

# El diseño industrial y la comunicación visual como apuestas para la modernización industrial, pública y empresaria

**Javier De Ponti\***

Las agencias públicas y privadas desarrollan hoy sus propios programas de identidad e información visual, convocando equipos de especialistas para su implementación. En las administraciones nacionales, provinciales y municipales hay oficinas que cumplen con la tarea de aplicar manuales de normas, instructivos y cartillas que tienen por finalidad sistematizar sus comunicaciones institucionales. También hay secciones que se ocupan de las cuestiones de equipamiento y producción, con equipos de especialistas que cubren las necesidades de comunicación e infraestructura valiéndose de instrumentos específicos, trabajando en más de una ocasión con normativas y lenguaje técnico propios. En cierta medida, en la conformación de estas dependencias en las agencias estatales y privadas, está la influencia de una actividad proyectual que se ocupa de los modos de hacer objetos y comunicaciones: el diseño.

Se trata de una disciplina que involucra el proceso de creación de los distintos productos y comunicaciones que la sociedad demanda, en conocimiento de los contextos económico-culturales a partir del análisis de los factores tecnológicos, productivos, estéticos y funcionales. El diseñador no fabrica los objetos pero los piensa, planifica, esquematiza y especifica según conceptos previamente estudiados. Así pues, el territorio del diseño incumbe las comunicaciones visuales —señales en el espacio público, publicaciones editoriales, interfaces digitales, elementos de promoción, entre otros— y el di-

seño industrial —herramientas, equipamiento mobiliario, vehículos, electrodomésticos, dispositivos, utensilios y otros—.

En los últimos veinte años se han aprobado numerosas carreras de posgrado con sus respectivas orientaciones, ampliándose las áreas de diseño y los diferentes niveles de formación. El diseño industrial, la comunicación visual y la gráfica fueron algunas de las orientaciones iniciales, hoy se ha expandido al diseño de indumentaria, de interiores, de multimedia y audiovisual, por nombrar algunos. Estas carreras se encuentran formando parte de facultades de arquitectura, de arte y, en algunos casos más recientes, de comunicación. El sistema de prácticas y creencias alrededor de la profesión de diseño es amplio, pero los propios diseñadores aún debaten sobre los cimientos de la disciplina y el tipo de práctica que les es propio.

La enseñanza universitaria de diseño tiene en nuestro país más de sesenta años, fue impulsada por arquitectos, artistas e ingenieros inclinados —a veces por vocación, a veces por motivos estrictamente laborales— por el interés de la producción de objetos para el entorno. Cabe advertir que cuando se institucionalizó la profesión había muchos antecedentes que validaban una actividad que, a su vez, era designada de diferentes maneras, por citar un caso, publicidad y propaganda eran algunos de los términos que abarcarían luego las definiciones de la comunicación visual y del diseño gráfico.

\* Diseñador en Comunicación Visual (FBA-UNLP), magíster en Ciencias Sociales (FaHCE-UNLP) y profesor titular de la cátedra Tecnología CV 3 (DCV-FDA-UNLP). Es autor de los libros *Diseño industrial y comunicación visual en Argentina. Entre la universidad, la empresa y el Estado* (1950-1970), *Diseño, identidad y sentido. Objetos y signos de YPF [1920-1940]* y *Diseño, materialidad y semiótica. Lecturas sobre objetos de YPF [1920-1970]*. Dirige la investigación 11/B381 "Diseño, cultura material y semiótica. Seguimiento de objetos tecnológicos en el s. XX argentino" (FDA-UNLP).

Como veremos más adelante, la iniciativa para abrir espacios de formación, normalización y práctica del diseño provenía de los años cincuenta y se concretó hacia la década siguiente con la apertura de carreras universitarias, de departamentos especializados en empresas y de agencias estatales orientadas hacia el estudio de la calidad final de productos y asesoramiento empresario. En los tempranos sesenta, y en el marco de un programa económico que intentaba actualizar la industria, encontramos importantes compañías nacionales que compitieron en el liderazgo del mercado con la implementación de programas de identidad empresarial, tales los casos de la multifacética SIAM, la Fábrica de Telas Engomadas Fate y Atma, que producía insumos de electricidad. Asimismo, vemos la influencia de empresas foráneas como Olivetti, cuyo modelo de infraestructura de trabajo se reprodujo en la localidad de Merlo emergiendo la filial más importante fuera de Italia con influencia en toda la región.

También cabe mencionar el resurgimiento en el paisaje nacional que tuvo en esos años el signo básico de Yacimientos Petrolíferos Fiscales (YPF), producto de las políticas petroleras del gobierno desarrollista. Esta empresa, creada en 1922, contó desde el momento de su creación con un signo fonogramático que tuvo un fuerte poder simbólico. Las primeras estrategias de implementación sistémica de esta compañía se registran en los años treinta, con la aplicación del signo en las más variadas dimensiones, incluyendo la contratación de expertos especialistas para resolver tareas como la ilustración, tipografía, mapeo y transferencia.<sup>135</sup>

El objetivo de este trabajo es revisar el surgimiento de la disciplina en nuestro país consultando algunos escritos anteriores en los que hemos constatado la circulación de actores sociales entre la universidad, la empresa y el Estado, no sólo abriendo espacios para la nueva profesión sino también dictando definiciones, estableciendo normativas y orientando el tipo

de prácticas que la misma conlleva.<sup>136</sup> En este caso en particular nos detendremos en su actuación en las universidades, dando origen a las carreras e institutos que apuntaron, con mayor o menor éxito, a una formación profesional con fuerte inserción en la cadena productiva. Intentaremos detenernos en las trayectorias de algunos actores clave que dieron lugar a la formación universitaria, observando sus relaciones, su participación en grupos significativos y sus inclinaciones sobre el diseño. A partir de ello procuraremos detectar continuidades y rupturas entre la universidad peronista y la desarrollista, tratando de entender que en las iniciativas para la conformación disciplinar existen quiebres pero también continuidades y derivaciones.

### **El proyecto y su relación con el Estado**

El diseño como profesión universitaria aparece en la Argentina en el marco del proyecto moderno, es una actividad del hacer que remite su ideario a los principios de la Hochschule für Gestaltung de Ulm (HfG), entidad alemana que retomó los principios de la Staatliche Bauhaus. La HfG fue creada en 1953 con la finalidad de instaurar una educación democrática superadora del fascismo renovando los horizontes intelectuales de la formación académica. Fue financiada en el contexto de la implementación del Plan Marshall por la American Reeducation Fund y asumió un enfoque científico que apuntó al proyecto. Los cursos buscaban abordar los problemas que hacen al hombre contemporáneo y su entorno, tales como la construcción, las comunicaciones, la producción de objetos, la cinematografía, entre otros.

Así pues el proyecto se definió en pos de mejorar las condiciones del habitar rodeando al hombre de formas útiles, creadas en función del control de las leyes naturales, racionales y universales. Implicó asumir un cambio de época para mejorar la condición humana

---

135 Sobre la identidad de YPF se puede ver De Ponti (dir.), 2016.

---

136 Un análisis pormenorizado de algunas tramas presentadas en este artículo se pueden ver en De Ponti J., 2012.

en todas sus facultades, apostó a un hombre emancipado de su pasado, que confiara en la razón, que fuera por la conquista del medio físico en mejora de las condiciones socioculturales existentes, superando las formas de pensamiento y expresión conocidas. De modo que la acción de proyectar supone un horizonte de expectativas, un mañana deseado, un futuro en el presente.

La influencia de estos principios en nuestro país, y en particular los de la HfG, se debe a Tomás Maldonado, estudiante de arquitectura, artista e impulsor del diseño industrial en los años cuarenta. Maldonado había recorrido tempranamente el camino de la vanguardia, fundamentando sus ideas marxistas en el liderazgo del movimiento Arte Concreto-Invencción. Desde allí repudió la ficción representativa de un arte burgués considerado como el estándar de la producción artística local. Pero promediando la década se inclinó por buscar una superación total de la tradición bajo el objetivo de alcanzar un arte útil, que formara parte de la vida cotidiana del hombre contemporáneo mejorando las condiciones de vida. Ese era el sentido del diseño industrial.

El desafío convocó a los artistas, arquitectos e ingenieros interesados en ordenar la vida social, se trataba de sobrepasar la expresión burguesa para relevarla con la producción de objetos domésticos, sin autor, que se hicieran presentes a diario. El proyecto era trabajar sobre esos elementos que constituían una realidad próxima al hombre moderno: objetos de producción masiva, de uso habitual, comunicacionales; allí estaban los objetos de la cultura moderna, pues la liberación en la era de la técnica se constituye en ese mundo cotidiano.

En estas ideas estaba depositado un espíritu internacionalista, la integración de las artes con la técnica, la necesidad de comunicación e información, lo colectivo. El desafío era proyectar pensando en los materiales, distribuyendo proporciones geométricas de acuerdo a la funcionalidad, evaluando las técnicas de producción seriada, dejando de lado la expresión personal para dar lugar a soluciones racionales universa-

les. La definición que publicó Maldonado sobre diseño industrial en 1949 se sostuvo en las experiencias de Vjtemás, escuela rusa vinculada al constructivismo que a su vez derivó en la vertiente más racionalista de la Bauhaus. Fiel al espíritu de vanguardia, Maldonado no dejaría pasar demasiado tiempo para transformar sus postulados en acciones, buscando establecer contacto con las agencias del Estado.

En efecto, gracias a la gestión de su amigo Ignacio Pirovano, en 1952 dirigió por un breve tiempo una entidad pública destinada a impulsar el diseño industrial. Pirovano, un empresario coleccionista de arte, se desempeñaba en la Comisión Nacional de Cultura secundando al poeta Cátulo Castillo. Su gestión estuvo en las antípodas de las políticas reaccionarias de Oscar Ivanissevich, por entonces a cargo del Ministerio de Educación. Desde la Comisión se buscó renovar el área mediante todo tipo de intercambio hacia el exterior, fomentándose trabajos en conjunto con entidades del extranjero, en particular aquellas que tenían que ver con el movimiento moderno.

Maldonado encabezó la Comisión Nacional de Cultura Industrial acompañado por dos arquitectos, Manuel Borthagaray y Francisco Bullrich. Su desempeño en ese organismo fue breve, pero alcanzó para que se realizara un viaje de intercambio en los Estados Unidos, en el Instituto de Diseño de Chicago, heredero de los postulados bauhasianos. También durante su gestión se procuró instalar una muestra permanente de diseño en el subsuelo del Museo de Arte Decorativo de la ciudad de Buenos Aires, iniciativa que encontró fuerte resistencia. Fue uno de los últimos intentos de Pirovano por cambiar las políticas culturales del gobierno peronista: al poco tiempo se alejó del cargo.

Esta incursión en las agencias estatales emerge como uno de los primeros brotes hacia la institucionalización del diseño producido por el grupo de vanguardistas concretos y arquitectos. Pero tal vez el hito proyectual se encuentra en la realización, por encargo del gobierno peronista, del diseño integral para la Feria de América, una exposición de la industria montada en la ciudad

de Mendoza. Este evento, planificado en el marco del lanzamiento del Segundo Plan Quinquenal, fue inaugurado en 1953.

Las nuevas medidas económicas se alinearon con las investigaciones de la Comisión Económica para América Latina (CEPAL) y representaron un cambio de rumbo respecto de las políticas que se venían implementando. El viraje quedó plasmado en el mismo momento de inauguración del evento, con la sanción de la ley de inversiones extranjeras. La feria tenía por objetivo acordar alianzas estratégicas con países vecinos encabezando una economía regional, para lo cual era necesario renovar la imagen del país.

El proyecto de identidad fue encargado a Axis, el estudio que tenía Maldonado junto al pintor concreto Alfredo Hlito y al arquitecto Carlos Méndez Mosquera. Así pues, los principios de la arquitectura y el diseño modernos se vieron plasmados en una imagen cosmopolita, racional y geométrica cuyo sistema fue aplicado en todos los pabellones.

Lejos de la iconografía clásica del peronismo, el Estado se presentó en el evento internacional a partir de atributos que podrían ser caracterizados como modernos, tecnológicos, industriales y racionales. La feria fue un acontecimiento comercial que no sólo exhibió una imagen progresista sino también puso en práctica un sistema de ideas, resultando una primera expresión de los alcances del proyecto moderno en articulación con el Estado.<sup>137</sup> Tal vez sea un momento de admisión del diseño como disciplina calificada para resolver un evento de comunicación pública y estratégica.

### **La nueva disciplina institucionalizada**

Si bien en nuestro país el diseño puede encontrar sus antecedentes más tempranos en los años veinte, sus indicios en los años treinta y su impulso durante los cincuenta, no fue hasta cer-

ca de los sesenta que fue posible su inserción en las facultades como carrera universitaria. Quizás el ideario de proyecto y sus intermediarios no encontraron un espacio despejado hasta la apertura desarrollista promovida desde el gobierno de Arturo Frondizi. En efecto, hasta ese momento circulaba un sistema de ideas y prácticas, las líneas de contacto entre las instituciones estaban dadas, pero los problemas que hacen al espacio discursivo del diseño no se habían planteado formalmente en los ámbitos estatales, académicos o empresarios.

Luego del violento golpe de Estado del 1955, hubo una intervención universitaria que en acuerdo con una dirigencia estudiantil mayormente de izquierda, opositora al peronismo y defensora de las ideas reformistas gestionó con fuerza la renovación de claustros (Buchbinder, 2005: 170). Esos grupos antiperonistas se plantearon recuperar la autonomía y los principios de la Reforma de 1918, pero las medidas tomadas fueron tan arbitrarias como las del gobierno que cuestionaban, sobreviniendo una depuración tal que dejó afuera prácticamente a todos los equipos de cátedra que habían participado en la etapa anterior. Como afirma Federico Neiburg, la fase normalizadora se produjo bajo el imperio de la razón y los mejores argumentos, a la vez que se entabló un doble juego entre la pacificación y la disociación que en definitiva dio continuidad al enfrentamiento (1999: 66). En efecto, esa intervención dejó cesantías masivas y llamados a concursos para cubrir las vacancias, se reestructuraron equipos, reorganizaron programas, planes y currículas.

La caída de Perón no implicó una vuelta a las condiciones universitarias y culturales previas, sino por el contrario, los debates de la segunda posguerra y el impacto de la modernización fueron factores que marcaron la relación entre intelectuales y sociedad (Graciano, 2008: 18). La llegada de Frondizi al gobierno encauzó esa relación hacia la promoción de nuevas agencias públicas. La meta del progreso se expandió como clima de época en todas las áreas, incluso a la generación de artistas, diseñadores y arquitectos que habían introducido el movimiento moderno en las escuelas de arquitectura y de arte.

---

137 Sobre la Feria de América ver Quiroga (comp.), 2012.

Ahora entre las medidas y acciones necesarias para alcanzar el desarrollo económico se instalaban discusiones sobre la circulación de productos, producción, competitividad, modernización tecnológica, crecimiento empresario. Desde el gobierno se estimuló la investigación científica y se ofrecieron condiciones para la elevación de proyectos de creación de laboratorios, institutos y centros de investigación.

El conocimiento pasó a ocupar un rol estratégico, era considerado un instrumento útil para hacer crecer la economía, generar avances en investigación y equiparse con tecnología. Además se contaba con un contexto internacional dispuesto a suministrar infraestructura y recursos. Respaldado por entidades extranjeras, el gobierno asignó presupuesto para la creación de departamentos, carreras y nuevos espacios dedicados a la investigación. El Estado asumió entonces un rol como agente de modernización cultural e integración social. Creaba entidades, facilitaba intercambios y gestionaba vínculos entre la ciencia, la universidad y el desarrollo (Soprano y Suasnábar, 2005: 143).

En cuanto al diseño, hubo un seguimiento de cerca de la proclama por la autonomía disciplinar declarada desde la HfG, también del estilo internacional impulsado por la Escuela de Artes y Oficios de Zúrich, de los innovadores programas de identidad empresarial norteamericanos, de la exploración técnica y material de la Escuela de Chicago, de los conceptos de tradición e innovación del británico Royal College, de la recreación de la buena forma a cargo del diseño japonés. Al día con la tendencia general, los arquitectos y artistas buscaron introducir la experiencia moderna en las universidades nacionales, a la vez que respetaron sus principios en su propia práctica profesional.

Había grupos de docentes y estudiantes que promovían los valores del proyecto como alternativa posible para crear una sociedad más justa y ordenada. El modelo de desarrollo que apuntaba a la equidad social, al crecimiento industrial basado en la sustitución de importaciones, a la actualización tecnológica con participación del Estado, no dejaba de confluir con la utopía moderna.

Esos grupos eran, por cierto, los que se habían hallado en las antípodas de la iconografía monumentalista del peronismo, que en su momento habían cuestionado duramente las políticas oficiales en cuanto a enseñanza y práctica de la arquitectura y del arte; pero que a la vez, como hemos visto en el apartado anterior, no habían dejado de relacionarse con el gobierno de cara a las necesidades de comunicación del Estado. Más allá de las diferencias políticas existentes, estos actores encontraron en el desarrollismo una alternativa para asociar el proyecto con la proposición modernizadora.

Cabe destacar que, en 1953, luego de participar en el diseño para la Feria de América, Maldonado viajó a Europa. El intercambio del artista concreto con sus pares europeos devino en su incorporación a la flamante HfG. Allí se desempeñó como profesor y formó parte del equipo directivo, profundizando el rumbo hacia los postulados científicos y racionales del diseño. Se establecería así un puente de contacto constante entre la experiencia de la HfG y los grupos locales que estaban encontrando la posibilidad de nuevos espacios académicos.

La caracterización del diseño que hiciera Maldonado en 1949 había abierto un camino para quienes años después tendrían roles protagónicos en las instituciones posperonistas. Pero si el liderazgo de Maldonado al momento de definición e institucionalización del diseño es indiscutible, el devenir de la profesión universitaria va más allá del reflejo de una tendencia internacional, fue el resultado de algo más complejo. El pensamiento proyectual de diseño, que hasta ese momento no había encontrado un lugar en la academia más que como expresión aislada, hallaría en este nuevo contexto su posibilidad de consolidación y expansión.

### **Las nuevas carreras de diseño**

Con la creación de carreras e institutos de diseño, los arquitectos, artistas e ingenieros vinculados a la vanguardia concreta, hasta ese entonces en lugares de segunda o tercera línea, pasaron a ocupar lugares de toma de decisión.

Estos actores instalaron los discursos forjados desde el concretismo en las cátedras de la Universidad de Buenos Aires y crearon organismos de investigación, departamentos y carreras en las universidades nacionales de Cuyo, del Litoral y de La Plata.

¿Cómo se produjo la trama de mutuas influencias entre la experiencia de la HfG y las instituciones locales? Para comenzar a pensar algunas intersecciones entre las experiencias vanguardistas, la HfG y la universidad nacional, seguiremos algunas figuras clave de la trama, comenzando por el caso de la región cuyana, donde se encuentra el antecedente más lejano de la carrera de diseño. Por ahora vamos paso a paso.

En los años cincuenta, la vanguardia moderna caló hondo en la provincia de Mendoza, y en particular en su ciudad capital. Tanto en la arquitectura como en las diferentes manifestaciones artísticas impactó la tendencia general hacia la racionalidad, a estudiar el aspecto compositivo, la geometría y la percepción para alcanzar la abstracción. Más que de la representación de objeto se trataba de su propia presentación.

Entre los grupos de profesionales modernos que hicieron circular estas ideas en la región se destaca la figura de César Jannello, un arquitecto egresado de la UBA con experiencia en el estudio de Amancio Williams, contactado con la vanguardia concreta. Jannello tenía familia en Mendoza, donde se instaló cuando apenas asomaba la década. Tanto él como su mujer, Colette Boccara y su amigo Abdulio Giudici fueron quienes introdujeron los principios del diseño industrial en la universidad. En efecto, estos actores clave fueron quienes transmitieron las ideas modernas que generaron el clima de apertura para la creación de la carrera.

Como se ha señalado, Jannello junto con Gerardo Clusellas, se habían encargado de la dirección de proyecto para la Feria de América, cuya identidad estaba a cargo de Axis. Para la implementación de este megaproyecto fueron convocados profesores y estudiantes de la Fa-

cultad de Arquitectura, quienes participaron activamente del evento. Tiempo después, Janello llevó su orientación racionalista a la Escuela de Cerámica de la Escuela Superior de Artes Plásticas, en la que se desempeñó como director y titular de la cátedra de Composición Artística. Por su parte Colette Boccara formó parte de la primera camada de arquitectas universitarias de la UBA, donde integró el grupo de estudiantes que profesaban el movimiento moderno. Recién graduada trabajó, igual que su esposo, en el estudio de Williams.

Una vez en Mendoza, Boccara cursó estudios de cerámica. En 1955 ganó por concurso dos importantes cátedras —Proyecto e Instalación de Fábrica y Diseño Industrial— para un flamante plan de estudios que el innovador grupo había promulgado. Estos espacios ganados dan cuenta del perfil de un programa que iba hacia la industrialización de la cerámica para producir objetos utilitarios. Pero la experiencia quedaría trunca, Boccara no pudo ejercer los cargos obtenidos, ya que la intervención de la autodenominada Revolución Libertadora dio de baja la mayor parte de los cargos ganados durante el peronismo (Cirvini, 2015: 205).

A su vez Abdulio Giudici viajó de Buenos Aires a Mendoza en 1947. Formado en la Escuela Prilidiano Pueyrredón, alineado con los artistas concretos, obtuvo una cátedra de Historia del Arte en la Escuela de Artes de la UNCuyo. Tanto allí como en San Juan, donde también dictó clases, difundió la experiencia de la Bauhaus y de la expresión no figurativa. En ese contexto fue uno de los impulsores del giro hacia las artes aplicadas en la Escuela de Cerámica. En 1953 se incorporó al Departamento de Arquitectura de la Facultad de Ingeniería de San Juan. En 1958 solicitó la apertura del Departamento de Diseño y Decoración de la Escuela Superior de Artes Aplicadas mendocina, abriéndose los cursos de inmediato a su aprobación. La primera conformación de la carrera quedó a cargo de profesores arquitectos, artistas y, en menor medida, ingenieros. Cabe destacar que por esos años Giudici viajó a Alemania a visitar la experiencia de la HfG y a encontrarse con Maldonado.

En la Universidad del Litoral, el contacto surgió de las exposiciones organizadas por el concretismo en Buenos Aires, más específicamente gracias al intercambio que se dio entre el pintor y el estudiante de arquitectura rosarino Eduardo Serón y los vanguardistas porteños. En 1955 Serón participó del Salón de Arte No Figurativo en la Capital Federal, entablándose a partir de allí una relación de ida y vuelta con la ciudad de Rosario. Las exhibiciones de arte concreto abrieron el intercambio entre estos actores que compartían su ideario. Así fue como Jorge Vila Ortiz, compañero de Serón en la carrera de arquitectura, tomó contacto con Jorge Ferrari Hardoy, un arquitecto diez años mayor que había trabajado con Le Corbusier e integraba el prestigioso Grupo Austral junto a Antonio Bonet y Juan Kurchan.<sup>138</sup>

El grupo de estudiantes santafesinos convocó a Hardoy a la carrera de Arquitectura, para liderar la cátedra de Visión, cuyo equipo congregó docentes de la UBA y UNL, entre ellos Carlos Méndez Mosquera. Como derivación del accionar de este grupo en 1960 se creó, en la Facultad de Ciencias Exactas, Ingeniería y Arquitectura, el Instituto de Diseño Industrial IDI, que quedó a cargo primero de Gastón Breyer y dos años después fue relevado por Vila Ortiz. Bajo la dirección de este último, el IDI redefinió las actividades de investigación, educación y documentación, orientándolas hacia un plan de capacitación de personal para su inserción en la industria, destinado a difundir entre los empresarios las incumbencias del diseño.

Para ello Vila Ortiz convocó a estudiantes y graduados de Ingeniería y Arquitectura, conformando un grupo experimental de trabajo para el desarrollo de productos y herramientas. La idea básica de la práctica —definida como experiencia piloto— era que se analizaran las posibilidades de producción, los condicionantes y los resultados para reflexionar sobre la metodología propia del diseño. Vila Ortiz entendía el diseño como una disciplina del universo técnico,

---

138 Entre su destacada producción este grupo había diseñado un mueble que llevaría sus iniciales: el sillón BKF.

cuyo estudio debía surgir de los procedimientos, recursos e instrumentos que materializaban un producto industrial. Si bien la línea del IDI se basó en la práctica del proyecto, también se gestionaron desde allí tareas de divulgación e intercambio con otras agencias de promoción del diseño.

Por último, para revisar la trama de actores que crearon la carrera universitaria de diseño en La Plata nos podemos remitir como figura clave a Héctor Cartier, artista plástico investigador de percepción visual y del lenguaje artístico científico. En 1959 Cartier propuso al directivo Carlos Aragón una reforma en las carreras de la Escuela de Bellas Artes para dar jerarquía universitaria a los títulos de los egresados. Ante esta iniciativa Aragón propuso la creación de comisiones de docentes, graduados y alumnos para tratar la reestructuración. Dos años después se concretó el plan de la comisión con tendencia moderna, a la vez que comenzaron los cursos de Diseño y los profesados de Historia del Arte e Historia de la Música.

La iniciativa para la apertura de la carrera de Diseño se debe puntualmente a Daniel Almeida Curth, egresado en 1953 como escultor de la UNLP y tres años después de la Facultad de Arquitectura de la UBA, donde terminó de identificarse con los principios del movimiento moderno. Una vez graduado, se incorporó a la cátedra de Plástica de la Escuela de Arquitectura de La Plata, sumándose también al Grupo de Estudios de Arquitectura Moderna (GEAM) que difundía los avances de la arquitectura internacional en esta capital provincial (Longoni, 2010: 20).

Alentado por el impulso renovador que dieran Cartier y Aragón a la Escuela de Bellas Artes, Almeida Curth, también profesor de la entidad, convocó a formar una comisión que tratara la formación universitaria de diseñadores. Entre los representantes se encontraban, además del mencionado Cartier, los profesores Edgardo Lima y Manuel Souto, el representante egresado Enrique Bezozzi y el alumno Rodolfo Morzilli. La comisión se expidió con un documento que argumentaba la necesidad de creación de la nueva carrera en 1960. La negocia-

ción en la Universidad no resultó fácil, ya que la propuesta fue cuestionada por un grupo de ingenieros con cargos de gestión en el Rectorado. Finalmente en 1961 se presentaron los cursos iniciales, cuyos contenidos se remitían a los implementados en la HfG Ulm y en el Royal College de Londres (Gaudio, 2002: 132). Apuntaban a una formación técnico-científica sin dejar de lado el aspecto estético, cuyo eje estaba en formar profesionales para insertarse en la industria. A poco tiempo de iniciados los cursos se les sumó Janello, quien había regresado de su experiencia mendocina. Pero fueron reorientados luego hacia una visión más artística, cuando Almeida Curth renunció a la Escuela siendo rescatada la carrera por un grupo de estudiantes recién graduados que se resistían a su liderazgo.

### **Continuidades, rupturas, derivaciones**

Este trabajo se propuso, desde el análisis de la circulación de actores sociales en diferentes ámbitos, revisar el surgimiento del diseño como disciplina universitaria en nuestro país. El espíritu moderno y la apertura al desarrollo que se dieron a mediados del siglo XX fueron dos aspectos de enorme influencia en esta historia. El primero da cuenta de la actitud proactiva de quienes los forjaron y de la expectativa que significó la posibilidad de cambiar el rumbo de las cosas. A ello se le sumó un impulso renovador en todos los ámbitos que conllevó a la creación de administraciones técnicas que demandaron nuevos saberes y prácticas.

Los grupos que promovían el diseño fueron instalando su discurso en ciertos ámbitos universitarios hasta que encontraron, no sin tensiones y afinidades, espacios para institucionalizarlo. En este sentido podemos pensar en una expansión de la vanguardia hacia las agencias públicas y privadas, en la búsqueda de nuevos modos de intervención social por fuera de los espacios específicos del arte. Este grupo sintió la necesidad de abrirse de su disciplina específica, el arte o la arquitectura, propiciando nuevos dominios teórico-prácticos para la disciplina. Se puede tomar como

referencia el liderazgo de Maldonado en este desplazamiento, pero no se puede dejar de ver el modo en que estos postulados replicaron en otros actores para abrir nuevos escenarios.

La vanguardia no sólo resignificó los principios constructivistas sino también fue un acontecimiento para imaginar otros espacios. La invitación que hicieran los artistas de los años cuarenta a producir obras que renovaran el entorno derivó, en la década siguiente, hacia la meta de un arte útil que resolviera los problemas del mundo contemporáneo. Fue una manifestación artística que, sostenida por un fuerte ideario político, en plena vigencia del planteo utópico, se desplazó hacia la profesionalización de una actividad contigua y superadora del arte. En la propia trayectoria de este desplazamiento, en tanto cambio de posición entre los actores, se dieron a su vez continuidades y rupturas.

En efecto, Maldonado definió la nueva profesión, pero el devenir universitario urdió una trama más compleja. La descripción de esa trama nos permite revisar cuáles fueron las continuidades, cuáles las derivaciones y las rupturas. Si los artistas de vanguardia repudiaban el arte tradicional y su expresión institucionalizada, en el propio giro al diseño intentarían adentrarse en el Estado, tanto gestionando desde la agencia cultural —la Comisión de Cultura Industrial— como resolviendo en la práctica un megaevento comercial —la Feria de América—. Ambos casos son expresivos de un discurso y una práctica del diseño.

Luego, sin perder el espíritu audaz, el propio Maldonado migró para integrarse en una institución de avanzada y liderar la consolidación de un perfil profesional autónomo. Pero ese alejamiento, lejos de frenar el impulso renovador, llenó de aliento al grupo vanguardista que había llegado a ser lo suficientemente sólido como para replicar las iniciativas. Allí hay que sumarle un proceso de recambio generacional en las instituciones, ya que se trató de profesionales que rondaban los 30 años, que habían acumulado suficiente experiencia en las avanzadas de arte y arquitectura como para com-

prender la necesidad de una nueva formación. Y si bien el epicentro del arte concreto estaba en la ciudad de Buenos Aires, y su principal referente en Alemania, para estos jóvenes la propuesta impactó fuera del centro, en consonancia con el plan de regionalización desarrollista.

Se bosqueja así un movimiento en varias direcciones que tiene por objetivo ocupar diferentes ámbitos para instalar la nueva profesión. En esa dinámica vemos tanto el intercambio con las avanzadas extranjeras como las perspectivas de crecimiento local. Estos actores vieron que el momento de construcción política era internacionalista y regionalista a la vez, que intentaba equiparar el nivel de vida de los países desarrollados en su reconstrucción de posguerra, al mismo tiempo que alentaba el crecimiento armónico para todas las regiones del país.

Tanto el clima de apuesta por una sociedad avanzada como el contexto de políticas que apuntaban al desarrollo fueron un marco auspicioso para las nuevas prácticas laborales. Así pues, estos actores expandieron su actividad hacia las agencias del Estado —necesidad de establecer reglas comunes para mejorar la calidad de los productos—, la universidad —necesidad de formar profesionales que atiendan las nuevas demandas— y la empresa —necesidad de planificar la producción, información y comunicación de productos—. Al poner en acción esos nuevos espacios, estos actores pueden profundizar en sus investigaciones sobre los aspectos científicos, racionales e informacionales que ya eran de su interés en los tiempos de la vanguardia.

Asimismo, las múltiples zonas de confluencia dan cuenta de un proyecto colectivo, de un ideario común con prácticas definidas enfocadas en contenidos específicos para la producción de objetos. Hubo que sortear los obstáculos que distanciaban la utopía moderna de la propia realidad, atravesar las coyunturas políticas y la burocracia universitaria. En ese particular juego de idas y vueltas se fomentaron las nuevas carreras, reconociendo la demanda de habilidades para resolver los problemas de

una organización moderna en todos los aspectos. Se puede observar también el ímpetu con que se iniciaron estas carreras como las derivaciones que tuvieron una vez agotado el impulso inicial. Profesores que se fueron, reemplazos, cambios de reglas y de planes forman parte de esta derivación.

Alcanza con ver que en la UNCuyo la iniciativa de la Escuela de Cerámica se vio interrumpida y a la vez derivó en el Departamento de Diseño, o que en el litoral fueron los estudiantes quienes convocaron a los profesores de la UBA impulsando una ruptura, a la vez que lograron continuidad en el Instituto de Diseño. Y que en La Plata fueron los jóvenes profesores, con apoyo de una gestión receptiva al cambio, quienes propiciaron la apertura de una nueva carrera sin lograr continuidad, quedando luego los cursos a cargo de artistas recién egresados y estudiantes.

Se trató, efectivamente, de transiciones que cruzaron los límites de lo artístico, producidas desde la vanguardia hacia ámbitos institucionales, en una inquietud por enfrentar problemáticas para el desarrollo de una sociedad compleja. Con los contenidos científicos, perceptuales y productivos que priorizaban los cursos iniciales se lograría una formación experta que apuntaba a participar en las decisiones en ámbitos privados y públicos. Con los estudios de ciencia, tecnología y materiales se aseguraba la formación de una especialidad autónoma del arte.

Hemos visto hasta aquí cómo el ideario moderno entró en diálogo con un proceso político que aportaba al desarrollo y al progreso, resultando de ello un sistema de principios institucionales del diseño. Son historias que traen al presente la capacidad de acción para modificar la realidad circundante. El enfoque autónomo, interdisciplinar, productivo y moderno de las prácticas de diseño se nos presenta en una visión constructiva y vigente. Queda por revisar cómo evolucionaron las carreras en virtud de los postulados que las originaron, y ante las dificultades que enfrentó la institución universitaria en su propio devenir.

## Referencias bibliográficas

Buchbinder, P. (2005). *Historia de las universidades argentinas*. Buenos Aires: Sudamericana.

Cirvini, S. (2015). Colette Boccara. La trayectoria singular de una mujer “arquitecto”. *Registros*, año 11, (12). Disponible en <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/39746> [fecha de consulta: mayo de 2019].

De Ponti, J.

(2012). *Diseño industrial y comunicación visual en Argentina. Entre la universidad, la empresa y el Estado (1940-1970)*. Rosario: Prohistoria.

(dir.) (2016). *Diseño, materialidad y semiótica. Lecturas sobre objetos de YPF [1920-1970]*. La Plata: Dicere.

Graciano, O. (2008). *Entre la torre de marfil y el compromiso político. Intelectuales de izquierda en Argentina 1928-1955*. Bernal: UNQ.

Longoni, R. y Fonseca, I. (2010). La enseñanza de la Arquitectura y el Urbanismo en el primer Gobierno Peronista. *Actas del Segundo Congreso*. Red de Estudios sobre el peronismo. Recuperado de <http://redesperonismo.org/articulo/la-ensenanza-de-la-arquitectura-y-el-urbanismo-en-el-primer-gobierno-peronista/> [fecha de consulta: abril de 2019].

Quiroga, W. (ed.) (2012). *Feria de América. Vanguardia invisible*. Mendoza: Fundación del Interior.

Soprano, G. y Suasnábar, C. (2005). Proyectos políticos, campo académico y modelos de articulación Estado-Universidad en la Argentina y el Brasil. En E. Rinesi, G. Soprano y C. Suasnábar (comps.), *Universidad: reformas y desafíos*. Los Polvorines: UNGS-Prometeo.