

## **APROXIMACIONES ENTRE EL ARTE Y EL DISEÑO. HACIA UNA REVISIÓN DE LOS ORÍGENES DEL DISEÑO INDUSTRIAL**

MARIA EUGENIA CORREA \*

### **RESUMEN**

Este trabajo se propone revisar los lineamientos históricos en torno a los cuales se configuró la actividad del Diseño Industrial, en los albores de la Modernidad. Esta práctica remite en sí a la inicial –y cuestionada– integración de la producción artesanal y la industria, ante lo cual resulta necesario reflexionar sobre la constitución del diseño a partir de la confluencia de discursos emanados de campos diversos. Los mismos dieron lugar a una especificidad de acción que, hasta el día de hoy, denota divergencias en su propia configuración y puesta en escena.

### **EL CONCEPTO DE DISEÑO**

Al definir la actividad de Diseño, la misma puede ser planteada en tanto práctica creadora de formas cuya lógica de producción se inscribe en un proceso de “proyectación” de una idea. Esto es, “definido como la concepción y planificación de todos los productos elaborados por el hombre, el diseño se puede considerar un instrumento para mejorar la calidad de vida” (Fiell y Fiell, 2001: 4). Ahora, si se piensa en la definición clásica del término ‘diseño’ podemos decir que el mismo remite a una práctica que tiene como objeto la creación de formas que habrán de realizarse posteriormente mediante procedimientos manuales o mecánicos. (Espasa-Calpe, 1986: 401-401). Su fin, es, ante todo, atender los aspectos funcionales de los objetos, así como sus

---

\* La autora es Doctora en Ciencias Sociales (UBA), Magíster en Sociología de la Cultura (IDAES-UNSAM) y Licenciada en Sociología (UBA). Es becaria posdoctoral de CONICET con sede en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA (Argentina). Sus áreas de interés son el diseño, diseño industrial, consumos y producciones culturales. E-mail: [eugeniakorrea@sociales.uba.ar](mailto:eugeniakorrea@sociales.uba.ar)

condiciones de uso. De este modo, el diseño nace con el fin de dar forma a los objetos que son incorporados a la vida cotidiana a fin de satisfacer necesidades inherentes a la misma.

Ahora bien, es preciso indagar cómo se construyó el proceso que dio lugar a la configuración de la práctica del diseño, así como analizar en qué contexto emergió la figura del diseñador, bajo qué circunstancias, bajo qué condicionantes históricos. En este sentido, se busca iniciar un recorrido que permita rastrear la constitución de un campo disciplinar, en tanto resultado de factores que dieron lugar a la construcción del Diseño Industrial como campo de acción, con especificidades emanadas de discusiones diversas en torno a la formación de la figura del diseñador.

El análisis de la constitución de un campo complejo como es el Diseño, cuya disciplina y formación, cuyas teorías y metodologías de trabajo aún continúan bajo discusión, y cuyo actor -el diseñador- aún debe explicitar sus tareas, permite comprender la configuración de una práctica cuya especificidad es de por sí compleja. Esto, por tratarse de una práctica que desde sus mismos orígenes ha estado imbricada con otra actividad, la artesanía, mismo con el campo del Arte, lo cual ha dado lugar a un necesario proceso de delimitación y especificación de tareas, en torno al cual se han conformado diferentes discursos que interpelarían y pondrían en discusión el modo mismo de producir los bienes.

## **INICIOS DEL DISEÑO INDUSTRIAL**

Iniciado el período de la Revolución industrial, la aplicación del diseño en la producción de bienes permitió comenzar a pensar el proceso productivo desde el momento de la prefiguración de los objetos creados. Es decir, que comenzaría a pensarse la producción no sólo como el proceso fáctico que daría lugar a la fabricación de los bienes, sino que el mismo se iniciaría desde la misma idea y modo de concebir al producto.

Si bien desde el comienzo del proceso de industrialización la figura del artesano aún prevalecía en el modelo de confección y materialización de los bienes creados, recién a mediados del siglo XVIII, el diseñador –todavía no conocido por este nombre, puesto que se trataba de una transición del artesano-artista al diseñador– comienza a cobrar relevancia y a ganar un mayor espacio en el proceso productivo. En este sentido, la autora Dagmar Rinker plantea que: “es

importante mencionar que aproximadamente hasta la mitad del siglo XVIII el diseño y la ejecución estaban unificados en la persona del artesano.” (2008: 248). Al mismo tiempo que agrega: “sólo la división del trabajo y la emergencia de las condiciones de producción de una sociedad industrial hicieron que fuera necesario diferenciar la actividad de diseño y dejarlo a cargo de especialistas.” (2008: 248). En este afán de especialización en la producción de bienes, el diseño, así como la figura misma del diseñador, comienza a delinearse y especificarse en su función, diferenciada de la del trabajo del artesano. Es decir que comenzaría a delimitarse un espacio de acción para la práctica del diseño, que a su vez estaría imbricada en sus mismos orígenes con la artesanía, lo cual implicaba -y demandaba- una diferenciación de tareas que hasta el momento de los inicios del proceso de industrialización, se encontraban bajo la labor y mirada atenta del artesano.

En este período la necesidad de pensar una figura que interprete las nuevas necesidades del mercado, que les dé forma, que las materialice, pero con un modo de intervención sobre el objeto diferente a la operada por el artesano, articulando las diferentes etapas del proceso productivo en una misma persona, se volvía una cuestión a abordar en la naciente industria. Esta cuestión no es menor, puesto que la misma sería la que de ahora en más atravesaría el proceso de constitución del Diseño Industrial como campo de acción, inherente a la gran industria, a la luz de los debates sobre su especificidad, sobre la propia formación del diseñador y sobre su incidencia en el mundo social.

A continuación revisaremos, entonces, la conformación de estas prácticas, diseño y artesanía, analizando encuentros y divergencias entre ambas a la luz del naciente capitalismo industrial, al interior del cual emerge la figura del diseñador, volviéndose un actor constitutivo de este modo de producción.

## **DISEÑO Y ARTESANÍA: PROXIMIDADES Y ESPECIFICIDADES**

Al analizar posibles aproximaciones entre la práctica del diseño y la artesanía, surge el interrogante ¿cómo pensar posibles vinculaciones, encuentros, entre estas actividades en apariencia –tan– disímiles? Si el artesano produce un objeto no sólo desde la artesanía, sino

desde la propia concepción e internalización de la cultura local, ¿cómo produce el diseñador su pieza, cuál sería su especificidad?

Si se piensa en la producción artesanal, la misma se encuentra configurada en tanto creación subjetiva que conjuga materiales y texturas con trabajo manual. Sin embargo, según el autor Shultz Morales, “el mundo de las artesanías es un fenómeno complejo, que va más allá de su aparente meta: lograr objetos utilitarios producidos con las manos.” (2008: 308). Al mismo tiempo, el autor afirma que “generalmente se comete un reduccionismo al calificar como artesanal sólo lo realizado con las manos” (Shultz Morales: 2008: 308), puesto que en esta producción actualmente se incorporan aparatos e instrumentos, sin que esto implique la pérdida de la cultura de la artesanidad. Tal como plantea el autor, en el objeto artesanal están integrados tanto el diseño como las circunstancias culturales, económicas, sociales, políticas, ambientales y tecnológicas particulares, que constituyen el contexto en el cual se producen los objetos, de ahí su arraigo local, contextual, cultural. El diseño de los productos artesanales está permeado tanto por el conocimiento cultural histórico local, como por el conocimiento técnico respecto de cómo utilizar los recursos de su entorno y el modo particular de expresión de cada artesano.

Si bien la producción artesanal remite a la propia realización de los bienes –sean o no realizados manualmente–, mientras que el diseño apela a la planificación de los objetos, a su proyectación<sup>1</sup>, y no a la mera producción o elaboración física de los mismos, al mismo tiempo, se podría plantear un entrecruzamiento entre tales actividades, desestimando la neta dicotomía artesanal-industrial. Puesto que ambas actividades a lo largo de la historia de la producción se han configurado a partir de imbricaciones, rupturas o yuxtaposiciones que hacen pensar en las especificidades en función de los encuentros o desencuentros generados en torno a estas prácticas, léase artesanía y diseño.

Es decir que si bien el artesano construye su objeto conforme a su propia expresión, a sus conocimientos, a sus habilidades técnicas, poniendo en juego su manualidad y su saber, así como el componente cultural que lo moldea, configurando sus propias condiciones -de realización, de puesta en práctica, pero por sobre todo de existencia, tanto del objeto como del sujeto creador, que configura su producto en relación a su propia historia-, el diseñador por su parte, al igual que el artesano, expresa, y en esta expresión configura su labor: la proyectación de una forma. No muy diferente del proceso de producción del objeto artesanal, puesto que la configuración de materiales, conocimientos y demás factores incorporados a la labor artesanal, confluyen en el

proceso productivo, al igual que en el proceso de creación de formas intervenidas por el diseño. Pero en este caso sería la propia actividad proyectual la que indicaría una zona específica de acción para el diseño frente a la práctica de la artesanía.

En este sentido, el teórico, artista y diseñador argentino Tomás Maldonado, plantea una interesante reflexión en relación a la especificidad del Diseño, puntualmente del Diseño Industrial, con respecto a la función desarrollada por la actividad de la artesanía:

Al igual que todas las actividades proyectuales que intervienen de una manera o de otra en la relación producción-consumo, el diseño industrial actúa como una auténtica fuerza productiva. Más aún: es una fuerza productiva que contribuye a la organización (y por tanto, a la socialización) de las demás fuerzas productivas con las cuales entra en contacto. Pero a diferencia de lo que siempre ha sucedido con la artesanía, en nuestra sociedad el diseño industrial no se comporta como parte integrante del proceso de trabajo. Ideación y ejecución, desde esta óptica, serían dos cosas distintas, destinadas a cumplir dos funciones distintas. (Maldonado: 1993: 14)

Podemos decir entonces, de acuerdo al planteo de Maldonado, que la actividad del diseñador no se encuentra inscripta o incorporada al proceso de trabajo, en sentido de realización, de ejecución, como sí sucede con la labor del artesano. La artesanía, en este sentido, participa y conforma en sí misma la producción y realización, en términos de ejecución, del objeto. La prefiguración del mismo, su ideación, su proyectación, forman parte del diseño. El diseño en sí es ideación, es actividad proyectual, la cual a su vez se ha constituido en una disciplina moderna.<sup>2</sup>

De este modo, las instancias de ideación y ejecución delimitarían entonces las tareas propias de una y otra práctica, del diseño y la artesanía. Pero qué sucede con las modalidades de trabajo, con la participación en la producción, ¿cuáles serían las delimitaciones o entrecruzamientos de estas prácticas en el proceso productivo? Según Shultz Morales, “el diseño como concepto y como práctica siempre ha estado implicado históricamente en el quehacer artesanal” (2008: 309), con lo cual existe desde los propios orígenes del Diseño un entrelazamiento con la producción artesanal. De este modo, el autor plantea que:

Cuando el diseño se establece como disciplina recién a comienzos del siglo XX, surge vinculado con los procesos productivos tradicionales (artesanales), y también con procesos productivos emergentes (industriales), pero sólo como un componente “resultante o agregado” y no como “sujeto-activo” del proceso de desarrollo de los productos. Así, siempre se estableció una diferencia en el quehacer del diseño industrial como oposición al diseño artesanal, debido a las carencias teóricas en el análisis del diseño, lo que derivó en una distinción práctica entre producción en serie y producción manual. (Shultz Morales: 2008: 309)

Esta distinción entre producción manual y producción en serie comenzaría a ser pensada como principal referente de la dicotomía artesanal-industrial. De esta manera, la concepción distintiva entre la técnica industrial y la manual que se ha ido construyendo a lo largo de la historia de la producción de bienes, instala un pensamiento diferenciador que supone, del acontecer histórico de una práctica –diseño–, o mejor dicho, de la conformación y consolidación de una práctica en el marco de la economía industrial, la configuración de una técnica como modo de producción que devendría imperante. El diseño comenzaba a ir de la mano de la producción industrial, sentando las bases de un pensamiento diferenciador entre la práctica de la proyectación y la de ejecución, instaladas con mayor fuerza en el marco del capitalismo industrial.

En el ya acentuado contexto económico de producción capitalista, hacia mediados del siglo XIX, se comenzaban a delimitar las funciones y tareas específicas del diseñador en la industria, abocado a la ideación y producción de objetos y artefactos industriales. Con este fin, la configuración del Diseño Industrial como actividad arraigada a la técnica y a la producción industrial ha sido clave en su imbricación en el nuevo proceso productivo, lo cual la alejaba a su vez del tradicional artesanado.

Así, el crítico de arte Gillo Dorfles afirma esta posición distintiva entre diseño y artesanía, al expresar que: “Siempre he sostenido que el diseño industrial debe considerarse como algo totalmente distinto de la artesanía, ya que el objeto industrial se construye y concibe para producirse en serie y no a través de una intervención manual que convierta la intervención en aleatoria.” (Dorfles, en Bonsiepe y Fernández, 2008: 309). De la misma manera, Tomás Maldonado reflexiona acerca de la concepción del diseño vinculado a la producción industrial, en relación a la cual si bien hace referencia a la concepción teórica del diseño industrial, asimismo cuestiona este pensamiento:

En general, se entiende por diseño industrial la proyectación de objetos fabricados industrialmente, es decir, fabricados por medio de máquinas y en serie. Pero esta definición no es enteramente satisfactoria. (...) La definición supone implícitamente que los objetos no fabricados industrialmente no pertenecen al ámbito del diseño industrial. Con ello se quiere evitar justamente la confusión entre el diseño industrial y la artesanía, o lo que es peor, entre el diseño industrial y las artes aplicadas. Esta distinción ha tenido una importancia decisiva en la primera fase del desarrollo del diseño industrial y (...) es defendida por algunos todavía hoy. (Maldonado, 1993: 10)

La distinción que predomina entre la artesanía como práctica manual de realización de objetos y el diseño como práctica proyectual, plantea una línea divisoria que, tal como afirma Maldonado, continúa hasta el día de hoy. Si bien, como he planteado anteriormente, el diseño se encuentra imbricado con la producción artesanal desde sus orígenes, la necesidad de separar las actividades de planificación o ideación de las de ejecución ha imperado con el fin de establecer espacios propios de acción. Pero si bien esta distinción dicotómica de la ideación/ejecución de los productos en cierto modo se nos presenta en forma clara, la construcción del rol del diseñador como proyectista se ha visto atravesada por diferentes discursos y formaciones que han contribuido a la diversidad teórica con que cuenta el Diseño como disciplina.

En este sentido, una de las principales cuestiones a abordar en el naciente capitalismo, que surge a la luz del proceso de industrialización, fue la del modo de producir la *forma*, inherente tanto a la modalidad artesanal como industrial de producción de objetos, problemática que sentaría las bases de planteos diversos en torno a la legitimidad, así como a la especificidad de la forma creada.

## **DISEÑO / ARTESANÍA O EL MODO DE PRODUCIR LA *FORMA* EN LOS ALBORES DE LA MODERNIDAD**

De acuerdo a lo planteado anteriormente, el nuevo escenario configurado en torno al proceso de producción industrial sentó las bases de una nueva modalidad de realización de los productos, en donde primaría la actividad industrial por sobre la artesanal. Esto ha generado diversos debates y planteos en torno al modo de producir la *forma* de los objetos, a la articulación entre arte y técnica en la producción, o a la preeminencia de una sobre la otra. De este modo, el debate en torno a la producción estaría atravesado por la contemplación de una nueva configuración de producto, dada por la emergencia de la técnica, por el desarrollo de la técnica como elemento moderno inherente a la producción de objetos, en la cual la impronta estética dada por el Arte (arte aplicado) así como por la artesanía perderían su tradicional y predominante intervención.

En este contexto, tal como mencioné anteriormente, los nuevos procesos de producción industrial, así como la división del trabajo, dieron lugar a la separación de las tareas de



fabricación respecto de las de concepción e 'ideación', llevadas a cabo por el diseño. Pero, es importante destacar que “el diseño se consideraba entonces tan sólo uno de los múltiples aspectos interrelacionados de la producción mecanizada. La idea de diseño no poseía ninguna base intelectual, teórica o filosófica y ejercía un escaso impacto positivo sobre la naturaleza del proceso industrial o la sociedad.” (Fiell y Fiell: 2001: 4). No es casual, por consiguiente, que en 1851, ya avanzado y consolidado el proceso de industrialización, se lleve a cabo la I Exposición internacional –*the Great exhibition*– en la ciudad de Londres, ideada por el diseñador Henry Cole.<sup>3</sup> Con esto se buscaba instalar un conocimiento social acorde a los avances y adelantos en materia tecnológica, a fin de presentar los productos por entonces desarrollados para la vida cotidiana, así como la técnica utilizada, con lo cual se daba cuenta del desarrollo industrial, económico y cultural alcanzado hasta el momento. Esta muestra permitía, así, poner en escena la diversidad de estilos plasmados en los objetos, siendo los mismos notablemente afectados por la técnica. Esto es, si bien se pensaba en una integración entre la dimensión artística y técnica en la producción industrial a fin de mantener la “belleza” de los objetos, la impronta dada por la máquina difícilmente podría recuperar la estética generada por el artesanado, tradicional elaborador de formas “bellas”. Ante esto, surgía el interrogante: ¿Cómo pensar entonces un objeto producido por la máquina como algo estéticamente “bello”?

Cabe destacar que la preeminencia de un estilo afectado por la técnica industrial dio lugar a numerosas reacciones, como respuesta ante la expansión de este modelo, y de la decoración superficial e impuesta de los objetos industriales, en detrimento de la producción artesanal, y todo lo que ella implicaba en el objeto creado. Es así que se conformaron, en este contexto, a modo de crítica y rebelión ante este nuevo modelo, el movimiento *Arts and Crafts*<sup>4</sup>, promulgado por William Morris, al igual que las actividades de John Ruskin y Gottfried Semper, artistas-diseñadores cuyas luchas fueron encauzadas en pos de recuperar no sólo la estética –genuina, elaborada–, al producir objetos con “una finalidad pura” (Bürdek, 2007: 22) dada por la artesanía y las artes aplicadas, sino por mejorar las condiciones de vida de los trabajadores al servicio de la industria.

Si bien estos movimientos buscaban recuperar el sentido artístico de la producción de bienes, al mismo tiempo la dimensión técnica se configuraba como exponente de un nuevo modelo productivo, económico, cultural, al interior del cual primaba la racionalidad como elemento inherente a la lógica moderna. Era la técnica, y con ella, un nuevo modo de concebir al producto,



el elemento constitutivo y definatorio de la economía moderna. En este sentido cabe destacar que la primacía de la técnica no sólo auguraba una expansión en el desarrollo de la gran industria moderna, sino que también daba lugar a un crecimiento económico y comercial de la clase dominante, es decir, de la burguesía capitalista, afianzada en este emergente modelo mercantil.

Ahora bien, como una manera de evidenciar los cambios sustanciales y paradigmáticos en relación al modelo productivo, las mencionadas Exposiciones internacionales hicieron eco de las nuevas prácticas productivas insertas en el seno de la sociedad industrial, al mismo tiempo que instalaron inicialmente el debate en torno a la *forma* de los objetos, si bien configurados en base a la figura de la tecnología moderna, al mismo tiempo se pensaba en una integración entre la dimensión artística y la técnica-industrial de los objetos creados. En relación a esta cuestión, la autora Devalle plantea lo siguiente:

A partir de estas exposiciones, la manera de resolución de la tensión entre arte y técnica buscó una combinación híbrida entre ambas, importando sobre el objeto toda una serie de estilemas que hacían a su decoración y belleza. De este modo, la técnica se transformaba en uno de los tantos estilos asociados con el modo de vida modernista. (2009: 76).

Esto es, si bien la técnica avanzaba con el desarrollo industrial, era difícil sostener un modelo productivo integrado netamente por la máquina, es decir, la técnica debía plasmarse en el objeto de acuerdo a nuevos parámetros, no reivindicativos del modelo artístico/artesanal, pero tampoco dejado de lado completamente. Se trataría entonces, de producir un objeto basado en la técnica, el cual sería “aggiornado” con una decoración trivial, impuesta y superficial. Resultado de esta hibridación: un objeto mercantil, una mercancía moderna.

Ahora, ante este nuevo escenario industrial cabe preguntarnos ¿cómo pensar en este nuevo contexto la hibridación arte/técnica en la producción? ¿Era posible pensar en alcanzar una integración de ambas instancias? Para lo cual, volvemos a pensar en la instalada dicotomía artesanía-industria, o arte-industria. En un momento en donde la industria parecía sentar las bases no sólo de un modelo de producción, vinculado e instalado en una lógica racional moderna, sino también de un modo de vida, de un pensamiento social permeado por una razón mercantilista e instrumental, ¿cómo pensar la artesanía, al artesanado como figura premoderna, en este nuevo contexto, inserta en esta nueva lógica? ¿Cómo legitimar su modelo productivo en un contexto de primacía industrial? En este sentido, es interesante la reflexión que plantea Devalle al respecto:

Esta distancia fundante, visible en su tematización cultural, indica el primer gran desplazamiento semántico donde ya no se “naturaliza” el *trabajo de la forma* como patrimonio artístico o artesanal. En el naciente mundo industrial, que todo lo trastoca, surge una primera y constitutiva contradicción: aquella que denuncia la falta de correspondencia entre el modo de ser técnico de los objetos y la permanencia de estilemas correspondientes a un modo anterior de producción: la artesanía. (Devalle, 2009: 75)

Esto es, el artesanado ya no se correspondía con este nuevo modo de *aparecer* de los objetos bajo la primacía industrial. La artesanía, como afirma Devalle, respondía a un anterior modelo de producción, y por esto, era evidente su falta de adecuación a la nueva lógica productiva, sostenida ahora por la técnica. Esta falta de correspondencia en un punto reflejaba la necesidad de circunscribir al diseñador industrial en este nuevo proceso productivo, dejando de lado toda posible yuxtaposición, intervención no sólo de lo artesanal en lo industrial, sino de lo artístico como complemento de la técnica. Es decir, que no se trataba solamente de concebir un nuevo producto, de instalar una nueva dinámica de producción y mercantilización, también en este contexto comenzaría a concebirse esta figura naciente, actor inserto en este nuevo escenario productivo, al calor de una práctica cuyos conocimientos serían construidos en torno a esta dicotomía artesanal-industrial.

Cabe destacar que, frente a esta cuestión, esto es, frente a la idea y a la posibilidad de integrar el arte con la técnica, de asimilar el Arte en la producción industrial, a fin de crear bienes configurados artísticamente bajo un proceso industrial en serie, se sucederán innumerables debates, como se han manifestado hasta este momento desde el inicio del proceso de industrialización. Sea a partir de las Exposiciones internacionales, con sus mercancías presentadas a modo de híbrido artístico/industrial, ampliamente cuestionadas por los concurrentes; sea a través del Arts and Crafts, con su aclamado retorno a la artesanía; sea por el Deutscher Werkbund, y sus mencionadas divergencias en torno a mantener el estilo artístico o privilegiar la dimensión técnica en la producción; así como al interior de la Bauhaus o de la Hochschule für Gestaltung de Ulm<sup>5</sup>, al igual que en diversos espacios de discusión, las tensiones generadas por la dicotomía arte-industria tendrán un lugar inacabado en la historia del Diseño. Esto no implica una cuestión menor puesto que determina el carácter conflictivo, en términos discursivos, que ha recorrido y atravesado históricamente, hasta el día de hoy, la mentada

articulación arte y técnica, en función de la cual aún persiste cierta tensión –así como confusión– acerca del pensar el arte en la industria, o mismo, al diseño vinculado a la dimensión artística.

## A MODO DE REFLEXIÓN

A partir de lo expuesto, se propuso revisar las especificidades –así como las aproximaciones e imbricaciones- de y entre las prácticas del diseño y la artesanía. Cuestión ciertamente relevante puesto que este histórico planteo ha conformado uno de los principales debates que dio lugar a la constitución del diseño como práctica, así como a la función misma del diseñador, al interior de un campo de acción como es el Diseño Industrial.

En este sentido, y comprendiendo la constitución histórica de esta práctica, no podemos pensar al diseño ciertamente alejado de la artesanía, dado que eso implicaría desconocer los propios orígenes del mismo, articulados ciertamente con la labor del artesano.

Los innumerables debates acaecidos a lo largo de la historia del Diseño, vinculados a la aparente integración entre arte y técnica, aún no han sido saldados, y no porque el campo del Arte o el campo del Diseño no hayan podido construir espacios de autonomía propia sin poder discernir lo concerniente a una u otra práctica, así como propiedades inherentes o espacios de acción específicos, sino más bien por la complejidad que supone uno y otro campo, complejidad inherente a sus constituciones, así como a los lineamientos de la figura del artista-artesano y la figura del diseñador mismo. Ambas encuentran todavía hoy diversidad de tareas y espacios de participación comunes, lo cual las imbrica nuevamente, las reúne, las convoca, pero no desconociendo especificidades propias.

Si nos planteáramos cuánto del campo del Arte hay en el Diseño, o mismo en qué medida el Diseño atraviesa el Arte, sería difícil responder a esta pregunta sin un replanteo o reflexión previa. Esto implica pensar en la validez de un pensamiento artístico que atraviesa de alguna manera el campo del Diseño, no sin comprender por esto su consolidación como actividad y disciplina autónoma desde inicios del siglo XX. Lo cual, a su vez, no implica dejar de lado ni desconocer su raíz íntimamente ligada a la figura del artista, su emergencia al calor de la

producción artística, pero cabe reconocer que, habiendo alcanzado un espacio de autonomía propio, el pensar hoy el Diseño íntimamente imbricado en el campo del Arte sería desconocer su trazado y su recorrido histórico como campo de saber y de acción específico.

## NOTAS

1. El término “proyección” remite a la idea de pensar al diseño, o específicamente al diseño industrial, en tanto práctica “proyectual”, creadora de formas, las cuales serán luego desarrolladas por la acción de la máquina, en el caso de los bienes industriales.

2. La conformación de la práctica del diseño en tanto disciplina moderna es una cuestión relevante en tanto contexto configurativo de la propia disciplina, por lo cual considero que suma al aporte de la construcción de la especificidad de la actividad, dada por las tradiciones y discursos fundantes que la constituyeron como disciplina proyectual, alcanzando un cuerpo de saberes propio. La contribución del Diseño al desarrollo industrial (o viceversa) ha permitido ubicar esta actividad en un lugar de relevancia en el proceso de producción de bienes, distinguiendo esta práctica de la producción artesanal, debido al espacio significativo que alcanzaría la primera con el desarrollo y la consolidación del proceso de industrialización en relación a la producción de objetos. Esta cuestión acerca de la constitución del Diseño en tanto disciplina moderna ha sido, sin lugar a dudas, un proceso clave y definitorio para la formalización de la actividad del Diseño Industrial en el ámbito académico y profesional.

3. A esta I Exposición le siguen la II Exposición internacional de París en 1855; la III Exposición internacional en 1862 nuevamente en la ciudad de Londres; en 1867 de nuevo en París; 1873 en Viena; 1876 en Filadelfia; 1878 en París; 1879 en Sydney; y así sucesivamente en diferentes ciudades del mundo se llevarían adelante las Exposiciones internacionales, con una alta concurrencia de público en cada una de sus versiones, lo que denotaría el creciente interés por los adelantos tecnológicos, evidenciados tanto en máquinas y artefactos como en mercancías. Con esto se puede observar que el anclaje social de un pensamiento arraigado en la eficiencia de la técnica tenía su peso, y con él, todo un sistema productivo que crecía, tanto en términos económicos como comerciales, significativamente en la sociedad moderna.

4. El movimiento Arts and Crafts (Artes y Oficios) surgió en Inglaterra a finales del siglo XIX, a partir de la fundación, en 1861, de la compañía Morris, Marshall and Faulkner, a cargo del artista William Morris. El Arts and Crafts fue considerado un movimiento de reforma social –en el sentido de que planteaba el acceso de toda la población a bienes de uso cotidiano con estilo artístico, promulgando una ‘socialización del arte’- y de innovación de estilo, puesto que surge como reacción ante el primer estilo industrial –estilo victoriano-, predominante en el siglo XIX. Este movimiento promulgaba el desarrollo de las artes decorativas y las artesanías, reivindicando la producción artesanal en detrimento de la industrial, por considerarla incapaz de realizar formas estéticas. Finalmente fracasa “arrastrado por el tormentoso desarrollo industrial de la segunda mitad del siglo XIX.” (Bürdek, 2007: 22-23). Igualmente su legado es altamente significativo en el campo del Arte, y no sólo en éste, sino que contribuyó con sus ideas reformistas sociales, a delinear las bases del denominado Movimiento Moderno.

5. Tanto la Bauhaus como la Hochschule für Gestaltung de Ulm, ambas en Alemania, han sido pioneras en el desarrollo de un campo disciplinar del Diseño Industrial. Si bien con divergencias en las formas de enseñanza del Diseño -la primera buscando imprimir el arte en el diseño, la segunda orientada a pensar esta práctica en relación a la industria-, ambas escuelas han sido fundantes en relación al desarrollo y consolidación de este campo en el siglo XX.

## BIBLIOGRAFÍA

**Aicher, O.** *El mundo como proyecto*. Gustavo Gili, Barcelona, 1994.

**Bonsiepe, G.** *Del objeto a la interfase. Mutaciones del Diseño*. Infinito, Buenos Aires, 1999.

**Bonsiepe, G.** “Sobre la relevancia de la HfG Ulm”. En *Modelos de Ulm. Hochschule für Gestaltung Ulm 1953-1968*. Ulmer Museum, Instituto para las Relaciones con el Extranjero (IfA), 2003.

**Bürdek, B. E.** *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

**Devalle, V.** *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)*. Paidós, Buenos Aires, 2009.

**Diccionario Enciclopédico Abreviado**. Espasa-Calpe S.A., Segunda Edición, Apéndice III, Madrid, 1986.

**Fernández, S. y Bonsiepe, G.** (Coord.). *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*. Blücher, San Pablo, 2008.

**Fiell, C. y Fiell, P.** *Diseño del Siglo XX*. Taschen, Colonia, 2001.

**Heskett, J.** *El diseño en la vida cotidiana*. Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

**Gay, A. y Samar, L.** *El diseño industrial en la historia*. Tec., Córdoba, 2004.

**Maldonado, T.** *El Diseño Industrial reconsiderado*. Gustavo Gili, Barcelona, 1993.

**Rinker, D.** “El diseño industrial no es arte”. En Bonsiepe, G. y Fernández, S. (Coord.). *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*. Blücher, San Pablo, 2008.

**Rinker, D.** “El diseño de productos no es arte – El aporte de Tomás Maldonado al surgimiento de un nuevo perfil profesional”. En *Modelos de Ulm. Hochschule für Gestaltung Ulm 1953-1968*. Ulmer Museum. Instituto para las Relaciones con el Extranjero (IfA), 2003.