza de arte, o aún más, de arte integrador⁷. Que se trata principalmente de un proyecto, no ha dejado de ser señalado por Buchanam, en el sentido de que “ya que ninguna convención de terminología, descripción o formulación ha emergido con claridad, la naturaleza precisa de este arte (del diseño) permanece dudosa y abierta al debate”.⁸

Esta situación en los estudios teóricos no ha dejado de gravitar en lo que a la historia del diseño se refiere. Según lo señalado por Clive Dilnot⁹ en un estudio dedicado a explorar el estado de esta última a finales de los años ochenta, tal dispersión de la materia misma a estudiar ha tenido como consecuencia una gran atomización de las líneas posibles de investigación y de sus métodos, dando lugar a formas y variedades difíciles de encuadrar dentro de una perspectiva común, por amplia que ésta sea¹⁰. El problema principal, sin embargo, no radicaría probablemente ni en la ausencia de un contenedor teórico común, ni en la multiplicidad invertebrada de los estudios históricos,

⁶ Buchanam, Richard. Rethoric, Humanism and Design, en Buchanam, Richard y Margolin, Victor (eds). *Discovering Design. Explorations in Design studies*. The University of Chicago Press, 1995.

⁷ Según Buchanam el diseño como arte que integra conocimiento y tecnología, comprendería cuatro ramas básicas. el diseño de lo simbólico y de la comunicación visual; el de los objetos materiales; el de las actividades y servicios programados, y el de sistemas de entornos físicos. Ver. Buchanam, Richard, *ibid.*

⁸ Buchanam, Richard, *ibid.*

⁹ Dilnot, Clive. The state of Design History: Mapping the field. Problems and possibilities, en. Victor Margolin (ed.). *Design Discourse: History, Theory, Criticism*, Chicago University Press, 1989.

¹⁰ Este estado de dispersión aguda puede verse por ejemplo en: Dennis Doordan (ed.): *Design History. An Anthology*, The M.I.T. Press, Cambridge, 1995.

sino en el hecho de que en esta dispersión (que en otras disciplinas más constituidas desde el punto de vista teórico puede resultar indudablemente fecunda) se termina por esfumar tanto la especificidad del tema como la posibilidad de construir un enfoque teórico e histórico propio del objeto de diseño.

El escepticismo que existe con respecto a las posibilidades de la historia del diseño no puede pasarse por alto. Un caso extremo que podríamos mencionar en esta línea, es la posición sostenida por Otl Aicher, uno de los principales diseñadores de nuestra época, en el sentido de que aún no existe ninguna historia del diseño, o que si existe no ocupa ningún lugar en la ordenación de los saberes científicos, circunstancia compartida en menor medida por la historia de la arquitectura. En opinión de Aicher esto se debería a que en ninguno de los dos casos se ha logrado saldar la deuda metodológica con la historia del arte, cuyos estudiosos ocuparían un “puesto fijo en la cultura y la ciencia actuales”¹¹ que no sin esfuerzo puede hacerse extensivo a los otros casos. El problema radicaría, según Aicher, en que aún no se ha desarrollado un acercamiento histórico o simplemente teórico al *objeto de diseño* considerado en sus propios términos, vale decir como poseedor de una *belleza técnica*, claramente disímil e inconfundible con la *belleza artística*. Tampoco el enfoque desde la perspectiva de la historia de la técnica daría cuenta fiel de esta naturaleza dual de los objetos de diseño, quedando por lo tanto en suspenso los posibles fundamentos teóricos que harían posible los estudios históricos en el campo del diseño.

Mas allá de su postura militante, el planteamiento de Aicher no deja de apuntar a un núcleo problemático central para la historia del diseño, que es la separación que el objeto de diseño reclama en el momento de ser considerado críticamente entre su valor artístico y su valor estético; vale decir que la ausencia de un valor artístico en los objetos de diseño, no invalida que los mismos puedan ser juzgados en términos estéticos. La reconstrucción en el tiempo de estos valores y de su relación, sería justamente uno de los principales temas de competencia de la historia del diseño.

¹¹ Aicher, Otl; *El mundo como proyecto* (1991), Barcelona, 1994.

Esta serie de cuestiones teóricas irresueltas, significativas también de lo fecundo y novedoso de esta nueva área de estudios, no impiden que puedan esbozarse ciertos lineamientos metodológicos y familias de problemas, que han surgido en el momento en que la historia del diseño se ha enfrentado al fenómeno de la producción masiva y de la proliferación de objetos en la modernidad; problemas en algunos casos específicos de ella, en otros, compartidos con distintas disciplinas históricas. Al respecto, podrían señalarse suscintamente dos cuestiones básicas que creo han ocupado un lugar central en aquellos estudios que, mas allá de plantearse en los términos tradicionales de sucesión de movimientos, han intentado construir una perspectiva general y abarcativa, ubicándose deliberadamente dentro de lo que podríamos llamar *estudios culturales*.

La primera de ellas se halla referida a lo que podríamos llamar la temporalidad de los objetos de diseño en el mundo contemporáneo. Como bien ha señalado J. Baudrillard “la civilización urbana es testigo de cómo se suceden, a ritmo acelerado, las generaciones de productos, de aparatos, por comparación con los cuales el hombre parece ser una especie particularmente estable. Esta abundancia, cuando lo piensa uno, no es más extraordinaria que la de las innumerables especies naturales.(..) Los objetos cotidianos proliferan (y no me refiero sólo a las máquinas), las necesidades se multiplican, la producción acelera su nacimiento y su muerte, y nos falta un vocabulario para nombrarlos”¹². Esta aceleración en los procesos de creación, producción y circulación de los objetos, que los subsume en la serie y sobre la cual descansa en gran medida su impacto y su poder transformador sobre la vida cotidiana, fue tempranamente explorada en sus implicaciones históricas en una obra sin duda crucial para la historia del diseño de nuestro siglo, como es *La mecanización toma el mando* de Sigfried Giedion. Sobre la base de la idea de la *historia anónima*, Giedion construye en ella un acercamiento al objeto de diseño (entendido centralmente como objeto técnico) en el que el interés sobre la pieza única se desplaza a la serie, dando lugar a un enfoque tipológico dinámico, que Giedion llama “leer la línea del destino de los objetos”¹³, y que aparece guiado principalmente por los cambios en las condiciones sociales. El

¹² Baudrillard, Jean; *El sistema de los objetos*, (1968), Siglo XXI, México, 1969; p. 1.

¹³ Giedion, Sigfried; *La mecanización toma el mando* (1948), Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

proceso de perfeccionamiento técnico/funcional es mostrado como una consecuencia de estas condiciones en la edad moderna, que lo transforman en una fuerza de artificialización tendiente al dominio de las fuerzas vitales, sean éstas orgánicas o sociales. Los objetos y sus transformaciones son puestos casi sin excepción bajo la luz de este enfrentamiento, cuyos múltiples frentes, que van desde lo productivo a lo doméstico, determinan la proliferación de los mismos.

Mas allá de las críticas que este modelo de análisis ha merecido¹⁴, el mismo ha sentado las bases de una cierta línea de acercamiento histórico al tema del diseño. Un ejemplo reciente es la obra de Adrian Forty, *Objetos de deseo*¹⁵. Como en el caso del libro de Giedion, el punto de partida es la preponderancia de lo anónimo en el momento de creación de los objetos manufacturados. Lo que se intenta en la obra de Forty es construir un análisis histórico a partir de la casi desaparición de la idea de sujeto creador y, por lo tanto, de la irrelevancia del dato biográfico. En su lugar, se trata de restaurar la constelación de fenómenos que se pusieron en juego en un determinado momento histórico para producir, y en última instancia, dar forma a un objeto. Sobre esta idea en común, la obra de Forty se separa del análisis de Giedion en dos nociones centrales para éste. En primer término, se trata de extirpar de este enfoque la idea latente en Giedion de la existencia de un cierto *espíritu del tiempo*, conjunto de ideas “que estan en el aire y flotan como una nube sobre cada época”¹⁶, que determina las condiciones de surgimiento de los objetos, y que los emparenta con los otros campos de la cultura, principalmente con la producción artística, cuyas inquietudes reproducen al nivel de lo cotidiano. Por otra parte, se rechaza también otra noción nunca explicitada pero central en las teorías de Giedion, la del *evolucionismo técnico* que afectaría a las transformaciones de los objetos, imponiéndoles una progresión, que por momentos parece una suerte de destino, como si los cambios producidos por el perfeccionamiento técnico fueran ineluctables. El empeño de Forty es mostrar

¹⁴ Baudrillard, por ejemplo, si bien reconoce el valor de narración casi épica que tiene el libro y su voluntad de dar cuenta de una cantidad casi desmesurada de fenómenos, le reprocha que no da respuesta a la pregunta de cómo son vividos los objetos o “en qué sistema cultural se asienta su cotidianeidad vivida”. Baudrillard, Jean: op. cit. p.2.

¹⁵ Forty, Adrian; *Objects of Desire. Design and Society since 1750* (1986); Thames and Hudson, Londres, 1995.

¹⁶ Giedion, Sigfried: op. cit. p. 18.

cómo, en muchos casos, este proceso de perfeccionamiento técnico es orientado por estrategias productivas casi inevitablemente fluctuantes y discontinuas, que desvían y encauzan la lógica técnica. Por otra parte, un punto que pasa a ocupar un lugar central en el estudio de Forty, es la manera en que los objetos industriales aparecen como transmisores de ciertas ideas, en cuya generación intervienen tanto el creador como el productor y el usuario, ideas que de alguna manera garantizan el éxito de su circulación. En tal sentido, se trata de instrumentalizar en la obra un concepto de cuño estructuralista, desarrollado por Roland Barthes, el de las *modernas mitologías* que rodean al consumo de los objetos.. Según lo señala el mismo Forty: “cada producto para ser exitoso, debe incorporar las ideas que lo hacen consumible, y la tarea particular del diseño es garantizar la conjunción entre tales ideas y los medios disponibles por la producción. El resultado de este proceso es que los productos manufacturados corporizan innumerables mitos, mitos que a su vez se vuelven tan reales como los objetos en los cuales están embebidos”.¹⁷

El segundo punto sobre el que han gravitado los estudios históricos sobre el diseño, en íntima vinculación con el anterior, es la posibilidad de éste de construir determinados *paisajes culturales*, en muchos casos más manipulables y permeables a las decisiones individuales que los creados por la arquitectura u otras disciplinas involucradas en la creación de entornos físicos. Efectivamente, en términos generales el objeto de diseño establece una cercanía con quien lo manipula y es poseedor de un grado de apropiación e identificación con quien lo usufructúa, difícil de encontrar en otras familias de elementos que componen el mundo material.

Esta cualidad de cercanía del objeto de diseño y del paisaje que crea, ha sido, de una u otra forma, determinante de dos enfoques posibles. En primer lugar, aquel en el que el objeto, o los objetos, son mostrados como particularmente relevantes en lo que podríamos llamar la formación de conductas. y pautas culturales, vale decir en su incidencia directa en las acciones de su usuario o receptor. Tanto las obras ya mencionadas de Giedion y de Forty, como innumerables trabajos referidos, por ejemplo, al tema del confort moderno y a las rápidas variaciones en el entorno cotidiano que ha

¹⁷ Forty, Adrian: op. cit. p. 9.

contemplado nuestro siglo, han puesto de relieve cómo el objeto industrializado ha aumentado y hecho más efectivo su carácter de portador de estas formas de comportamiento, abriendo un amplio campo de cruce disciplinar (que aquí simplemente queremos dejar consignado) en el que la historia del diseño está llamada a ocupar un lugar central.

Otra línea de análisis que se ha hecho presente cuando han sido considerados los objetos de uso cotidiano, es aquella en la que los mismos son tratados en su papel de vehículos de representaciones y de valores simbólicos. También éste es un campo muy fecundo, cuya simple descripción excedería largamente los límites de esta introducción. De todas formas, puede trazarse dentro de este tema un eje en gran medida privilegiado: la cuestión del *interior*. Desde la famosa descripción de W. Benjamin del “interior burgués” hasta el análisis de Emilio Ambasz sobre las nuevas condiciones del “paisaje doméstico”¹⁸ en los años setenta, los estudios sobre la manera en que los objetos cotidianos y su disposición espacial hablan de un orden imaginario y se muestran como testimonios de una determinada sensibilidad técnico/estética, ha constituido una zona de exploración interdisciplinar que ha abierto las puertas de la teoría del diseño a nuevos enfoques sobre el mundo material.

De todas formas, quizás donde este tema resulte más pertinente para la investigación que aquí se propone, sea en aquellos estudios en que esta capacidad de los objetos de crear un entorno visual y de ser conductores de representaciones y de imágenes sociales, es puesta a una escala mayor y vista en relación con procesos generales de cambio cultural y técnico. En tal sentido, un trabajo remarcable en el que esta facultad representativa de los objetos industriales es trabajada en un mismo plano con la de los productos del arte y la arquitectura, pero respetando su particular naturaleza, es el estudio de Terry Smith, *Making the Modern*¹⁹. En él, el fenómeno del fordismo y la brusca modernización norteamericana de los años veinte y treinta, en la que muchos de los principios estéticos de las vanguardias europeas fueron instrumentalizados, expandiéndolos a campos de lo cotidiano al que las

¹⁸ Ambasz, Emilio; Introducción al catálogo de la exposición *Italy: The New Domestic Landscape*, Nueva York, Museo de Arte Moderno, 1971.

¹⁹ Smith, Terry; *Making the Modern. Industry, Art and Design in America*. The University of Chicago Press, 1993.

mismas no habían podido llegar, es visto en sus implicancias tanto productivas como sociales a través del flujo de nuevas imágenes de profunda significación para la vida diaria que el mismo generó. Este particular momento de conjunción entre modernización y modernismo, es considerado bajo la luz de lo que el autor llama el *imaginario visual de la modernidad*, imaginario en constante movimiento en el que habrían confluído tanto la arquitectura como la publicidad, tanto las formas de los objetos industriales como la fotografía y la pintura. Quizás uno de los rasgos más destacado del trabajo de Smith, sea la manera en que se le dá anclaje histórico a este imaginario, amalgamando metodologías diversas para dar cuenta de una determinada *forma de ver* e interpretar la realidad, en la que el proceso de capilarización de los modernismos en la vida cotidiana se efectúa sin descuidar el aporte personal de diseñadores y artistas individuales, y en el que el viaje de las imágenes por distintos campos de la creación se realiza atendiendo tanto a sus formas como a su intencionada significación social.

3. Lineamientos de la investigación.

3.1. El concepto de Buen Diseño.

No se dispone hasta el momento de una caracterización histórica ajustada de lo que fue el movimiento del *Buen Diseño*, de sus distintas vertientes y de los nexos que determinó entre el campo del diseño industrial y de la gráfica. Tanto la expresión en sí misma como los contenidos y los criterios de valoración que en algún momento encarnó han pasado al terreno del sentido común de la teoría y los discursos sobre el diseño, diluyéndose e hibridándose en muchos casos hasta lo irreconocible. De hecho uno de los epígonos de este movimiento en América Latina, como Gui Bonsieppe²⁰, ha señalado que en términos estrictos el mismo nunca llegó a cuajar en una teoría que le fuera claramente propia, aunque sus formulaciones, si bien divergentes en ciertos

²⁰ Al respecto puede verse particularmente: Fragmentos del diseño industrial en América Latina, en: *El Diseño de la Periferia*, Mexico, 1985.

puntos, marcaron en un determinado momento una línea de pensamiento aún actuante.

El trabajo habrá de partir por lo tanto de una construcción de este concepto, enfocado como un fenómeno histórico con determinadas características locales, que rebasó ampliamente el campo del diseño, insertándose en sus ramificaciones en corrientes estéticas, estrategias culturales y aún políticas de desarrollo.

En lo que respecta a su desarrollo en el plano internacional puede postularse que este movimiento alcanzó un perfil ideológico definido en la década de los cincuenta específicamente. Siguiendo una línea interpretativa tradicional, planteada por autores como Heskett²¹ o el mismo Gui Bonsieppe, es en las dos décadas siguientes a la segunda guerra mundial cuando, de la mano en gran medida de las teorías del desarrollo y en el contexto de la expansión económica registrada en la postguerra, se instala definitivamente el diseño en el mundo industrializado entre las disciplinas proyectuales, dando lugar a un inédito auge y propagación del mismo. Este fenómeno tendría como trasfondo, principalmente en los países europeos, una tendencia generalizada a retomar en una nueva clave muchas de las experiencias productivas y pedagógicas de los años veinte; fenómeno que se habría registrado más tempranamente en los Estados Unidos, como consecuencia de la emigración de arquitectos y diseñadores comprometidos en su momento con el ideario modernista que intentaron en suelo americano la continuación de esta línea.

Resumiendo las hipótesis de Heskett, dos hechos serían entonces determinantes de la situación del diseño en los años cincuenta. En primer lugar, un florecimiento de nuevas instituciones pedagógicas y de investigación que intentarían retomar el programa modernista que había quedado trunco a principios de los treinta, y asimismo la entrada decidida del *diseño moderno* en otras que hasta ese momento no habían sido particularmente receptivas del mismo. En el primero de los casos se inscriben obviamente las distintas escuelas de diseño más o menos marcadas por el modelo Bauhaus que se fundan durante la época. La creación por Moholy Nagy en 1943 del *Chicago Institute of Design* o de la HfG de Ulm en 1953, por citar sólo dos de los casos

²¹ Heskett, John, op. cit.

más notorios, ejemplifican claramente esta tendencia, a la que se ha señalado²², a su vez como la base sobre la que se cimentó el movimiento de creación de escuelas latinoamericanas de diseño de principios de los años sesenta, como la *Escola Superior de Desenho* (1963) en Río de Janeiro, o las experiencias de México y la Argentina.

Pero también otras instituciones, en muchos casos no menos importantes, habrían acompañado a este proceso. Efectivamente, el *Buen Diseño* fue promovido en muchos de los países centrales a través de una serie de organismos y de eventos, como los concursos de *Good Design* organizados por el Museo de Arte Moderno de Nueva York durante los años cincuenta y sesenta, o los *Concursos Federales de la Buena Forma* en la República Federal de Alemania, que tendieron a marcar una cierta línea directriz para la industria local y a incentivar la investigación sobre diseño directamente dentro del ámbito de la producción. También en este caso puede establecerse un correlato directo, aunque tardío, con la situación argentina, como es prueba la creación en 1963 del Centro de Investigaciones sobre Diseño Industrial, organismo inspirado en gran medida en el último de estos ejemplos.

En segundo lugar, otro hecho decisivo de estos años habría sido la adopción de lo que con todas las salvedades podríamos llamar *diseño moderno* por diversos sectores de la gran industria. De hecho, existe todo un rango de firmas empresariales que pasan a ocupar durante estos años el lugar de verdaderos centros de generación de diseño moderno. Estas fueron montadas, en muchos casos, sobre un Departamento de Diseño con profesionales experimentalistas pero *de firma* o con vinculaciones directas con centros de investigación en diseño y tecnología, y un sistema de promoción alta y de proyección internacional a través de exposiciones en museos y galerías de arte prestigiosas, tendiente a lograr una cierta instalación cultural de la empresa. Firmas como Herman Miller, Knoll International, Olivetti y el ejemplo ya casi mítico de Braun, habrían encarnado con sus variantes este modelo y fueron sin duda piedras basales en la formulación de la idea del *Buen Diseño* y en su extensión internacional. A la creación de nuevas líneas de diseño, se sumó en muchas de estas firmas la producción masiva de gran parte del repertorio de

²² Salinas Flores, Oscar; *Historia del Diseño Industrial*. Mexico, 1992.

piezas ideado en los círculos vanguardistas de los años veinte. Diseños considerados como epítomes de los principios de proyectación modernistas de los veinte, tales como los muebles de Mies van der Rohe, Le Corbusier, Mart Stam o Marcel Breuer, que hasta ese momento habían sido producidos sólo experimentalmente dentro del ámbito reducido de las escuelas o los talleres particulares, y que en el mejor de los casos contaron con una circulación muy baja, pasaron en los cincuenta a ser fabricados en gran escala. En gran medida este movimiento fue liderado por firmas italianas, como por ejemplo Tecno o Cassina, y supuso la asimilación de todo un segmento productivo anterior al movimiento y a las pautas del *Buen Diseño*, sobre el que actuó en principio más como patrón de validación y prestigio que como referente concreto a ser seguido.

Contra este transfondo se definen una serie de vertientes actuantes en tiempos distintos y con características diferenciales entre ellas, pero homologables, principalmente en consideración de ciertos principios productivos y formales que las alientan, en el ideario que se puede trazar del *Buen Diseño*.

Dentro del ámbito argentino las mismas se presentaron en gran medida amalgamadas, debido a que, en cierta forma, sus canales de entrada al ámbito disciplinar y cultural fueron en algunos casos los mismos. De todas formas, existe una comente troncal a todo el movimiento del Buen Diseño que en gran medida actuó como centro de gravedad de las restantes, nos referimos a la corriente de la *Gute Form* o Buena Forma.

3.1.1. La *Gute Form* o Buena Forma.

En muchos sentidos, es ésta corriente claramente diferenciable de las restantes que fueron constitutivas del *Buen Diseño*. Dos hechos principales permiten esta diferenciación. En primer término la misma tuvo en sus orígenes un centro de irradiación preciso: la ya mencionada HfG de Ulm, escuela que pudo ser vista a nivel internacional como una refundación de la Bauhaus, y que de hecho en el momento de su creación se planteó tal objetivo, aunque el mismo fuera abandonado con bastante rapidez en etapas posteriores. A lo

largo de su relativamente breve existencia, que se extendió desde 1955 hasta 1968, la HfG funcionó como un excepcional catalizador de ideas, fundamentalmente en su afán de buscar una apoyatura científica para la actividad proyectual, convirtiéndola en un punto de referencia obligado del diseño. En segundo término, y en relación con lo anterior, la vertiente de la *Gute Form* fue una corriente apoyada tanto en un universo teórico como en una producción de objetos determinada que la identificó, o para decirlo en otras palabras, mantuvo siempre un alto y explícito, aunque fluctuante, perfil teórico.

Las ideas sobre la *Gute Form* no conocieron a lo largo del desarrollo de la escuela una única formulación. Como es sabido, fue Max Bill, fundador de la HfG y ex alumno de la Bauhaus, quien introdujo el término y quien estableció los lineamientos originales de esta teoría. Las ideas de Bill con respecto a la *Gute Form* se hallan enraizadas en su concepción del Arte Concreto, del que fue uno de sus principales representantes. Siguiendo una línea que se remonta al movimiento De Stijl y al pensamiento de Theo van Doesburg, el Arte Concreto, opuesto al arte abstracto, habría llevado hasta sus extremos los llamados a fundar un arte que “no represente la realidad existente sino que cree una nueva realidad”, basándose en ciertos principios homologables a los de la ciencia y con una fuerte apoyatura matemática. Según Bill el arte concreto “es pura expresión de medidas y ley armoniosas. Configura sistemas y da vida a esas configuraciones por los medios de que dispone el arte. Es real e intelectual, anaturalista”²³ Como subraya Maldonado, el arte concreto sería para Bill principalmente un método de creación, que pondría el acento sobre el carácter objetivo y verificable de la imagen final.

Dentro de esta concepción estético-cientificista, la idea de forma adquiere un lugar central: “La palabra forma de inmediato se nos aparece como equivalente de calidad. En este sentido cuando decimos la “forma perfecta”, la “bella forma”, la “buena forma”, la “forma útil”, queremos expresar un aumento de una sola cualidad: la cualidad de la forma”²⁴ La forma sería entonces una propiedad compartida tanto por las obras de arte como por los objetos de uso diario, presentándose como la “expresión armónica de la suma de todas las

²³ Bill, Max; *Belleza, forma, función*, en Tomás Maldonado: Max Bill, Nueva Visión, 1955.

²⁴ Bill, Max: Idem.

funciones”. Esta expresión armónica propia de cada objeto establecería, según Bill, una correspondencia tal entre ellos que la misma se haría extensiva a todo el entorno humano, culturalizándolo, y superando la alienante diversidad de nuestra época.

El programa de Bill, que intentaba la incorporación plena de las disciplinas artísticas a la escuela, y en gran medida hacer de la misma una *nueva Bauhaus*, tocó a su fin en 1956, cuando fue desplazado de la dirección de la escuela por un grupo de profesores encabezado por Otl Aicher. Fue éste en términos generales el principal ideólogo de la escuela hasta el momento de su clausura, y si en algún momento se miró hacia la Bauhaus, no era la de Gropius sino la de Meyer. Las ideas de Aicher se ubicaban en el extremo de las Bill, y parten de un supuesto básico: la separación insuperable entre el diseño y el arte. Según sus palabras, en los cambios que se sucedieron en la escuela post-Bill “no se trataba de ninguna extensión del arte a la vida, al dominio práctico. Se trataba de un contra-arte, de un trabajo de civilización, de cultura de la civilización”²⁵. Desde ese momento, la escuela va a ir deslizándose desde una posición marcadamente científicista y neopositivista, a finales de los años cincuenta, hacia un enfoque principalmente teórico-práctico, línea impulsada decididamente por el propio Aicher y que provocara la crisis de 1963.

Como se ha señalado, Aicher considera que el objeto de diseño ha de ser un objeto plenamente técnico, con una belleza técnica y “sólo signo de sí mismo”. La idea subyacente a la *Gute Form* de Bill, en relación a que el acto creativo sería el mismo en el arte y en el diseño, ya que en ambos casos éste quedaría sintetizado en el pasaje de la imagen-idea a la imagen-objeto que finalmente determinarla la forma visible, es la exacta antítesis de lo postulado por Aicher. Para Aicher, no hay acto creativo ni imagen previa, sino sólo una cadena, tan extensa como el diseñador lo determine, de problemas, al final de la cual emerge el objeto. El *diseño-problema*, con su concentración casi obsesiva en el detalle y su niveles de comunicación mínimos, fue de alguna manera la expresión de la *Gute Form* de esa etapa de la escuela. Las varias líneas de artefactos electrodomésticos de la firma Braun, diseñada por Hans Gugelot, que llegó a ser el más afamado de los trabajos de la HfG, fue quizás

²⁵ Aicher, Otl, op. cit.

la respuesta más precisa en términos de diseño de objetos de los principios planteados por Aicher. Pero como él mismo lo señala, sus ideas tuvieron también una fuente de inspiración en los productos de uno de los diseñadores más influyentes de los años cincuenta y sesenta: Charles Eames, figura central del Good Design norteamericano con el que las teorías de la Gute Form guardaron una estrecha relación.

Las formulación de ideas relativas a la *Gute Form* dentro del ámbito alemán, no quedó circunscripta sólo a la HfG. Distintas organizaciones estatales alemanas produjeron asimismo un corpus de documentación que circuló abundantemente. Es interesante el ejemplo citado por Selle de un informe oficial de 1958: “La buena forma no constituye un fin o un valor en sí misma, sino más bien la forma de aparición y la expresión de la calidad de un producto, la cual depende de su material, su fabricación y su funcionalidad. En la medida en que el hombre se rodea de objetos y aparatos, en la medida en que vive y trabaja con ellos, la buena forma adquiere una fuerza figurativa y pregnante en el ámbito humano. Su importancia económica resulta de su capacidad de representar sensiblemente el acabado y el valor de un producto.”²⁶

La recusación de las teorías de la *Buena Forma*, y por extensión de las otras vertientes del *Buen Diseño*, comenzó a cobrar cuerpo a finales de los años sesenta y alcanzó su punto más alto a mediados de los setenta. Distintos frentes se abrieron en tal sentido. Probablemente uno de los más notorios fue el movimiento del *anti-diseño* italiano de los años sesenta, con su énfasis en la dimensión comunicativa de los objetos y su uso programático de las formas figurativas, que se quiso una superación no sólo de la escuela alemana sino también del *Bel Design* italiano. Los años setenta también tuvieron a Italia como escenario de contestación más visible a las ideas del productivismo alemán, pero sus principales cimientos en estos años fueron las visiones utópicas extremas y el radicalismo político. Movimientos como el *Radical Design* o el *Conceptual Design* pusieron en circulación un nuevo campo de categorías y de imágenes en las que la reflexión sobre el objeto dejaba en muchos casos en suspenso el problema de su forma.

²⁶ Selle, Gert; *Ideología y utopía del diseño*, Barcelona, 1975.

Pero en lo que respecta a nuestro estudio, un tema que resulta de mayor interés es la recusación de las ideas de la *Gute Form* que se da desde el interior de su misma tradición o desde posiciones emparentadas de lo que en términos laxos podríamos llamar el universo conceptual de la HfG. Nos referimos a los casos específicos de Gert Selle y Gui Bonsieppe. Ambos autores realizan su crítica a la *Gute Form* igualándola al *Buen Diseño* y desde una clara posición política. Por otra parte, sus escritos son datables claramente a mediados de los años setenta, cuando las ideas de la *Gute Form* se habían derramado en todo el ámbito internacional, habiendo sido instrumentalizadas tanto por las instituciones destinadas a promover el diseño industrial en muchos países del mundo, con su régimen de exposiciones y concursos de *Buen Diseño*, tal el caso del CIDI en la Argentina, como por gran número de firmas internacionales, entre las que Braun y Olivetti constituyeron quizás los casos más significativos, que hicieron de la *Gute Form* su firma de marca.

La crítica de Selle a las teorías de la *Buena Forma*, y al diseño contemporáneo en general, tienen su fundamento teórico, como lo ha señalado J. Lorés, en la *Teoría Crítica* de M. Horkheimer y en ciertas corrientes de la crítica social del diseño, particularmente las tesis expuestas por T. Maldonado en *La esperanza proyectual*. Para Selle, la Buena Forma, antes de ser considerada una corriente teórica, debería ser pensada más bien como “un complejo de actitudes valorativas cuyo origen debe buscarse en las normas culturales tradicionales y en su continua *publicidad*”²⁷. Perteneciente, según este autor, a “la constelación de comercio y cultura”, como claramente queda explicitado en el párrafo transcrito unas líneas antes, la *Buena Forma* no sería más que una de las variaciones del *styling*, en la que el valor de uso tendría (falsamente) predominio, pero en última instancia no menos tendiente a acelerar el flujo de mercancías, etc. Lo “bueno” de la forma, lo que se premiaría en los concursos de *Buen Diseño*, no sería su efectividad técnica y funcional, sino la capacidad competitiva y de adaptación al mercado: “La concepción de la buena forma no sólo no es admitida como un error social de cara a la realidad del diseño -en cuyo marco ya hace tiempo que se han desdibujado sus límites

²⁷ Idem.

y se ha disuelto su contenido- sino que se la sostiene propagandísticamente, renovándose constantemente su corrompida promesa de utilidad”²⁸.

Hasta este punto, la posición de Bonsieppe en sus escritos de los años setenta es coincidente. Cabe señalar que Bonsieppe, ex-alumno y docente en la HfG hasta el momento de su clausura, fue una de las principales figuras dentro del ámbito latinoamericano del diseño industrial de estos años, habiendo desarrollado su actividad principalmente en Chile, Argentina y Brasil. Como bien se ha señalado, su temática principal fue “la articulación de la *gute Form* (entendida en el sentido original de la misma) y la tradición metodológica de la escuela de Ulm, con los problemas de la *dependencia* y de la cultura particular de los países del tercer mundo”²⁹. La idea rectora de las teorías de Bonsieppe, fue efectivamente la de fundar teórica y metodológicamente un *Diseño de la Periferia*, radicalmente distinto en sus principios y en su pedagogía del Diseño de los países centrales. El Diseño de la Periferia, debía partir del reconocimiento objetivo de la realidad productiva en los países subdesarrollados y actuar sobre la misma basándose en lo que llamó la *tecnología apropiada*.

El itinerario de las teorías de la Gute Forma hasta aquí descrito sintéticamente, ha de constituir el marco cronológico de nuestra investigación. Esta elección y este recorte, se fundamentan principalmente en un hecho: la relación privilegiada de la HfG con la Argentina.

Como es sabido, esta relación tuvo como protagonista a una figura central de la HfG y del pensamiento en general sobre el diseño en estos años: Tomás Maldonado. La carrera de Maldonado se inicia en Buenos Aires como artista plástico concreto hacia mediados de los años cuarenta. Su vinculación con el grupo fundador de la HfG es muy temprana y se remonta al año 1948, cuando conoce a Bill en Europa, siendo luego invitado por éste en 1954 a formar parte de la escuela en el momento de su creación. Luego del alejamiento de Bill, y en estrecha vinculación con Otl Aicher, la importancia de Maldonado en la escuela se acrecienta, llegando a ser nombrado su director

²⁸ Idem.

²⁹ Silvestri, Graciela; Bonsieppe, Gui, en *Diccionario Histórico de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo*, 1995 (mimeo)

entre 1963 y 1966. Fue sin dudas uno de los principales ideólogos de la HfG, y del movimiento que llevó a la misma a incorporar nuevas áreas científicas, buscando refundar el diseño en el movimiento de renovación científica que la postguerra, y particularmente los años cincuenta vieron florecer.

Su presencia y sus conexiones con el medio argentino fueron constantes a lo largo de los años cincuenta y sesenta. Los hechos básicos de esta conexión, si bien no han sido objeto de estudio, son relativamente conocidos. Su influencia en el ámbito argentino no dejó de sentirse marcadamente hasta principios de los años setenta, a través tanto de su labor docente en Ulm como de su actuación posterior en distintos foros del diseño, principalmente el ICSID, al que accede a la presidencia a finales de los sesenta.. La publicación de sus artículos en revistas locales, su presencia reiterada en esos años en nuestro país y la fluída relación de nuestro país con Ulm (por cuyas aulas pasaron, tanto en calidad de docentes como de alumnos, distintos profesionales argentinos, baste citar los casos de Wladimiro Acosta, Mauricio Kagel y Tomás Gonda) de la que presumiblemente fue uno de sus motores, son algunos de los canales que pueden señalarse por los que esta influencia se hizo sentir. En tal sentido su impulso al *Buen Diseño* en la Argentina fue central, tema que se retornará en el apartado 3.2.

3.1.2. Otras corrientes.

Paralelamente a los contactos que se establecieron con la HfG y a la recepción de la ideología de la Gute Form, otras corrientes fueron definiendo el campo del *Buen Diseño* en la Argentina. En términos generales, pueden señalarse tres vertientes principales que desde distintos ángulos incidieron en la formación del mismo.

En primer lugar cabe señalar la corriente del *Good Design* norteamericano de los años cincuenta y sesenta. Según una interpretación relativamente extendida³⁰, el movimiento del *Good Design*, como precisa contracara de la corriente del *styling*, hundiría sus raíces en las varias

³⁰ Heskett, op. cit.

experiencias de corte bauhausiano que intentan volver a vertebrar el ideario modernista en los Estados Unidos desde mediados de los años treinta, particularmente en la *School of Design* de Chicago creada por Moholy Nagy. Según Jackson³¹, sin embargo, en sus inicios el *Good Design* habría sido relativamente ajeno a esta corriente, formando de hecho parte consustancial del *modernismo orgánico* de inspiración escandinava de los años cuarenta. De éste se habría separado ya decididamente en la década siguiente para alcanzar un perfil propio, depurado de inflexiones orgánicas o de la influencia del expresionismo abstracto y de la escultura de Henry Moore que lo marcaran en sus inicios. La impronta estético-técnica, la importancia concedida al confort y su estricta observancia de los principios de la producción masiva, fueron en su etapa más madura, las características sobresalientes de este movimiento que apuntó tanto al mobiliario doméstico como al equipamiento de lugares de trabajo. Muchas y dispares son las figuras que se han puesto en relación con el *Good Design*, tales como George Nelson, Harry Bertoia o Eero Saarinen, llegando a incluirse al británico Robin Day. Pero sin dudas su foco fue el diseñador y arquitecto Charles Eames, cuyos diseños fueron producidos y comercializados universalmente por la firma Herman Miller, contando ambos a su vez con una impresionante plataforma de promoción: el Museo de Arte Moderno de Nueva York, dirigido en esos momentos por el crítico de arte Herbert Barr, que consagró a la firma en distintas exposiciones y concursos de *Good Design*.

En un primer análisis, puede sostenerse que la comente del *Good Design* hizo su entrada en la Argentina en distintos medios editoriales vinculados a la arquitectura y al diseño durante los años cincuenta. Revistas como **Nuestra Arquitectura** o **Nueva Visión**, dieron cabida en sus páginas, aunque de forma discontinua, tanto a productos representativos de esta corriente, como en algunos casos a notas de contenido teórico referidas a la misma, en general de la autoría de George Nelson, que sin duda forman parte de los primeros materiales publicados en nuestro país en relación a la problemática del diseño industrial.

³¹ Jackson, Lesley; *Design in the fifties*, Manchester, 1991.

En segundo lugar, puede mencionarse la corriente del *diseño escandinavo*. Esta escuela, al igual que lo acaecido en menor medida con la comente del *Good Design* norteamericano, se desarrolla durante los años cincuenta en una línea de continuidad directa con el movimiento del *diseño orgánico* de la década anterior. Focalizada principalmete en los problemas de la producción masiva y a bajo costo, aunque con una cierta aura artesanal, de objetos de uso doméstico no electrificados, desde muebles a utensilios, su decisiva influencia a nivel internacional ha sido atribuida por distintos autores³² al exitoso entramado entre instituciones oficiales de enseñanza y promoción del diseño que se dió en los países que fueron sus principales focos: Dinamarca, Suecia y Finlandia. Arquitectos y diseñadores como Alvar Aalto, Ame Jacobsen, Hans Wegner, Paul Kjaerj olm, Tapio Wirkkala e Ilmari Tapiovaara fueron algunas de sus cabezas más visibles.

En principio, y basándonos simplemente en un primer sondeo, su influencia en la Argentina parece corporizarse con nitidez desde finales de los años cincuenta, cuando se organizan las primeras exposiciones de diseños finlandeses y suecos. Distintos hechos parecen jalonar una creciente presencia de esta comente durante todos los años sesenta, como los seminarios dictados en 1963 por Ilmari Tapiovaara, en esos momentos presidente de la Asociación de Diseñadores de Finlandia, en el Centro de Investigación del Diseño Industrial, o la participación del Svenska Institut y de la asociación Omamo de Finlandia en la Primera Exposición Internacional de Diseño industrial que se lleva a cabo en 1959 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

La tercer vertiente del Buen Diseño que confluye en el campo del diseño argentino de estos años fue el llamado *Bel Design* italiano. Es sin dudas esta corriente la que ha sido más trabajada por la crítica, tanto de su país como alemana, y la que presenta las facetas más difíciles de sintetizar, por la forma en que se constituyó, abarcando desde pequeños estudios hasta grandes empresas multinacionales, por su alto grado de atomización y por el acusado sesgo cultural que adquirió en su desarrollo desde mediados de los años cincuenta hasta bien entrados los setenta. Como ha señalado Bürdek, en ella

³² Puede verse Jakson, op. cit. También Bürdeck, Berhardt: *Diseño. Historia, práctica y teoría del diseño Industrial*, Barcelona, 1994.

es donde se ha verificado la relación más estrecha entre arquitectura y diseño, y donde éste último tendió más decididamente a imponer sus principios en todo el campo de la producción industrial. No es sorprendente por lo tanto que al lado de los nombres de los grandes diseñadores y arquitectos en los que encarnó el *Bel Design*, como Gio Ponti, el estudio BBPR, Marco Zanuso, los hermanos Castiglioni o Gianfranco Piretti, se ubiquen algunas determinadas firmas, como Pirelli, Tecno, Arflex u Olivetti, cuyos productos fueron en cierta forma paradigmáticos del mismo y sobre las que se cimentó su penetración internacional.

Su vinculación con nuestro país es aún un tema por estudiar. En principio, ésta parece haber sido relativamente temprana como lo indica la activa presencia de E. Rogers (perteneciente al estudio BBPR) a finales de los cuarenta. Según Liernur³³ si bien la estadía de Rogers en la Argentina habría tenido como motivo central su participación en el proyecto de la Ciudad Universitaria de Tucumán, de no menor importancia habría sido su vinculación posterior con distintos círculos artísticos argentinos, entre los que se encontraba la Asociación de Artistas Concretos, nucleada en ese momento en torno a Tomás Maldonado y Alfredo Hlito. Esta conexión, además de abrir una serie de fructíferos contactos, desembocó en un evento de particular importancia: la exposición **Nuevas Realidades** en 1948, evento que ha sido señalado como uno de los primeros síntomas de la *ideología del diseño* en la Argentina.³⁴

Más allá de la red de contactos personales que puedan haberse tejido entre estas tres vertientes del *Buen Diseño* y el medio local, el final de los años cincuenta parece haber sido un momento determinante en su entrada. En estos años y hasta principios de los sesenta, tiene lugar la radicación en nuestro país de varias de las firmas y de las empresas internacionales que más representaron a este movimiento, como las italianas Tecno y Cassina, o las americanas Herman Miller y Knoll. El universo de objetos del *Buen Diseño* parece haber irrumpido ya decididamente en estos años, luego de un relativamente largo período de espera. Pero además, cabe acotar que varias

³³ Liernur, Jorge Francisco

³⁴ Mendez Mosquera, Carlos: *Veinte años de diseño gráfico en la República Argentina*, en Summa N° 15, Feb. 1969, Buenos Aires.

de estas firmas desembarcaron en nuestro país con lo que en términos generales podríamos llamar una estrategia de inserción cultural precisa. Desde este punto de vista, quizás la más importante, por su gravitación en el campo del diseño y por la magnitud del operativo cultural montado, haya sido Olivetti. Según se expresa en uno de los manuales de la firma:” Olivetti es una de las empresas que se ha percatado en fechas muy tempranas de que la industria también puede y debe asumir responsabilidades sociales y culturales en el seno de la sociedad. Esta conciencia se refleja en el desarrollo de la producción, en el diseño de los productos, en el marketing, en la arquitectura de los edificios de Olivetti, en la publicidad y en las actividades públicas. La filosofía que subyace a todo ello es el estilo Olivetti”.³⁵

Toda la estrategia desarrollada por Olivetti en nuestro país parece condensada en este párrafo: desde su presentación como firma comprometida con el *diseño total* (de lo que daba cuenta tanto la planta de la firma en Zárate, proyecto de M. Zanusso, quizás uno de los más versátiles representantes del *Bel Design*, como los afiches publicitarios de sus muestras, creación en varios casos del artista argentino Distéfano), hasta su papel de gestor cultural, que la condujo por ejemplo a ser una de las instituciones fundadoras del Centro de Investigación del Diseño Industrial y patrocinante del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, que dió cabida en varias oportunidades a exposiciones de los productos Olivetti (y no puede dejar de pensarse que éste fue el modelo que más abiertamente intentó seguir la empresa Siam - Di Tella).

Definida entonces la corriente del *Buen Diseño* como un fenómeno histórico, y desde esta perspectiva amplia y abarcativa, el trabajo se plantea su investigación a partir de tres áreas principales.

3.2. La estética de lo concreto y la ideología de la *Gute Form* en la Argentina.

³⁵ Citado en Selle, Gert: op. cit.

Es bien conocida la importancia que adquirió en la Argentina el movimiento del arte concreto a finales de los años cuarenta³⁶. Junto con Brasil, nuestro país fue quizás el principal escenario en América latina de esta comente, desarrollando sus búsquedas en muchos casos a la par que sus representantes europeos. Prácticamente desde sus orígenes, que según Perazzo³⁷ se remontarían a la creación de la revista **Arturo** en 1944, este movimiento estuvo escindido en distintas vertientes con posiciones teóricas encontradas: el *Movimiento Arte Concreto Invención*, nacido en 1946 y del que en años posteriores se desarrollará el grupo Madí liderado por Gyula Kosice; la *Asociación Arte Concreto Invención*, creada en el mismo año y que, como es bien sabido, tuvo en Tomás Maldonado, Alfredo Hlito y Lidy Pratti a sus principales exponentes y promotores; y asimismo el *Movimiento Perceptista*, fundado en 1947 por Raúl Lozza.

Fue sin dudas la Asociación de Arte Concreto la más cercana a los círculos internacionales y en la que más encarnó en el medio argentino una de las premisas principales de esta corriente, la de convertirse en una nueva *Kunstwissenschaft*, o lenguaje científico del arte, que como expresara Edgar Bayle sirviera para “reconstruir el mundo”, para “inventar objetos concretos que participen de la vida cotidiana de los hombres, que coadyuven en la tarea de establecer relaciones directas con las cosas que deseamos modificar”³⁸. Siguiendo, por lo tanto, los mismos carriles teóricos que habían llevado a Max Bill a la definición de la *Buena Forma*, la Asociación se planteó tempranamente, aunque sólo a nivel teórico, el abrirse al mundo de la proyectación de objetos útiles y en última instancia al de la arquitectura y el urbanismo. En tal sentido se orientaron muchas de sus actividades de finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta. Paralelamente a las exposiciones de pintura realizadas por ella, que por esos años pasó a constituir a instancias de Aldo Pellegrini el grupo *Artistas Modernos de la Argentina*, incorporando a otros representantes del abstraccionismo, tuvieron lugar una serie de iniciativas que

³⁶ Uno de los trabajos clásicos al respecto es la obra de Perazzo, Nelly. *El arte concreto en la Argentina*, Ediciones de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1983. Entre otras publicaciones puede mencionarse también: Aguirre, Raúl Gustavo: *Poéticas vanguardistas en Buenos Aires*, Buenos Aires, 1979; Stabile, Blanca: *Para la historia del arte concreto en la Argentina*, en Ver y Estimar, Serie 2, N° 2, Buenos Aires.

³⁷ Ver: op. cit.

³⁸ Bayle, Edgar: *La batalla por la invención*, Buenos Aires, 194-5. Citado por Perazzo, Nelly: op. cit.

muestran la intención de llevar a la práctica esta posibilidad de expansión hacia otras áreas que planteaba el arte concreto, o en otras palabras su voluntad de "participación en el mundo"³⁹.

Las más importantes de ellas fueron, sin duda, la exposición **Nuevas Realidades** de 1948, que como ya se ha mencionado sumó a la obra de los artistas plásticos concretos la muestra de diversos trabajos de arquitectura, pertenecientes a César Janello, Eduardo Catalano y al estudio italiano Belgioioso, Peresutti y Rogers; la creación en 1948 de la revista **Ciclo**, *Revista de arte, literatura y pensamiento modernos*, fundada por el arquitecto Carlos Méndez Mosquera y dirigida , entre otros, por Aldo Pellegrini; y en no menor grado de importancia cabe consignar también la creación por parte de Tomás Maldonado y Horacio Babero del **Centro de Diseño Moderno**, que en 1950 pasa a funcionar en la casa Comte, propiedad de Horacio Pirovano.⁴⁰

Dentro de este contexto de iniciativas se crea en 1951 **Nueva Visión**, *revista de cultura visual, artes, arquitectura, diseño industrial y tipografía*, cuyos fundadores son Alfredo Hlito, Carlos Méndez Mosquera y Tomás Maldonado, siendo éste último su principal ideólogo y director hasta 1956 (si bien desde 1954 Maldonado ya se halla radicado en Ulm, sólo deja la dirección de la revista cuando pasa a ser parte integrante del cuerpo director de la HfG). En ella se nuclea tanto el grupo de *Artistas Modernos de la Argentina*, como un conjunto de arquitectos tempranamente vinculados a Maldonado. El concejo de redacción da cuenta de esta confluencia entre arquitectura y plástica que al menos en sus inicios la revista intenta llevar adelante, contando entre sus componentes tanto a Hlito y Pratti como a los arquitectos M. Borthagaray, F. Bullrich, C. Goldemberg, y R. Iglesia.

Como ha sido señalado innumerables veces, **Nueva Visión** fue una experiencia capital de la cultura argentina de los años cincuenta, en la que la cuestión del diseño industrial, y en menor medida gráfico, tuvo una presencia sistemática tanto en lo práctico como en lo ideológico. En ella se anudan vahos

³⁹ Bayle, Edgar: *ibidem*.

⁴⁰ Nombrado Director del Museo de Arte Decorativo en 1949, Pirovano intenta fundar en el mismo el "Museo de la Buena Forma", iniciativa que finalmente no se concreta.

de los temas que habrán de informar esta primer área de investigación de la tesis.

En primer lugar, la revista fue el órgano de expresión privilegiado, y uno de los principales ejes de acción, de los primeros profesionales que primero trataron de llevar a la práctica del diseño en nuestro país las ideas que, como hemos visto, definen en términos generales a la *buena forma*. Fue principalmente el grupo de arquitectos de la llamada Organización Arquitectura Moderna (**OAM**), compuesto centralmente por Justo Solsona, Horacio Baliero y Gerardo Clusellas, los que más sistemáticamente incursionaron en este terreno. No es de extrañar que, restringidos en la práctica profesional y a la búsqueda de alternativas ideológicas a las brindadas por la universidad del peronismo (al menos en la UBA), este grupo de arquitectos se iniciara en sus carreras en gran medida como diseñadores de mobiliario. Su producción se vincula tanto a ciertas corrientes internacionales de fuerte presencia en el momento, tal el *diseño orgánico* de cuño norteamericano, como a las experiencias un tanto heteroclitas que en relación al diseño de mobiliario moderno se habían realizado en el medio local, principalmente la producción de Williams, Janello, Bonet, Kurcham y Ferrari Hardoy. Esta serie de ensayos y experimentos tienen una clara acogida en **Nueva Visión**, donde en cierta forma son presentados en un plano de igualdad con las experiencias espaciales del arte concreto. Con el correr de los números, de todas formas, la cuestión del diseño industrial gana especificidad, culminando en una nota de Horacio Baliero sobre diseño argentino contemporáneo, que es probablemente el primer intento dedicado a brindar un panorama global de las posibilidades y limitaciones del diseño de objetos a escala masiva en la Argentina.

Junto con **OAM**, un caso de particular interés lo constituye la figura de César Janello. Cabe señalar en primer término que su actividad como diseñador se inicia en el mismo momento en que se están formando los primeros grupos de artistas concretos. Como parece sugerir su producción de objetos de esos años (por ejemplo su silla ..), quizás pueda considerarse a Janello como un eslabón entre la experiencia de Austral y el movimiento concretista posterior. Sin lugar a dudas fue uno de los arquitectos que más se acercó al campo del diseño con el espíritu universalista e integrador que marcó

el surgimiento de este movimiento. Significativamente, sus principales realizaciones se inscriben en un área tradicional de cruce entre arquitectura y diseño industrial, que va a tener un particular auge en los años cincuenta: los stands de exposiciones. y la arquitectura liviana de elementos industrializados. Cabe recordar que a él le correspondieron el proyecto y la construcción de los pabellones centrales de la *Feria de América*, que tuvo lugar en Mendoza en 1955, realizada en colaboración con Gerardo Clusellas, y de la *Exposición del Sesquicentenario* de Buenos Aires en 1963. Por último, resulta también reveladora la figura de Janello, en relación con los intentos de fundar una teoría científica del diseño y de la proyectación que va a cobrar fuerza tanto en la Argentina como en el ámbito internacional desde finales de los cincuenta. Sus teorías en tal sentido se orientaron hacia el campo de la semiótica en su versión más sistemática, en concordancia justamente con el que va a ser uno de los principales aportes de Ulm a la cientifización del diseño.

Es interesante destacar en ambos casos, cómo la mirada desde el diseño recorta un horizonte en la producción arquitectónica de estos años y define en cierta forma un particular acercamiento a la misma, en la que la idea de lo concreto como plataforma al problema de la técnica no está ausente.

Por otra parte Nueva Visión puede ser vista como un testimonio de los fundamentales cambios ideológicos en relación a la teoría del diseño y de la arquitectura que se producen en la década del cincuenta.. En el relativamente breve lapso de tiempo de su existencia, que se prolongó hasta 1958, la revista va a sufrir una progresiva mutación en su campo de intereses y en la idea de cuales habrían de ser los fundamentos de la nueva cultura visual que se propugnaba desde su título. Si en sus inicios el peso de las artes plásticas, o más precisamente el de la teoría de *lo concreto*, va a ser decisivo en la coherencia general de la misma, en sus últimos números van a ser la arquitectura y los temas vinculados a la proyectación del ambiente los que pasan a ocupar este lugar. Según lo ha señalado G. Silvestri⁴¹, el interés predominate en los comienzos de la revista por la relación arte/ciencia (entendida esta última básicamente a *la Bill*, vale decir como operación exacta

⁴¹ Silvestri, Graciela: Revista Nueva Visión, en *Diccionario Histórico de arquitectura, hábitat y urbanismo en la Argentina*, Buenos Aires, 1995 (mimeo).

y verificable fundada en las matemáticas), va a dar paso en su etapa final a la cuestión de la técnica, más precisamente a la cuestión de la técnica en los procesos de producción y construcción. Como bien apunta la autora, se ha pasado de la idea de *lo concreto en arte* a la de *lo concreto en arquitectura*. Lo que comienza a perfilarse en este cambio, aunque incipientemente, es la búsqueda de nuevos fundamentos científicos para las disciplinas de la proyectación, desligándolas justamente del paradigma de las matemáticas y produciendo una ruptura con la idea de lo concreto artístico. Esto preanuncia, en cierta forma, la importancia que van a cobrar para las mismas las nuevas ciencias sociales desde finales de los años cincuenta, cuando ya la revista dejó de editarse.

No puede dejar de verse en la trayectoria de Nueva Visión, un cierto registro de los continuos, y por momentos espasmódicos, cambios de orientación que sufre la HfG de Ulm. Como ya se ha señalado, fue justamente el abandono de las teorías del arte concreto por parte de Maldonado y otros docentes de peso en la escuela, lo que motivó en 1956 el alejamiento de Max Bill y con él, la definitiva superación del programa inicial de la escuela referido a la “creación de una nueva cultura, de la cuchara a la ciudad”, basado en la unidad entre arte y diseño. En el caso particular de Maldonado, sus intentos de buscar una nueva base racional para el diseño lo van a conducir por estos años al estudio de la semiótica y de las teorías de la comunicación, cuyo resultado fue la creación del “Information Seminar” y de una cátedra de semiología en la escuela, abriendo un flanco metodológico que va a ser característico de ella. En la aparición de esta temática en Nueva Visión, de la que da cuenta, entre otros aportes, un artículo de la autovía de Maldonado sobre “Problemas actuales de la comunicación”, puede verse cómo la cambiante ideología de la HfG y su búsqueda de nuevas vías de fundamento disciplinar, se filtran al ámbito argentino.

No fue únicamente en el círculo de **Nueva Visión** y en el grupo de arquitectos cercano a Maldonado donde, dentro del ámbito de la arquitectura argentina, encontraron canales de expresión las ideas del arte concreto y posteriormente las de la HfG. Si bien no se dispone de un estudio sobre las posibles ramificaciones de este fenómeno, puede señalarse por ejemplo, que

también **Nuestra Arquitectura** fue, aunque tímidamente al principio, uno de los canales de recepción de ellas. De hecho, uno de los textos centrales de la teoría de Bill, "*El espíritu de las matemáticas en el arte contemporáneo*" había tenido ya cabida en las páginas de la misma en el año 1955. También allí la cuestión del diseño industrial tuvo temprana acogida en los artículos de Abdulio Gíodice, posteriormente director de la carrera de diseño de Escuela de Artes Visuales de Mendoza, y del ingeniero Mauricio Repossini. El caso de **Nuestra Arquitectura** es uniteresante por tres cuestiones. En primer lugar, porque una vez desaparecida **Nueva Visión** y hasta la publicación de **Summa** en 1963, va a ser allí donde el itinerario de Ulm y de las ideas de Maldonado van a encontrar cabida. En segundo lugar, la revista amplía la mirada sobre las otras corrientes del *Buen Diseño* que en paralelo a las de la *Buena Forma* van a moldear el ámbito argentino de los años sesenta. La creación en sus páginas de la sección no casualmente llamada *Visión*, que queda a cargo de Mauricio Repossini, va a ser uno de los principales vehículos donde darán a conocer sistemáticamente y críticamente las experiencias escandinavas, italianas y norteamericanas. Por último, la revista va a inaugurar con una serie de notas el debate y la discusión sobre la enseñanza del diseño en la Argentina. De ellas la primera tendrá precisamente como tema los resultados obtenidos en tal materia por la HfG de Ulm y un análisis de las reformas en la estructura pedagógica de la misma llevada a cabo por Maldonado. Se preanuncian así las cuestiones centrales que competarán en gran medida al *Buen Diseño* en los años sesenta.

3.3. Las formas institucionales

Probablemente una de las características más distintivas del movimiento del *Buen Diseño*, y uno de los hechos en los que más acabadamente encarnó su dimensión cultural y también, aunque sesgadamente, política, fue sin dudas la apoyatura institucional que acompañó a su desarrollo histórico. La emergencia del Buen Diseño como fenómeno institucional en la Argentina fue relativamente tardía. Esta tuvo lugar a principios de los años sesenta, siguiendo un proceso en cierta forma ya avanzado en los países centrales, y se materializó en dos tipos de experiencias diferenciables.

En primer lugar en una serie de organismos con apoyatura estatal pero no oficiales, tendientes a la consolidación como práctica profesional del diseño industrial, y en última instancia a impactar en el medio productivo por medio de la sanción y promoción de una determinada línea, que bien podría llamarse proyectual. En segundo lugar, desde 1960 en adelante, con la creación de los Departamentos de Diseño de las Universidades Nacionales de La Plata (1960) y Mendoza (1958), y el Instituto de Diseño Industrial de la Universidad de Rosario (1960), hacen su entrada en la universidad argentina las carreras de diseño.

3.1. El modelo de Ulm y las carreras de Diseño en la Nueva Universidad Argentina.

La creación de los departamentos de diseño de las universidades argentinas a principios de los años sesenta, se produce en un momento de particular fortalecimiento en el ámbito internacional de la idea del diseño como ciencia, de la necesidad de elevarlo al rango de conocimiento científico. La declaración de los años sesenta como *década del diseño científico* por parte del ICSID es bien representativa de esta situación. Pero hacia esta voluntad de hacer del diseño una *nueva ciencia*, convergieron los enfoques más dispares y heteróclitos. Ciencia del “entorno total” como proponían Buckminster Fuller y ciertos seguidores del *antidiseño*, o *ciencia de lo artificial* como era propugnado por Herbert Simon, el diseño fue testigo en estos años de una profunda renovación metodológica y de la apertura de nuevos campos de incumbencia.

En tal movimiento, la HfG de Ulm, que justa o injustamente pasó a ser considerada como “catedral de la metodología”, ocupó indiscutiblemente uno de los puestos principales, oficiando a la vez como centro irradiador de teorías y como modelo de organismo pedagógico. Dentro de la turbulenta dinámica de la escuela⁴², pueden indicarse dos rasgos innovadores que en gran medida la

⁴² Pese a la importancia de la escuela, no existe una bibliografía demasiado extensa sobre Ulm. En los últimos años, de todas formas, se ha comenzado a hacer una revisión más exhaustiva de ella. Entre los trabajos más importantes puede mencionarse: Frampton, Kenneth: A propos Ulm: Curriculum and critical theory, en: *Oppos/Utens n° 3*, Nueva York, 1974; Lindinger, Herbert (ed.): Ulm Design. The morality of objects, The M.I.T. Press, 1991.

caracterizaron. En primer lugar, la expansión del *diseño moderno* hacia áreas en la que éste había incursionado escasamente y que en general quedaban en manos de la ingeniería industrial, como aparatos electrodomésticos, maquinaria de trabajo, instrumentos científicos o medios de transporte, tratando de hacerse cargo de la nueva realidad productiva y tecnológica de los años cincuenta. En segundo lugar, la escuela se planteó una completa renovación de las metodologías del diseño en base , como se ha dicho, a una mayor instrumentalización del conocimiento científico. Esta renovación metodológica devino en un acercamiento, que asumió formas muy diversas, con la constelación de ciencias sociales emergentes en ese momento, particularmente la sociología, la psicología social y la antropología, y con nuevos saberes como las Teorías de la Comunicación y la Semiología, por citar los casos más evidentes.

No es sorprendente por lo tanto, que en este clima general de ideas, el diseño apareciera como una disciplina en cierta forma inevitable para lo que, en términos generales y en consideración de todas sus alternativas políticas e ideológicas, podríamos llamar la *ideología del desarrollo* imperante en nuestro país desde finales de los cincuenta. La creación de las carreras de diseño y el impulso a la investigación con respecto al mismo, entendido básicamente como conocimiento técnico, parecería ser coherente, en principio, con las políticas de industrialización y con la idea del *modelo de desarrollo* que se intenta en esos años. La insistencia sobre el diseño como arma productiva no deja, por ejemplo, de circular en la literatura de arquitectura y diseño de la época. Un ejemplo particularmente claro al respecto, que apoyaría esto que sólo se postula como una hipótesis de trabajo, puede encontrarse en los *Fundamentos para la creación de las carreras de Diseño* de la Universidad Nacional de La Plata, donde taxativamente se lo reconoce como “un elemento dinamizador imprescindible de la economía nacional y garantía de su desarrollo”.

Por otra parte, y de manera también hipotética, podría pensarse que la incorporación de las carreras de diseño en la Universidad argentina de los años sesenta guarda relación con el proceso de renovación académica al que se asiste en ella luego del derrocamiento del gobierno peronista, y a la creación de nuevas carreras y licenciaturas, la mayoría de ellas pertenecientes al área de

las llamadas nuevas ciencias sociales, de las cuales Sociología se presenta como uno de los ejemplos más representativos. Según Silvia Sigal⁴³, esta reactivación institucional a la que se asiste en la universidad desde 1956, sería explicable no sólo a partir de los cambios internos que llevan a la reestructuración académica y a la incorporación de figuras hasta ese momento relegadas, sino que se fundaría principalmente en el surgimiento de lo que llama “nuevas y nítidas identidades profesionales” que cristalizan a partir de ese momento y que encuentran cauce en ella.

Si bien postular vinculaciones demasiado directas entre estas carreras en el marco universitario sería arriesgado, no puede dudarse que su creación corresponde a un conjunto de intereses concurrentes y a un trasfondo de ideas comunes. En otras palabras podría pensarse que también el diseño fue una de esas “nuevas identidades profesionales”. Por otra parte, puede verse cómo estos nuevos saberes son recogidos en la estructura pedagógica de los departamentos de diseño, como claramente lo atestiguan la existencia dentro del programa de estudios de las carreras de Diseño en Comunicación Visual, de asignaturas como Sociología Urbana o Semiótica.

Como se ha señalado, los primeros organismos de enseñanza universitaria del diseño fueron el Instituto de Diseño de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Cuyo, el Departamento de Diseño de la Escuela de Bellas Artes de la UNLP, y el Instituto de Diseño de la Universidad Nacional de Rosario (IDI), dependiente de la Facultad de Ingeniería y Ciencias Exactas.

De ellos, el Departamento de Diseño de La Plata fue quizás el más cercano a las experiencias del movimiento concretista y al círculo de Nueva Visión, siendo algunos de sus integrantes parte de su cuerpo docente en un principio. Sin embargo, sólo gradualmente va a ir cobrando un perfil específico.

En principio (y pese a que en los *Fundamentos* para su fundación se hace una referencia explícita a la HfG de Ulm como modelo a seguir), la idea que le da origen no es la de constituirse en una escuela de diseño propiamente dicha, autónoma por su propia naturaleza, sino la de ser una orientación más

⁴³ Sigal, Silvia: *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, 1991.

dentro de la Escuela de Bellas Artes. El programa elaborado para él en 1960 (redactado de manera definitiva en 1962 por el arq. Aizemberg) refleja claramente esta posición. En él se establecía un extenso Curso Básico Preliminar común a las dos ramas del Departamento, Arte Industrial y Comunicación Visual, en el que el área de representación y dibujo, estructurada especialmente en base a la materia *Visión*, ocupaba un lugar central.

La reforma al Plan de Estudios implementada en el año 1965, marca en cierta forma un giro en el enfoque general de ambas carreras que comienzan a transitar caminos independientes y a desvincularse de la impronta de las artes visuales. Un hecho significativo de la creciente autonomía del área diseño es la fundación en años posteriores del *Instituto de Investigación*, organismo dependiente del Departamento y cuyo primer director fuera el arq. R. Blanco, que instala en la UNLP una práctica ya experimentada desde inicios de la década en otras universidades de la Argentina: el encargo desde el ámbito privado o público de proyectos de diseño.

La experiencia quizás más particular que enmarca las iniciativas de la Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata y de Cuyo, es la del Instituto de Diseño Industrial de la Facultad de Ciencias Exactas e Ingeniería de la Universidad Nacional del Litoral (posteriormente desgajada en la Universidad Nacional de Rosario), cuya materialización comienza a concebirse hacia 1955 y que alcanza su concreción en 1960, aunque es en 1962, bajo la dirección del arq. Vila Ortiz, cuando el IDI define más acabadamente su perfil. Más que un instituto de enseñanza, el IDI fue creado como un organismo principalmente de investigación y experimentación sobre temas de diseño industrial, destinado a establecer un vínculo directo con las empresas y a formar en tal sentido a un número muy restringido de alumnos (en un primer momento ingresaron sólo cinco personas) en base a proyectos concretos encargados directamente por del sector privado. Esta experiencia inédita en nuestro país de relación entre industria y Universidad, de integración entre las “condiciones reales del mundo productivo” y el conocimiento, que por esos años era revitalizada por la HfG, señala una vía distinta a la ensayada por los departamentos de La Plata o de

Cuyo en la que la idea de “diseño en acción” se pone en un primer plano de interés a la enseñanza.

3.2. El CIDI y las políticas de investigación del desarrollismo.

Como ya se ha señalado, el desarrollo de los centros y departamentos universitarios corrió en paralelo con una serie de iniciativas extrauniversitarias con las que, si bien en muchos casos no establecieron una relación directa, termina de definir lo que podríamos llamar de manera laxa un campo de experiencias institucionales. Una experiencia capital en este sentido, por su papel protagónico en la definición y en la promoción del *Buen Diseño*, y por su significación dentro del marco del desarrollismo, fue el ya citado Centro de Investigación de Diseño Industrial.

Creado en 1962 por el ing. Basilio Uribe, profesional ligado tanto al grupo de *Nueva Visión* como a la empresa Siam Di Tella, el CIDI fue desde sus inicios una institución mixta en la convergió tanto la acción estatal como privada. Nuevamente aquí puede trazarse un hilo conductor que lleva a la “nueva armadura institucional” que se organiza en el período postperonista, y que de hecho se extiende hasta nuestros días, ya que el CIDI fue un organismo dependiente directamente del Instituto Nacional de Teconología Industrial, fundado en base al mismo impulso que llevó entre 1955 y 1958 a la creación del Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria, del Fondo Nacional de las Artes y del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

Sobre la apoyatura estatal del INTI, el CIDI concitó a su alrededor la participación de muchas de las empresas más innovadoras del momento y de la mayoría de los estudios de diseño importantes, en una particular simbiosis entre promoción estatal y participación privada que no parece casualidad que se haya desvanecido con el agotamiento del modelo desarrollista. Que tal simbiosis era constituyente del CIDI resulta claro ya desde el momento de su creación, en la que intervinieron activamente varias empresas que posteriormente mantendrían su vinculación con él, entre otras Siam di Tella, Ipako, y Olivetti. Si bien la promoción del diseño y la “formación del gusto” del público, como se establecía en las bases de su fundación, fueron sólo uno de

los objetivos del CIDI, fue este punto desde un principio el que más lo identificó en tanto que institución. Los concursos de *buen diseño* y las exposiciones del CIDI, que de alguna manera recrean una vieja práctica del campo de las artes plásticas, con sus sistemas de sanción de una determinada producción y sus formas de apertura al público, fueron el principal instrumento de este objetivo, concitando sin duda una alta participación de empresas, estudios y profesionales de la arquitectura y el diseño.

Importa señalar que el centro tenía además otros dos objetivos: la enseñanza y la creación de una escuela. Es en relación al primero estos puntos donde más evidente se hace la vinculación del CIDI con la Hochschule für Gestaltung de Ulm y la línea de la *gute form*. Fue en los cursos y seminarios organizados por el CIDI en sus primeros años, en los que participaron tanto Misha Black como Tomás Maldonado, Gui Bonsieppe, Herbert Ohl y otros integrantes de Ulm, donde pudieron conocerse de primera mano las líneas de pensamiento, los temas de interés y la orientación pedagógica de la fase post-Max Bill de la escuela suiza. Otras varias evidencias avalan la relación privilegiada del CIDI con Ulm (puede señalarse, por ejemplo, su ingreso al International Council of Industrial Design^a en el momento en que esta organización era presidida por Maldonado), pero esto no excluía un criterio pragmático o ambiguo en el momento de dar entrada a otras corrientes, en algunos casos conocidamente opuestas a la ideología de esta escuela, como bien lo ilustra la visita de Reyner Banham en 1968.

También debe señalarse el intento del CIDI de crear una escuela regional de diseño contrapuesta, hasta donde se sabe, a las iniciativas en cierta forma masivas de la universidad estatal, iniciativa que finalmente no se concreta y cuyo plan de estudio fue confeccionado en 1966 por Gui Bonsieppe por encargo del ing. Uribe. Como se aprecia, una red de relaciones parece unir a estas experiencias en apariencia dispares.

Como el CIDI, podrían citarse otras instituciones, algunas ya señaladas como el Bowcentrum Argentina, el Museo Nacional de Bellas Artes, que tempranamente se hace eco del tema del diseño contemporáneo organizando diversas exposiciones, o más lejano desde el punto de vista temático el Centro

de Artes Visuales del Instituto di Tella, que serán examinados en la medida que arrojen luz sobre el tema central del trabajo.

4. Los años sesenta y la dimensión productiva del *Buen Diseño*.

Ya desde finales de los años cincuenta la corriente del *buen diseño*, en los términos amplios en que la hemos definido, parece instalarse definitivamente en nuestro país. Lo que había comenzado siendo un movimiento en gran medida restringido, con una fuerte carga ideológica y una proyección teórica cierta, comienza a abrirse paso, como hemos visto, en diversas instituciones y a encontrar también nuevos cauces en la práctica profesional. Paralelamente al lento desdibujarse del horizonte teórico de la *Gute Form*, las posibilidades de acceder finalmente de pleno al ámbito de lo productivo y de la circulación masiva, comienzan a cobrar realidad. Es finalmente este ámbito el que se va a abrir al *Buen Diseño* en los años sesenta, dando lugar a un conjunto de experiencias inéditas en nuestro país. A esto coadyuvó, probablemente, tanto la dinámica propia del mismo movimiento, como el nuevo proceso de modernización que, con todas sus contradicciones y ambivalencias, se intentó llevar adelante por esos años.

En una nota aparecida en el primer número de la revista **Summa** en 1963, titulada *Buenos Aires abre sus vidrieras al Buen Diseño*, se muestra un registro bastante claro del cambio producido. En ella se constata que finalmente los objetos de *buen diseño* están encontrando un público en nuestro país. Tal situación se adjudica, en la publicación dirigida por C. Mendez Mosquera, tanto a la acción desplegada en su momento por Nueva Visión, como al impulso al diseño moderno que desde el Museo Nacional de Bellas Artes y otros organismos se estaría llevando a cabo⁴⁴. Lo que resulta más revelador, es la afirmación de que tales objetos han logrado romper el círculo de la élite, donde habría estado confinada su apreciación, para convertirse en “objetos que se

⁴⁴ S/a: Buenos Aires abre sus vidrieras al Buen Diseño, en *Summa* N° 1, Buenos Aires, 1963. La mención al Museo de Bellas Artes obedece a las distintas exposiciones realizadas por el mismo en esos años, como la ya mencionada Primera Exposición Internacional de Diseño Industrial, la exposición de Knoll International en 1961 o la muestra Muebles Contenpráneos HARPA de 1962.

ofrecen al mercado, a todo el mercado”⁴⁵. Esta afirmación, que en tal momento podía pasar simplemente como una expresión de deseos, va a alcanzar visos de realidad en el agitado clima cultural de la década del sesenta.. En ella justamente se va a delinear un nuevo paisaje de objetos cotidianos, cuya modernidad se ofrece finalmente en las vidrieras.

Efectivamente, los años sesenta van a ser testigos del -surgimiento de un mercado real en la Argentina para el *diseño moderno*, dando pié al surgimiento de un apreciable número de estudios de diseño y posibilitando también la incursión sostenida en tal terreno de profesionales- de la arquitectura. La creación y la producción de diseños que se inscriben en ésta línea va a registrar un auge sin precedentes en nuestro país, constituyendo un momento particularmente intenso para el diseño argentino, que cabe señalar, hasta el momento ha sido poco explorado. 'No toda esta producción, como es obvio, puede encuadrarse dentro del *Buen Diseño*. Según lo apuntado anteriormente, los años sesenta vieron florecer diversas comentes, varias de ellas completamente opuestas

a tal orientación, que tuvieron su correlato en el ámbito argentino. De todas formas, la idea de *Buen Diseño*, con todas sus alternativas e imprecisiones, fue un parámetro central desde el que se tendió a juzgar a esta producción. Sancionada tanto desde los concursos del CIDI, como desde diversas publicaciones, entre las cuales Summa jugó un papel de primera importancia, esta noción se mantuvo en circulación y siguió conservando su identidad hasta entrados los años setenta.

Muchos fueron los estudios que dentro de la orientación del *Buen Diseño*, tomaron parte en esta especie de estallido del diseño moderno en la Argentina, cuya producción y desarrollo ha de constituir uno de los ejes de investigación en este punto. En primer lugar cabe mencionar aquellos grupos actuantes ya desde los años cincuenta y cercanos al círculo de Nueva Visión, principalmente *HARPA* (formado en principio por J. Hardoy, L. Aizemberg, J. Rey Pastor y C. Aubone), *Six* (Kurchan, Ugarte, Riopedre y Bacigalupo) y *ONDA* (-R. Iglesia, M. Asencio, J. Garat, L. Gigli y C. Fracchia). A ellos se les suman en los primeros años sesenta las nuevas *casas de diseño*, que fabrican y comercializan sus propios productos, siendo algunas de ellas también, representantes de varias de las firmas norteamericanas e italianas

⁴⁵ Ibid.

emblemáticas del *Good Design*. De las que más presencia tuvieron, puede señalarse a *Buró* (R. Leiro, A. Gaite y O. Fauci), *Estudio CH* (A. Churba, V. Carozza), *Stilka* (R. Leiro, C. Castro), *Interieur Forma* (M. Eisler, A. Hakel y S. Aczel, representante desde 1961 de *Knoll International* y *Cassina*), *Studium* (J. Glanzer), *Colección SCA* (representante de *Herman Miller*), *Even*, *Only* y otras.

En el optimismo de los primeros años sesenta, otra área que pareció abrirse al diseño moderno, es la que podríamos llamar de los productos de ingeniería. Sin duda, el clima de ideas generado por la ideología del desarrollo, con su ambigua noción de sustitución de importaciones, su discurso modernizador y su impulso a la investigación, contribuyeron a crear estas expectativas que parecen haber circulado-asiduamente en los incipientes sectores vinculados al diseño industrial propiamente dicho⁴⁶.

Si debiera citarse un caso en el que estas expectativas parecieron por un momento cumplirse, tal sería el de la empresa SIAM-Di Tella., cuyo estudio en tanto que caso puntual se propone como otro de los ejes de investigación. Siguiendo probablemente el *modelo Olivetti*, esta empresa se plantea desde finales de los cincuenta un profundo replanteamiento en su estrategia productiva y de imagen. A la par prácticamente de la firma italiana, comienza a desarrollar una decidida política de presencia en el ámbito de la cultura argentina, encamada entre otros emprendimientos en la promoción del CIDI, y en alguna medida en la creación del Instituto Di Tella y sus múltiples centros⁴⁷. Asimismo, a medida que la empresa aumenta su producción e incursiona en la fabricación de nuevos rubros, alguno de ellos nunca antes abordados por la industria argentina, como el caso de los automóviles, comienza a poner en práctica una estrategia de "imagen corporativa" global. También en este caso, se trata de una experiencia que no había sido desarrollada de manera sistemática en nuestro país. A esta estrategia concurre la creación en 1962 del

⁴⁶ Muy representativo al respecto resulta un artículo publicado en 1963 por Frank Memelsdorff, titulado ¿Diseño industrial argentino? Allí se realiza una evaluación de las nuevas condiciones que supuestamente se estarían dando para hacer posible la implementación del diseño por las industrias locales. La obsolescencia del equipamiento existente, el fin de la etapa de copia de modelos extranjeros, la apertura de la ALALC, son mencionadas entre ellas. La pregunta que el autor se plantea finalmente es "¿vencerá la buena forma?". En *Summa* N° 2, oct. 1963, Buenos Aires. Puede verse también: Möller Rodolfo: Crónica del diseño industrial en Argentina, *Summa* N° 15, febrero de 1969, Buenos Aires.

⁴⁷ Las alternativas históricas tanto de la empresa como de los centros han sido objeto de distintos trabajos. Puede verse: También Ring, John: *El Di Tella*, Ediciones de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1985.

Departamento de Diseño de la empresa, cuya dirección pasa a ser ejercida por el ing. Frank Memelsdorff, al que se incorporan posteriormente H. Compareid y W. Moore. Según algunos de sus integrantes, el departamento tenía incumbencia en toda la producción, desde los artefactos eléctricos hasta la publicidad, desde los espacios de trabajo a los stands de exposiciones, en pos justamente de crear una imagen visual compacta. accionando sobre un *sistema de productos* que se intenta unificar. Según lo expresado por W. Moore, más que la concreción de un *estilo*, la intención principal del Departamento habría sido la de construir un “mito industrial y nacional”⁴⁸ a partir de una constelación de formas cuidadosamente controladas.

4. Diseño para la periferia.

Hacia principios de los años setenta, es constatable cómo la idea del *Buen Diseño* comienza a diluirse y a perder identidad histórica en nuestro país. En el marco del agotamiento de las teorías del *desando*, que también habían acompañado a este movimiento en el plano internacional, y de la creciente politización de la cultura, no es de extrañar que el cuerpo de ideas, que de una u otra forma lo acompañaron, comenzaran a perder terreno. En relación con este fenómeno, el último punto a considerar en la temática propuesta, se halla referido a la llamada *Teoría del Diseño para la Periferia*, sustentada fundamentalmente por Gui Bonsieppe, que constituye en términos generales postularse como el momento de resolución de las teorías de la *Buena Forma*.

Formó parte Bonsieppe de la diáspora que se produjo en la HfG de Ulm cuando en el año 1968 se decreta su cierre. Cercano a Maldonado, y formado intelectualmente al lado de Max Bense, sus contactos con América Latina habían sido fluidos, particularmente con nuestro país donde había sido invitado por el **CIDI** a dictar seminarios, siendo designado posteriormente consultor del mismo. Luego de haber trabajado como asesor para el gobierno de Salvador Allende en Chile desde 1969, se radicó en la Argentina en 1974, ocupando el puesto de director del área desarrollo de productos del INTI. Si bien en 1975

⁴⁸ Moore, Walter: Imagen visual de corporaciones. SIAM 1958/1968, en *EL ARQUITECTO*, N° 15. feb. 1969, Buenos Aires.

fue removido de este cargo, permaneció en nuestro país hasta el año 1979, cuando se instala definitivamente en Brasil.

Los aspectos básicos de su pensamiento, han sido ya apuntados a lo largo de este trabajo. En un rasgo típicamente ulmiano, Bonsieppe va a combinar un discurso erudito y políticamente crítico, con una práctica proyectual fundada en lo empírico, deudora de la idea del *diseño-problema*, que va a tener concreción práctica en diversos proyectos desarrollados tanto en la Argentina como en Chile. Su replanteamiento de la idea de la *Buena Forma*, basada en una operación de reconocimiento de la tecnología posible y en el rechazo de su instrumentación productivista, cierran este ciclo de ideas.