

la sociedad y los objetos: fuentes para una historiografía del diseño

El presente trabajo se centra en las narrativas que se construyen en torno al diseño. Es sabido que se narra para aclarar, para despejar una cuestión, para establecer algunas pautas que esclarezcan los hechos que se cuentan. Una narrativa orientada hacia la historia del diseño nos remite a reflexionar sobre las relaciones entre la sociedad y los objetos, a pensar al hombre en su medio y en su propio tiempo-espacio. La perspectiva desde la cual vamos a mirar el diseño tiene que ver con lo tecnológico, porque si hablamos de pensar el mundo material en el siglo XX deberemos pensarlo en relación a la tecnología, a la producción.

Gui Bonsiepe define el diseño desde ese lugar diciendo que opera como una intersección entre la industria, el mercado, la tecnología y la cultura. Es a partir de ahí que vamos a tratar de pensar algunas narrativas existentes. Desde ese punto nos preguntamos cómo contamos la historia, cuáles son los hechos que destacamos, cómo construimos una semblanza sobre el devenir de la profesión.

A modo de introducción intentaremos hacer foco sobre las diferentes miradas que se detectan en el abordaje de la historia del diseño, mientras que en el desarrollo vamos a tratar de pensar algunos ejes referidos a su evolución en los años 60. Finalmente, una vez planteado el análisis, abriremos nuevos interrogantes.

¿Cuáles son las miradas existentes en la historia del diseño? En primer lugar vemos una historia que tiene mucho que ver con la forma y el estilo. Existe una tradición de libros que presentan imágenes con comentarios sobre los objetos, casos de diseños que se describen desde lo estilístico. Ahí hay una forma de narrar.

En segundo lugar encontramos material fundamentado en las formas de expresión, se trata de narrativas que

tienen su anclaje en la historia del arte. No aparece allí tanto la relación entre necesidad y problema, necesidad y solución al problema, sino que se describe el objeto en su faceta expresiva con el agregado de algún contexto que identifica al comitente y al diseñador.

En tercer lugar tenemos los testimonios de autores, los relatos de los propios protagonistas referenciándose y diciendo qué es lo que hicieron. Hay material que podría ser considerado de primera fuente que tiene mucho que ver con los anuarios, con los libros de ADG, los catálogos de los estudios. Historias que han sido contadas a medida que ocurren los hechos o crónicas de protagonistas que revisan su propia trayectoria. También están los testimonios orales, contados desde el tiempo presente. Hay que dotarlos de sentido a partir de un análisis, ver cómo se trabajan esos testimonios, cómo se los procesa. Esas fuentes son indispensables.

En cuarto lugar encontramos una narrativa desde las ciencias sociales. Es cierto que hay que contar con un marco teórico para formalizar procesos de investigación. En este sentido los diseñadores sabemos hacer la práctica, pero escribir es una tarea en sí misma. Esos marcos teóricos son necesarios para poder reconstruir en su tiempo-espacio los ámbitos de evolución del diseño.

Por último, hay una narrativa que tiene que ver con ordenar lo que llamaríamos insumos para producir la historia. Sería lo que en cine se llaman “escalas de acciones”, “escalas de descripciones”, que algunos historiadores llaman “cronologías”, con las que se procura ordenar y clasificar los hechos de manera sistematizada para después reflexionar sobre ellos.

Existen otras tipologías, pero con las cinco que hemos mencionado estaríamos en condiciones de delinear un



1

estado de la cuestión. Así, podríamos pensar en categorías: algunas se basan en los discursos textuales, otras se basan en la experiencia propia o en el trabajo de proyecto, y otras son referenciales y tienen que ver con el propio sujeto, con su profesión. Hay que señalar que en algún momento trabajé con muchos nombres recreando tramas de relaciones entre los diferentes actores que dieron lugar al diseño en la Argentina. En esta presentación es probable que la mayoría quede afuera, uno siempre es injusto con los nombres y con los actores centrales.

Pensando ya en los 60, hay un narrador fundamental para la legitimación social del diseño. La institucionalización consiste en el armado de estructuras, tiene que ver con el momento en el que el diseño deja de ser una actividad aislada para pasar a formar parte, con definiciones y agenda propia, de entidades de distinto tipo, sean estatales o privadas. Revisando quiénes las conformaron se vislumbran tramas relacionales en las que aparece alguien que transitó por casi todos esos ámbitos, Carlos Méndez Mosquera. Fue un actor clave, no solamente por la revista *Summa* –el medio indispensable que todos podemos revisar en algún momento, una fuente inagotable de datos–, sino además porque tuvo a su cargo proyectos concretos de gráfica, participó en equipos, los convocó, fue editor, circuló entre la universidad y la empresa. Fue un integrador que ejerció el liderazgo en equipos de trabajo señalando pautas y tendencias sobre lo que había que proyectar, se encargó de dar a conocer las primeras definiciones dictadas sobre la profesión. Resultó ser una figura central para la difusión de los postulados de la escuela de Ulm, también de las ideas de la escuela suiza y de los principios básicos de identidad e imagen corporativa. Es decir, alguien que narró la evolución del diseño a medida que eso iba pasando. Está la emblemática *Summa 15*, dedicada especialmente al diseño en Argentina, pero hay que destacar que ya

desde el número 1 aparece la disciplina como eje temático, porque *Summa* se autodefine como revista de arquitectura, tecnología y diseño.

Al mismo tiempo, debemos pensar qué era lo que circulaba en los 60: la editorial Nueva Visión, la librería Concentra, donde se encontraba material especializado de avanzada, la editorial Eudeba, el Centro Editor de América Latina, la revista *Tecne* del CIDI, ahí está la gente que diseña explicando cómo, por qué y para qué, delimitando la nueva disciplina.

Pero ¿cómo dar cuenta del contexto de los 60? Una primera situación que se observa es que a mediados del siglo XX nuestra profesión se institucionaliza. Se crean muchas agencias dentro del Estado y del ámbito privado que organizan equipos y empiezan a trabajar en diseño. Al mismo tiempo podríamos plantear que hay una suerte de país dividido, dos Argentinas: la de la Capital Federal y la del interior. Podríamos pensar en la propuesta del gobierno de Frondizi, seguida en algunos aspectos por el gobierno de Illia en una continuidad relativa, con múltiples rupturas dadas por los golpes de Estado, la opresión y la proscripción del peronismo.

La propuesta de Frondizi se orientó hacia una tentativa integradora entre las provincias y el centro, que impulsara un intercambio favorable para el desarrollo económico. Una integración modernizadora implicaba también forjar una nueva red de expertos, se necesitaba combinar el saber existente con otros nuevos, relativos al proceso de modernización. Entonces, ¿cuáles eran las apuestas que ocasionaron ese clima de época, esas ideas vigentes en el desarrollismo? Por un lado tenemos una afinidad con los programas a mediano y largo plazo vinculados al modelo soviético de planificación, que había sido bastante exitoso y que se impulsaba desde

1

Revistas *Summa*, n° 1-9. Buenos Aires, 1963-1967. El sistema visual recurre a la variación cromática para diferenciar los números. Es la publicación de arquitectura, diseño y urbanismo más importante de la época. Su nombre, cuya doble "m" alude al apellido de su fundador, en latín significa "total" o "compendio de cosas que reúnen un saber". Desde su creación en 1963 hasta su cierre en 1992, se editan 300 números. Dirección editorial: Carlos Méndez Mosquera. Dirección de Arte: Lala Méndez Mosquera.

2

Logotipo para Industrias Kaiser Argentina (IKA). Córdoba, c. 1958.

3

Revista *Gacetika* de IKA. Córdoba, 1964. *House organ* dirigida a los trabajadores y las relaciones institucionales. Tiene notas sobre producción, diseño, arte de vanguardia, artesanía, deporte y cultura y utiliza recursos de impresión variados, como troquelados, calados, puño seco y tintas plata y oro. La diagramación, la redacción y la fotografía provienen de un staff propio.



2



3



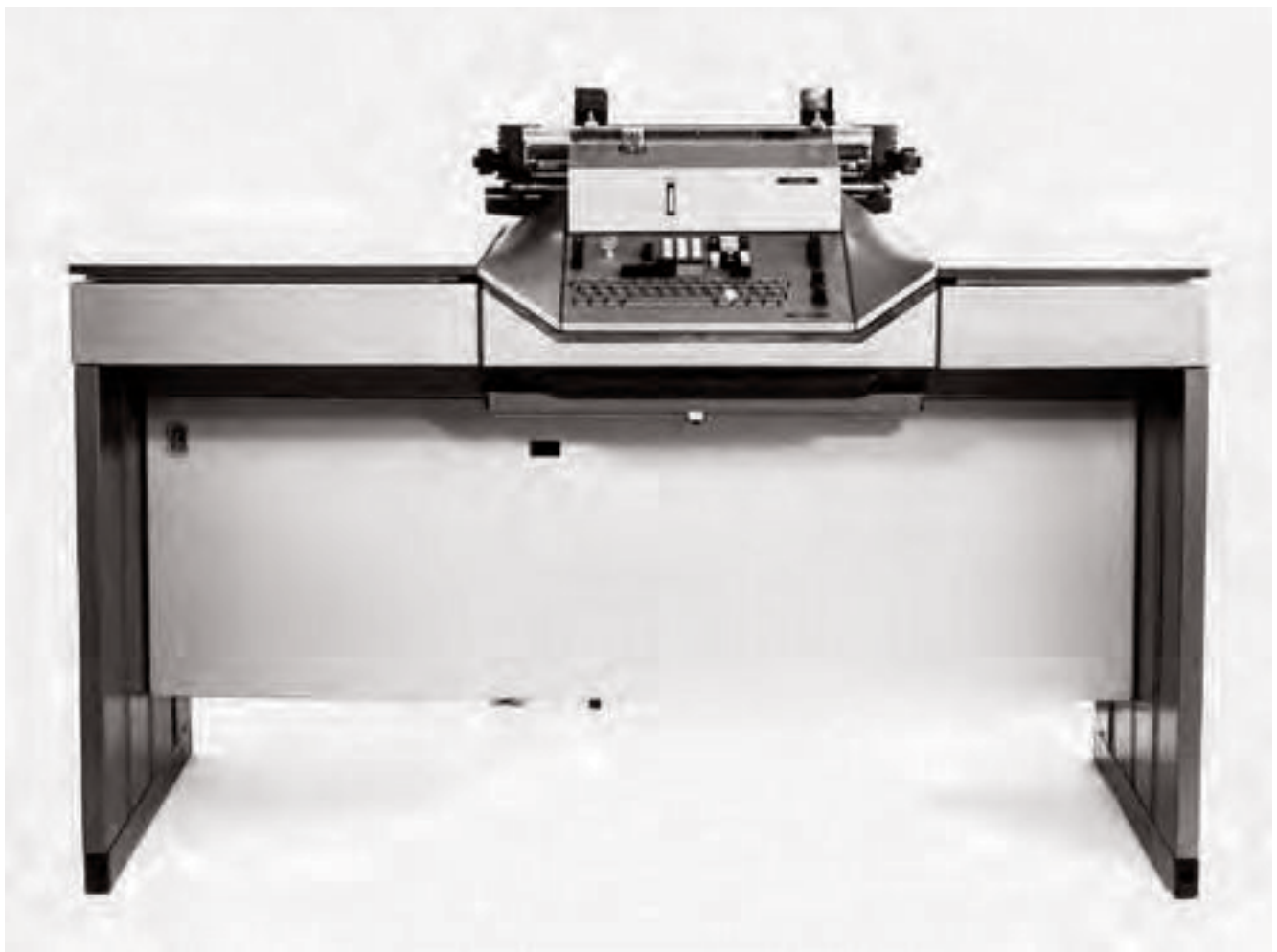
4

4

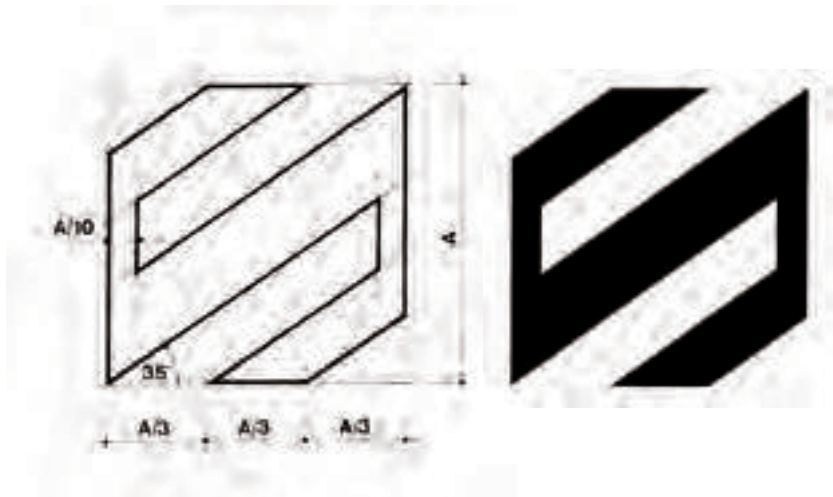
Isologotipo para Olivetti Argentina SA. Buenos Aires, c. 1963. Rediseño local de la marca italiana creada en 1949 por Giovanni Pintori.

5

Máquina facturadora contable modelo Mercator 5100 para Olivetti Argentina SA. Buenos Aires, 1971. Compuesta por una carcasa de aluminio, un gabinete de madera con laminado plástico y un soporte de chapa de acero, posee un sistema de memoria y de elaboración lógica que calcula a velocidad electrónica. Sus programas le permiten resolver operaciones complejas e imprimir facturas. Diseño de producto: Olivetti Italia.



5



6

6
 Logotipo para Siam. Buenos Aires, 1960. Ganada por concurso, la figura responde al concepto del intelecto activo representado en la Edad Media por tres barras paralelas. La unión de estas –en una “S” girada que alcanza mayor dinamismo– surge para facilitar su colocación en los automóviles. Estudio: Onda – Miguel Asencio, Carlos Fracchia, Jorge Garat, Lorenzo Gigli (h) y Rafael Iglesia. Diseño gráfico: Carlos Fracchia.

7
 Manual de marca para la implementación del logotipo Siam en vehículos, artefactos, locales comerciales propios y sucursales.



7



8



9

8

Logotipo para Yacimientos Petrolíferos Fiscales (YPF). Buenos Aires. A través de los colores del emblema nacional argentino, la marca evidencia el origen estatal de la empresa fundada en 1922 por Hipólito Yrigoyen e ideada y dirigida en su primera etapa por Enrique Mosconi.

9

Logotipo para Super, una submarca de YPF. Lugar, año. Buenos Aires, 1968. Rediseño de su versión original, es aplicado en surtidores de combustible y publicidades.

los años 50 como un modelo orientado hacia el equipamiento tecnológico. Era una idea de crecimiento económico a largo plazo, sumamente controlado y planificado, donde el Estado dirigía la economía. Asimismo, habían pensado el desarrollo de la tecnología al valorizar la idea del tecnócrata en sentido positivo –es una palabra que generalmente es mencionada con sentido negativo–, como alguien que tenía la capacidad para gestionar tecnología, lo cual implicaba seguir el proceso desde el origen hasta la finalización: el encuentro con el usuario.

En paralelo se estaba dando la reconstrucción europea. Es un momento en el que Europa está tratando de reformularse después de la Segunda Guerra Mundial, es la atmósfera que gira alrededor del Estado de bienestar, de los derechos sociales. Y en América Latina, en medio de las desigualdades, la dependencia y el espíritu de liberación, se manifiesta la apuesta hacia el desarrollo entendido como un modelo gradual de reformas para un nuevo funcionamiento del Estado que entrecruce los conceptos de justicia social, democracia y dignidad. Esos son también puntos coincidentes con la socialdemocracia. Todo eso se produce en medio de la Guerra Fría y de una fuerte presencia de los organismos internacionales que se conforman en la posguerra para promover, observar y estudiar la situación general de las regiones.

Aquí tenemos el caso particular de la CEPAL, un organismo que establece diagnósticos y sugiere líneas de desarrollo económico capitalista. Esto instalado desde lo potencial, en un intento de renovación, tiene que ver con un momento de apertura, transformación, posibilidad de creación de nuevas entidades, un horizonte que vislumbra una modernización definitiva y la inserción del país en la región, en el liderazgo económico, lo cual supone al mismo tiempo una reestructuración de las relaciones humanas. Es decir que la gente empieza a reunirse

acompañando esta posibilidad de creación y apertura de nuevas agencias. Se pueden abrir instituciones, están las condiciones dadas, está el apoyo para hacerlo. Ese era el clima de época en términos sociopolíticos, dicho de manera muy sintética. Hay una expectativa por un mundo nuevo y esa expectativa incorpora la tecnología.

Este clima puede relacionarse con la muestra de Polesello, allí se ve cómo aparecen la materialidad y la preocupación por cuestiones científicas que hubieran sido impensadas en nuestro país veinte años antes, o al menos hubieran tenido grandes dificultades para ser implementadas. Aparecen los nuevos materiales, nuevos sistemas de reproducción e impresión, aparece una metodología. Si miramos esos dispositivos ópticos, entendemos cómo se proyectaba. Encontramos el papel milimetrado, las lentes, lo racional, las dimensiones, las medidas estudiadas que necesitan cadenas de expertos, un saber técnico para poder producir esos objetos. Hay también una preocupación por lo serial.

Entonces, en términos generales, en referencia a los procesos de diseño, distinguimos un modo organizado y sistematizado que tiene que ver con las instituciones, con la idea de planificación a la que nos referíamos antes que convive con un universo absolutamente experimental basado en lo tecnológico. Volvemos a encontrar superposiciones, interacciones entre disciplinas y esto es importante subrayarlo. Es muy interesante ver las múltiples conexiones entre cada una de estas claves que estamos analizando. Hay un desafío que es alcanzar un mundo nuevo, organizado, innovador. Esto incumbe a esa institucionalidad.

Como casos de expansión y planificación podemos mencionar el polo industrial de Córdoba, con su industria automotriz, principalmente IKA-Renault, el Torino, la



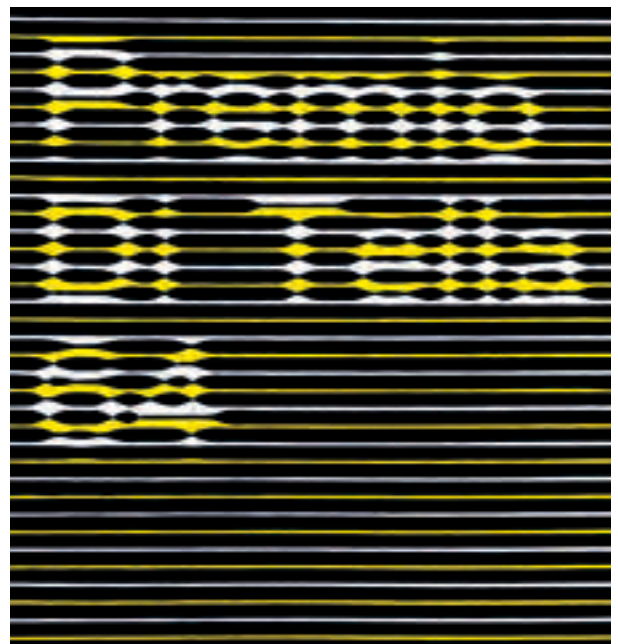
10

10

Afiche para el Premio Nacional e Internacional ITDT. Buenos Aires, 1965. La tipografía utilizada es de estilo art déco. Departamento de Diseño Gráfico del ITDT. Diseño gráfico: Juan Andralis y Juan Carlos Distéfano.

11

Tapa del catálogo *Premio Di Tella 64*. Buenos Aires, 1964. La imagen logra un gran impacto visual y una lectura óptima a media distancia con escasos recursos compositivos. Para los propios diseñadores del ITDT, se trata de una de sus piezas icónicas. Departamento de Diseño Gráfico del ITDT. Dirección y diseño gráfico: Juan Carlos Distéfano.



11

LEPDA

**Gran Premio de Pintura, XXXIII E
Exposición de sus obras organiz
Instituto T. Di Tella, Florida 936.**



12

Afiche de vía pública para la exposición Le Parc organizada por la agrupación Ver y Estimar en el ITDT. Buenos Aires, 1967. Inicialmente, Municipalidad de Buenos Aires cuestiona su colocación por tener inscripciones "en otro idioma"; recién cuando se explica que Le Parc es el apellido del artista, es autorizada. Departamento de Diseño Gráfico del ITDT. Diseño gráfico: Juan Carlos Distéfano y Rubén Fontana.

INTI

13



14

publicidad de la agencia Núcleo. El desarrollo de productos masivos acompañando el surgimiento del concepto de marca más o menos sistematizado. El paradigma de Olivetti, un modelo de trabajo que tiene mucho que ver con los principios del humanismo que tenía Adriano Olivetti, quien buscaba una integración absoluta en todas las dimensiones de generación del producto desde que aparecía la necesidad hasta que era recibido por sus consumidores. Tomaba en cuenta todas las problemáticas de la fabricación, considerando a los obreros y a los usuarios, lo que implicó la implementación de una sólida infraestructura arquitectónica, visual, de objetos. Hay que entender el valor de la máquina de escribir, mediante ese artefacto se organizaba prácticamente el sistema social. La Léxicon 80 estaba en todas las oficinas, era una herramienta imprescindible para administrar cualquier ámbito mínimamente organizado.

Encontramos el avance de la industria automotriz, las máquinas de trabajo, el apogeo de los electrodomésticos, el aumento del consumo en función de la presencia de objetos de la vida cotidiana. En nuestro país, Siam siguió el modelo de Olivetti, sistematizó sus productos, reorganizó su identidad, sus elementos promocionales. También YPF, empresa representativa de uno de los temas de debate más importantes en los 60, el petróleo, que ocupó el discurso de Frondizi y las polémicas por la política implementada en materia de recursos del suelo. YPF reestructuró su imagen, tenía ese signo básico que es tan representativo del patrimonio del Estado, ajustó formalmente el signo, reordenó su estructura de plantas, de estaciones de servicio, de surtidores de combustible, de productos para el automóvil y para el hogar, se afianzó como empresa líder, actualizó su publicidad.

Nuevamente podríamos mencionar cerca de estas iniciativas a Méndez Mosquera, con la difusión de los

13

Logotipo para el INTI. Buenos Aires, c. 1960. El organismo nace en 1957 bajo la órbita del Poder Ejecutivo nacional para llevar a cabo investigaciones aplicadas a la industria. Diseño gráfico: Basilio Uribe.

14

Isotipo para el CIDI. Buenos Aires, 1962. El centro dedicado a la promoción del diseño pertenece al INTI y está asociado a instituciones académicas y empresas. Organiza exposiciones y seminarios de gran nivel y otorga distinciones, como la Etiqueta de Buen Diseño, muy codiciadas en el ámbito de la producción nacional. Diseño gráfico: Basilio Uribe. Asesoría: Carlos Fracchia

principios de identidad empresarial, Westinghouse como modelo, la imagen corporativa de Fate. Es el momento en el que aparecen los sistemas de comunicación y los sistemas de información, es desde donde planteamos la notable influencia de Ulm, la idea de una sociedad que se organiza desde los sistemas de información.

Como señalamos, a su vez existe una inclinación hacia lo experimental. Da la sensación de que tiene que ver con actores que se instalan en espacios donde se profundiza la propia práctica, allí están los trabajos innovadores de Distéfano y de Andralis, muy vinculados al arte óptico y a las vanguardias pop. Y podríamos pensar en los integrantes de Tucumán Arde como una movida de resistencia. Juan Fresán y sus experiencias en el mundo audiovisual, quien a su vez toma obras de la literatura e intenta traducirlas desde una novedosa puesta editorial de imagen-texto. Por otro lado, Edgardo Giménez, su imagen, su aporte gráfico. Y no solamente se piensa desde la gráfica, también se piensan elementos que puedan estar en el ambiente, más o menos decorativos, más o menos funcionales; están indagando en la producción, en la instalación en el espacio, en los nuevos materiales. También Edgardo Vigo, que buscaba alrededor de sus intervenciones, de sus artefactos y grabados la experiencia de lo colectivo. Existe un universo institucional que convive con otro experimental, no están separados. Tal vez uno sea más sistematizado que otro porque pertenece a entidades que demandan alta organización, como aquellas que están insertas dentro de la industria, en las cuales también se empieza a definir esta idea del diseñador, de qué hace un diseñador.

Si retomamos la expansión hacia el interior, tenemos los polos de producción estratégicos, se busca la integración económica territorial basándose en el proceso de industrialización. Una idea que hace al clima



15



16

15

Premios otorgados por el CIDI. Buenos Aires, 1966. Creados en 1964, consisten en tetraedros de plata –para el Gran Premio– y de cobre –para los Primeros Premios– contenidos por un cubo de madera seccionado a 45°. En su primera edición, este último es de plástico. Diseño de producto: atribuido a Basilio Uribe.

16

Tapa del catálogo *Argentina en el diseño industrial*. Buenos Aires, 1970. Diseño gráfico: María Luisa Facorro de Colmenero.

de época, reorganizar el país en regiones industriales: Buenos Aires, Santa Fe, Córdoba, alrededor de la industria pesada; Mendoza, Salta, la Patagonia y los sistemas de energía. Todo esto demanda nuevos saberes, por lo tanto, todas las instituciones que pertenecen al interior van a mostrarse predispuestas a la apertura de nuevos centros de investigación.

Entonces tenemos un clima favorable para que se propague la definición de diseño sostenida por la HfG Ulm, que no solamente se destacó por su enfoque científico sino también como un centro de enseñanza que piensa el diseño independientemente de cualquier otra disciplina. Es decir que acá no está el diseño inserto en la arquitectura, no está el diseño como cuestión de las bellas artes, sino que la institución es de diseño. Ahí tenemos una de las controversias sobre lo que va a suceder después en la evolución misma de las escuelas en Argentina. Muchas de ellas toman los principios de Ulm, pero se insertan en instituciones preexistentes y se crean departamentos dentro de la arquitectura o de las artes.

A la vez, vemos una predisposición para la apertura de centros dedicados a la investigación científica, y que procuran definir un nuevo saber experto, tienen como meta dar sustento a las nuevas profesiones que demanda el proceso de modernización. Ahí es donde podríamos pensar el CIDI, el Centro de Investigación de Diseño Industrial, cuya apertura es equiparable a la de otros centros en otros países. Porque gran parte de estas cuestiones no las pensamos desde una relación centro-periferia, sino desde un diálogo permanente con otras instituciones, si se quiere de la reconstrucción europea, del contexto norteamericano o de América Latina. Se abre una reciprocidad entre las actividades de las personas que van y vienen, hay un beneficio mutuo, una evolución en paralelo.

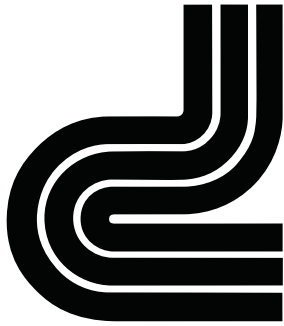
El CIDI establece contacto con el centro de Londres, las organizaciones de los Países Bajos y, en general, los integrantes del ISCID (International Council of Societies of Industrial Design). Esos contactos se proponen unificar un concepto sobre la profesión. Así es como en el CIDI se fomenta el enfoque científico del diseño a partir de los cursos de capacitación. Si uno mira el tipo de cursos que se promueven, está la presencia de Tomás Maldonado y también la de quienes trabajaban en esas otras instituciones. En los diferentes centros se fomenta un intercambio inédito de eventos, en los espacios de formación se tiende a discutir sobre proyectos conjuntos que se inserten en la cadena tecnológica.

También podemos entrever puntos comunes entre lo que pasa en CIDI como organismo nacional y esas iniciativas

en las que el interior del país alcanza protagonismo. Podemos entender por qué esto sucede en el interior partiendo de esa idea de desarrollo. La predisposición temprana de la Universidad Nacional de Cuyo para la apertura del departamento en 1958, el interés de la Universidad del Litoral por la apertura de las cátedras de Visión y el IDI de 1956 a 1960, donde nuevamente nos topamos con la circulación de muchos profesionales de la UBA que estaban buscando espacios para enseñar, para definir lo proyectual; no encontraban los espacios en la capital y se iban a compartir saberes con los profesionales de las provincias del interior. La cátedra de Visión que venía trabajando en la Universidad de La Plata y la apertura de la carrera de Diseño en el 60, con una fuerte proclama de Daniel Almeida Curth, que duró relativamente poco, porque al retirarse se fueron modificando las prácticas que él propuso. Paradójicamente, a la vez se sostuvo ese plan inicial muy fundamentado, similar al de la Escuela de Ulm y a la del Royal College of Art de Londres.

Si volvemos al enfoque científico del diseño, que abarca por ejemplo investigar el universo perceptual, estudiar los elementos de la visión, los instrumentos ópticos, se ponen en discusión la cuestión perceptiva, la ergonomía, el hombre en su entorno y en su relación con los objetos. Los sistemas de proporción, la incorporación de las matemáticas, la geometría y la morfología como parte de los temas por investigar, la necesidad de saber de técnica y de tecnología para apuntalar esta idea de un profesional que se inserte en la cadena productiva. El conocimiento proveniente de las ciencias sociales –teoría de la comunicación y de la información, estudios sobre las audiencias, las discusiones de la semiótica, de la cultura– figuraba entre algunas de las preocupaciones que había respecto de la formación del nuevo profesional.

Pero ¿cómo se puede visualizar en la materialidad todo lo que venimos diciendo? Se ve en la experiencia misma, en una práctica de la profesión respecto de los diseños que interesaban y en la búsqueda de una formación coherente con estos principios. Por ejemplo, diseñar en función de curvas gaussianas, trabajar proporciones siguiendo los fundamentos de la geometría y las matemáticas, profundizar en los estudios de física óptica. En la década de 1960 la fotografía es de una importancia enorme. Está la fotografía científica, la artística, la documental; es abordada como técnica pero también desde el universo de la física, de la química, del laboratorio, de la preimpresión, de los efectos. Y sobre lo geométrico están los ejercicios de la UNCuyo, o los trabajos prácticos de Héctor Cartier en su cátedra de Visión de la UNLP. Los estudios sobre la imagen a partir de la abstracción, el profundo análisis de los contrastes,



17

17
Isotipo para el Departamento de Diseño de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). La Plata, 1970. La triple línea representa las tres "d" del nombre de la dependencia creada en 1963. Su autor es artista geométrico y óptico e incursiona en la ambientación de espacios. Diseño gráfico: Jorge Pereira.

18
Tarjeta para el estudio de Jorge Pereira y Roberto Rollié especializado en Comunicación Visual para empresas. La Plata, c. 1969. La composición, que deviene de los experimentos con fotogramas realizados por Pereira, articula los conceptos de la identidad y la visión. Diseño gráfico: Jorge Pereira.



18



19

19

Logotipo para la Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo). Mendoza, 1964. Se crea con motivo del 25° aniversario de la institución y utiliza variantes cromáticas en azul, blanco y rojo. Diseño gráfico: Samuel Sánchez de Bustamante.

20

Samuel Sánchez de Bustamante dicta una clase de topología en la materia Visión del Departamento de Diseño de la UNCuyo. Mendoza, c. 1964. El miembro del grupo Austral es director del establecimiento y docente de las asignaturas medulares entre 1962 y 1966. Instaurado en 1958, es el primer centro educativo de su tipo en el país.

21

Vista de la exposición de Diseño Industrial del Departamento de Diseño de la UNCuyo en el Museo Municipal de Arte Moderno. Mendoza, 1969. Presenta trabajos de alumnos de los diferentes años, entre los que se destacan sistemas de comunicación integral, infografías y proyectos de alta complejidad. Organizada por el entonces director de la carrera, Amado Muñoz, exhibe también productos distinguidos con la Etiqueta de Buen Diseño del CIDI. Durante su gestión, el exintegrante de Agens le inyecta a la currícula un perfil desarrollista. Un año antes, se gradúan de la institución las dos primeras diseñadoras industriales de Argentina.

los principios de diferenciación, de la tipografía, de la percepción, las formas de organización visual. Estos estudios se volcaban para responder a la necesidad de desarrollo de los nuevos productos que esa sociedad modernizada va a demandar. Allí está el diseño del IDI (Instituto de Diseño Industrial) para un tractor o una cortadora de fiambre, por mencionar un par de ejemplos. Estas son las iniciativas que se ven claramente en escuelas y centros de diseño recientemente creados.

En fin, por un lado, si nos planteáramos disparadores para contar cómo se define el diseño en los 60, podríamos remitirnos a las instituciones, allí hay explicaciones claras sobre la profesión. Es la definición del diseñador como un proyectista –hasta ese momento esa condición estaba asociada a los arquitectos que, justamente, participaron de estos procesos–. El diseñador es un proyectista entendido como un planificador. Puede ser un diseñador sin lápiz en tal caso, puede ser alguien que piensa en todas las facetas del proceso, que dirige equipos y no necesariamente es un dibujante. Es una definición muy importante para aquel momento. Es la idea de un diseñador que, inscrito en la cadena de producción de objetos, tiene decisión en los grupos de trabajo, que puede formar parte de directorios tomando decisiones.

Por otro lado, respecto de los objetos materiales de los años 60, hay que señalar que en esa masificación

productiva hay un intento de sistematización –a su vez asociado con lo tecnológico– que se replica en la actividad propia del diseño. Comienzan a aparecer sistemas de objetos que buscan tener constantes, pautas comunes. Esta preocupación aparece potenciada bajo el objetivo común de desarrollo, el producto ahora debe ser un objeto competitivo que tenga una marca, una serie de rasgos distintivos que lo identifiquen. A los usuarios se les debe proporcionar información clara, por medio de sistemas de señales, de piezas gráficas, de signos, de manuales. Gran parte de los objetos materiales de los 60 dan cuenta de este intento organizador, cuyo sentido parece estar en alcanzar una sociedad mejor. Llegados a este punto y ante el entusiasmo que despertan los 60, cabe preguntarnos: ¿tiene hoy el diseño ese perfil anhelado? ¿Qué pasó con esas iniciativas? ¿Hemos alcanzado construir un entorno mejor, tal como se esperaba en esos años?

Algunas respuestas abrirán nuevos horizontes, otras serán desalentadoras. Y, como alguien preguntó alguna vez: ¿para qué contar estas historias sobre el diseño? Entonces volvemos a invocar a Hobsbawm en la búsqueda de un modo de narración que tienda a pensar principios universales, que no nos resulte útil solamente a nosotros como diseñadores, sino que nos ayude a mejorarnos y a descifrarnos como hombres, que ayude a comprender mejor la historia de los hombres.



20



21



22



23

22
Logotipo para el Instituto de Diseño Industrial (IDI). Rosario, 1962.
En actividad entre 1962 y 2003 y nacido bajo la órbita de la Facultad de Ciencias, Ingeniería y Arquitectura de la Universidad Nacional del Litoral, el IDI articula la academia con la industria local a través de proyectos que abarcan aspectos morfológicos, ergonómicos, ingenieriles y sociales.

23
Vista de la exposición de Diseño Industrial en el Salón Siam. Córdoba 1248, Rosario, 1963. Se exhiben casos prácticos llevados adelante por el IDI, como una plancha y una cortadora de fiambre, junto a documentación técnica y fotografías del proceso. Sus investigaciones aplicadas repercuten en una mejora sustancial de la producción del Litoral.



24

24

Reunión de los integrantes del IDI.
Rosario, 1963. Se evalúan proyectos
en curso tras consultar con el británico
Misha Black. El equipo inicial está
conformado por Rubén de la Colina,
Ricardo Detarsio, Enrique Fernández
Ivern, Enzo Grivarello, Carlos Kohler,
Rogelio Martínez Zinny, Walter Moore
y Jorge Vila Ortiz. Dirección: Vila Ortiz
(hasta 1989) y Grivarello (1989-2003).