

Instituto Nacional de Tecnología Industrial
Programa de diseño

HABLANDO DE DISEÑO
«Ciclo de charlas 2007»

PRESIDENTE

Ing. Enrique Mario Martínez

VICEPRESIDENTE

Doctor José. Luís Esperón

DIRECTOR DEL PROGRAMA DE DESARROLLO

Lic. César Zunini

COORDINADORA DEL PROGRAMA DE DISEÑO

D.I. Raquel Ariza

EQUIPO DE TRABAJO DEL PROGRAMA DE DISEÑO

Helena Marchini

Federico Paterson

Rodrigo Ramírez

Mariela C. Secchi

Victoria Yoguel

HABLANDO DE DISEÑO: CICLO DE CHARLAS 2007

EQUIPO EDITORIAL

DIRECCIÓN EJECUTIVA

INTI | Programa de Diseño

COORDINACIÓN EDITORIAL

D.I. Raquel Ariza

D.I. Rodrigo Ramirez

DISEÑO GRÁFICO Y DIAGRAMACIÓN

Lic. Mariela C. Secchi

CORRECTORA

Helena Marchini

COLABORADORES:

Cristina Jiménez

Gabriela Li Puma

Gabriela Sánchez

Haydée Perrone

Héctor Stoll

Laura Chertkoff

Leandro Ghiglieri

Liliana Canaves

María Belén Rosic

Marta Vivone

Rubén Luque

Las imágenes y contenidos del presente libro surgen de los siete encuentros del Ciclo de Charlas 2007 «Hablando de Diseño»

INTI | Programa de Diseño autoriza la reproducción total o parcial de los textos siempre que se cite la fuente. Las ideas expuestas en los capítulos son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión del equipo editorial.

INTI | Programa de Diseño prodis@inti.gov.ar Te: 4724-6200 interno 6784

Introducción

«Hablando de Diseño» es una compilación de los siete encuentros que organizó el Programa de Diseño del INTI, en el marco del Ciclo de Charlas Hablando de Diseño 2007. La primera fue «Hitos, relatos y vivencias de diseño en Argentina», que invitó al público a recorrer la historia del Diseño a partir del relato de algunos de sus protagonistas. Nos pareció fundamental, dar apertura al espacio de charlas a partir de una revisión del camino transitado por esta disciplina, para entender cómo se llegó a la situación actual y cuáles son las perspectivas para el futuro. El repaso por la historia del diseño argentino se organizó primero en Buenos Aires, y luego en Rosario. Si bien los dos encuentros se presentaron bajo la misma consigna, los resultados alcanzados fueron muy disímiles porque contaron con la participación de diferentes panelistas y, en consecuencia, se plantearon distintos puntos de vista sobre lo que aconteció en el país.

La charla «Asociaciones Lícitas: desarrollo local y diseño» permitió compartir con los panelistas diferentes experiencias relacionadas con el trabajo en proyectos sociales. El aporte de los expertos fue muy rico porque, a partir de sus vivencias, se fue delineando el rol del diseñador en las distintas circunstancias. «El ahorro es la base... Herramientas para el diseño sustentable» trabajó como temática central el diseño sustentable y la situación de los países en vías de desarrollo en relación con las políticas medioambientales. Entre otras cuestiones, se discutió la importancia de redefinir el término «diseño sustentable», tomando en cuenta los parámetros de nuestra región. El eje central de los dos encuentros giró entorno a los aportes que puede ofrecer el diseño, para desarrollar proyectos sociales (en el primer caso) y emprendimientos sustentables (en el segundo).

«Dar en el Clavo» ofreció un panorama general de la situación del sector mueblero argentino, centrándose en las Pymes. Se puso en discusión la importancia que los diseñadores puedan entender no sólo las necesidades del mercado sino también la realidad de las empresas. Por otro lado, el arquitecto Biagio Cisotti participó de la charla «Cisotti en el INTI» y compartió con el público parte de su vasta experiencia y conocimiento sobre el mercado italiano de muebles. Además, hizo referencia al rol del Art Director, que es la persona que aporta una visión integral del diseño dentro de la empresa.

El evento que cerró el ciclo 2007 se dio en llamar «Observar para entender». En esta oportunidad, contamos con la participación de dos especialistas que explicaron las metodologías que utilizan para analizar tendencias del mercado. El trabajo del investigador de tendencias es fundamental para la empresa porque provee información sobre los puntos sobre los que debe trabajar para aumentar su competitividad y responder a los cambios del entorno y a las necesidades del consumidor.

El balance del Ciclo 2007 de «Hablando de diseño» fue muy positivo no sólo por la amplia concurrencia que tuvieron los encuentros sino, además, por el creciente interés que despertaron en el público, desde la primera edición hasta la última. Por otro lado, los diferentes temas que se abordaron en las charlas sirvieron como disparadores de otras acciones. En el caso particular

de «Hitos, relatos y vivencias del diseño en la Argentina» desde el Programa de Diseño se recuperó y se organizó la antigua biblioteca del CIDI en el INTI. «Dar en el clavo» tiene cierta relación con los Talleres de herramientas creativas para el desarrollo de muebles, que se realizan con el objetivo de mejorar la competitividad de las Pymes en el área de diseño e innovación. Por último, «El ahorro es la base... Herramientas para el diseño sustentable» está en sintonía con el Proyecto «Diseño sustentable: oportunidades de agregar valor a la cadena lanera» que se viene trabajando en el Programa desde el 2007.



INAUGURACIÓN DEL CICLO DE CHARLAS «HABLANDO DE DISEÑO»

«Hitos, relatos y vivencias del diseño en la Argentina»

MAYO DE 2007

TEMA: Relación entre la historia de la industria y la historia
del diseño en Argentina

FECHA: Lunes 28 de mayo de 2007

LUGAR: INTI Parque tecnológico Miguelete
Av. Gral Paz 5445 (Prov. de Buenos Aires)

Salón Auditorio

ASISTENTES: 94 personas

Disertantes



MARÍA DEL ROSARIO BERNATENE

Diseñadora Industrial UNLP.

Se desempeña como Profesora Titular de Historia del Diseño Industrial F.B.A.- UNLP.

Es Directora de Proyectos de Investigación s. de c. y t. Actual: Diseño y Tecnología para el agregado de Valor en la cadena productiva del cuero-FBA-UNLP.

Posgrado Desarrollo Local y Economía Social FLACSO.

Evaluadora Nacional Plan Nacional Incentivos a la Investigación.



RICARDO BLANCO

Arquitecto y profesor consulto de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires donde se desempeña como profesor de Diseño Industrial y como director y profesor de la carrera de Diseño del Posgrado Diseño de Mobiliario. Fue Director del Área de Proyecto Objetual y de la carrera Diseño Industrial. Es Académico de Número en la Academia Nacional de Bellas Artes y Curador de la Sección de Diseño del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.



JOSÉ «PEPE» REY

Antiguo miembro del Centro de Investigación del Diseño Industrial (CIDI). Recopiló toda la Historia del CIDI, centro que funcionó en el Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI) entre 1962 y 1988.



Moderadora

CAROLINA MUZY

Periodista, especializada en diseño. Egresó de la UNLP. Escribe para el diario Clarín. Actualmente se desempeña como editora de la sección Diseño en el suplemento de Arquitectura de ese diario, donde también creó la revista dni. Investiga la historia del diseño en la Argentina. Produjo el ciclo de tvé Diseño, la historia sin contar y el encuentro CIDI Puente de memoria 1963-2003. Fue curadora de las muestras Mate, la savia de los argentinos para ArgDis-Tokio 07 y de Genealogías del Sur-Conductas de diseño, para el Museo de Arte Latinoamericano (Malba).

INAUGURACIÓN DEL CICLO DE CHARLAS «HABLANDO DE DISEÑO»

«Hitos, relatos y vivencias del diseño en la Argentina»

MAYO DE 2007

El 28 de mayo de 2007, el salón Auditorio del INTI abrió sus puertas para recibir a casi un centenar de personas que participaron del primer encuentro del Ciclo de Charlas «Hablando de Diseño». En esta oportunidad, Ricardo Blanco, María del Rosario Bernatene y José «Pepe» Rey expusieron su visión sobre los comienzos del diseño en la Argentina. Los disertantes, además de compartir sus vivencias, proyectaron en la pantalla valiosas fotografías de archivo sobre lo que ellos consideran «hitos» del diseño. El evento estuvo coordinado por la periodista Carolina Muzi, quien al finalizar la charla abrió el juego para que el público interviniera en el debate.

A continuación, se transcriben las presentaciones de los panelistas del evento, el debate y las preguntas del público.

CAROLINA MUZI. No sé si tiene sentido que lo aclare, pero prefiero hacerlo. Cuando Raquel me convocó para dialogar en esta mesa con Rosario, con Ricardo y con Pepe, le dije que aclarara que no estaba a la altura testimonial de ninguno de ellos tres. Simplemente, voy a tratar de coordinar y preguntarles. Me parece válido que se ponga en valor, y se empiece a contar, a difundir, a preguntar y a debatir sobre la historia del diseño. No sé por qué razón, esa puede ser una de las preguntas, queda siempre tan atrás aún cuando en estos últimos cinco años la actividad está tan en el frente.

Rosario, además de ser diseñadora industrial y de haber desarrollado dentro de su producción vehículos para el transporte público, es docente e investigadora de la Universidad Nacional de La Plata. Yo la conocí hace muchos años haciéndole una nota de la historia de la máquina de coser. Todavía el tema del diseño no estaba instalado en los medios, ni tenía la sonoridad que tiene en estos últimos años.

A Ricardo no creo que haya necesidad de presentarlo, de cualquier manera quiero decir que muchas de las vivencias y de la información que he ido recopilando de la historia del diseño han provenido de él, como también de otra gente, que debería hacer una lista para mencionar, pero no son tantos. Y es bárbaro tener esos testimonios de primera mano.

Pepe Rey que me parece muy bueno que esté en esta mesa, y que se ponga en valor no solamente su figura, sino también su tarea, porque Pepe hace una tarea muy minuciosa, y también exhaustiva, recopilando la historia del CIDI en dos volúmenes. Está recopilada la historia paso a paso, producto a producto, empresa a empresa, asamblea a asamblea. Es una documentación que no ha tenido difusión, y que posiblemente a fin de este año sea editado. Sería un documento de mucha ayuda no solamente para los estudiantes y para la matrícula de diseñadores, sino para quien esté interesado en la historia de la industria argentina, además de la historia del diseño, que quizá debieran ir más juntas de lo que han ido.

«...nuestro panorama de diseño nacional no es un desierto árido e inhóspito, y en mi opinión tampoco nada del pasado induce a una posibilidad así en el futuro». (Rosario Bernatene)

Cuando pensábamos en esta charla, con Raquel, a mi se me ocurrieron, además de muchas preguntas, dos escenas muy recientes que tienen que ver con esta cuestión de no tener la historia muy fresca. Una fue un comentario, que no voy a decir quién lo hizo porque fue un comentario off the record, frente a la muestra del Malba que iba a Alemania. Yo le pregunté a esa persona, un referente muy conocido del diseño, qué le parecía, y me dijo que le parecía que eso representaba que éramos un país que no andaba bien. Entonces le pregunté, ¿no te gusta? Sí, me gusta, son cosas muy creativas, pero mirá qué bárbaro sería que toda esta gente estuviera en el país. Si esta gente tuviera acceso a la industria sería diferente. Ese fue un comentario, una postal.

Por otro lado, hacia fin del año pasado, hablando con distintos actores del mundo del diseño, sobre el cierre del año y qué veían. María Sánchez me dijo que estaba muy preocupada porque había sido un año lleno de eventos, y que tenía miedo de que en este país hubiera una crisis porque si eso ocurría, no sabía arriba de qué nos iba a encontrar parados. Es decir, no hay matrices donde subirse. Dos situaciones muy presentes para empezar a mirar para atrás.

ROSARIO BERNATENE. Carolina me dio una introducción del problema a tratar. Y les digo que decidí organizar mi exposición, respetando el título de la convocatoria, por lo que tras una breve introducción, pasaré a una selección de los que a mi juicio son hitos de la historia de la industria, y del diseño en la Argentina. Luego una vivencia personal, para terminar con algunos problemas de narración histórica o de relato. Quise respetar la convocatoria organizada, que me pareció muy bien planteada.

Quiero comenzar esta charla con la cita final de las conclusiones del libro «Diseño», HFG ULM, América Latina, La Plata, publicado en 2004, donde hablando de la historia del diseño en la Argentina, se dice: «Tal vez hoy hablando de la apertura de las carreras de diseño de la Universidad Nacional de La Plata, la idea de una universidad como lugar donde se resignifiquen las ideas, y a partir de ellas el proyecto de nación pueda ser posible, no sea solo una utopía, y la historia por venir del diseño argentino no sea un desierto árido e inhóspito». Me voy a referir sólo a esta segunda parte de la oración, donde se habla aparentemente del futuro, del que se espera que la historia del diseño por venir no sea un desierto árido e inhóspito. Digamos que para ser una esperanza es bastante magra, como mínimo implica una falta de fe, y digo que habla aparentemente sólo del futuro, porque implícitamente también se está refiriendo al pasado que, por lo visto, a juicio de la autora, induce a pensar en tal posibilidad para el futuro del diseño.

Yo creo, que podemos decir que afortunadamente, cinco años después de escrita esta frase, es evidente que nuestro panorama de diseño nacional no es un desierto árido e inhóspito, y en mi opinión tampoco nada del pasado induce a una posibilidad así en el futuro. Hay una cita de Gregorio Klimovsky que me viene bien para explicar por qué pienso de este modo. Dice Klimovsky: «Pluralidad de hipótesis en una disciplina garantiza su democratización». Y, en efecto, poseemos una historia tan rica, que nos permite extraer de ella distintas herencias y filiaciones, que obviamente respondieron a distintas hipótesis originarias sobre la actividad disciplinar. Así tenemos un legado histórico para aquellos que desean profundizar en el rol emancipador del

diseño, como se lo planteaban los manifiestos del arte concreto invención, otro para los que desean insistir en la función poética del diseño, otros para quienes quieren trabajar en su función democratizadora, o en su función fetiche, o como herramienta de desarrollo regional y local, como palanca para el fortalecimiento de las Pymes, como interfase entre ciencias básicas y tecnología de punta con la vida cotidiana, como acompañamiento de programas artesanales, o juntando varias de estas opciones a la vez.

En fin, tenemos distintos legados y modelos, donde las generaciones posteriores pueden nutrirse y diferenciarse, pluralidad de distintos discursos y argumentaciones, en lugar de favorecer un discurso único y hegemónico. Y volviendo al comienzo, en relación a la cita, esto explica mi parecer acerca de que tenemos un pasado muy rico, y un futuro venturoso. Esto que les digo no es una frase hecha, ya veremos al final, cuando enumere algunos problemas que tenemos de discurso, de narración histórica, de relato, de que la mía no se trata de una postura idílica, ni acrítica. Pero bueno, tener problemas es parte de la vida y creo que también tenemos las herramientas para confiar en resolverlos. Esto como una introducción.

Ahora, comparto con ustedes una selección de *hitos del diseño y la industria en la Argentina*, pero la selección que he traído está encuadrada en una historia social de la industria y el diseño, lo que implica ponderar no sólo el momento de diseño y producción, sino también el momento de recepción social de esas obras de diseño, aunque sus diseños no sean de nuestro agrado. Hitos de la industria y el diseño, pues estamos en el INTI y no quise dejar de lado aspectos relevantes de la industria nacional. Quiero decir que esta es una selección entre muchas más, no es una lista cristalizada, según lo que se pondere se pueden armar varias selecciones. Y como hoy vamos a estar acompañados por Ricardo decidí excluir los muebles ya que él es un especialista. Y si bien no llegamos a los 40 principales, es increíble la cantidad de momentos memorables que tiene la historia del diseño en la Argentina. Y hacer esta selección de antecedentes es un buen ejercicio que yo les recomiendo a todos, exclusivamente a los jóvenes, porque ayuda a clarificar cuáles son las fuentes a donde uno ha recurrido, vuelvo a decir, tanto para nutrirse como para diferenciarse. Poder hacer estas selecciones habla también de una madurez de la disciplina en la Argentina, que nos permite también a los diseñadores hacer ese sano ejercicio que hacen los escritores, los músicos, los arquitectos, cuando nombran a sus referentes. Como cuando los escritores reconocen cuáles son aquellas influencias en las cuales se han ido a nutrir para su escritura, que nombran por ejemplo a Faulkner, Joice, etc., bueno, nosotros también los tenemos en la historia del diseño. Ejercicio que no es un mero juego, sino que permite reconocerse a uno mismo como eslabón en una cadena discursiva, y como siendo parte y artífice de la historia.

De todos modos, esta selección es absolutamente personal, y seguro que todos harían selecciones distintas e igualmente atendibles.

Aclaro también que yo escogí un período que llega aproximadamente hasta los 90, porque cada historiador reconoce cuál es su distancia óptima con los acontecimientos. Y si bien quiero aclarar que yo no soy historiadora, soy aficionada a hacer historias, igual tuve que decidir un límite para observar. También aclaro que en esta selección no me basé sólo en diseños de tradición académica, sino que hice valer otras dimensiones del producto, como la cultura productiva generada para producirlo, los valores culturales formados alrededor de su uso, etc.

«La excelente firma Godeco logró resistir todos los embates políticos y económicos de este país, lo que no es poco, con diseños y adaptaciones propias, excelente calidad, y un rol de comercialización en todos los puntos de la república envidiables». (Rosario Bernatene)

Traje seis hitos, cinco productos y uno institucional, pero se podrían hacer muchísimos más. Arranquemos por el primero.



Hito 1

La máquina de coser fue la embajadora doméstica de los ideales de la revolución industrial y la consiguiente mecanización, incluso antes de las bombas de agua, como lo atestigua la imagen en este conventillo de principios del siglo pasado, con ejemplos de industrias nacionales al respecto, como la excelente firma Godeco, una empresa de 63 años, de San Francisco, Córdoba, que logró resistir todos los embates políticos y económicos de este país, lo que no es poco, con diseños y adaptaciones propias, excelente calidad, y un rol de comercialización en todos los puntos de la república envidiables. La máquina de coser creó una profunda cultura doméstica a su alrededor, con hábitos y valores, por muchísimas décadas, y de una amplia difusión social.

Si las máquinas de coser fueron las embajadoras domésticas de los ideales de la revolución industrial, y la consiguiente mecanización, las heladeras Siam fueron, a mi juicio, las difusoras de los ideales de modernización en el hogar. Por varios motivos, uno por aquello que dice Maldonado siguiendo a Giedion, de que la tecnología del frío es lo que caracteriza a las sociedades industriales avanzadas, cuando por fin se puede producir el frío desde dentro del receptáculo para preservar los alimentos, y no como aporte externo como lo resolvía el hielo. Si bien estos ideales, los de la modernización, se difundieron muy lentamente a partir de los 30, para los 60 ya habían sido totalmente socializados.



Hito 2

Otro ítem de esta historia, para mí, son las motocicletas Puma, en este caso estamos viendo la segunda serie, que junto con el Rastrojero, desde el 52 y el 53, son los utilitarios populares por excelencia en el transporte, ejemplos emblemáticos de la versión «tallerista» del diseño.

Entre otros productos, el tractor Pampa y el sedán Graciela, implicaron una innovación y un saber hacer productivo para ocupar casi diez mil operarios en los talleres del IAME en Córdoba, formando en gran parte la base de cultura productiva para las instalaciones de IKA, Fiat, etc., llegando a una serie de más de 100.000 unidades en el caso de los cinco modelos de Puma y de varios cientos de miles en el caso del Rastrojero.



Hito 3

El Magiclick lo seleccioné porque a mi juicio es un ejemplo de la faz inventiva del diseño, aquel momento «eureka» que sólo se da de vez en cuando, cuando nadie lo esperaba, y creando su necesidad. Me hace acordar a aquella frase de Paul Valerie que dice que algunos autores crean para un público, y otros crean su propio público.



Hito 4

El colectivo de piso bajo es seleccionado como emblema de los derechos de accesibilidad en el transporte de personas con reducciones en su movilidad, porque estaba dirigido originalmente a facilitar el acceso, no sólo de usuarios en sillas de ruedas, que podrían haber sido fácilmente subidos con un elevador, sino también para facilitar el acceso a padres con niños en brazos o en carros, ancianos, personas con muletas, con bultos, etc.



Hito 5

El «negro» Fontanarrosa lo ilustró muy bien cuando le pedimos su colaboración para la convocatoria al concurso «Un colectivo para todos», que se organizó conjuntamente con la CONTA y la Comisión Nacional de Discapacidad.

Por otro lado, los modelos de camas hospitalarias diseñados por el Dr. Mario Mariño y equipo, la cama mecatrónica con rotación corporal de alta complejidad, para terapia intensiva, y la camilla para cirugías torácicas, los seleccioné como ejemplo de la investigación ergonómica aplicada al diseño y como ejemplo de la interacción del diseño con las ciencias básicas, y la tecnología de punta.



Hito 6

Finalmente un hito institucional, el CIDI, a su modo una WERKBUND Argentina, que logró amalgamar excelencia en diseño con promoción empresarial y honesta, un valor a recalcar en el contexto de las noticias de los diarios de hoy, obra hecha por pioneros, que en lugar de llevar agua para sus molinos, aprovecharon agua de sus propios molinos para regar de calidad de vida y de promoción industrial a su alrededor. Institución que me sirve de ejemplo para reafirmar aquello que anunciaba De Certeau, en el sentido de que para que haya avances en una disciplina, las teorías deben traducirse en instituciones, deben corporizarse en instituciones.

¿Qué conclusiones podemos sacar de esta selección? Voy a decirles una solamente, para dejarlo planteado, para que ustedes saquen las propias. Quizá la conclusión más importante, que podemos extraer de aquí, que se podría extender a la mayor parte de la producción de diseño hasta los 80, con la producción premiada del CIDI incluida, es que en su gran mayoría era una producción destinada a integrar, a equipar oportunidades de transporte, de trabajo, de conservación de alimentos, de salud; no destinada a marcar grupos, clases o estamentos ni segmentos de mercado como lo forzaron las políticas de mercado posteriores a los 80. Y esto, sin abrir juicios de ningún tipo, desde una historia social del diseño y el consumo, es de una gran importancia para analizar.

Ahora, en relación a las vivencias -como la historia no es lineal, sino que tiene vaivenes, picos, valles- voy a narrar una vivencia muy cortita, personal, que tiene relación con lo anterior y con los problemas de relato. Siendo yo estudiante en La Plata, aproximadamente en 2º o 3º año, viajé un día a visitar una exposición del CIDI, en el Bowcentrum, me acuerdo que quedaba en una esquina, y volví a La Plata totalmente descorazonada. Todo lo que había visto me parecía tan ajeno, tan frío, tan austero y distante, que me dije, «¿qué hago yo en esta carrera? ¿Y esta es la carrera que voy a seguir?» Ustedes se sorprenderán, pero, claro, yo soy del interior, venía de la pintura expresionista, además me gustaba el barroco de las iglesias, las artesanías con tientos de cuero crudo y plata de los excelentes artesanos de mi zona, me

...«hay un problema que aún arrastramos, que es cómo entra lo diverso en la historia del diseño y en el ejercicio del diseño».

...«El problema es cómo hacer para que lo diverso no entre siempre descalificado, siempre denostado». (Rosario Bernatene)

gustaban las cortinas bordadas de mis tías, las figuras orgánicas, las formas orgánicas, digamos todo lo que está de moda ahora, pero cuarenta años atrás. En el contexto de hegemonía absoluta de los ideales del movimiento moderno y del arte concreto en la facultad, era lógico que yo me preguntara qué hacía en esa carrera. Y qué podía hacer en tiempos del discurso del arte concreto. Lo que hice fue disimular durante toda mi carrera, en realidad me sentía como Zelig, aquel personaje de Woody Allen, que acomodaba su discurso según la ocasión y el interlocutor, para poder aprobar las materias. Con los años entendí que era mucho lo que tenía por aprender, y creo que hice bien en quedarme.

Pero más allá de mi caso, y ahora entramos en los problemas de relato, de discurso y de narración histórica, emparentado con esto que me pasó a mí, encuentro que hay un problema que aún arrastramos, que es cómo entra lo diverso en la historia del diseño y en el ejercicio del diseño. En este caso, cómo entra en el discurso pedagógico. Siempre como error, como hecho profano o herético, como obstáculo, como ausencia o como tabú, aquello de lo que no se puede hablar, o como kitsch, en el sentido vulgar del término. El problema es cómo hacer para que lo diverso no entre siempre descalificado, siempre denostado. Y cuando me refiero a lo diverso, me refiero en cuanto a estética, pero también a metodologías, orientaciones, etc.

Me dirán que ahora hay muchas más libertades a la hora de crear, y es cierto. Se ha abierto un mayor margen de tolerancia entre distintas estéticas y argumentaciones, pero en la formación profesional sigue siendo un problema para nosotros. Los productos diseñados por los alumnos de La Plata, Mendoza, Córdoba y Mar del Plata se parecen peligrosamente. Pareciera que no hubiera margen para la experimentación por fuera de las estéticas y los cánones ya legitimados. A mi juicio, con distintos matices, la herencia de la intolerancia estética de la Güte Form, es muy fuerte aún en la pedagogía argentina. Voy a nombrar dos o tres aspectos problemáticos más, nada más.

Otro aspecto a comentar, en cuanto a la tradicional queja respecto a la desvinculación entre los diseñadores y la industria. Hay muchas causas, yo he charlado con Carolina este tema, pero quizá hay una menos tratada, en los relatos y en la narración histórica, y que se desprende del análisis histórico de cómo se insertó la disciplina en la formación profesional del país. Quizá por arrastre de lo que fue su propia asignatura pendiente con la industria, la pedagogía de ULM trasladada a la Argentina, propició exclusivamente la formación académica del diseñador industrial en lugar de fomentar, paralelamente, escuelas de diseño en los polos industriales, en los clusters, en los conglomerados de empresas, o incluso en las asociaciones industriales. Creo que ha llegado el momento de reparar ese error, y afortunadamente en la Plata va a comenzar una experiencia chiquita, pero muy interesante, de inclusión de materias de diseño en la Escuela de Astilleros Río Santiago, dictada por docentes de la facultad. En este caso, es un proyecto coordinado

por el diseñador Pablo Ungaro, y apoyado activamente por las autoridades del departamento de la facultad.

Otro factor para tratar, es la fuerte tendencia a la unilateralidad en la historia del diseño nacional. Unilateralidad que lleva a explicar el desarrollo local de la disciplina como producto o reflejo, o resultado de los inmigrantes con oficios calificados, los viajes a Europa de los pioneros, a ver cómo se hacían las cosas, y por supuesto las ideas del movimiento Arte concreto, de Ulm, etc., de las cuales aprendimos mucho. Pero si bien esto es cierto, no explica, por ejemplo, por qué las ideas de Ulm, y del Arte concreto encontraron campo propicio en la Argentina. Qué base de formación educativa, intelectual y política local favoreció esa apropiación. Me refiero a que es necesario descubrir el contexto de recepción de todas esas influencias, porque si no pareciera que nuestro contexto local hubiera sido un gran recipiente vacío al que hubo que llenar desde afuera. Por ejemplo, sabemos qué cosas trajo Maldonado de Europa, pero ¿qué utillaje mental (como dicen los franceses), qué base de conocimientos y expectativas llevaba él en su valija desde aquí, desde el año 48 cuando hizo su primer viaje? ¿Qué llevaba en los subsiguientes? Tenemos que esforzarnos por ver nuestra historia desde los múltiples aspectos en los que está implicada.

Por último, considero peligroso el discurso auto-apologético que se hace a veces de la disciplina, como si el diseño bien hecho pudiera ser la tabla de salvación de una empresa, de los usuarios, o de la economía. Un discurso cercano al positivismo, ideología que todavía es muy fuerte en el discurso del diseño en la Argentina, y digo cercano al positivismo por dos motivos, uno porque confía exageradamente en la capacidad de conocimiento y de resolución de los problemas de diseño, y dos, porque no tiene suficientemente en cuenta los factores adversos, oscuros, no decibles, de las sociedades, las personas y sus políticas. Bueno, ya ven que no me faltaba sentido crítico ni era idílica mi visión. Y aún así insisto en lo del comienzo. Creo que tenemos un futuro venturoso por delante, con problemas, pero con la capacidad para resolverlos.

CAROLINA MUZI. De lo que dijo Rosario se desprenden muchas preguntas y una cantidad de temas que son medulares. A continuación, Pepe Rey va a leer un texto con un concentrado de la historia del CIDI.

PEPE REY. Para tener un marco de referencia adecuado es necesario comenzar por ubicarse en la época en que el CIDI desarrolla sus actividades. El primer período de actuación, de 1963 a 1974, se cumple en un entorno económico que suele denominarse período de sustitución de importaciones, política de protección industrial que se inicia en los años 30, destinada principalmente en ese entonces a la protección de la industria agroalimentaria, pero que permitiría después extenderla a otras áreas industriales. A partir de la década del 40 esta protección se ampliaría, estableciendo sucesivamente altos aranceles a los productos de importación con lo cual se logra sostener el crecimiento industrial, diversificando su campo de acción y abarcando a la industria metalmecánica.



Concurso 1965

En 1960 la Argentina tenía ya una capacidad industrial en lo que respecta a productos de consumo durable y de producción que le permitía satisfacer ampliamente el mercado interno y destinar incluso una parte de su producción a la exportación, principalmente a países latinoamericanos. Sin embargo y a pesar de contar con una industria muy diversificada, muy baja desocupación y obreros altamente capacitados, las condiciones en que la industria en general desarrollaba su actividad no pueden calificarse como de excelencia. Era de baja productividad, utilizaba maquinaria en su mayor parte obsoleta, debido a los altos costos de importación de equipos de producción y; entre otros muchos problemas, períodos de alta inflación, falta de créditos blandos, escaso desarrollo tecnológico, etc. Esta muy breve síntesis es parte de un proceso mucho más complejo, pero permite ubicarnos en el entorno en el que CIDI desarrollaría su primera etapa de actividades.

En 1961, el Ing. Basilio Uribe, en ese entonces Gerente de Promoción del INTI, inicia acciones tendientes a la formación de un Centro de Investigación del Diseño Industrial del sistema INTI, para lo cual convoca a un grupo de empresas e instituciones educativas a discutir los objetivos, y redactar el estatuto y el convenio de formación del futuro centro. El CIDI quedaría definitivamente constituido en 1962, y su objetivo sería el de difundir el diseño entre consumidores e industriales a través de exposiciones, concursos, seminarios, conferencias, un noticiero mensual, una biblioteca especializada, encarar asimismo tareas de investigación y además estudiar la creación de un Museo de Diseño Industrial, y de un Instituto de Enseñanza. Es decir que se daría prioridad a los aspectos culturales del diseño, tal como lo hacían los Design Centre que a partir de la década del 50 se multiplican por toda Europa.

Las actividades se inician en 1963 con una gran Exposición Internacional de Diseño, que ocuparía los dos pisos del Museo de Arte Moderno, en ese entonces en el Teatro Gral. San Martín, aproximadamente 1000 m², donde se exhibirían productos de buen diseño provenientes de ocho países: Alemania, Bélgica, EEUU, Finlandia, Inglaterra, Italia, Suecia y Dinamarca. Se exponen por primera vez en el país un conjunto de 135 productos fabricados en la Argentina por 48 empresas, seleccionados por la recién creada Sociedad de Diseñadores Industriales. Se proyecta en ella un audiovisual realizado por Rafael Iglesia con texto de Basilio Uribe y se emite la 1^o transmisión en circuito cerrado del país proyectando imágenes de las salas hacia la calle. La muestra tendría gran asistencia de público que se calcula en 50.000 visitantes en los 30 días que permaneció abierta. Se dictan también ese año dos seminarios de alto nivel que estarían a cargo de Misha Black e Ilmari Tapiovaara, y se inicia la publicación del Noticiero del CIDI. Al año siguiente en 1964 se realizarían los dos primeros Concursos Nacionales de Diseño, uno de Proyectos y otro de Productos, y otros 3 seminarios dictados por Tomas Maldonado, Gui Bonsiepe y Alfred Schmidt.

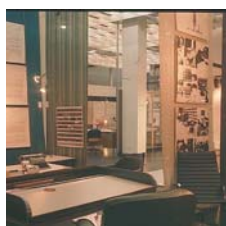
Finalmente, en 1966, el CIDI logra su principal objetivo: inaugurar sus propias salas de exhibición. En un edificio de cuatro plantas alquilado por el INTI, en la calle Maipú entre Diagonal Norte y Cangallo se instalan las oficinas del CIDI y del Bowcentrum, centro este último también del sistema INTI, que se dedicaba a la promoción de nuevos materiales y componentes para la construcción mediante exposiciones y la publicación de informes técnicos.



Oficinas del CIDI.
Muestra permanente



En la planta baja de ese edificio, 600m², que contaba con grandes vidrieras hacia la calle Maipú, el CIDI inaugura ese año la Muestra Permanente de Productos de Buen Diseño. En principio la ocupación de las salas se alternaba mensualmente con el Bowcentrum, pero poco después, como esta alternancia creaba confusiones se terminaría dividiendo la planta baja en dos sectores, uno para cada centro. La muestra permanente sería prácticamente reemplazada a partir de 1968 por Muestras Temáticas: el Buen Diseño en el Hogar, en la Oficina, en Regalos para las Fiestas de Fin de Año, en Imagen de Empresa, Envase y su Gráfica.



En todas estas muestras se exhibían solamente productos fabricados en el país, admitiéndose no sólo diseños locales sino diseños de origen extranjero fabricados bajo licencia y rediseños. A todos los productos seleccionados para ser exhibidos se le otorgaba el derecho al uso de la Etiqueta Roja de Buen Diseño, que el CIDI imprimía y que las empresas podían adquirir a precio de costo para aplicarlos a los productos distinguidos si así lo deseaban. Es de destacar que en todas las muestras se le permitía al público visitante manipular los objetos exhibidos y sentarse en los asientos.



Los productos seleccionados para las muestras debían estar en producción y a la venta, o bien estar diseñados teniendo en cuenta la posibilidad de ser producidos en serie o pequeñas series, es decir que, en general, se excluían de esta selección los productos puramente artesanales, aunque en este aspecto en el futuro se harían algunas excepciones. Se les exigía que respondieran a su función, que tuvieran una alta calidad de fabricación y de terminación sin elementos superfluos, un uso racional de materiales, buenas condiciones de mantenimiento y buenas características ergonómicas. Como última verificación, se tenían en cuenta aspectos formales, dependiendo su importancia del grado de complejidad estructural del producto. En lo que respecta al valor de innovación, fueron pocos los productos expuestos que contaban con ese factor, ya que las empresas en general, con excepción de aquellas dirigidas por arquitectos o diseñadores idóneos, no contaban con profesionales del diseño y se limitaban a copiar o rediseñar tendencias provenientes del exterior.



Exposición oficina
1968

El CIDI entonces se proponía estimular a las empresas impulsándolas a que modificaran sus criterios y se atrevieran a lanzar productos usando los recursos humanos en diseño industrial con los que el país ya contaba, a pesar de que los diseñadores de carrera recién comienzan a egresar de las Escuelas de La Plata y Mendoza en 1971¹.

NOTA DEL EDITOR

¹El 23 de agosto de 1968 se recibieron los primeros egresados de la UNCuyo, con el título de grado de Diseñador Industrial. Fueron las señoritas Martha Passera y Raquel Perales.

El principal beneficio que obtenían las empresas exponiendo sus productos era, además del prestigio que esto podía representar, una promoción gratuita en los medios de prensa, como lo atestiguan las innumerables notas aparecidas en diarios y revistas, comentando las muestras, mencionando las em-

...«En todas estas muestras se exhibían solamente productos fabricados en el país, admitiéndose no sólo diseños locales sino diseños de origen extranjero fabricados bajo licencia y rediseños». (José Pepe Rey)



presas participantes o bien entrevistando a empresarios y profesionales. A este respecto, el mérito que debe reconocerse al CIDI es que durante los años en que desarrolla sus actividades, el tema Diseño esta constantemente presente en la prensa gráfica y, además, que su actuación genera discusiones y polémicas que servirían para promocionar y dar a conocer la disciplina más allá de los círculos académicos.



Muestra permanente

La Muestra Permanente se mantiene en funcionamiento sólo hasta 1969, ya que en 1970 el INTI, debido a los altos incrementos en el costo de locación del edificio, no renueva su alquiler. A partir de entonces se realizarían Muestras anuales en locales cedidos por museos y salones de arte.

En este primer periodo de actividades, de 1963 a 1974, el CIDI contabiliza, entre otras muchas tareas, 27 Exposiciones de Productos de Buen Diseño, 16 en la Capital Federal, 2 en el interior del país, y entre 1970 y 1974 por iniciativa de la Dirección de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores que se haría cargo de su financiación, 9 muestras en el exterior, en las ciudades de Montevideo, La Paz, Asunción del Paraguay, Santiago de Chile, Lima, San Pablo, Río de Janeiro, Caracas y Ciudad de México. Programa también 5 Concursos Nacionales de Productos y uno de Proyectos de Diseño.



Exposición en México
1974

En mayo de 1973 se inicia un nuevo periodo democrático en el país al asumir la presidencia el Dr. Cámpora. Como consecuencia de este proceso las autoridades del INTI son reemplazadas, modificándose a su vez, los objetivos y la estructura administrativa del Instituto.

Se desata en este año una ola de populismo y de reivindicaciones sociales estimulada por el nuevo gobierno, que invade todos los sectores de la sociedad, en particular aquellos involucrados con hechos culturales. El CIDI no escaparía a estas inquietudes y, en consecuencia, en agosto de 1974 se rescinde el contrato de formación del CIDI para crear en su lugar el Sector Desarrollo de Productos bajo la dirección de Gui Bonsiepe. Este Sector tendría como objetivo principal el desarrollo de productos del tipo bienes de capital y de interés social, aunque los trabajos no se limitarían sólo a actividades proyectuales e incluirían la evaluación de transferencias tecnológicas y la elaboración de diagnósticos tecnológicos específicos. El Sector desarrolla sus actividades durante breve tiempo, ya que al producirse el golpe de estado en 1976, Gui Bonsiepe es separado de su cargo.

Finalmente, en 1976, se volvería a recrear el CIDI también a instancias del Ing. Basilio Uribe que permanecía en el INTI integrando su cuerpo de asesores. Podemos dividir este segundo período de actividad en 2 fases o etapas: en la primera de 1977 a 1980, y bajo la Dirección del Ing. Uribe, el CIDI intenta retomar las tareas de promoción ampliando además su campo de acción al Diseño Gráfico, e incorporando a la vez el sector Desarrollo



Exposición. Muestra de envases.



Exposición. Muestra hogar, 1969

de Productos con el propósito de resolver problemas comunitarios y de interés social.

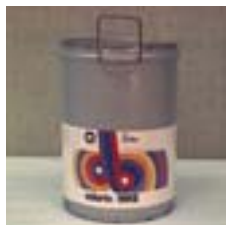
Se vuelven a equipar los talleres del Sector Desarrollo de Productos y se adquiere una estructura neumática de 540 metros cuadrados para realizar en ella las muestras de diseño con el fin de alejarlas de las salas de los museos de arte. Desgraciadamente la alta inflación y la apertura de las importaciones llevan a las empresas productoras a transformarse en armadoras o directamente en importadoras. Esta situación complicaría la estabilidad y el desarrollo de las actividades del Centro, al punto de que sólo se llegan a realizar dos muestras de diseño, una en la ciudad de La Plata, utilizando la estructura neumática, y otra en la Capital Federal, esta última en el salón de exposiciones de la Unión Industrial, ya que no se logra obtener autorización de las autoridades municipales para instalar la carpa en el ámbito de la Capital Federal.

Como trabajos de desarrollo se completan los prototipos del calefón solar, del cual se obtiene una patente. Se desarrolla un envase para el abastecimiento de las bases antárticas por pedido de la Armada. Se continúa con el desarrollo de la cocina económica por gasificación de combustibles sólidos. Se diseña y produce un nuevo sistema para exhibición de productos en las exposiciones del CIDI, y una máquina para ensayar esferográficas que sería utilizada para una serie de ensayos requeridos por el sector Defensa del Consumidor.

En 1980 el Ing. Basilio Uribe decide iniciar trámites jubilatorios y se retira del Instituto. Se inicia así una segunda etapa, 1980-1984, que estaría bajo la dirección de Julio Colmenero. En ella se encaran nuevos planes de trabajo, en este caso de desarrollo, y, ante la imposibilidad de realizar exposiciones representativas de productos nacionales debido a la recesión industrial que se intensifica a partir de esos años, se abandonan la mayor parte de las tareas de promoción. Las 3 muestras bajo carpa programadas para 1980 en Rosario, Córdoba y Mendoza, para las cuales se había realizado una intensa promoción desde el año anterior, estableciéndose un preacuerdo de participación con 156 empresas, deben suspenderse debido a que la mayoría de esas empresas, cuando se les solicita concretar su participación se retractan, quedando reducido su número a sólo 27.

Principalmente son estas las razones que llevan a intentar modificar las políticas tradicionales de promoción, dirigiendo los esfuerzos a lograr la inserción del diseño industrial en áreas hasta entonces no exploradas, incorporándolo a planes estatales de desarrollo, colaborando con diseño en los proyectos de otras unidades técnicas del INTI, con el fin de transformar sus desarrollos en productos y, hasta donde el Consejo de Dirección lo permite, ofreciendo servicios de diseño a las empresas que, impulsadas en general por la necesidad de exportar como medio para superar la crisis interna, solicitan servicios para mejorar sus productos.

Lo más destacable de esta etapa, además de los intentos para insertar el diseño en la industria, es el apoyo del CIDI a la unidad profesional de los diseñadores y de las entidades que los agrupan, contribuyendo a la creación del CADi, Comité Argentino de Diseño Industrial, en el ámbito nacional y de ALADI, Asociación Latinoamericana de Diseño Industrial en el latinoamericano. El CADi estaba integrado por las Escuelas de diseño de todo



Concurso 1969.
Colorín

el país y las instituciones profesionales nacionales y provinciales, y tenía como objetivo coordinar las acciones destinadas al desarrollo, la difusión y la investigación del Diseño Industrial a nivel nacional e internacional. Otras actividades importantes en esta etapa son dos concursos de muebles organizados en conjunto con CAFYDMA, uno para estudiantes y otro para profesionales.

En lo que respecta a tareas de desarrollo se intenta cambiar la modalidad de trabajo comenzando por volcar los esfuerzos a la resolución de problemas del área rural a través de, por un lado un convenio de asistencia técnica a los grupos CREA, que incluía entre otros temas un conservador de vacunas de uso veterinario y el diseño de casillas para tractoristas, y por otro inicia su participación en el convenio de colaboración recíproca INTI/INTA presentando dos Planes de trabajos: Asistencia Técnica en Diseño Industrial al Departamento de Extensión en Hogar Rural en las áreas de Nutrición y Saneamiento Básico y Mecanización de la Poda de la Vid. Participaría también en dos planes que el INTA terminaría por unificar: Equipamiento Antichagásico y Plan de Vivienda Nacional.

A pesar de los buenos propósitos de las entidades oficiales para resolver problemas de interés nacional, todos estos proyectos no pasarían de la etapa de estudios preliminares debido fundamentalmente a que no se ponen a disposición de los sectores técnicos los recursos necesarios para su financiación. Tampoco se concreta el modo de ejecución de los proyectos ni se resuelven las desintelencias generadas entre los organismos, por lo que ninguno de estos proyectos tendría continuidad.

Como trabajos de diseño para terceros se encaran en cambio dos proyectos solicitado por el Dpto. de Física del INTI, un Medidor de Difusividad Térmica y un Termómetro Termoeléctrico con punto fijo de Referencia. Para la empresa Rotaprint se rediseña una máquina impresora offset, y para SAIAR un calefón termo. Otro proyecto solicitado por el Jefe de la Sección Nutrición del CEMIC fue una balanza para pesar pacientes imposibilitados de movimientos que llegaría hasta etapa de modelo y que no pudo concretarse por falta de recursos para la fabricación del prototipo.

A partir de 1985, los problemas del CIDI tienden a agravarse debido a las renuncias sucesivas de su Director Técnico, del Secretario y del Presidente del Consejo de Dirección.

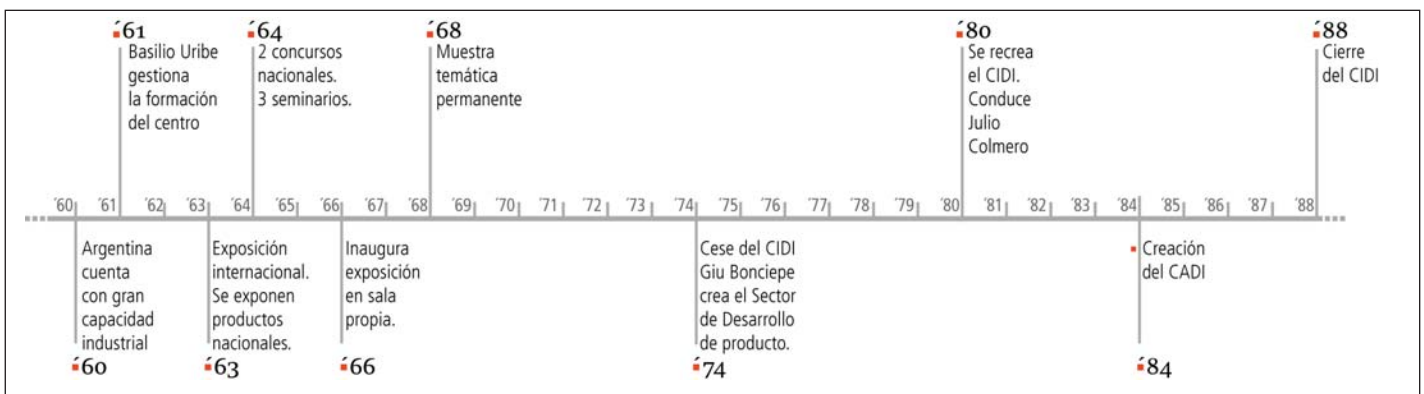
A partir de 1986 los restantes miembros del Consejo de Dirección se declaran en receso hasta tanto el INTI se expida con respecto al plan de trabajos presentado y al nombramiento de un nuevo Director Técnico. Seguiría una larga serie de tratativas entre el Consejo y las autoridades del INTI, pero a pesar del reconocimiento que el diseño industrial alcanza en los altos niveles de la Secretaría de Industria y del INTI, no se logra implementar una unidad técnica de diseño que sirva a los propósitos del Instituto.

En 1988 a pesar del esfuerzo puesto por el Consejo de Dirección del Centro para darle a este un nuevo impulso, el Consejo Directivo de INTI rescindiría definitivamente el contrato de formación del CIDI.

El haber mantenido durante dos años un Centro que no contaba con autoridades constituidas ni prácticamente personal, es una prueba de que por lo menos algunos de sus funcionarios estaban convencidos de la importan-

cia que tenía el diseño industrial principalmente como herramienta para incrementar las exportaciones. Sin embargo estos propósitos no se concretarían por diversas razones. Una de ellas es el continuo cambio de funcionarios en el Poder Ejecutivo; la consecuencia inmediata en el INTI es una sucesión de 5 Presidentes que se alternan en la conducción del Instituto en el período considerado, 1977 a 1988. Por otra parte, se inicia una fuerte resistencia a la creación de Unidades Técnicas que dependieran directamente del INTI, como era el caso de sus Laboratorios, posibilidad que hubiera simplificado la creación de un sector de diseño industrial que respondiera, al menos, a los lineamientos exigidos por el Instituto, es decir un sector que prestara servicios de diseño a la industria.

Además de esta larga serie de situaciones, el CIDI debe enfrentar su propia antinomia: por un lado el INTI que exige mayores ingresos del Centro a través de servicios de diseño a la industria y, por otro, el grupo de empresas socias que no sólo se oponen a esto sino que pretenden que el CIDI se dedique a realizar principalmente tareas de promoción. Evidentemente, esta divergencia de opiniones no tenía solución porque los empresarios no estaban dispuestos a invertir en un Centro que sólo se ocupara de prestar servicios y el Instituto, por su parte, tampoco estaba dispuesto a sostener un Centro que no contara con suficientes ingresos como para financiar por lo menos el 50% de su presupuesto. En realidad ninguna de las dos pretensiones tenían muchas posibilidades de éxito ya que por un lado la recesión industrial que se intensificó a fines de los años 80 impedía realizar muestras representativas de diseño y por otro los pedidos de servicios de diseño ingresados en los últimos años en el CIDI indicaban que eran muy pocos y de elemental complejidad los trabajos que la industria solicitaba.



CAROLINA MUZI. Comienzan a aparecer algunos puntos que se cruzan. Rosario Bernatene hizo un contexto general y; marcó al CIDI como un hito institucional por su riesgo y su honestidad en la forma en que vinculó la industria y la aventura cultural. Me parece que entre los puntos comunes de las dos ponencias hay un eslabón que puede unirlos muy bien. Seguramente, Ricardo Blanco presente un recorrido histórico, que incluya esa producción y esa otra vertiente del diseño que Rosario mencionó por el lado de la unilateralidad, y por la corriente que trajeron inmigrantes. También, hay que ver por qué tuvieron acá terreno fértil.

RICARDO BLANCO. Quiero plantear algunas reflexiones, porque en realidad yo fui un usuario del CIDI. Es decir, salvo en alguna comisión o en alguna pelea interna, no estuve vinculado directamente al CIDI. Por lo tanto, mi lectura de las exposiciones, de los congresos, de las reuniones de las asociaciones es una mirada personal. En principio, comparto muchas de las cosas que planteó Rosario, sabe ella muy bien que otras no. Lo que me sorprende es que como alumna jugaba a sacarse notas. Por eso, no nos entendíamos algunas veces. Ahora entiendo, cuando Carolina empezó a hablar utilizó dos frases: planteó como «país de porquería» y «falta de matriz», yo sentí esos comentarios como un tanto negativos. En general, Rosario planteó también una lectura donde al final predice un futuro inhóspito y no hablar del pasado. Es decir, siento que de una acción de la cual somos todos partícipes, hay un cierto cuestionamiento permanente y de todas las maneras de hacer el diseño.

...«cuando empieza la crisis del CIDI, nosotros en el año 78 armamos la primera exposición de diseño «Hecho por diseñadores». Es decir, nos vamos al CAYC y nos apartamos del CIDI, porque para nosotros era demasiado empresarial. En algunos casos aparecían nominados los productos, el empresario, el precio, y no aparecía el nombre del diseñador». (Ricardo Blanco)

A esta altura de mi vida, ya no pienso que haya que verlo por ese lado, sino que deberíamos darle una mirada positiva. Tomar lo que se hizo bien y lo que se hizo mal como un referente para mejorarlo. Yo decía que voy a hablar del CIDI como un simple partícipe y espectador, pero no un espectador pasivo. Por supuesto, para mí había otra generación mayor que yo, eran unos héroes por ahí perdidos, la gente de OAM, que después conocí. Algunos personajes que participaban en ese momento en el diseño, como Kalondi, como Eduardo Joselevich, como Rodrigo, como Emil Taboada.

Ellos participaban de lo que en su momento fue lo que nombró Pepe, la ADIA, Asociación de Diseñadores Industriales de la Argentina, de la cual nunca pude ser socio porque nunca tuve antecedentes para estar ahí. Eso marcaba, también, una visión grupal que estaba patrocinada por el CIDI. No nos olvidemos que el CIDI y esta es una cosa muy fuerte para mi lectura y para mi desarrollo, se había formado con varias empresas, casi todas de producción o de materia prima como Keppers, extranjeras como el caso de Olivetti, de producción industrial como el caso de Siam, y también las escuelas, la facultad de Ingeniería y de Arquitectura de la UBA que nunca participaron, que yo sepa.

PEPE REY. En la primera etapa.

RICARDO BLANCO. Pero nunca las vi participar en una comisión.

PEPE REY. El tema es que tenían que hacer aportes.

RICARDO BLANCO. Pero esa fue una visión permanente, las empresas y sus productos, para mi lectura era siempre eso. Salvo cuando aparecían los concursos de productos o de proyectos. Los de productos eran realmente rigurosos, o por lo menos uno de afuera lo sentía rigurosos, en el sentido en que te

...«creo que la influencia de ulm fue inevitable y también pernicioso para América».

(Ricardo Blanco)

nían que ser productos realmente producidos, metidos en una industria, en el desarrollo. Digo esto porque en un momento dado, cuando empieza la crisis del CIDI, nosotros en el año 78 armamos la primera exposición de diseño «Hecho por diseñadores». Es decir, nos vamos al CAYC y nos apartamos del CIDI, porque para nosotros era demasiado empresarial. En algunos casos aparecían nominados los productos, el empresario, el precio, y no aparecía el nombre del diseñador, me acuerdo patente.

Entonces, como era docente de diseñadores, para mí el perfil del diseño como producto resultante de la acción de un diseñador era importante. Ésa era mi visión, y la sigue siendo, en eso diferimos en algunas cosas con Rosario, por suerte, para que haya diversidad de opiniones. Pero esa es una mirada bastante fuerte.

Quería hacer un recordatorio muy particular del CIDI, a Uribe. Uribe era un personaje difícil. Él mismo decía que como era petiso y vasco, cómo no iba a ser difícil, pero era rigurosísimo. Me acuerdo que a uno de los modelos de diseño internacional de muebles premiado en todo el mundo, él lo cuestionó porque tenía una soldadura hecha a mano en la parte de abajo, que no se veía, y que eso le daba un toque de artesanía que no le correspondía estar en el CIDI. Desde ese rigor, nosotros, los más jóvenes, teníamos la preocupación de hacer las cosas como creíamos que se debía hacer, o porque lo decía una entidad más grande.

Cuando Pepe comentó sobre un seminario que hizo Misha Black y Tapiovaara, en el primer año o en el segundo, por supuesto que no tuve ni acceso a anotarme, ni posibilidad de mirar las cosas. Estaba cerrado a un grupo, básicamente de arquitectos, pero para los más jóvenes no era posible acercarse. Después, cuando lo conocí a Tapiovaara en los 80's, él mismo lo planteó y trabajó con gente de mucho oficio. No sé si Eduardo Joselevich estuvo en ese seminario. Debo decir que la influencia de Maldonado es de rebote y de interpretación más que directa. Hice el seminario con Maldonado en la FAU y éramos diez o doce personas nada más, en el CIDI, y hubo uno de Bonsiepe, que realmente no sentimos que fuera dogmático, no nos sirvió demasiado. Yo digo que las influencias eran más por interpretaciones que teníamos de ciertos personajes o ciertas tendencias, que lo específico directo.

Para entrar en uno de los puntos que tocó al final Rosario, el tema de la influencia, creo que la influencia de ULM fue inevitable y también pernicioso para América. La evidencia está en Brasil, un país que se demoró en diseño propio por culpa de la gente de la ESDI que estaba dirigido por ex de ULM, no quiero producir polémica, pero es clarísimo.

En rigor, esa manera de pensar el diseño totalmente centro europea, coincidía con cierta manera de pensar la arquitectura también. Debo decir que los primeros que trabajaban en diseño venían de esa zona, y había una cierta influencia y una mirada bastante fuerte. Cuando empieza ya el tema más específico del estilismo Braun, hay una mirada doble, por un lado un cierto cuestionamiento, y por otro, una total adhesión. Sin embargo, el diseño de muebles no participó de esa corriente, sí ciertos objetos industriales, y ahí se diversificó bastante. Siento que la participación como diseñadores en los concursos del CIDI, era para nosotros bastante importante porque trabajábamos para la industria. Es decir, si nosotros podíamos poner un producto en

...«Nosotros como diseñadores teníamos como cierto cuestionamiento sobre el CIDI, porque miraba solamente a las empresas». (Ricardo Blanco)



Sillón BKF 1938
Bonet - Kurchan -
Ferrari Hardoy

la exposición del CIDI, esa industria confiaba más en nosotros y podíamos seguir trabajando y seguir adelante. Ese era un objetivo fuerte que sentíamos en el CIDI.

Lo que pasó con el CIDI, y nos pasó a todos, fue el impacto fuertísimo, violento y cultural de la exposición del 63, que nos dejó huellas bastante importantes. Hay que ver que en el contexto de los estilismos de época, estaba produciéndose un cambio, estaba apareciendo los lineamientos estilísticos italianos, saliéndose de lo escandinavo (básicamente en muebles). Por varias razones, la cultura del diseño en la industria de productos americana estaba frenada, olvidada, entonces nosotros sólo veíamos ULM.



Sillón Pampanini 1953
Gerardo Clusellas - oam

Si uno lee el prefacio del catálogo del 63, se dice que se aceptan productos argentinos, a pesar de que la calidad no era lo que se quisiera, es decir, se disculpa la producción argentina, porque esa selección de los diseños argentinos, la hizo la ADIA, la Asociación de Diseñadores, no la hizo el CIDI directamente.

Entonces, volviendo al principio, había una imagen de esta cosa un poco negativa. Nosotros como diseñadores teníamos como cierto cuestionamiento sobre el CIDI, porque miraba solamente a las empresas. Se puede decir que a los diseñadores nunca hubo nada que nos viniera bien, porque mirábamos sólo a la empresa, o a los diseños, o a la industria, o a la producción, y estar mirando sólo eso es lo que no dejaba avanzar.

Creo que es positiva la pluralidad de ideas que hoy en día existen y participan. Puede uno estar de acuerdo o no en reunión de comité, pero en esencia se está mostrando un espectro muy grande. Inclusive en las maneras de trabajar, y en esto tiene que ver el nuevo CIDI y los organismos que están acá, en su relación con la industria. Como en la época de Colmenero, porque en la época que estuvo Bonsiepe en la unidad de producción no hubo posibilidad de entrar a nadie de afuera y que no fueran los grupos que trabajaban con él. Pero cuando el INTI empezó a generar productos o estar vinculado de distintas maneras en relación a la industria, los diseñadores nos pusimos un poco nerviosos. No nos parecía que una institución de esta envergadura tuviera que definir el carácter de producir cosas para la industria. Pensamos siempre que la industria es la que debería haber recurrido a los diseñadores que ya estaban saliendo de las escuelas y que podían aprender. Es decir, ahí se produce en el CIDI, un Centro de producción de diseño, no muy grande, que hizo algunas cosas, algunas las nombró Pepe, algunas no se hicieron, hubo algunas discusiones entre diseñadores conocidos, más o menos fuertes, que llegaron a distanciarse ante esta entrada, y lo que veíamos era que si bien se potenciaba básicamente la industria, esta última no utilizaba diseñadores, y entonces lo veíamos como una contradicción. Se apoyaba a ciertas industrias, pero que por su naturaleza ya tenían sus diseñadores, como Siam, pero porque pertenecían también al área de la dirección del CIDI.

«Uno de los errores en el diseño argentino... son estas miradas tratando una de eliminar a la otra». (Ricardo Blanco)

A mí me parece que también es importante recalcar que hubieron algunos industriales que descubrieron en el CIDI, esto que se llamaba diseño, aunque lo hacían sin conocerlo. Creo que es el caso de Masjuan. El ingeniero Masjuan, dueño de Atma, comienza a involucrarse en el directorio del CIDI, y es cuando empiezan a participar más diseñadores de afuera en el desarrollo de sus productos. Inclusive, Masjuan hizo una defensa muy fuerte en el congreso de Irlanda, que movió los cimientos del ICSID que era un organismo internacional muy fuerte, con Josine de Cresoniev, que era la secretaria eterna, y fue cuestionada por Masjuan fuertemente, y le costó el cargo a Josine. Es decir, creo que hay que ver el CIDI en un contexto mundial. Su esquema fue sacado, como dijo Pepe Rey, de los modelos de los Design Center, de Londres, de Bélgica, y cuando esos modelos se cayeron el CIDI también, aunque de otra manera. Esa mirada internacional estaba siempre presente, no es casual que haya venido Misha Black, que era presidente del ICSID, y Tapiovara, gente muy conocida a nivel internacional.

En el CIDI había una mirada internacionalista y nunca se habló –que yo me acuerde– de un problema de identidad, por ejemplo. Lo que sí sucedía en las universidades, en el CIDI no existía, no había ningún problema en eso. El 90% de los diseñadores de esa época no teníamos ningún problema en hacer lo que queríamos, no por identidad. Se trabajaba de otra manera, no era esa la preocupación.

Creo que el caso más paradigmático de eso es el Fototrama. Un trabajo perfectamente visualista, que inventa el pixel antes de la computadora, y que no se lo valorizó lo suficiente –para mi gusto–, y sin embargo, fue un producto que integró como ninguno la gráfica con el diseño industrial. No nos olvidemos que el diseño gráfico entra en el CIDI varios años más tarde, en el segundo período. Y el proyecto de Eduardo Joselevich de Fototrama, combina de una manera muy exacta todo lo que es comunicación, lo que es un producto industrial, lo que es selección, lo que es armado y montaje. Es decir, me parece que si bien el CIDI lo reconoció porque tuvo un premio, también quiero decir que para nosotros un primer premio importante era la presencia del CIDI, que estaba latente para que lo cuestionáramos, estaba ahí y no dejaba de ser un referente muy importante.

Yo veo que el Centro Metropolitano también está haciendo lo suyo en estos momentos, de manera totalmente distinta. No me gusta que se llame «centro», porque los centros me remiten a los centros de diseño, y en el mundo esos modelos fracasaron, hay otras estructuras.

Creo que uno de los errores que posiblemente hayan sucedido en el diseño argentino, es este listado fantástico que hizo Rosario, el rol de emancipador, la función poética, la democratización, el fetiche, el desarrollismo, las Pymes, la tecnología, las interfases y las artesanías. Todas estas son miradas que alguna vez han pasado por las escuelas tratando una de eliminar a la otra, y eso es lo peor que puede pasar. Tal vez lo que ha sucedido –contestando un poco a algunas incógnitas que planteaba Rosario– es que los sistemas formales de enseñanza, estaban más estructurados didácticamente, los otros estaban en un plano casi poético, de búsqueda de identidad por identidad, aunque nunca me explicó nadie por qué se buscaba esa identidad. Y sin embargo, se peleaba, había discusión y asambleas, y todo eso, pero no se especificaba, era una actitud romántica. Ese es un punto clave para mí, no es mejor ni peor,



Sistema Fototrama 1962
Eduardo Joselevich.
Fanny Fingermann

la didáctica tiene metodología para transmitirse, la poética no, y eso en las escuelas, por lo menos, a mí me ha servido que la metodología exista y le dé soporte a la transmisión de conocimiento. Todo esto tiene que ver también con las vinculaciones, no nos olvidemos de dos cosas que habló Pepe sobre el CAYC, que creo que fue un intento que no cuajó por muchas razones, era una intención. ALADI también fue una intención, fue creado por ideología en la India, por Uribe, y se firmó en México.

PEPE REY. En el 74, cuando se hizo una exposición argentina fue cuando se firmó, con el Colegio de Diseñadores Industriales en México, una colaboración para la creación de ALADI. Fue nada más que un inicio.

RICARDO BLANCO. A pesar de ser una estructura de pensamiento internacionalista, aceptó y propició la existencia de una entidad que agrupara a Latinoamérica. Como reacción al ICSID, que estaba muy cerrado en sus personajes más mediáticos y más fuertes del diseño internacional. El CIDI en ese sentido, y a pesar de lo que dije, que Uribe era un tipo difícil, supo ver todas las variables, y hacerse cargo de eso. Uno podía participar, a veces, si no lo dejaban era porque uno no se metía demasiado. Yo llegué a estar en algunas comisiones, a pesar de que debo decir que un día el ingeniero Uribe me echó del CIDI, pero al final, entré y participé en una comisión. En ese momento era profesor en tres escuelas de diseño, y para el CIDI era una manera de juntar información. Pero siempre pudimos trabajar con Uribe.



Hexájaros 1963
Ricardo Blanco

CAROLINA MUZI. Le quiero hacer una pregunta, si podían contar qué era el CADI, y por qué se formó.

RICARDO BLANCO. Al inicio se forma porque había varios grupos. Estaba la Asociación de Diseñadores Industriales de La Plata, la de Mendoza, ALADI, y estaban cada uno por su lado, entonces se trató de formar un comité que los agrupase. Era inevitable que no funcionara porque las personalidades eran totalmente diferentes.

CAROLINA MUZI. Pero hubo algún espacio de debate que haya dejado...

RICARDO BLANCO. No creo que haya quedado nada, fue muy corto. Fue un intento de juntar algo que se había abierto, se había desparramado demasiado, y nos parecía que era bueno sentarse a discutir en una mesa todas las cosas.

PEPE REY. Pero sirvió para el debate.

RICARDO BLANCO. Sí, aunque no creo que haya habido debate porque pensar el debate en ese momento, era como pensar que uno iba a sobresalir sobre los demás, y no era lo que interesaba. Era más difícil porque hubo diferencias.

La asociación de diseñadores se forma cuando se forma el CIDI. A instancias del ingeniero Uribe, todos los profesionales que estaban trabajando en el diseño, se vinculan, y forman lo que es ADIA, Asociación de Diseñadores Industriales de la Argentina, pero después eso se cae porque no hay apoyo. Estuvo el seguimiento del Ing. Emil Taboada, que era el presidente, aunque bastante tiempo después se cae y otra vez volvemos a querer rearmarlo con otra gente más nueva. En ese entonces, nos reuníamos en un restaurante llamado Aurora, lo armamos un poquito, y también cayó. Luego, armamos otro en un momento posterior, con Nápoli, Mariño, Bonsiepe, Gaite, Colmenero, Fausi,

«Se ha entendido el tema de la diversidad de conceptos, y de principios, y que cada uno puede elegir el suyo y trabajar en él, y si al otro no le gusta es un problema del otro». (Ricardo Blanco)



TV Televe 1975
Julio Colmenero

una nueva asociación. Para empezar a juntar todo, lo fuimos a ver a Uribe y nos echó. Lo importante es que a partir de que se armó esa nueva comisión, La Plata organizó su asociación de diseñadores egresados universitarios de diseño, por lo tanto ninguno de los que estábamos ahí podíamos entrar, y ahí se disolvió la nueva ADIA.

Entonces, empezamos con las asociaciones profesionales de las escuelas, que tardaron mucho en instalarse bien, costó mucho trabajo. Eso es natural, porque la gente tiene necesidad de trabajar, ganarse la vida, y no había mucha gente para dedicarse a las asociaciones. Eso para mí es todavía el único fracaso que tienen las asociaciones profesionales ya que no se instalan fuertemente.

CAROLINA. Se empieza a cruzar la historia de la disciplina, la industria y las instituciones. En un momento dije que tal vez era bueno que hoy hubiera una instancia que nucleara a todas las instituciones que a nivel nacional, provincial, oficial y algunas privadas, están trabajando con el diseño, porque da la idea de que el mapa está superpuesto.

A veces se tira para distintos lugares, parecería como que no se pudieran aunar criterios o acciones. No sé si ustedes eso lo ven posible, pero tal vez más pertinente al contenido de la charla sería preguntarnos qué lecciones deja la historia inmediata.

RICARDO BLANCO. A mí me parece que en cuanto a las vinculaciones de las partes en este momento estamos mucho mejor que en esa época. Es decir, lo que está haciendo el Programa de Diseño, lo que está haciendo el Plan Nacional de divulgar información a todos, es porque los medios lo permiten mejor que antes, y no es que antes se negara pero sí era más dificultoso. Y por otro lado, me parece que como yo todavía participo de varias escuelas, veo y conozco lo que está pasando, no están preocupadas una por la otra, es mucho más flexible, al contrario, creo que cada cual está buscando su propio perfil, tal como Rosario planteaba que debería ser, y me parece que está bien. Las discusiones, si yo puedo hablar con Dany Wolf de la Universidad de Palermo, bien lo de él es una cosa, y lo nuestro es otra cosa. No hay un problema demasiado dramático. Creo que la participación de egresados de distintas escuelas, en las nuevas escuelas, ha hecho ver una cosa mucho más abierta. Antes era un período bastante más duro, bastante cerrado.

Pensemos que la facultad de Arquitectura de la UBA tuvo cuatro intentos de abrir la carrera de Diseño, hasta el 83, y no pudo hacerlo, con gente que trabajaba en diseño, con planes cerrados, firmados y lacrados ya para abrir, y no se pudo hacer, porque había intereses personales diferentes, nada más que por eso. Hoy en día se puede hacer, y se puede abrir otra escuela, e irse allá, y volver. Me parece que en ese sentido, se ha avanzado, y se ha entendido el tema de la diversidad de conceptos, sobre todo porque lo que me parece positivo de esta diversidad de conceptos y de principios, es que cada uno puede elegir el suyo y trabajar en él, y si al otro no le gusta es un problema del otro.

Esto lo digo porque durante casi veinte años fui titular de un taller, el único taller vertical, de la única escuela que tenía todo completo sobre diseño en la Argentina. Entonces, me sentía como responsable de darle todas las maneras de mirar el diseño a los alumnos, y sentía que no podía o no era

...«Las críticas que uno haga a cualquier situación del diseño, creo que son críticas de reflexión, pero no de matar para que quede otro, sino para ampliar el espectro». (Ricardo Blanco)

demasiado justo darle mi visión solamente, a pesar de que muchos creen que fue así, yo sentí que en ese sentido tenía que ser más abierto. Ahora que hay tantas escuelas, y hay varios lugares, me parece que poco a poco se van a ir perfilando recortes específicos en cada lugar, y creo que en la enumeración que hizo Rosario, no sé si fue un lapsus o a propósito, no nombró a Buenos Aires, y me parece bien, porque las otras son las que están buscando su recorte y su inserción en el ámbito o en la región propia. Por eso digo, pensé si era un lapsus o era una decisión analítica me parece adecuada.

Nosotros estamos haciendo una experiencia, por ejemplo, en Córdoba y que el Banco de Desarrollo lo ha tomado como caso líder, de articulación entre empresa y la industria del mueble, y sale una melange de incluir empresarios adentro, estudiantes, arquitectos, artesanos, en una especie de posgrado, y así salió también lo que hicimos con el mueble chaqueño. A pesar de que pueda hacer una exposición de diseño-arte en la fundación Klemm, puedo ir también a ver cómo se hacen los muebles en Quitilipi o Machagai de una manera bastante crítica. Pero, hay argumentos como para trabajar, me parece que eso es lo positivo en este momento. Las críticas que uno haga a cualquier situación del diseño, creo que son críticas de reflexión, pero no de matar para que quede otro, sino para ampliar el espectro. Desde ese punto de vista lo veo positivo.

Yo viví tanto tiempo que me dan un poco de miedo estas críticas que puedan mandar todo al tacho, pero sigo con mi posición de que la industria no utiliza tanto el diseño. Pero creo que los diseñadores tenemos que dejar de ser tan autosuficientes y dejar que la industria venga. Creo que si a la industria le va mal, ésta tiene que ver por qué le va mal, y una de las causas por la que le va mal es porque no usa diseño. Entonces, la industria tiene que ver las cosas. La otra parte del diseño industrial es que no se están haciendo las cosas como creo que se deberían hacer, o sea, no tenemos ni toda la culpa ni toda la razón, pero me parece que hay una parte que no se ve.

No voy a hacer un cierre demasiado duro, simplemente creo que es una acción positiva. En un punto, creo como los gallegos que las cosas son como son, hasta que dejan de serlo. La enseñanza se tiene que ocupar de los problemas de enseñanza, los profesionales de los trabajos profesionales, la industria de los problemas de la industria y las instituciones de los problemas de las instituciones, no sé si está claro. Es cuando empezamos a mezclar que empiezan a pasar estas cosas extrañas. Una escuela hace lo que tiene que hacer una industria, que es contratar un diseñador, que para eso ya la universidad puso plata y lo sacó a la calle, y no ir a buscar estudiantes, que es mano de obra gratis y esclava, entonces no me parece, cosas de ese tipo tienen que tomar otro carácter. Me parece que la industria es la industria, los profesionales son los profesionales, y las escuelas son las escuelas.

...«creo que los diseñadores tenemos que dejar de ser tan autosuficientes y dejar que la industria venga. Creo que si a la industria le va mal, ...una de las causas es porque no usa diseño».

(Ricardo Blanco)

...«diseñar es bastante simple, es un hecho de síntesis, pero para aprender esto hemos decidido en varios lugares del mundo fraccionar el aprendizaje en cinco o seis años»...

(Ricardo Blanco)

CAROLINA MUZI. Rosario vos diste una respuesta que nunca está entre las más corrientes, que se da en relación a la formación y a la falta de vínculo entre diseñadores e industria, ¿crees que esa formación está en transición?

ROSARIO BERNATENE. Yo tiré esta idea un poco como hipótesis interpretativa, de cómo se ha ido dando la inserción local de la disciplina de diseño. Y lo dije como un aspecto que nunca se indagó. Es decir, uno se puede preguntar tranquilamente por qué la formación de diseño se da exclusivamente en el ámbito académico. Hay una tradición, y nos parece hasta natural que así sea, pero un día uno se puede preguntar cuánto de natural tiene eso, y ver otras posibles formas de inserción social de la disciplina. Una es la que dice Ricardo, y me parece válida, pero estaría bueno que hubieran otras. Incluso otras experiencias, y que se pudieran comparar, comparar resultados, que se pudiera establecer un diálogo entre distintas experiencias de inclusión social de la disciplina y de formación social de la disciplina.

RICARDO BLANCO. Yo comparto lo que dice Rosario, creo que hay algunos problemas operativos que se han demorado, pero yo no me animaría a hacer un balance, sino a sugerir que alguien lo haga, o sea, hacer un análisis de la cantidad de operaciones que se han hecho de vinculación, no solamente desde la academia, sino de vinculación con artesanos. De esto ya hubieron bastantes y con distintos resultados, buenos y malos. De ahí se pueden sacar conclusiones de cuál es el mecanismo, porque cuando uno habla de enseñanza, habla de que alguien quiere aprender y de que alguien más o menos se tiene que ocupar de enseñar, entonces hay que estructurarlo para generar la transmisión de ese conocimiento. Creo que eso es lo que lo hace más difícil. Es el caso de los artesanos, es decir, en cualquiera de las disciplinas, hay artesanos que son maestros, otros que son artesanos mano de obra, etc. Trabajar con los artesanos tiene sus distintos matices, es difícil articular diseñadores con artesanos. No es imposible, pero son cosas esporádicas, entonces generar toda una metodología para este trabajo es todo un mettié. Operar con la recuperación de culturas anteriores a las nuestras es otra metodología. Cuando hablo de metodología me refiero a un sistema racional, que uno pueda transmitir y el otro racionalizarlo, y eso es un sistema racionalista. Por eso sigue en pie el esquema racional. Es decir, porque como siempre digo, diseñar es bastante simple, es un hecho de síntesis, pero para aprender esto hemos decidido en varios lugares del mundo fraccionar el aprendizaje en cinco o seis años, cada año en 6 materias, cada materia en 18 temas, y cada tema en 3 parciales, etc. Hicimos un trabajo de síntesis extrema, llegar con el análisis a cada parte para que después sea un hecho casi involuntario. Entonces, eso es lo que hace difícil la transmisión cuando hay gente que ya viene formada de otra manera, no con una formación formal, sino con una formación de vida, creo que eso es lo que hace difícil la articulación. Y a mí no me preocupa, porque creo que los diseñadores en general hicieron una carrera buena, o sea, se hizo lo que se pudo, y se hizo bien, por eso salió Rosario.

CAROLINA MUZI. Esta pregunta es para los tres, cómo ven ustedes la incidencia, por qué no miramos a la historia del diseño, por qué tiene tan poco espacio en la formación de las universidades.



Incubadora Weros 1980
Roberto Nápoli

RICARDO BLANCO. Creo que en esa época, en los 70, todavía la disciplina «Diseño» no sentía que hubiera habido una historia de ella, se estaba constreñiendo, me parece que esa es un poco la respuesta. Había algunos comentarios de que pasaba algo, se sabía de la Bauhaus, y punto. Lo otro era más de comentario. Ahora ya es otra cosa. Ahora han pasado situaciones muy complejas, muy diversas, distintas entradas, que es lo que enriquece a una visión histórica del diseño. Por eso me parece que esto de reunirnos acá, revisar una parte de la historia del diseño en Argentina, como fue el CIDI, me parece importante. Después, cada uno sacará las conclusiones que se hace de esa lectura histórica.



Equipamiento Urbano
Ciudad de Mendoza
1992
Armani - Gimenez

ROSARIO BERNATENE. Mi respuesta ya la di prácticamente cuando expuse, en el sentido de que cuando armé la charla, ahí me di cuenta de esto que les decía, de la madurez de la disciplina, que nos permitía hacer distintas selecciones de referentes. La verdad es que la oportunidad de esta charla me dio la posibilidad de armar otro ejercicio para los alumnos en este sentido, una vez que ya cursaron la historia del diseño en la Argentina, cada cual arme sus propias selecciones de referentes. Eso habla de que hubo que transitar un espacio, ojo que esta es una disciplina muy joven, a comparación de la Arquitectura, es una disciplina de 40 o 50 años. Por lo tanto, para hablar de la historia siempre hace falta una distancia, una cierta distancia. ¿Cuánta distancia fue necesaria para poder empezar a hablar de la dictadura? Con todos los acontecimientos históricos pasa lo mismo. Creo que este es el momento de empezar a hacer estos balances históricos dentro de la disciplina de Diseño.

RICARDO BLANCO. Creo que lo que dice Rosario es fundamental, por ejemplo, si uno toma la bibliografía de diseño, va a ver que todo el diseño centroeuropeo está basado en lo que pasó en Alemania, Inglaterra, después aparecen los italianos con una mirada totalmente distinta del diseño. Nosotros no accedimos, por muchas razones, a la verdadera historia del diseño norteamericano, y el diseño americano es riquísimo, muchísimo más que cualquiera de los otros, pero fue negado, era mala palabra. Si uno toma los libros va a ver con sólo mirar las imágenes, que hay miradas diferentes.

CAROLINA MUZI. En ese sentido, le quería preguntar a Pepe, algo que no sé si hoy se está haciendo con ese grado de minuciosidad en las instituciones, pero haber ido recopilando la historia del CIDI, que es un trabajo... son dos tomos muy exhaustivos. Le quería preguntar qué conciencia había en ese momento de la documentación, si sentían que estaban haciendo historia. En algún momento, vos hablás de la cantidad de notas que salían y de la presencia en los medios, que es otro tema que a mí me preocupa, porque todavía no... me parece que hoy hay una presencia extraña en los medios, que no se termina de incorporar esto como historia de la cultura, o social, y quería que vos cuentes un poco en esa época cómo se vivía, y cuando vos empezaste a recopilar cómo era el contexto.

PEPE REY. Lo que hay que seguir es con los referentes, como decía Rosario, es necesario escarbar en esos referentes, y no tenemos una historia de la industria que dé cuenta con imágenes de cómo eran los productos. ¿Vos me preguntabas cómo empecé a documentar?

CAROLINA MUZI. Sí, si cuando empezaste a documentar la actividad del CIDI había conciencia de la importancia de lo que estabas haciendo.

PEPE REY. No. Empecé a escribir la historia del CIDI, porque me venían a ver continuamente estudiantes de diseño para preguntarme qué había hecho el CIDI, por qué se había cerrado. Llegó un momento en que dije, voy a escribir una historia.

RICARDO REY — Pepe era como el «gran hermano» siempre estaba por ahí, siempre estaba mirando algo, sabiendo algo, yo debo decir que durante años no sabía qué hacía Pepe, salvo observar, así que evidentemente iba recopilando, eso estaba haciendo (risas).

PEPE REY. Sí, porque en realidad el CIDI fue una aventura, una fantasía, surgió pero no se sabía adónde iba a llegar. Fueron distintas experiencias. Incluso el primer crítico del CIDI fue nuestro grupo de trabajo, que un día nos preguntamos «qué estamos haciendo», porque llegamos a una meseta donde hacíamos exposiciones ya en forma rutinaria. Y ahí nos planteamos el tema, un 80% de los productos que se exhibían era mobiliario, artefactos eléctricos, electrodomésticos, y no salíamos de eso.

RICARDO BLANCO. Eso es algo importante que yo encontré ahora, curando la colección de diseño argentino, en que hay productos que son muy difíciles de exponer en un lugar y que la gente venga a verlos. Me acuerdo cuando hicimos una exposición con Kogan en el Centro Cultural Recoleta, que llenamos cinco salas, y al ver la tercera heladera vino Giesso y me dijo: «ché, esto parece Frávega». Y tenía razón, pero esto era así, era parte del trabajo que hacían, estaba lleno de heladeras, de cocinas, y para un museo eso es extraño, es extraño que el público vaya a ver eso. Entonces, creo que había una intención, entender lo que es el diseño industrial y toda su complejidad. Algunos aparatos eran muy complejos y exponerlos era un desastre, porque eran aparatos difíciles de comprender. Me parece que eso es un poco lo que pasaba con las muestras, lo que tienen de dificultoso las muestras de diseño. Los muebles son más «in-mediáticos», y más mediáticos.

CAROLINA MUZI. Está abierto el micrófono para las preguntas.

Diálogo con el público

El público intervino en el debate y se plantearon una serie de preguntas. Estas últimas tuvieron que ser resumidas por una limitación de espacio.

PREGUNTA PÚBLICO: Estos relatos dan la sensación de estar hechos por personas con una personalidad bastante importante. Esta evolución de los distintos centros que se armaron y las distintas instancias institucionales que hubieron, ¿tiene que ver con una «personalidad» de sus participantes?. Por otro lado, le quería preguntar a los cuatro, viendo el contexto histórico cómo creen que se proyecta el futuro de la disciplina?

RICARDO BLANCO. Respecto a la participación en estas cosas, fruto de las personalidades de cada uno, algo de eso hay, creo que éramos y somos muchos de los participantes, bastante fanáticos. Aquí veo a tres «jóvenes» como Julio Álvarez, Eduardo Cabreja, o Eduardo Joselevich, fanáticos a ultranza. Uno quedaba como un pavote mirando las cosas que hacían ellos. Con el rigor, Eduardo hizo siete millones de cuadraditos y de circulitos hasta llegar al Fotograma. Hoy comentaba que jugué una apuesta de que daba vuelta una caja que había hecho Cabreja, y los cuatro tornillitos estaban con la ranura como tenía que estar, todos en la misma línea, no iba a fallar eso. Y así estábamos siempre, entonces eso se transmitía al fanatismo de que si se hacía una exposición de trabajos de la industria, por qué no están los diseñadores; si están los diseñadores, por qué no estaba la industria.

Cuando Uribe, como cabeza, hace el concurso de cubiertos Gamuza, por ejemplo, invita artistas, no a diseñadores. Y su argumento es que el cubierto tiene una calidad formal muy poética que quien mejor lo puede hacer es un artista, y no un diseñador. Esa fue su interpretación, después le demostramos que eso era cierto, pero lo que no había tomado en cuenta, era que el diseñador tiene un pensamiento sistémico, y el artista es único, entonces en todos los proyectos salieron buenos una cuchara, o un tenedor, pero no una línea completa, que es como estaba pensando el diseñador. Eso nos llevó a no hablarnos durante dos meses. Por supuesto que era parte de las personalidades, pero también era tratando siempre de crear una especie de «súper verdad» que funcionaba en todo, eso fue por ahí el error, y creo que ahora está más suavizado. Pero el fanatismo sigue latente. La otra pregunta cuál era...

PREGUNTA I: Era cómo veían la proyección nacional y a su vez internacional del diseño.

RICARDO BLANCO. Como practicante del diseño te diría que estábamos en un plano del diseño como visión internacional, no nacional. Es decir, lo nacional no debe entenderse como identidad, sí que se hiciera en el país, que participara, pero no había una preocupación de figuración en ese sentido, pertenecíamos a una instancia internacionalista. Es una mirada que hoy en día ha variado bastante. Inclusive, siempre teníamos esa cosa con Latinoamérica, que muchos países como México, Colombia, que han tenido unas culturas anteriores muy fuertes, en términos formales y eso de productos, y a nosotros no nos preocupaba, eso era como una historia de indios, estaba allá, a

nosotros no nos pasaba eso. Esa es una mirada que hoy ha cambiado, por lo tanto creo que me pararía de otra manera a mirar esa historia, desde lo personal. No es que me interese eso, pero lo veo como un fenómeno al que hay que darle una respuesta. Es decir, si el diseño tiene que tener identidad o no, eso es un tema para otro congreso de seis días internado...

ROSARIO BERNATENE. Le quería contestar a la primera pregunta, me parece que no es sólo cuestiones de personalidades fuertes, sino de formas diferentes o distintas culturas de establecer el diálogo. Y en los 70 hay que reconocer que era difícil dialogar, porque lo que primaba era una cultura confrontativa, que inclusive es muy difícil de erradicar. Creo que el debate es importante, creo que las polémicas son importantes, pero no creo que sea positiva una cultura permanentemente confrontativa, porque no permite construir. El otro día, en clase, un alumno se quejó de que en treinta años no había pasado nada, no había mejorado nada. Venía de una asamblea, que cuando la escuché era casi un calco de las asambleas de hace 30 o 40 años, y me puso en un aprieto. Si nos vamos a basar en las discusiones que se entablan dentro de esta cultura confrontativa, se va a callejones sin salida. Yo propongo cambiarla por una cultura constructiva, más que debatir y matarse como decía Ricardo en una discusión, yo les propongo a todos construir, construir instituciones, escribir un libro, hacer cosas. En mi opinión, la cultura confrontativa, que es típica de los '70, fue más negativa que positiva, por lo menos para nuestra historia. Además hay algo más que te quería decir, no hay que tenerle miedo al movimiento de las instituciones, porque tener su momento de nacimiento, de crecimiento, y luego de declinación, es el movimiento y la dinámica natural de las instituciones, y eso no les quita validez. Por el contrario, hay que saber que ésa es su dinámica, y que en algún momento van a tener su pico de movilidad, y en algún momento van a declinar para construirse otras instituciones.

PREGUNTA 1: Justamente, lo que decía es si esta movilidad tan alta que parecía haber, era producto de la personalidad... lo que quiero saber es qué proyección ves del diseño en Argentina.

ROSARIO BERNATENE. No soy muy afecta a los ejercicios de adivinación, creo que como les dije el futuro es muy venturoso porque hay distintas líneas marcadas, inclusive esta fantástica muestra que se hizo en el Correo, de Identidades Productivas, con artesanías y diseños hechos de las provincias de la Patagonia, fue todo un movimiento formado por diseñadores, que sí construyeron, pudieron construir una metodología para trabajar en proyectos artesanales. Esto que decía Ricardo, tiene mucha razón, si queremos cambiar y abrir otras ópticas, no racionalistas, tenemos que desarrollar también metodologías no racionalistas. Las chicas de Mar del Plata, son tres egresadas de la Escuela de Diseño de Mar del Plata, desarrollaron una metodología particular para trabajar en programas artesanales, y con gente de todos los niveles educativos inclusive, con resultados muy exitosos. En ese sentido, creo que hay un futuro muy promisorio, inclusive en el diálogo que hemos establecido con otras facultades del continente. Nos intercambiamos mails constantemente con las escuelas de Ecuador, de Colombia, vinieron el año pasado. La cantidad de colombianos que he conocido el año pasado es increíble. Eso enriquece muchísimo los debates, el intercambio, con brasileros vamos y venimos. Eso es nuevo, y creo que en el contexto latinoamericano es muy positivo.

EDUARDO JOSELEVICH. Voy a robar cinco minutos, voy a corresponder a la amabilidad de haber sido presentado en el panel, y las palabras que dijo Ricardo sobre el fruto de nuestro fanatismo, aunque mi socia ahora no está, y sobre eso hago un comentario. Después de tantos años de hacer cosas con fanatismo, y que parecería que lo que se discute es el éxito, qué es exitoso. Personalmente después de cuarenta años el que unas pocas personas tengan en la cabeza algo, como consecuencia de lo que uno ha hecho, creo que eso es el éxito, que alguien pueda hacer un comentario sobre lo que uno hizo, con o sin fanatismo, creo que eso es el éxito. Y durante años, como dijo Ricardo, que habíamos hecho millones de cuadraditos, entonces el cliente del que más hemos vivido cuando estábamos en Barcelona, se hacían campañas de carteles con cuadraditos, que las hacía Philips, y él no la miraba, y eran millones y nos pagaban tanto por mes de cartel puesto, pero no entendían nada, lo único que hacían era escribir la palabra «Philips» con cuadraditos, o sea... Y para terminar lo relaciono con algo, el otro día vi un documental sobre la historia de los Beatles, entonces contaba por qué dejaron de cantar, dejaron de cantar porque nadie los escuchaba, vendían millones de álbumes, pero daban un recital y no podían siquiera escucharse a sí mismos, o sea, decían, así no podemos progresar, no nos dejan siquiera escucharnos. Entonces, ¿estaban teniendo éxito, en qué nivel, qué clase de éxito, o estaban fracasando? La vida es tan complicada como eso.

PREGUNTA II: Desde las pequeñas producciones como la artesanía, a un mundo más industrializado, hay un punto en común que es una carencia, una falla, una falta de contacto, y es el mercado. Trabajando con las artesanías me encontraba con que había una distancia muy grande entre los productores que proponían cosas, y la realidad de qué es lo que se consume, entonces ahí aparecía el diseño como este intento de generar esta unión entre artesanías y mercado. Hoy me encuentro trabajando en un espacio de comercialización de diseño, y llegan productos, propuestas de productos que en general son soluciones estéticas, a las demandas del mercado, y me encuentro con muy pocas propuestas conceptuales, o propuestas de diseño o innovación en ideas, innovación en técnicas, creo que no faltan esas ideas, pero sí esta llegada con el mercado. Me parece que hay un desfase entre el mundo del diseño y las buenas ideas o cuando me toca hablar en las reuniones con los diseñadores, me encuentro que también en todos falla esto, esta falta de contacto o de realidad, o de saber qué es lo que se puede vender o comercializar. En este momento hay mucha solución estética, que se entiende por diseño, y también veo que los diseñadores estamos muy alejados de la realidad del mercado.

RICARDO BLANCO. Sí. A mí siempre me gustó una frase de Tom Peters, el gurú del mercado, que dice que una investigación de mercado es el espejo retrovisor del auto, uno mira lo que pasó. Me gustó eso porque considero que el diseño es el parabrisas, es decir, uno mira lo que va a venir. Y a veces no coinciden, y bueno, que el mercado se la banque, porque si no nunca vamos a atender al mercado que va a venir, yo lo lamento por el mercado...

PREGUNTA II: ...diseñadores que terminan dedicándose a otra cosa, o buenas ideas que no terminan llegando...

RICARDO BLANCO. Bueno, tal vez no se vendan en el perfil adecuado. Para mí el mercado es otro componente como la tecnología, hay que tenerlo en cuen-

ta en la medida que uno lo pueda hacer mejor o peor, es un componente más del problema de diseño, pero basarse en lo que quiere el mercado... no.

PREGUNTA II. No digo eso, digo que de parte de los diseñadores hay como una falta de...

RICARDO BLANCO. A los diseñadores formados en las escuelas les falta algo, vivir, es decir, tienen 20 años nada más, cuando vivan 30 años más van a aprender un montón de cosas, es así de simple. Porque tu preocupación por el mercado, hay otros que me lo hacen por la tecnología, y hay otros que me dicen que es porque no saben qué otra cosa no les enseñaron, y siempre pasa así, o sea, vivan diez o veinte años en el mercado, trabajando, y lo van a aprender.

PREGUNTA II. ...vivir del diseño...

RICARDO BLANCO. No. Yo pude vivir del diseño siempre y nunca fui demasiado devoto del mercado, porque nunca supe, nadie me orientaba sobre el mercado, y hay otros que viven así. O sea, me parece que hay quienes manejan mejor la relación con el mercado, y lo hacen talentosamente, y otros no; otros que inventan su mercado, y eso es parte del talento de cada uno. Creo que se les explica a los diseñadores, en cuanto a su etapa de aprendizaje, ciertas condiciones de respetar, de entender, y de utilizar el mercado.

Algunos lo hacen con más talento y otros no, tal vez sea una falla de todos, no estoy demasiado convencido. Es decir, conozco a algunos que han manejado muy bien su entrada en el mercado. El tema de la autoproducción, que tiene que ver con lo que vos decís, en este país el diseño se basó en la autoproducción. Hablo de autoproducción, hasta cuando uno es dueño de una empresa monstruosa, pero es autoproducción, porque produce lo de uno. Un poco la dificultad fue realmente que fuimos pocos los que participamos de trabajar en cuatro o cinco empresas simultáneamente, como un estudio de diseño en otro momento. Ahora mismo no hay mucha gente, sí hay más que antes que no se conoce, uno no los ubica, pero muchos frente a la pelea posible de ubicarse en la relación con la industria, deciden afrontar su propio riesgo y hacerlo por su propia entidad. Esto está pasando en el mundo, por distintas razones. En Inglaterra, los chicos ingleses se quejan de que las grandes industrias tienen ya copado los centros de diseño, y no usan diseñadores jóvenes, entonces van a la autoproducción. O sea, por otra entrada, pero pasa lo mismo, de golpe se convierte la autoproducción como un fenómeno más dentro de toda esta enumeración que planteó Rosario, es decir, hay que reflexionar sobre eso. La autoproducción tiene leyes, tiene maneras, y hay que saber hacerla y tiene que funcionar bien, no es un fracaso, para mí es otra mirada, una mirada diferente. Estoy de acuerdo con que no es fácil, pero esto se ha internacionalizado y la gente ya sabe lo que busca, lo busca en otro lado, lo encuentra... el mercado global es muy difícil.

ROSARIO BERNATENE. Yo coincido en que sabemos poco del mercado, pero en realidad es poco lo que se sabe del mercado. Porque nosotros trabajamos en equipo con la gente de Ciencias Económicas, en La Plata, haciendo asistencia técnica de microemprendimientos, en un proyecto interdisciplinario con gente de Ciencias Económicas y de Trabajo Social, y le preguntaba esto a la gente de Ciencias Económicas, ¿quiénes mejor que ellos para hablarnos de mercado?

Y efectivamente, las nociones de mercado que nosotros necesitaríamos, las Ciencias Económicas no nos las pueden dar. Los estudios de marketing son absolutamente limitados en este aspecto, porque consideran a la persona tan sólo en su faz consumidora, no en el resto de su potencialidad humana, y encima, los mercados tienen comportamientos impredecibles. El propio Hugo Kogan, y Aurora, se llevaron flor de sorpresa cuando fabricaron cinco mil Magiclick y les vino un pedido de ochenta mil. Es decir, tiene ese grado de imprevisibilidad el mercado, para el que tenemos que estar preparados. Pero es cierto que conocemos poco, pero yo te pediría que me busques donde conseguir la bibliografía para conocerlo...

Una pregunta más y vamos cerrando.

PREGUNTA III. Al conocer visiones positivas y negativas del diseño en la Argentina, y que tienen que ver con esta incertidumbre de no saber cómo la industria desde el Estado integra a los diseñadores industriales, ese es un punto que evidentemente todavía no podemos cerrar, pero si podemos revisar cuál fue el camino que siguió el Estado años anteriores. ¿Creen que ese proceso es cíclico y que el Estado va a seguir con la misma postura, ahora que se está hablando de empresas extranjeras que vienen a instalarse y a utilizar los recursos humanos del país, o va a seguir por el camino del crecimiento propio nacional?

RICARDO BLANCO. Yo soy el que menos puede contestar a eso, porque no estoy en un organismo del Estado, salvo la Universidad. Siento que estás preguntando porque quién hay que votar el domingo... (risas) en el buen sentido, en el saber qué política va a haber, realmente es muy difícil. Creo que fue claro Pepe, cuando planteó en qué momentos, en qué años se hizo el CIDI, es decir, un organismo dentro de otro organismo nacional que aparecía dentro de una planificación de país determinada, es decir, el desarrollismo, una cantidad de cosas que daban lugar a que aparecieran estas cosas. En este momento, alguien versado en política podrá leer lo que está pasando con el Estado para saber si lo va a orientar o no. Es decir, si nosotros vemos el Centro Metropolitano de Diseño, es una organización del Estado de la Ciudad, y hace determinadas actividades dentro de ese contexto. Aquí está ProDiseño, y Plan Nacional que están planteándose dentro de la estructura de acá.

Ahora, hay cosas raras, el Centro Metropolitano estaba en el área de Producción, y ahora lo pasaron al área de Cultura, o estaba en Cultura y ahora lo pasaron a Producción. Evidentemente, sucede algo para pasarlo de un área a la otra de esta forma, a mí me parece que es porque algo que no se entendió bien, si tiene que estar en un lado o en otro, porque no siento que haya sido una resolución tomada a partir de ciertos principios que digan «el Diseño tiene que estar en la Producción, o el Diseño tiene que estar en la Cultura». No sentí que fuera eso, simplemente fue un cambio de «Secretaría».

CAROLINA. En el medio estuvo el tema de elegir a las industrias culturales como Subsecretaría o algo así, me parece...

RICARDO. Sí, pero no me parece que fuera algo tan rotundo, en cuanto no siento yo una ideología, es decir, para mí, vuelvo a decir que soy gallego, pero para mí el concepto de Industrias Culturales me confunde. Pero es así la vida, me parece que es una ambigüedad que establece la posibilidad de meter las cosas donde uno quiere, y no dentro de un plan total, entonces

yo realmente no puedo responder sobre la relación Estado-Diseño. Creo que sucedió, como lo planteó él, está sucediendo ahora con tres organismos, y me parece que eso dependerá después de cómo se va manejando y de cómo va participando. Creo que a la industria hay que verla como una entidad que si bien tiene sus vinculaciones con el Estado, tiene una entidad propia, histórica, técnica de una especificidad que creo que es con la que hay que pensar en relacionarse. No a través del Estado, ese es un camino posible, pero no me parece que sea el mejor.

PREGUNTA III. La pregunta fue más que nada el interrogante de si se puede...

ROSARIO BERNATENE. Yo creo que así como hay que desterrar el pensamiento permanentemente confrontativo, también hay que disminuir esta cosa Estado-dependiente, que tenemos respecto de nuestras iniciativas. Me parece que hay que construir hechos, exposiciones, congresos, jornadas, nuevas instituciones, y cuando los proyectos están maduros buscar la financiación adecuada, pero no esperar del Estado para establecer iniciativas.

RICARDO BLANCO. En cuanto a poder vivir del diseño o no, una de las mejores representantes acá Rosario, vive del diseño, tiene cuatro o cinco hijos...

ROSARIO BERNATENE. Seis.

RICARDO BLANCO. Seis hijos, y además hace colectivos, imagínense no hace puntillitas, está en la pesada, o sea, que se puede vivir del diseño de alguna manera.

ROSARIO BERNATENE. Pero ya me auto jubilé del diseño de colectivos. Por el momento no más.

RICARDO BLANCO. Pero digo, el colectivo es una entidad del diseño muy compleja, muy difícil, y el haberlo encarado me parece ya un acto de valentía.

ROSARIO BERNATENE. De inconciencia.

RICARDO. Bueno, también, pero es parte de eso. O sea, sepan que muchos de los colectivos a los que van a subir, los hizo la señora.

Les agradecemos que hayan venido...