



## PERSPECTIVAS DEL DISEÑO INDUSTRIAL. LAS PRÁCTICAS Y LA ENSEÑANZA DE LA DISCIPLINA

D.I. Irina Bellmann.

Universidad Nacional del Litoral. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.

### Resumen

El objetivo del presente escrito es dar cuenta de las perspectivas del diseño industrial en los orígenes y consolidación de la disciplina (1900–1970). Con *perspectiva* se hace referencia al objeto de estudio de la disciplina y su consecuente derivación en un específico modo de ejercer la profesión y su posible traslado a la enseñanza, cerrando así un circuito de reproducción, en el sentido de Pierre Bourdieu (Francia, 1930–2002) (2012).

Se propone con este trabajo una indagación sobre las formulaciones y reformulaciones teórico–conceptuales del diseño en sus orígenes que han construido el discurso de este campo del saber. Esto se considera relevante en tanto resulta indispensable comprender los inicios, para entender el presente y poder luego proponer un futuro. En este sentido se estudia también cómo ha sido la repercusión de estas perspectivas en la Argentina en la práctica y la formación de profesionales del diseño industrial.

Este trabajo se inscribe en el marco de la tesis de maestría titulada: «Perspectivas del Diseño Industrial y su reflejo en Talleres de Diseño Industrial en la FADU–UNL» para la Maestría en Docencia Universitaria dictada por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral.

Palabras claves: perspectivas de diseño, diseño, historia, enseñanza.

### Marco teórico

Se propone entonces obtener un panorama detallado de las diferentes perspectivas acerca del diseño industrial desde la idea de complejidad que aporta Edgard Morin (Francia, 1921) (1999, 2002, 2005), abordando el estudio desde la teoría de los *campos*, *habitus* y *capital simbólico* de Bourdieu (1996, 2002, 2011) y los enfoques acerca del discurso y las relaciones de poder de Foucault (1992, 2002). En tanto los discursos verbales son articuladores de ideas que dejan entrever filiación, delimitación o negación de campos disciplinares y determinan modos de ser, hacer y pensar (*habitus*), es que se considera pertinente trabajar a partir de las categorías que tanto Bourdieu y Foucault aportan.

La disciplina del diseño industrial surgió y se ha mantenido en constante reformulación a partir de los efectos ocasionados por los cambios en los modos de producir, de consumir y de comercializar, los cuales han sido determinados a su vez por avances tecnológicos, fenómenos sociales, políticos y/o económicos. En este sentido es interesante vislumbrar si se puede hablar de perspectivas taxativamente clasificables o si bien son constructos híbridos que se han ido formando mediante la absorción de una por otra.

Una vez establecida la disciplina en el sistema educativo de nivel superior —por ejemplo Bauhaus 1919–1930 (Alemania)— surgieron otros intereses tales como la necesidad de



legitimar la disciplina en tanto campo de estudio científico (sobre todo de las ciencias naturales). Estas motivaciones de académicos y profesionales del diseño dan lugar en los años 1960, predominantemente en EE.UU. e Inglaterra, un campo nuevo de investigación sobre el diseño cuyas producciones se enfocaron en el desarrollo de un método del diseño. Al principio fue notable la afiliación con el paradigma positivista de las ciencias ya que buscaron encuadrar la disciplina en un método científico propio (Simon, 1973). Algunos participantes del mismo movimiento racional (Christopher Alexander, John Chris Jones y Horst Rittel) no tardaron en mostrarse críticos (años 1970) del modelo lineal que planteaba Simon en tanto vieron ilusoria tal intención determinista (Rittel, 1972).

### **Metodología**

A partir de una metodología cualitativa de análisis documental principalmente se plantea la construcción de una narración lógica–histórica (Sautu et al, 2005) en la que se determinen qué procesos (sociales, tecnológicos–productivos y económicos) definieron y de qué manera a las diferentes perspectivas del Diseño Industrial y luego cómo se reflejan éstas en la enseñanza de la disciplina en el período 1900–1970 en los países que dieron gran impulso a la conformación e institucionalización de la disciplina (Alemania y EE. UU.) y en Argentina.

En este informe entonces se busca comentar sobre los factores que hicieron posible el desarrollo de la disciplina, el modo en que se fue configurando la profesión del diseño industrial y el diseño en general, los discursos que fueron determinando un modo de ser diseñador y de calificar qué era diseño y qué no lo era, legitimando así cierto discurso y negando otro. En este sentido es clave abordar el tema de la enseñanza de la disciplina para vislumbrar qué rol ha tenido esta en la construcción y/o reproducción de las perspectivas del diseño industrial. Tener un panorama de tales cuestiones es necesario para entender si los orígenes que dieron cuenta de ciertos *habitus* —en términos de Bourdieu— en la enseñanza de la disciplina, persisten o no.

### **Primeros discursos del diseño industrial**

El diseño industrial, como actividad proyectual, nace luego de la revolución industrial. A partir de los cambios en el sistema de producción, se genera una división del trabajo en dos etapas características: la concepción o diseño del producto y el proceso de producción del mismo. Aparece un personaje en el engranaje del sistema productivo que se encarga de diseñar, pero no de producir: el diseñador.

Cerca de 1850, Henry Cole (Inglaterra, 1808–1882) hace referencia a la necesaria existencia de la teoría científica de la producción como herramienta que delimitará la zona de trabajo en la que puede moverse la imaginación del diseñador (Heskett, 1985:21). Esta idea es relevante en tanto da cuenta de que la intención de dar una impronta científica a la actividad del diseño, data de un tiempo y es, quizás, inevitable en tanto se mueve dentro de una cosmovisión, un contexto social, cultural y económico organizado a partir de este paradigma de pensamiento. Esa cosmovisión es la de la fe absoluta en el progreso llevado de la mano de los avances de la ciencia, paradigma positivista o reduccionista y determinista, al decir de Morin.

Muchos personajes relacionados con los inicios de la producción industrial, como el anteriormente nombrado Henry Cole, Louis Sullivan (EE.UU., 1859–1924), Henry Ford (EE.UU., 1863–1947), Frederick Taylor (EE.UU., 1856–1915) y Frank Lloyd Wright (EE.UU., 1867–1959), han determinado una idea de hacer diseño y ser diseñador. Henry Cole, Luis Sullivan —con su máxima «la forma sigue la función»—, el método taylorista



y el método fordista: todos ellos aportaron a la formación de una concepción del diseño basada en la idea de eficiencia y máxima producción, que se valía de aportes de la ciencia. Esta disciplina se iba formando, entonces, en torno a cómo evolucionaban los sistemas productivos y los avances científicos. Sobre ello, Maldonado expresa (1977):

Nuestro propósito es demostrar, aunque sea de manera necesariamente esquemática, que la moderna conciencia social y cultural de la técnica y del diseño industrial es el resultado de un desarrollo único, y sobre todo que este desarrollo ha estado fuertemente condicionado por la procesualidad concreta de la sociedad. En este caso, por el desarrollo del modo de producción capitalista. (Maldonado, 1977:23)

Hacia fines del siglo XIX ya se podía hablar de una estética de la máquina (Gay y Samar, 2004:45), materializada por medio de una unidad orgánica que aunara la función, la estructura y la decoración, y así obtener productos acordes con los medios productivos, logrando eficiencia en el proceso de fabricación. El trabajo del diseñador entonces se limitaba a la decoración de los objetos, usualmente haciendo reminiscencia a recursos estilísticos del pasado. La eficiencia y la racionalización llegaron de la mano de las teorías aplicadas a la organización científica del trabajo en búsqueda del máximo rendimiento productivo. El movimiento de racionalización llegó hasta el arte y, en tanto que muchos de los primeros diseñadores venían de esta esfera, es que se encaminan los esfuerzos por hacer de la práctica del diseño una actividad factible de ser científica.

### **Movimiento Moderno**

El movimiento moderno buscaba en los diseños un estilo nuevo y universal, en base a los valores de la ciencia de objetividad y racionalidad. Es clave aquí plantear una diferenciación de cómo se manifestó el movimiento moderno en Europa — especialmente en Alemania—, y en EE. UU, ya que ambos fueron centros determinantes para la construcción y difusión de la disciplina. Se puede hablar de dos improntas que determinaron el camino de la producción industrial. Por un lado, en Europa rondaba la cuestión cultural y filosófica en torno al debate sobre la fabricación de objetos. Sobre todo en Alemania se discutía si la producción industrial debía apuntar hacia un desarrollo controlado o hacia una expansión incontrolada marcada por el mercado (Maldonado, 1977:43). Por otro lado, en EE. UU. las premisas giraban sobre el plano de la organización del trabajo para la eficiencia en la producción de objetos de los que se esperaba que prestaran un servicio, es decir que la atención se centraba en la utilidad del objeto —no obstante, este panorama cambiaría con la crisis de 1929. Los diferentes modos en que ambos países abordaran la producción de objetos industriales —de un modo idealista en Alemania y un modo pragmático orientado al mercado en EE. UU.— derivaron en diferentes perspectivas del diseño, es decir, diversos modos de pensar y de ejercer la disciplina.

Una asociación que representa el espíritu moderno en Europa y que es importante considerar por su aporte a configurar la disciplina, es la Deutsche Werkbund. Ésta fue una asociación de artesanos, industriales y artistas fundada en 1907 en Alemania, avalada por el gobierno. La Werkbund tenía como finalidad la unidad de la nación a través de una unidad estética, o al menos ese era su eslogan: unificación general del gusto, imposición de su estilo al resto del mundo, sencilla decoración, funcionalidad, eficiencia y precios asequibles a un gran sector de la población. Buscaban conciliar el arte, la artesanía y la industria, y diseñar a partir de la estandarización y la tipificación.

Estos valores del movimiento moderno se trasladaron directamente a la enseñanza del diseño. Tal es el caso de la escuela de la Bauhaus (1919–1933), que ha sido de gran influencia para el resto de las escuelas de diseño, cuyos docentes eran muchos diseñadores de la Werkbund. Esta escuela, sobre todo cuando pasó a tener estatus universitario, dio inicio a la institucionalización del diseño industrial. La enseñanza estaba basada en el funcionalismo y la racionalidad. Con el tiempo, el objetivo de la Bauhaus se fue direccionando a la formación de colaboradores para la industria y la artesanía, con foco en los objetos de uso cotidiano producidos industrialmente. En 1926, en los *Principios de la producción de la Bauhaus*, el arquitecto y primer director Walter Gropius (Alemania 1883–1969) expresó:

Los talleres de la Bauhaus son fundamentalmente laboratorios en los cuales se elaboran cuidadosamente y se mejoran continuamente los prototipos de productos adecuados para la fabricación en serie y característicos de nuestro tiempo. En estos laboratorios la Bauhaus pretende adiestrar a un tipo de colaborador de la industria y la artesanía, que posea un igual dominio de la tecnología y de la forma para lograr el objetivo de crear una serie de prototipos normalizados que respondan a todos los requisitos de economía, tecnología y forma, es necesario seleccionar a los hombres mejores, más polifacéticos y de más completa formación, que tengan una firme base en la experiencia del taller e imbuidos en un conocimiento preciso de los elementos de forma y mecánica que son importantes para el diseño, y de los principios que lo gobiernan. (Heskett, 1985:104)

Así, desde el inicio la Bauhaus planteó claros objetivos con respecto a los *habitus* y al *capital cultural* que una persona debía adquirir para poder entrar al campo del diseño, y por ende también marcó el rumbo de lo que académicamente debía hacerse para instaurar al diseño como campo de saber legitimado.

La Bauhaus se enfocó en la producción industrial, con bases fuertes en la ciencia y la tecnología. Las palabras que se asocian a estas experiencias son: unidad, funcionalismo, racionalidad, estandarización y tipificación, prácticas en talleres, experimentación, intuición, artistas–diseñadores para la industria, arte y ciencia en objetos de uso cotidiano.

### **Styling<sup>1</sup> vs. estilo Bauhaus, gute Form<sup>2</sup> o good design<sup>3</sup>**

Como se comentó anteriormente en aquellas primeras décadas del siglo XX las estrategias para abordar la producción industrial tomaron rumbos diferentes en EE. UU. y en Alemania. Maldonado las describe brevemente con las siguientes palabras:

En los años que precedieron la Primera Guerra Mundial, exactamente de 1907 a 1914, el problema de la productividad industrial es abordado en Alemania en términos de racionalización y tipificación de los objetos destinados a la producción en serie. Recordemos que, en aquellos mismos años, en Estados Unidos era bastante distinto. La productividad industrial estaba considerada como un problema relativo a la “totalidad” del proceso productivo, considerado como un sistema de relaciones causales entre la organización científica del trabajo en la fábrica y la configuración formal del producto. (1977:39–40)

---

<sup>1</sup> Estilismo.

<sup>2</sup> Buena forma.

<sup>3</sup> Buen diseño.



Sobre estas discrepancias en las que se encontraba en sus inicios la producción industrial, es interesante atender a la frase de Ford donde expresa que «Un automóvil es un producto moderno y ha de estar construido, no para representar algo, sino para poder prestar el servicio que se ha previsto para él» (47). Con cierto lamento, Maldonado acota además que a partir de 1930 no es el fordismo el que ha vencido en esta lucha de polaridades, y la razón de ello fue la crisis económica con el derrumbe de la bolsa de valores de EE. UU. (1929), que dio lugar a que se desarrollara el *styling* en dicho país y el concepto de la buena forma (*gute Form*) en Alemania.

El desarrollo de la disciplina en EE. UU. se da en relación a las transformaciones que el sistema capitalista se veía obligado a hacer para continuar funcionando. Debido al colapso de la bolsa de valores, pierde fuerza la doctrina liberal y se hace más fuerte el pragmatismo, estructurando más al capitalismo. Esto implicó nueva industria de punta, nuevas corporaciones empresariales, una clase obrera más voluminosa y más organizada. En el ámbito específicamente empresarial se combinan investigación, producción, distribución y publicidad. EE.UU. comienza su ascenso desarrollando un capitalismo sobre una doble estrategia: en primer lugar, la fordista, con una organización productiva con intervención del Estado; en segundo término, adoptando del taylorismo el fortalecimiento de la gestión científica del trabajo (Béjar, 2014:99). En el contexto de este vertiginoso ritmo de crecimiento, el diseñador industrial se incorpora a la cadena productiva como un estilista, al decir de Maldonado. Así, surge una idea de diseño industrial reducida al tratamiento formal de los objetos para acelerar la oferta de productos novedosos estéticamente y dar lugar a la sed de consumo (que luego se intensificaría en los años de posguerra) y a la obsolescencia programada.

Pero en aquel país pujante también se dio otra experiencia en torno al diseño. Este alternativo enfoque en torno a la disciplina surge debido a varios factores: muchos profesionales y teóricos alemanes emigran a EE. UU.; Laszlo Moholy Nagy (Hungría, 1895 – EE. UU., 1946), dirige la Escuela de Diseño de Chicago, conocida como la Nueva Bauhaus; la exposición *Machine Art* (1934) en la que se presentaban a los objetos de la exposición como objetos útiles y con calidad estética; la exposición en homenaje a Gropius (1938) en el Museum of Modern Art, de Nueva York. En ella, se representaba una visión sesgada e idealizada, según Maldonado, de lo que fue la Bauhaus que impactó en los sectores norteamericanos que buscaban una alternativa al *styling*: así nacía el *good design*.

De esta manera, a partir de la crisis de 1929 se perfilan en EE. UU. dos caminos en los que se orienta el diseño industrial, según Maldonado: el *styling* —sostenido por el capitalismo monopolista norteamericano— y el *good design* —propiciado por los arquitectos, críticos e historiadores emigrados tras la segunda guerra mundial y al que el autor alude como *estilo Bauhaus* o *good design*, orientación que ponía énfasis en un diseño consciente, en oposición al *styling* (71). Sobre el *good design*, Maldonado expone:

Y en este ámbito empieza a abrirse camino en Estados Unidos la idea de que ciertos objetos producidos por la industria pueden ser considerados de *good design*, es decir objetos que por su cualidad formal merecen ser considerados como ejemplares. (Maldonado, 1977:72)

Por ello, Maldonado considera que *good design* y *estilo Bauhaus* tienen la misma matriz, y agrega que en Alemania «(...) en los años 40 se desarrolla la concepción de la *gute form* (Bill, 1949), que es el equivalente europeo del *good design* norteamericano» (Maldonado, 1977:73). Según el autor argentino la *gute Form* representó una actitud de disenso ante el *styling*, el cual cambió la problemática del diseño industrial y por lo tanto el valor que se le dio al formalismo (74). Aparece así una concepción formal de lo que, entre los profesionales e intelectuales del diseño, sobre todo europeos o influidos por



estos, se considera un buen diseño. Esto sería luego denunciado por muchos como diseño elitista, porque, aunque discursivamente proponían democratizar el diseño y los resultados eran estética y funcionalmente aceptados, el precio de los productos era elevado, tornándose objetos de lujo.

### **Movimiento de Métodos del Diseño**

En la segunda mitad del siglo XX se intensifica la investigación científica aplicada a materiales, tecnologías, productos, psicología, etc. Por ejemplo, surge la ergonomía que sería luego fundamental para el diseñador en tanto se consideraba una herramienta precisa que aportaba todos los datos acerca de las personas, pudiéndolos reunir en un ideal de sujeto (Heskett, 1985:111).

Puede entreverse aquí cómo predominan hasta entonces la fe en la capacidad resolutoria y eficiente de la ciencia para abordar problemas y estudiar a las personas, concibiendo así tanto a diseñadores como a usuarios, entidades objetivas, ideales. Los usuarios son considerados sujetos consumidores con un perfil determinado, unificado, cuyas necesidades se estiman para todos por igual. El diseñador se concibe, así, como agente que resuelve problemas eficientemente y de manera neutra. Entonces, no sólo fue el movimiento moderno el que aportó a una manera de entender el diseño y su práctica; también lo hizo el vasto impulso que se le dio en EE. UU. —sobre todo en la segunda mitad del siglo XX— a la investigación y el desarrollo aplicados a los modos de producción, nuevos materiales y procesos, las técnicas de venta y el consumo a través del marketing, la psicología conductual, las teorías de la organización y la administración.

En estos primeros sesenta años del siglo XX se configuraron dos perfiles de diseñadores: por un lado, el que se presenta como un técnico que trabaja para la industria, diseñando (entendiendo por diseñar al trabajo estético formal que los hace atractivos a los ojos del consumidor —diseñador como estilista) objetos materiales concretos que deben venderse para que la empresa pueda crecer, es decir que le aporten ganancias; por otro lado, un profesional relacionado a los primeros modernistas que buscaron representar en las formas de los objetos ciertos ideales de simplicidad, belleza, integridad, economía de medios y función, que alcanzaran un público masivo, que se fabricasen industrialmente y se vendiesen a precios asequibles.

En los años sesenta surge el *Movimiento de Métodos del Diseño*, cuya intención fue profundizar la idea del diseño basado en la racionalidad técnica y científica impulsada por los primeros modernistas a principios del siglo pasado. Según Cross (2001) surge en estos años «(...) la década de las ciencias del diseño (...)» (50) la cual se coronó con la publicación de *La ciencia de lo artificial* de Herbert Simon en 1969. En dicha producción Simon hacía una apelación al desarrollo de una ciencia del diseño en las universidades, una doctrina enseñable sobre el proceso de diseño (50). Esta obra marcó un hito en la búsqueda de los teóricos del diseño por alcanzar un método objetivo enmarcado en el paradigma positivista de las ciencias y a su vez «(...) conceptualizó al diseño como una actividad de resolución de problemas, enfoque que se convirtió en el principal paradigma que subyace a la metodología del diseño hasta hoy» (Arbeláez, 2016:5).

En esta época otra escuela en Alemania marcaría el rumbo de la enseñanza del diseño industrial, la HfG–Ulm<sup>4</sup>. Esta institución universitaria privada tuvo la intención de continuar la idea de vincular el desarrollo de productos con la vida cotidiana. En su enseñanza, buscaba la aproximación entre el diseño y la ciencia, haciendo hincapié en

<sup>4</sup> La HfG-Ulm (Hochschule für Gestaltung Ulm) era la Escuela Superior de Diseño de la ciudad de Ulm, Alemania. Funcionó entre 1953-1968.



la teoría y métodos de producción, la tecnología de los materiales, el desarrollo de la sociedad industrial en la que se encontraban, teoría y epistemología de la ciencia, teoría de la información, semiótica, ergonomía, etc. (Gay y Samar, 2004:140). Según Margolin (1991), Maldonado, Bonsiepe y Otl Aicher (Alemania, 1922–1991) intentaron desarrollar la enseñanza bajo un programa basado en la ciencia y la tecnología, la teoría y la historia. El método pedagógico se basó en una sistemática reflexión sobre los problemas, métodos de análisis y de síntesis; en la elección y fundamentación de alternativas proyectuales; en el énfasis en disciplinas científicas y técnicas; y en una estrecha relación con la industria.

Fue determinante la influencia que provocó en la HfG–Ulm la *Conferencia sobre Métodos de Diseño* que se realizó en Londres en 1962 donde se lanzó la metodología del diseño como un tema o campo de investigación. Se dieron entonces numerosos intentos de formular el método del diseño que reconociera leyes del diseño, y de que se pudieran determinar sus actividades y desarrollo por medio de reglas. Surge la idea de un diseño sistemático, entendido como procedimientos del diseño organizados de modo sistemático. La doctrina neopositivista y el pragmatismo anglosajón que subyacen a estos intentos de científicismo del diseño, no son sino una muestra de cómo el paradigma dominante atravesó a la disciplina, o lo intentó. A su vez los teóricos, investigadores y docentes del diseño lo consideraban necesario para darle validez académica a la misma. Pero mientras el dominio de las ciencias avanzaba planteando operaciones y técnicas de la toma de decisiones de la administración, o aportaba métodos novedosos científicos y computacionales, voces de oposición comenzaron a hacerse oír. En el simposio que organizó el *Movimiento de Métodos del Diseño* en 1967 se confrontaron dos grupos: el «conductista» y el «existencialista/fenomenologista». El primero buscaba técnicas neutrales para medir la conducta humana, mientras que el otro abogaba por promover la singularidad de los sujetos. Estos enfrentamientos provocaron la deserción de algunos integrantes, pero no impidieron que el movimiento continuara su trabajo en la década siguiente y hasta principios de los años ochenta (Margolin, 2005:339). Estas voces críticas hacia el enfoque del diseño como ciencia comenzará a tener más presencia a partir de los años setenta.

### **Mientras tanto en Argentina**

En los años cuarenta aparecieron las primeras manifestaciones del diseño industrial en nuestro país: el libro *Diseño Industrial y sociedad* de Tomás Maldonado en 1949; ese mismo año Jacobo Glanzer abrió su negocio donde comercializaba sus propios diseños. Los manifiestos de los grupos Madi y Arte Concreto (éste escrito por Maldonado) fueron de carácter fundacional en tanto dieron paso a la transformación de un arte de vanguardia argentino y anticiparon el inicio del diseño durante el proyecto desarrollista (De Ponti, 2002:77). En tal contexto se dio, según la diseñadora industrial Rosario Bernatene (2015), el debate sobre el funcionalismo, la metodología proyectual, el devenir de lo moderno y el debate por las distintas éticas puestas en juego. Estos temas, en palabras de la autora, implicaron para Argentina

(...) un impacto particular, en tanto el vínculo entre los artistas y arquitectos modernos con sus pares europeos fue particularmente estrecho, de colaboración mutua y profundamente teñido de debates ideológicos y políticos. La importante participación del argentino Tomás Maldonado, su discípulo Gui Bonsiepe y otros intelectuales en ambos lados del Atlántico acrecienta el peso de estas cuestiones en los debates cotidianos. (15)

Algunos de estos intelectuales, además de los nombrados por Bernatene, fueron: Juan Manuel Borthagaray, Carlos Méndez Mosquera, Alfredo Hlito, Amancio Williams, Alberto



Prebisch, Jorge Ferrari Hardoy, Juan Corchan, Antonio Donet, José Alberto Le Pera, César Jannello, Francisco Bulrich, Gastón Breyer entre otros.

En los años 1950 comenzaron a establecerse redes entre el Estado, el ámbito académico y el privado empresarial que le dieron impulso al diseño industrial en nuestro país, ya que aquellos pioneros impulsores del diseño fueron los que ocuparon los diferentes puestos. Al respecto son muy descriptivas las palabras de De Ponti:

(...) el proceso de “desperonización” proyectó a estos equipos de ingenieros, artistas y arquitectos que ocupaban lugares de segunda o tercera línea, a los lugares de decisión en las universidades nacionales y analizamos cómo su inserción en la universidad y su ascenso a la creación de cátedras, departamentos, e institutos de diseño, conllevó un discurso cuyos referentes eran el Bauhaus las teorías de la percepción, los estudios sobre la simetría, y los métodos de enseñanza en la HfG Ulm y en el Royal College de Londres. (2011:111)

Los años sesenta significaron la expansión del diseño nacional. Se abrieron tiendas con objetos de diseño nacionales e internacionales y estudios de diseño que autogestionaban sus producciones o actuaban como consultoras de empresas (Estudio CH, SILKA, HARPA SRL, BURO SAIC, Interieur Forma, Eugenio Diez S.A., SIX SRL, Cono Sur Diseñadores, Aunar SRL, entre otros); se creó el Instituto Torcuato Di Tella y luego SIAM Di Tella formó un departamento de diseño en su fábrica; se fundó el Departamento de Diseño y Decoración en UNCuyo, el IDI (Instituto de Diseño Industrial) en UNL y los departamentos de Diseño Industrial y Diseño gráfico en ESBA–UNLP (Escuela Superior de Bellas Artes); se realizó la *Exposición de Muebles Contemporáneo* en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires; se creó el CIDI (Centro de Investigación de Diseño Industrial); se formó ADIA (Asociación Diseñadores Industriales Argentinos). En esta década se observan resultados madurativos del proceso que se había iniciado con las políticas de sustitución de importaciones: se produjo una sofisticación en la producción y proyección en las más modernas ramas de la industria (Nun, 1995:113). No obstante, este período se caracterizó por el fuerte endeudamiento debido a la salida de divisas. En este escenario de cambios y novedades, de fe en el crecimiento del país, siguieron realizándose innumerables actividades en torno al diseño que dieron cuenta de una continuidad de esfuerzos no sólo por acercar el diseño industrial al público consumidor, sino también por institucionalizar la enseñanza de la disciplina. La crisis económica, política y social se hacía cada vez más evidente; sus efectos se notarían inmediatamente en la interrupción o decadencia de la actividad industrial y, por ende, de la práctica del diseño industrial. Sin embargo, durante este período, la inercia de los años previos trae consigo una variedad interesante de actividades promotoras y formativas del diseño.

Los iniciadores del diseño industrial en Argentina promovieron en estos años la educación estética del ciudadano–consumidor, difundiendo lo que para ellos era el buen diseño en términos tecnológico–productivos y estéticos–formales influenciados por la ya mencionada tradición alemana de la *gute Form*. Tal abordaje y construcción académica de la disciplina en Argentina trajo sus consecuencias. En palabras de Bernatene:

Los antecedentes del Arte concreto en Argentina, la implementación de la Buena Forma en la primera época de la HfG Ulm y luego la pedagogía orientada hacia lo científico–tecnológico derivó en pretensión hegemónica para evaluar un buen diseño, terminando por relegar lo diferente al lugar del error, sin intención alguna de incluir al usuario común en su comprensión y participación. (2015:34)

En tanto el lenguaje como medio de vehiculización de la cultura arbitraria —en términos de Bourdieu (2007:77)—, estructura *habitus* —es decir, el mundo de las relaciones sociales, la red de entramados de acciones sociales como plano de convergencia en





donde circulan los roles—, se considera relevante prestar atención al modo de comunicar y expresarse que tenían estos pioneros del diseño industrial argentino, y cómo así descalificaron otras formas de diseño, luchando por posicionarse como portadores y transmisores del buen diseño. A continuación, se transcriben algunas citas para ejemplificar:

El público se educa y se re-educa y el buen diseño puede llegar a ser uno de los aspectos de otra forma de vida. (Summa n°2, 1963:4)

En la década del treinta, la obra de Alberto Prebisch, y en particular su cine Gran Rex, constituyó un hito importante en el desarrollo de las nuevas ideas de producción de elementos significativos para la orientación colectiva del gusto. (Summa n°15, 1969:22)

Los propósitos de Pirovano, de rebautizar el Museo de Artes Decorativas con el nombre de Museo de la Buena Forma (de todas las épocas) y de crear en 1951 —por inspiración y con la colaboración de Maldonado y Bullrich— una muestra permanente de la buena forma industrial (en el subsuelo del museo) no fueron del agrado de las autoridades: Pirovano tuvo que alejarse de su cargo, desvaneciéndose así una hermosa posibilidad de promover públicamente la conciencia del diseño. (Summa n°15, 1969:23)

Dentro de este sumario recorrido de las primeras firmas que han contribuido positivamente a la educación estética del público en el curso de los últimos quince años (...). (Summa n°15, 1969:24)

Sobre el CIDI, en el marco de la inauguración de la Muestra Permanente de Buen Diseño:

La misión del Centro de Diseño es educar técnica y estéticamente al consumidor en cuanto a la calidad intrínseca y formal que debe exigir de los productos, haciendo conocer a este fin, los mejores productos elaborados en el país por nuestra industria. (Summa n°15, 1969:25)

El desarrollo vivido en esos años impactó en todas las áreas del sector industrial, incluso hasta promoviendo nuevas prácticas en el pensar y hacer objetos de la mano de nuevos actores sociales: los diseñadores. Es decir que estos profesionales transmitieron así ciertos *habitus*, para poder mantener y difundir lo que para ellos iba a aportar al desarrollo productivo y cultural del país. Confirma y desarrolla esta idea María Eugenia Correa (2018), comentando:

Es en este período que se consolida, a partir de la experiencia de Ulm, la disciplina, luego de no pocas discusiones y planteos en torno a la concepción del diseño. Justamente la propia labor de los diseñadores fue introduciendo una concepción del objeto que sería reconocido por su dimensión formal, estética, con una lógica funcional, pero que remitía en sí a un concepto integral de calidad, propio de la teoría de la buena forma maxbilliana, introducida en el país, como he mencionado, por Maldonado. (167)

Sobre estas influencias en Argentina, es interesante el enfoque crítico de Bernatene (2015). La autora sostiene que el modo en que se implantan las ideas del movimiento moderno en Argentina se torna incoherente con su propia fundamentación ética en tanto se dan ciertos desajustes. Uno de ellos refiere a cómo desde los ámbitos académicos se promovía «(...) un modelo epistemológico único basado en una ética deontológica, prescriptiva de lo que “se debe hacer”, que limitaba la emergencia de nuevas prácticas proyectuales y redundaba en procedimientos que no favorecían la convivencia democrática de distintas hipótesis de investigación» (33). Bernatene también resalta que la metodología que propone la enseñanza de la disciplina en nuestro país ha hecho hincapié no sólo en el dominio de lo racional, menospreciando la cuestión sensible, sino también en la argumentación lógica para evitar el subjetivismo, relegando así el abordaje



de la cuestión simbólica (33). Como consecuencia de esto, comenta la autora, el tratamiento estético se trató de manera lateral, con fundamentos antiartísticos, que produjo «(...) una discriminación y escisión del campo proyectual del artístico, que tuvo efectos nocivos en la construcción interdisciplinar y por ende en su pedagogía, autolimitándola» (34).

### **Algunas conclusiones**

Hasta ahora se puede observar que las perspectivas que dominaron y perfilaron la disciplina, hasta fines de los sesenta, tanto teórica como profesionalmente, son tributarias en primera instancia de las teorías positivistas y luego neopositivistas. A partir de estos enfoques se construye una idea de profesional del diseño capaz de objetividad, que se mueve en un mundo limitado y determinado que puede ser entendido, medido y descrito por la ciencia; y que a través de una metodología rigurosa concluirá en un conocimiento verdadero, único y universal. El diseño industrial se configuraba entonces como una disciplina que soluciona problemas que se presentan en la proyección de objetos, con un fuerte énfasis en el aspecto formal. Estas ideas también influenciaron el devenir del diseño industrial en Argentina.

Al decir de Foucault (1992:15), el discurso que se construyó desde la academia fue generando los principios de clasificación y ordenación y, por lo tanto, su propio mecanismo de control y unificación en la enseñanza del diseño industrial. Este intento por objetivar extremadamente la disciplina, implicó hablar de un diseñador y un usuario objetivos, ideales. El diseñador era considerado capaz de arribar a una solución única y correcta a los problemas abordando un método riguroso y sistemático de investigación, medición, establecimiento de parámetros, generación de propuestas, selección de las mismas a partir de ponderaciones y valoraciones que permitieran evaluar su eficiencia, mediante pruebas y prototipados, definición productiva y fabricación. Quedaban definidos ciertos *habitus* —en términos de Bourdieu (2011:115)—, que moldearon un modo de percibir, pensar y ejercer la disciplina y que determinaba su enseñanza y, por ende, el rol del profesional.

En Argentina, dichas cuestiones aún no se discutían. Mientras que en los países centrales se ponía en crisis la bandera del movimiento moderno y del Movimiento de Métodos del Diseño, en Argentina la práctica y promoción (comercial y académica) del diseño industrial bajo dichos corpus teóricos vivió su máximo esplendor hasta mediados de los años 1970 y, al decir de Bernatene, continuaría latente al menos en el ámbito académico.

A fines de los años sesenta, comienzan a escucharse en los países centrales las nuevas demandas que pedían por un modo más humano de conducirse en todos los ámbitos de la vida. En Argentina, la realidad económica-productiva puso en crisis la existencia del diseño industrial y sus fundamentos, lo que provocó, en algunos sectores de la comunidad de diseñadores-investigadores, la revisión epistémica del diseño industrial. Surgen entonces interrogantes sobre cómo fue mutando el discurso acerca del diseño industrial en las últimas décadas del siglo XX, qué o quienes motorizaron tales cambios o permanencias. Responder estas cuestiones podría acercar un mapeo de la o las perspectivas del diseño que han configurado la teoría, la práctica y la enseñanza del diseño industrial.

### **Referencias bibliográficas**

ARBELÁEZ, Mónica (2016). Los problemas de diseño: un panorama en expansión. Maestría Diseño Comunicacional. FADU. UBA. <https://maestriadicom.org/articulos/los-problemas-de-diseno-un-panorama-en-expansion/>



- BÉJAR, María Dolores. (2014). *Historia del siglo XX: Europa, América, Asia, África y Oceanía*. Siglo XXI Editores.
- BERNATENE, Rosario. (2015). Introducción. En *La historia del diseño industrial reconsiderada*. Editorial de la UNLP. P. 10-13.
- BERNATENE, Rosario. (2015). Mitos y zonas oscuras en las narraciones de la Historia del Diseño Industrial. En *La historia del diseño industrial reconsiderada*. Editorial de la UNLP. P. 14-37.
- BONSIEPE, Gui. (1975). *Diseño industrial: artefacto y proyecto*. Colección Documentación/Debate. Alberto Corazón. Madrid.
- BONSIEPE, Gui. (1999). *Del objeto a la interfase. Mutaciones del diseño*. Ediciones Infinito. Argentina
- BOURDIEU, Pierre. (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Montessor. Buenos Aires. (Artículos de 67-80)
- BOURDIEU, Pierre. (2011). *Las estrategias de la reproducción social*. Siglo Veintiuno Editores. Buenos Aires.
- BOURDIEU, Pierre y PASSERON, Jean-Claude. (1996). *La Reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Distribuciones Fontamara S.A. México.
- CORREA, Ma. Eugenia. (2018). *Entre la industria y la autogestión. Construcción identitaria e inserción profesional de los diseñadores industriales*. TeseoPress. Buenos Aires.
- CROSS, Nigel. (2001). Designerly ways of knowing: design discipline versus design science. *Design Issues*, 17(3). Pp. 49–55.  
<https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/074793601750357196?journalCode=desi>
- DE PONTI, Javier. (2011). *Entre la universidad, la empresa y el estado: Trayectorias personales, saberes y prácticas en la génesis del diseño industrial y de la comunicación visual en la Argentina. Décadas 1950 y 1960*. FaHCE–UNL  
<http://www.memoria.fahce.unledu.ar/library?a=d&c=tesis&d=Jte460>
- FOUCAULT, Michel. (2002). *La Arqueología del Saber*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- FOUCAULT, Michel. (1992). *El orden del discurso*. Tusquets Editores, Buenos Aires.
- FOUCAULT, Michel. (2008). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI. México.
- HESKETT, John. (1985). *Breve historia del diseño industrial*. Ediciones del Sebral. SA. Barcelona.
- MALDONADO, Tomás. (1977). *El diseño industrial reconsiderado*. Editorial Gustavo Gili, S. A. Barcelona.
- MARGOLIN, Victor. (2005). *Las políticas de lo artificial. Ensayos y estudios sobre diseño*. D.R. Editorial Designio S.A. Méjico.
- MORIN, Edgar. (1999). *El método. El conocimiento del conocimiento*. Ediciones Cátedra S.A., Madrid.
- MORIN, Edgar. (2002). *La cabeza bien puesta. Repensar la reforma. Repensar el pensamiento*. Nueva visión. Buenos Aires.
- MORIN, Edgar. (2005). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa Ed. Barcelona.
- SIMON, Herbert. (1979). *Las ciencias de lo artificial*. Editorial ATE. Barcelona.
- SUMMA. (1963–1969). *Revista de arquitectura, tecnología y diseño*. Desde el N° 1 al 15. Buenos Aires.