

Problemas teóricos en la organización de la narración histórica del diseño de objetos (parte 1)

El tiempo interno de los objetos

Las dificultades que se encuentran al abordar la perspectiva del diseño de objetos en el tiempo, parecen tratarse, en un principio, de meros problemas metodológicos.

A poco de avanzar se descubre la verdad del vacío epistemológico que rodea a la disciplina de diseño.

Esto se hace visible, por ejemplo, cuando tratamos de exponer la producción de diseño de la civilización griega.

Actualmente, se la aborda en su interrelación con la producción intelectual, técnica, artística y arquitectónica. Y de inmediato aparecen dificultades en la organización comprensiva del material.

¿En qué contexto histórico-artístico-arquitectónico inscribir el Klismos, la típica silla griega con patas de sable, el Kylix, el telar, la biga, las lámparas de aceite, la clepsidra, cráteras e infinidad de variados objetos?

Las periodizaciones más usuales para referirse al mundo griego son: la de la historia general, de los órdenes de la arquitectura, de la producción artística, de la filosofía y de la ciencia y técnica.

Esto lleva inmediatamente a la pregunta por cuál o cuáles de éstas periodizaciones citadas pasa la historia del diseño. ¿Por todas o por ninguna?

Sabemos que se requiere de una perspectiva abarcadora, totalizante, de la confluencia de múltiples abordajes que refieren a un ámbito de significación también múltiple, donde cada objeto adquiere su sentido y a su vez "crea mundo".

Por lo tanto, sería erróneo suponer que está más vinculada a la Historia del Arte, de la Ciencia y Técnica, o de la Arquitectura, como fueron los presupuestos usados por sus historiadores hasta la década del '80. X01 footnote reference)za el primer intento serio de una periodización histórica a partir de una clasificación de la producción de objetos según tres fases históricas consecutivas: fase naturalista, inventiva y consumista. Llovet, Jordi. *Ideología y metodología del Diseño*. G. Gili - Cap. 3 Objetos y civilización p.52 - 6Qecurrieron a una metodología de organización de los datos donde todo tiene que ver con todo.

El necesario "tiempo interno" del diseño de objetos.

Sin embargo, se plantea la necesidad de una historicidad propia, de una periodización interna a la disciplina del

diseño, que si bien "se toque" o tome contacto permanente con las demás, esté sostenida por su propio logos interno. Un proceso de configuración histórica que se exprese con un lenguaje apropiado a la "gramática" interna de los objetos, a su orden lógico, que atienda a las transformaciones de las tipologías, a los cambios conceptuales en la manera de concebirlas, a los grandes paradigmas de uso y costumbres de cada época.

No basta con su recorrido diacrónico, sino que se trata de ver cómo los objetos nos han dado placer, utilidad o alivio espiritual. De cómo han respondido al fin, en la especificidad de cada cultura, al reclamo de sentido.

Carecemos de una periodización o clasificaciones apropiadas para comprender la dinámica interna de esta historicidad propia del diseño.

Y al fin, nos parecemos a aquel ejemplo dado por Foucault de algunos afásicos que no logran clasificar de manera coherente las madejas de lana multicolores que se les presenta sobre la superficie de una mesa y arman y desarman los agrupamientos hasta terminar totalmente confundidos.6Qence)en el que por lo común las cosas se distribuyen y se nombran, una multiplicidad de pequeños do-

minios grumosos y fragmentarios en la que innumerables semejanzas aglutinan las cosas en islotes discontinuos; en un extremo ponen las madejas más claras, en otro las rojas, por otra parte las que tienen consistencia más lanosa, en otra las más largas o aquellas que tiran al violeta o las que están en bola. Sin embargo, apenas esbozados, todos estos agrupamientos se deshacen, porque la ribera de identidad que los sostiene, por estrecha que sea, es aún demasiado extensa para no ser inestable; y al infinito el enfermo junta y separa sin cesar, amontona las diversas semejanzas, arruina las más evidentes, dispersa las identidades, superpone criterios diferentes, se agita, empieza de nuevo, se inquieta y llega, por último, al borde de la angustia." Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Ed. Siglo XXI 22a. ed. México 1993 - p.4ción es precaria y provisoria en el mundo del saber. Pero también hemos aprendido a sostenernos y a hacer ciencia en la precariedad de nuestras categorías.

El deseo de saber está condenado a una constante reformulación, incluso de aquello que en algún momento se creyó verdadero, permanente y universal.

Koselleck nos advierte:

"Con el transcurso del tiempo las clasificaciones se desplazan perspectivísticamente".

Pero también:

"La teoría de la perspectiva histórica legitima el cambio histórico del conocimiento, asignándole al orden cronológico una función creadora de conocimiento".

Relaciones de la historia del diseño con las periodizaciones de la historia general. Edades, siglos y décadas.

Las periodizaciones, como las clasificaciones, no son solamente indicadores neutros. Se establecen en base a conceptos y éstos a su vez, "no son, en tanto que producciones lingüísticas, meros epifenómenos de la llamada historia real." P6Qd(# Koselleck, Reinhart. *Futuro Pasado*. Editorial Paidós - Colección Básica - Barcelona 1993 P.288.ucas o religiosas, que siempre expresan una voluntad de poderío, voluntad de perpetuarse o legitimarse y es parte del control político que se ejerce sobre el lenguaje.

Si organizamos una Historia del Diseño subordinada a la cronología de la Historia



4 - Las diferentes teorías de las aetates (edades) (aevum, aetas= época) de procedencia cristiana, aportan estructuras históricas formuladas de modo teológico. Esto se expresa en una historia (medida en base a unidades cronológicas de eras y edades) que se organiza como totalidad en función de un antes: Historia Antigua o Pagana; y un después del nacimiento de Cristo: Historia Moderna o Cristiana.

San Agustín introdujo la interpretación del pasado como una secuencia de épocas determinadas, cada una de las cuales era la realización de un objetivo divino específico. Topolsky, Jerzy. Metodología de la Historia. Ediciones Cátedra, Madrid 1992 p.68 Es en las tablas pascales creadas por Beda, el Venerable (673 ?-735), que sirvieron para computar las fechas de Pascua, donde aparece por primera vez la práctica de contar el tiempo a partir del nacimiento de Cristo. Este método de computar había sido creado por un monje romano llamado Dionisio el Corto (Siglo VI), pero Beda fue el primero en introducir el método de Dionisio en la Historiografía. - Topolsky, Op. cit. p. 67

5 - Bousset. Discurso de la historia universal parte 3 cap 1,2,9 citado por Kosellek 138

6 - Topolsky Op. Cit. 67

7 - Kosellek Op.cit.p. 301

8 - Para ampliar este tema ver Foucault, Michel. Las palabras y las cosas S. XXI editores, Madrid. 22a. edición en español. 1993. Cap. 3 y Doberti, Roberto. El dibujo sistemático. Revista Summarios N° 103 Argentina.

9 - Tal es el caso Schaefer, Herwing. The roots of Modern Design. Functional tradition in the 19th century. Ed.SV Londres 1970

10 - Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño Colección C.V. GG.Barcelona 1968

general de Occidente, que está basada en estructuras de procedencia cristiana - Edad Antigua, Media y Moderna-⁴ estamos asumiendo una experiencia tipológica y figurativo de referencia que encierra en sí misma una época profética⁵ y salvacionista

Y desde la cual, *"se puede considerar a los hombres que planifican -diseñadores- como herederos de la providencia divina"*.

Es desde esta perspectiva, que se heredó una idea de la arquitectura, el diseño y las artes que actuarían de modo salvador. O bien como catarsis de los sufrimientos del alma humana o bien como propuesta política de orden total para la ciudad, la industria y el hábitat hogareño.

Este carácter mesiánico no es el único elemento que la modernidad proyectual heredó del cristianismo. A pesar de su pretendida secularización, la modernidad llevó adelante otras dos concepciones cristianas claves: el universalismo. y los modelos.⁶

Delanálisis de una historia del diseño relacionada con la historia general es importante además, extraer la historicidad contenida en la noción de proyecto.

Ya que *"sólo después que la expectativa cristiana en el fin del mundo, perdiera su carácter de continuo presente, se pudo descubrir un tiempo que se convirtió en ilimitado, se abrió a lo nuevo⁷ y surge la pregunta contraria, por los proyectos de futuro"*. Es en este momento entonces cuando se abre la posibilidad de la aparición de la categoría moderna de PROYECTO, de connotaciones mucho más abarcales que las inmemoriales actitudes de prefiguración.

Si, en lugar de las Edades, organizamos la narración histórica del diseño en base a Siglos, estamos asumiendo un modo de medición y narración del tiempo histórico que es expresión de una necesidad de orden basada en criterios atemporales, con una métrica abstracta y universalizable, propia de la episteme de los siglos XVII y XVIII⁸. Unidades no sujetas a variación con el paso del tiempo, ni de las culturas, invariables también para todos los pueblos.

Luego de la Ilustración, la historia se organiza ya de modo secular. Es así como aparecen los primeros análisis específicos ligados al diseño, como la industrialización, el historicismo o el funcionalismo⁹.

En cambio, si la organización histórica está basada en décadas, estamos asumiendo una experiencia de aceleración de

los tiempos históricos, generalizada a partir de la globalización de la modernidad.

Tal es el caso de los siguientes textos: El legendario Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño de N. Pevsner¹⁰ quien articula una organización conceptual con una cronología basada en décadas, que luego profundiza anualmente (ver por ej. el capítulo 3°: Nuevos impulsos desde Inglaterra). y el más reciente DISEÑO, Historia en imágenes de Sparke, Hodges, Stone y Dent Coad¹¹ en donde ya desde el prólogo, las autoras lamentan lo poco probable que es -a diferencia de sus predecesores- que aparezca un estilo propio de la década del '80.

En la actualidad es generalizada la creencia en un tiempo y un modo propio al diseño de cada década, y en el lenguaje cotidiano hablamos de un espíritu de los '70, '80 o '90 que, con la globalización, trascendería las fronteras de los particularismos nacionales.

La reducción de los lapsos de espacio-tiempo en la narración histórica de las obras de diseño, resulta en una paradoja respecto de la necesaria perspectiva abarcativa de la que hablábamos al principio.

Esto exige un mayor esfuerzo de ampliación y reducción simultánea del campo de análisis, una interacción dinámica y flexibilidad para interrelacionar lo particular y lo general, lo local y lo universal, lo momentáneo y lo epocal.

La simultaneidad de expresiones de un mismo estilo (movimiento) en distintos países y sus influencias mutuas, requiere también olvidar la historiografía aditiva que registra todo lo nuevo, acontecimiento por acontecimiento.

Tipo de narración histórica propuesto por la Modernidad.

A partir de la Modernidad -y esto debe ser situado del s. XVII en adelante¹² la historia tiene un sujeto, que es el hombre, y un objeto, que son los hechos. Esto acuñará una gramática especial, que organiza el discurso casi de modo subliminal.

Por otra parte, *"la modernidad le confirió al pasado en su conjunto la cualidad de historia universal"*,¹³ basada en axiomas, también pretendidamente universales, que daban unicidad a la cronología natural y servían para explicar todos los acontecimientos; indiferentes ante el contenido de las historias indi-

viduales, parciales o singulares culturalmente, que tenían plazos, ritmos y hasta contenidos diferenciados.

Uno de los axiomas más explotados por la Modernidad para articular el discurso histórico y quizás el que más nos compete estudiar para la organización de una narración "situada" culturalmente (vista desde un lugar preciso: el cono sur latinoamericano) fue aquél axioma del "progreso", *"que explicaba comparativamente todos los ámbitos de la vida con la pregunta por el 'antes que' o 'después de' y no sólo el antes o el después."*¹³

La Ilustración, la experiencia del Progreso organiza cada vez más la experiencia histórica, basada en **comparaciones progresivas** que determinaban -y aún siguen determinando- que pueblos, Estados, continentes, ciencias, estamentos o clases, se visualicen más adelantados respecto de los demás. Esto significó que *"la mirada desde la Europa civilizada a la América bárbara, se trataba de una mirada hacia atrás."*¹⁵ Esta es una reflexión teórica con la conciencia del movimiento del progreso fue la que permitió resaltar el propio período moderno en comparación con los precedentes.

De aquí nacen la experiencia de la necesidad *"del 'desarrollo' al que había que seguir o el 'progreso' que se debía impulsar o frenar, la obligación e incluso la necesidad de adoptar una 'posición', un partido, para poder actuar políticamente."*¹⁶

Para la utilidad y comprensibilidad de una Historia del Diseño situada, conviene evitar estos enfoques modernistas basados en axiomas de pretendida validez universal y referencias de progreso, o de lo contrario, que al usarlos se hagan explícitos los fundamentos epistemológicos por los cuales se siguen eligiendo.

Necesidad de criterios inmanentes a una Historia del Diseño de Objetos.

A diferencia de la descripción anterior, donde se analizaban las condiciones generales que la Modernidad impuso para la organización del discurso histórico, encontramos que *"cada cosa variable tiene dentro de sí la medida de su tiempo"* escribió Herder en su *Metacrítica a Kant*. Desde entonces *"se ha podido buscar en los acontecimientos y cursos históricos un tiempo inmanente a ellos mismos, el momento único, un lapso específico de diferente duración."*¹⁷



Desde esta perspectiva *"el tiempo interior de cada historia individual es quien organiza toda la historia."*¹⁸ Esto no debe verse como una contradicción respecto al espíritu de la época.¹⁹ expresado en el arte y la producción de objetos de un cierto período, del que hablábamos con anterioridad. Sino que podemos hablar de una correspondencia entre el tiempo interno de los objetos y el espíritu de la época. Pero esta correspondencia no es especular ni biunívoca: se producen desplazamientos que motivan que uno u otro término se expresen con carácter anticipatorio.

Esta exigencia de criterios inmanentes a la propia historia es común a todas las profesiones, cuyas periodizaciones no necesariamente coinciden con las de la historia general de occidente.

Ejemplo de ello es la historia general de la arquitectura europea organizada en los siguientes ciclos con caracteres propios: (evitando el estereotipo)

clásica/ románica/ gótica/ renacentista/ barroca-rococó/ historicista (neogótico, neoclásico, eclecticismo, pintoresquismo, etc.)/ moderna y posmoderna.

Lo que se vuelve necesario entonces, es el aporte de criterios inmanentes a la historia del diseño, tanto conceptuales como metafóricos,²⁰ que sirvan para la organización científica de esa producción humana.

El problema epistemológico más inmediato que estas organizaciones han de afrontar es la relación entre el diseño de objetos y el diseño industrial...

¿Historia del Diseño de Objetos o Historia del Diseño Industrial?

Lo que la exposición historiográfica anterior viene a dejar al descubierto es la siguiente cuestión:

11 -DISEÑO Historia en imágenes. Sparke, Hodges, Stone y Dent Coad. Ed. Blume España 1987. En este texto, los lapsos temporales agrupan décadas -más o menos extendidas- en las que se manifestaron las expresiones más notorias de cada movimiento. Luego se atiende al modo particularizado en que cada movimiento se desarrolla en cada país central

12 - Para ampliar este tema, ver otro texto de la autora titulado: Modernidad y Movimiento Moderno. Perspectivas del Diseño Industrial en su relación con las artes y la arquitectura. Facultad de Bellas Artes. Dto. de Diseño Industrial. La Plata. Argentina. 1995.

13- Koselleck, Op.cit.p.321

15 -Koselleck Op. cit.p. 309

16 Koselleck, Op. cit. p.322

17 - Koselleck, Op. cit. 309

18 Koselleck, Op. cit. 309

19 - Dilthey está considerado como el auténtico fundador de la investigación del espíritu de la época, a pesar de los antecedentes en Hegel. En este texto, espíritu de la época, está entendido como contenidos significativos comunes a las obras de un cierto período, despojado de l carácter trascendente de la obra de Dilthey. La mecanización toma el mando, de Sigfried Giedion 1948 Editorial. GG Barcelona es uno de los ejemplos más impresionantes de cómo se manifiesta el espíritu de la época en la historiografía del desarrollo de la cultura y la civilización. Ver sobre este tema Bärdek, Bernhard E. Diseño. Edit. G.G. Barcelona 1994 p. 151.

20 - Esta dualidad no debe entenderse como contradictoria. Ver Nietzsche, F. - Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y Feyerabend, Paul, Diálogo sobre el método, Ed. Cátedra 1990 p 150. Si de verdad

quieres comprender las Ciencias, en lugar de escribir sólo fábulas áridas y abstractas sobre ellas - y recuerda que, para mí, comprender las Ciencias, significa comprender tanto al contexto de los descubrimientos como el de las justificaciones- deberías recurrir a las artes y a las disciplinas humanísticas, es decir, deberías abandonar esas clasificaciones artificiales de las que están llenas la mayoría de las filosofías y las descripciones racionales. Una visión del mundo verdaderamente global no puede, en modo alguno, prescindir de los poetas.

21 - En el Siglo II AC, había en el Imperio Romano 150.000 legionarios y muchos más soldados, no ciudadanos en las tropas auxiliares. Cada legión se componía de unos 5000 soldados de a pie (infantería) y tan solo en diseño de sus sandalias configura una obra maestra del diseño y la ergonomía digna de estudio. Sin contar la cantidad y variedad de elementos a fabricar y sus piezas componentes, lo que habla de una gran diversificación de la producción (cacharros, mantas, cuchillos, herramientas) que trascendía la vida de las legiones y se extendían a la vida cotidiana de los pueblos (ver parte 2)

22 - Kriedte, Medick, Schlubohm, *Industrialización antes de la industrialización*, Editorial Crítica Barcelona Pg. 306

23 - Mori, Giorgio, *La revolución industrial*. Ed. Crítica. Grijalbo. Barcelona, 1983 "En la manufactura y el artesanado, el obrero se sirve del instrumento, mientras que en la fábrica es el obrero el que sirve a la máquina" Pg. 19

¿cuál es el sentido y la importancia de abordar una Historia del Diseño de Objetos de todas las épocas y culturas, desde la antigüedad hasta hoy, en una carrera como la de Diseño Industrial, cuya configuración refiere al campo de aplicación específico de lo industrializado en el diseño de los últimos 300 años?

Dicho de modo más simple: si el diseño que se enseña es industrial, para qué estudiar lo pre-industrial, lo post-industrial o lo no industrializado?

En primer lugar, porque lo que se concibió como Diseño Industrial desde un encuadre moderno en los años 60 -cuando se crearon las primeras carreras de Diseño en la Argentina- era una disciplina específica, aunque carecía de encuadre epistemológico. Y hoy, a consecuencia del desarrollo epistemológico posterior, que incluye un cuestionamiento de lo moderno, se lo concibe como una sub-área dentro del milenario Diseño de Objetos o bien como una más entre distintas estrategias proyectuales.

Pero antes de profundizar en las respuestas, analicemos cómo se ha expresado esta cuestión en la propia Historiografía del Diseño Industrial.

Los criterios más usados en la narración histórica del Diseño Industrial.

Un breve repaso por la producción historiográfica del **Diseño Industrial** (Pevsner, Mumford, Heskett, Salinas Flores, Sparke y otros, Dorfles, Taboada y Nápoli,

Bürdek) -excepto Giedion- y de los planes de estudio seguidos en las carreras de Diseño de las décadas '70 y '80, revela que la historia del Diseño Industrial se organiza con un nacimiento u origen (típico de las cronologías de analogía biológica) que se sitúa en la Revolución Industrial.

Continúa con un desarrollo contradictorio a lo largo del s. XIX, esencialmente basado en una corriente funcionalista por un lado y otra romántico-esteticista liderada por el Arts & Crafts por otro. Luego se acusa un salto en calidad dado por la aparición revolucionaria del Movimiento Moderno alrededor de los años '20 en Alemania. Tras un breve paso por el exotismo del Art Déco francés y su "radial" difusión, irrumpe la aparente "contrarrevolución" hecha por el styling norteamericano.

Luego nos espera una explosión multiforme

por países y regiones entre el '50 y el '80. Estos movimientos rompen con los rígidos moldes del Movimiento Moderno al punto de cuestionarlo en sus fundamentos y dan origen a un diseño muy variado y complejo que momentáneamente llamamos Postmodernidad.

¿Qué implicancias teóricas e ideológicas contiene esta periodización general?

* En primer lugar y a pesar de que se trate de la Historia del Diseño "Industrial" -lo que hace obvia su asociación con el nacimiento de la Industria en gran escala-, este vínculo originario conlleva la falsa suposición de que el carácter "productivo industrializado" es el elemento esencial en la constitución de la obra de diseño.

Más importante incluso que el factor tecnológico (presente en todas las culturas, aún desde la más remota antigüedad) y por encima también de los demás factores intervinientes: funcional, estético y significativo.

Pero, -y aquí aparecen los problemas epistemológicos- una historia de los objetos producidos por el hombre, que se organice alrededor de lo "productivo" como elemento diferencial y determinante, ya que es desde ahí que se establece su cronología, es más bien una historia de la Ciencia y de la Técnica o una Historia de la Ingeniería antes que una historia del Diseño Industrial.

* También conlleva la suposición errónea de que Industria en gran escala, existe sólo desde la Revolución Industrial.

Si esto fuera así ¿cómo calificar la altísima producción de uniformes, sandalias y equipos de campaña de las legiones romanas basada en moldes y modelos, división de la producción, dispositivos mecánicos manuales (como los que aun se ven en talleres semi industriales) estandarización e intercambio de componentes?²¹

Esta ampliación de los alcances de lo significado bajo el término "industria" ha llevado a numerosas investigaciones históricas, que anteceden el marco de la propia revolución industrial. El texto más difundido en este aspecto es la investigación de Kriedte, Medick y Schlumbohm: *Industrialización antes de la industrialización*. Allí se da cuenta de los procesos llevados adelante por la **industria agraria, doméstica y de manufactura urbana** en la baja Edad Media, que terminaron en la centralización de manufac-

turas, comercialización de la agricultura, apropiación en el campo y la consiguiente dinamización de las relaciones sociales... *"Lo que contribuyó a hacer caer al sistema feudal en la crisis que finalmente conduciría a la superación del mismo."*²²

No se trata de desconocer el gran salto en calidad que significó la producción masiva industrializada a partir del s. XVIII, ni olvidar la distinción entre **instrumento y máquina**²³, pero sí es importante redimensionar su aporte en relación con la problemática de diseño y esto es lo que debe ser analizado:

En primer lugar, lo que caracteriza la producción industrializada no es la serie (hay producción seriada desde la antigüedad), ni la intercambiabilidad de componentes que presupone piezas idénticas (recordar los experimentos de Molino y muebles posmodernos), ni la aparición del proyecto previo (lo tenían hasta las catedrales góticas), ni la máquina en general *"si por máquina se entiende todo medio artificial para abreviar o facilitar el trabajo humano, sería muy difícil cuanto no imposible, fijar una fecha de iniciación"*²⁴ como decía Poul Mantoux.

Según Marx en El Capital- el desarrollo de una parte especial de la máquina cual es la de la *"Máquina utensilio"*²⁵ es donde tuvo su origen la revolución industrial del siglo XVIII.

Como vemos, en el recorte epistémico, *"Diseño industrial"* no solo se ha restringido el diseño de objetos al campo productivo industrializado, sino más aún, al de un **cierto tipo de industria** que comporta un **cierto tipo de maquinaria**, según **ciertos autores**.

Ya que, en opinión de otros, lo que diferencia a la producción de la era industrial de las anteriores es la termodinámica (transformación de la energía térmica en mecánica), para la cual son esenciales los aportes de Newton.

*"Es indudable que los progresos realizados en la tecnología del calor han ejercido un influjo decisivo en la primera fase del industrialismo. Progresos, por su parte, factibles en gran medida gracias a los nuevos conocimientos científicos adquiridos en el campo de la termodinámica (Cardwell. 1971). De los muchos aspectos que caracterizan a la civilización industrial, quizás el mayor de ellos, es su formidable capacidad para operar con la energía térmica."*²⁶

Y en apreciación de Heidegger, la técnica moderna se distingue a partir de su relación con la naturaleza: *"el desocultar imperante en la técnica moderna es un provocar que pone a la naturaleza en la exigencia de liberar energías, que en cuanto tales puedan ser*

*explotadas y acumuladas."*²⁷

Por lo antes expuesto se reafirma que siguen siendo vigentes y necesarias las distinciones entre máquina e instrumento, entre manufactura y producto industrial, entre artesanado y producción mecanizada. **Lo que ha perdido vigencia o lo que es lo mismo, se ha vuelto un anacronismo, y no solo en la teoría -como ya veremos- es la identificación de la disciplina de diseño con el modo de producción industrializado.**

Y esto sucede no porque esta caracterización sea antigua, sino porque no es posible seguir sosteniéndola por argumento alguno.

Resumiendo, tratamos con una disciplina cuya configuración epistemológica es mutable según los autores, las caracterizaciones, los modelos tecnológicos y las etapas históricas.

Hoy más que nunca, cuando la tecnología permite fabricar objetos con materiales inteligentes, aplicando la informática a la producción, cuando en lugar de transformar el material es posible *"fabricarlo"* según un listado de propiedades, como son los materiales orgánicos de síntesis,²⁸ las tecnologías del laser y nuevas aplicaciones de energía vuelven ridículas todas las caracterizaciones del diseño fundadas en un tipo especial de producción.

Sin contar las consecuencias que esta idea conlleva en su aplicación a los países semi-industrializados. Desde esta perspectiva, en los países sudamericanos donde en vastas zonas priman los emprendimientos productivos semi-industriales, o artesanales, la valoración de lo diseñado tanto como el propio campo de aplicación del diseño se ve tremendamente restringido por la rigidez de una categoría.²⁹ En conclusión para nosotros **la reproductibilidad técnica es tan sólo un rasgo del diseño, quizás el carácter diferencial que el diseño de objetos adquiere al pasar por la Modernidad. Pero no pasaría de ser un rasgo distintivo, históricamente contextualizado.**

El aspecto más problemático de asumir como propio este criterio evolucionista y eurocentrista en la narración de la historia del diseño de objetos organizada desde lo industrial, sobreviene a la hora de encarar el diseño precolombino.

Resulta indispensable abordar criterios independientes de los europeos para encarar la producción de diseño propia del continente centro y sudamericano.

Los productos de diseño precolombino -incluida la gráfica- siempre representaron

24 - ¿Qué serían los sistemas de tornillo sin fin y rueda helicoidal con que se armaban variados sistemas de aparejos y multiplicación de la energía y extracción de agua desde Arquímedes, las catapultas desde los romanos, las bombas aspirante-impelentes de los sistemas de distribución de agua romanos, relojes mecánicos, los autómatas, etc.?

26 - Según Marx toda maquinaria desarrollada consiste en tres partes sustancialmente distintas, máquina motriz, mecanismo de transmisión y máquina utensilio u operadora, y concluía que es en la máquina utensilio donde tuvo su origen la revolución industrial del s. XVIII. citado por Giorgio Mori en La revolución Industrial. Ed. Crítica. Grijalbo. Barcelona 1983 p.16

26 - Maldonado, Tomás. Ambiente, Productos y Estilo de Vida. P.557 Artículo 46 en Elementos de política ambiental. Francisco Goin y Ricardo Goin Editores. Honorable Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires. 1993. La Plata. Argentina.

27 - Heidegger, Martín. Ciencia y Técnica. Ed. Universitaria. Santiago de Chile 1984. p.81.- Continúa: *"Pero, ¿no vale eso también para el viejo molino de viento? No. Sus aspas giran, ciertamente en el viento, a cuyo soplar quedan inmediatamente entregadas. Pero el molino de viento no abre las energías de las corrientes de aire para acumularlas."*

28 - Manzini, Ezio, la materia de la invención. Ed. Ceac. 1992 - Pg. 37

29 - Ver sobre este tema art. de Maldonado Tomás citado anteriormente, ver pg. 564.

30 - Ver Colombres, Adolfo. Cap. Modernidad dominantes y modernidades periféricas o el concepto de nueva modernidad. P. 284 en América Latina: el desafío del 3er. milenio. Edic. Del Sol-1993

31 -Carmagnola, Fulvio. El alma de los objetos. Revista Experimenta n° 7 España 1995. Así pues, el conocimiento tecnológico no es una ciencia, ni tampoco una zona específica del territorio de la Razón práctica, sino más bien una región que depende de la ciencia teórica de la naturaleza, es decir, del modo en el que la filosofía de la época de la revolución científica mira el mundo físico. O, lo que es lo mismo: la *Tékhné* proyectual, el diseño como una específica dimensión técnica depende, en sus marcas cognitivas, de aquella epistemología moderna que, con su noción de objetividad, ha constituido hasta ahora nuestro modelo de fondo. P. 54
El objeto del proyecto (del diseño) es históricamente un ejemplar local de una provincia (la técnica) comprendida en un territorio, el de la metafísica moderna, cuyas fronteras han sido exploradas por Heidegger. P. 65

32 - Carmagnola. OP cit. pag. 50,60 y 61

33 - Ver Blanco, Ricardo. El diseño OTRO Revista Tipográfica 21 pag. 32. y el diseño Étnico, Rev. Tipográfica 19 Buenos Aires - Argentina

una molestia, una situación incómoda para los historiadores modernos de referencia eurocéntrica.

Esto es comprensible, ya que desde esta perspectiva se hace pasar toda la historia del diseño, por la historia europea del diseño. A esto debe sumársele que el punto de vista moderno se arroga para sí la culminación o el momento cumbre de un proceso dominado por la idea de progreso, basado en una postura de dominio y supremacía de la Razón burguesa.³⁰ -

¿Cómo entender desde allí la exquisita resolución de diseño de un cuchillo sacrificial ceremonial, la funcionalidad mitológica de un brasero, la simplicidad del mueble hawaiano, caribeño o los zepelines para alucinógenos antropozoomorfos de las culturas del Noroeste argentino -por citar tan sólo cuatro ejemplos-?

Y esto va mucho más allá de la moda circunstancial del diseño étnico, de cualquier anacronismo, falso tradicionalismo o folklorismo.

Desde la Historiografía moderna del Diseño Industrial, la producción de objetos americanos sólo tiene valor antropológico pero no tiene valor de diseño.

Desde la Historiografía del Diseño Industrial, no sería posible extraer enseñanzas de diseño de la producción precolombina americana, como de todas las culturas premodernas universales- por no ser una producción industrializada, lo que viene a revelar una autolimitación, un recorte serio en el campo del conocimiento.

Es Fulvio Carmagnola quien ha indagado con mayor profundidad en desentrañar el campo epistemológico que posibilitó y dio legitimidad al producto de diseño tecnológico de la era industrial.³¹ Y es también Carmagnola quien advierte que en el diseño post-industrial se ha producido un corrimien-

to de ese campo de fundamentación moderna. Esto ha posibilitado el surgimiento de "objetos que tienden a sustraerse a la obediencia de las reglas de la tecnología de la razón..... (....). Se da en el objeto una posible multiplicidad de regímenes de argumentación"

Esta apertura en la multiplicidad de regímenes de argumentación en los objetos, dado esencialmente por los marcos cognitivos de lo post-moderno, es lo que nos permite también abrir el espacio interpretativo y argumentativo historiográfico. Dice Carmagnola en distintos pasajes: *Hace falta estar dispuestos a reconocerles (a los objetos) un orden cultural, local, tribal, (...)indiferente con respecto al discurso de la verdad, no subordinado, como sin embargo hubiera deseado la estética hegeliana, a la disposición jerárquica vertical de los saberes..*³²

Así como Giedion pudo explicar la experiencia del confort moderno occidental sólo luego de contrastarla con la oriental y la medieval, el diseño industrial moderno no es posible de ser comprendido sin ser referido a lo otro de sí, que son todos los siglos previos a la Modernidad europea y todas las culturas no-occidentales.

Pero la importancia del estudio de la producción de diseño no-moderna en general y precolombina en particular está dada por algo más que su valor histórico-turístico, no es un mero paisaje de fondo contra el cual contrastar la producción posterior.

La no occidentalidad de los parámetros de diseño de la producción precolombina no significa que ésta carezca de parámetros de diseño, e incluso de criterios propios de evaluación.

Así como la vida de las culturas precolombinas no carecía de orden, sino que ese orden no estaba basado en el logos aristotélico, ya que se trataba esencialmente de un orden mítico-cosmológico, del mismo modo la producción de diseño precolombina posee una gramática, una fundamentación interna que supone un modo distinto de relación entre el hombre y su mundo, no mediado por las categorías sujeto-objeto ni por la falsa distinción kantiana entre objeto de arte y objeto de usos, lo cual en-

traña una radical diferencia a la hora de relacionarse con la naturaleza y las cosas.

No deja de ser una paradoja que el futuro de nuestra situación ambiental nos encuentre huérfanos de tales conocimientos.

La importancia de la enseñanza de la historia en el diseño de objetos.

Paralelamente a la necesaria reformulación epistemológica de la disciplina de diseño, despojándola de su referencia productiva se impone una revaloración de la enseñanza - aprendizaje de la historia de la misma en base a categorías immanentes (sin encuadre epistemológico, el diseño es tan sólo un oficio calificado o una práctica artística indiferenciable de las demás).

Lejos ha quedado el programa pedagógico de la Bauhaus (horizonte mítico originario de la pedagogía del diseño) que carecía de la materia historia. Lo cual no impedía que las propuestas de la escuela se propusieran a sí mismas como superadoras de todo el desarrollo histórico anterior -lo que presupone su conocimiento-.

Por otra parte, del análisis de la historiografía del Diseño Industrial surge que es importante la influencia que la perspectiva de los historiadores ha ejercido en la práctica proyectual y sus teorizaciones.

Lo que la post-modernidad ha venido a poner de relieve es la necesidad de conocimiento de toda la producción histórica de arte, arquitectura y diseño desde la antigüedad hasta hoy, y de todas las culturas, ya que, justamente como actitud reaccional al espíritu moderno que se presumía a-histórico o como momento culminante de un desarrollo, la post-modernidad recupera figuras de las más variadas épocas y culturas, las reformula o las combina, resignificándolas.

A tal punto el diseño de fin de siglo XX se ha vuelto histórico (no historicista) que las nuevas creaciones no pueden ser entendidas fuera de ese marco referencial.

Así, asistimos a gran cantidad de diseños que resultan del tratamiento irónico, humorístico o irreverente de los preceptos moder-

nos - lo que también presupone su profundo conocimiento-. Esto ha redundado en una apertura hacia lo otro., habilitando el florecimiento y validación de múltiples y variados recursos de argumentación: desde la estética gay, étnica, dark, high-tech, kitsch, light, new-age,³³

"no hay diseño sin transgresión" decía el Project manager alessi, en su última visita a la Argentina para presentar los diseños másivos que produjo para la firma Philips.

Todavía está por investigarse si la trasgresión es un factor inherente a toda creación de diseño o si la transgresión es la modalidad histórica que el diseño toma al pasar por los '90.

En cualquiera de los casos, lo se puede tener por seguro es que no se puede transgredir lo que se ignora.