XV Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2023.

La producción de diseño industrial en el contexto de América Latina. El caso del diseño en Córdoba Argentina.

Silvia Oliva.

Cita:

Silvia Oliva (2023). *La producción de diseño industrial en el contexto de América Latina. El caso del diseño en Córdoba Argentina. XV Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/000-025/887

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org*.

XV JORNADAS DE LA CARRERA DE SOCIOLOGÍA -40 años en democracia-
Aportes y desafíos de la sociología para comprender y transformar nuestro tiempo.
6 ala 9 de nov. UBA

La producción de diseño industrial en el contexto de América Latina. El caso del diseño en Córdoba Argentina.

Resumen

La actividad profesional de los diseñadores industriales ha sido siempre un desafío en los países de américa latina, los cuales se integran a la economía mundial desde una condición de asimetría y en un rol periférico. La centralidad asignada a los países productores de tecnología, supone un impedimento de desarrollo para los países periféricos al admitir una lectura unilateral como productores de materia prima, aun cuando, como manifiesta Prebisch (2012) "La industrialización de América Latina no es incompatible con el desarrollo eficaz de la producción primaria" (p.7).

Si pensamos en la producción de diseño en argentina y particularmente en Córdoba, resulta de interés indagar acerca de los modos específicos en que se producen las prácticas proyectuales en este contexto determinado. Abordar las problemáticas de la producción y el diseño desde los estudios culturales, implica "analizar los procesos y las prácticas gracias a las cuales cualquier contexto se construye como una organización de relaciones" (Grossberg, 2016, p.36).

Este proceso incluye el estudio de los objetos de diseño, que integran el sistema de relaciones que se establece entre diseñadores, fabricantes, y usuarios, como resultante de una dimensión significante que opera condicionante de las prácticas.

1. Periferia y diseño

La actividad profesional de los diseñadores industriales ha sido siempre un desafío en los países de américa latina, los cuales se integran a la economía mundial desde una condición de asimetría, ya que "la dinámica capitalista periférica posee elementos específicos que son producto del modo en que los países con menor desarrollo relativo han sido incorporados históricamente a la producción capitalista" (Seiler y Fernández: 2023, pág. 7). En estos roles, resultados de una división internacional del trabajo, la centralidad asumida por los países productores de tecnología supone para la periferia

una dinámica de actividades complementarias a las de desarrollo tecnológico, como lo son las tareas de producción de materia prima y distribución. Aun así, Prebisch (2012) sostiene que “la industrialización de América Latina no es incompatible con el desarrollo eficaz de la producción primaria” (p.7), justamente por tratarse de actividades que, basadas en el intercambio, se complementan entre sí.

Entonces, si se piensa en los países de América Latina en relación al mercado global, se puede especular con el diseño como una herramienta a través de la cual potenciar el desarrollo económico-productivo, ya que el diseño industrial constituye un factor de competitividad. En este sentido, si bien las experiencias de los países europeos producidas en la primera mitad del S. XX, demostraron que es posible una recuperación económica a partir de la implementación de herramientas que producen este tipo de innovación, es necesario tener en cuenta lo complejo de la configuración de las prácticas de diseño de la región latinoamericana en relación a su inserción en el mundo. La profunda influencia del modelo europeo de diseño moderno en la institucionalización de la disciplina en esta región, indudablemente ha marcado las trayectorias de los desarrollos proyectuales de los países latinoamericanos, aunque son conocidas las dificultades para reproducir en otras regiones y de manera idéntica, las experiencias de diseño bajo estándares de los países centrales. La idea de poder transpolar de manera directa el modelo de diseño europeo en nuestro contexto, ha sido uno de los principales inconvenientes para una efectiva incorporación de la cultura proyectual tal como la conocemos en el medio productivo, ya que no es posible eludir el carácter *multitemporal* del entorno en el que se producen las prácticas de diseño local. Preguntarse acerca de cómo opera el paradigma del diseño institucionalizado, en las relaciones que se producen en el contexto local, implica pensar en la comprensión de una trama coherente, en la cual se encuentran las claves para pensar el contexto.

Como explica García Canclini (2013), en la región de América Latina convergen, se entrecruzan y se superponen diferentes tipos de tradiciones y raigambres provenientes de lo indígena, lo colonial, lo religioso, dando cuenta de una noción de hibridación. A ello se suma la incidencia de los factores políticos, económicos y sociales particulares de los países de la periferia, entramados en la vida cotidiana. De allí la importancia de superar el modelo binario de pensamiento por opuestos, para dar lugar a la realización de una lectura de estos contextos desde la pluralidad de un complejo de elementos interrelacionados.

Si pensamos en la producción de diseño en la Argentina, es necesario considerar que las prácticas proyectuales se insertan en un complejo de relaciones como el que se ha

mencionado, y como resultante de un proceso social, es factible investigar de las prácticas proyectuales e interpretar al diseño industrial como una configuración cultural. Desde esta perspectiva, el campo de estudio que se ocupa de la interpretación de los contextos en los que se producen las prácticas y su configuración de relaciones, es el de los Estudios Culturales. La observación de los modos específicos en que se producen las prácticas proyectuales en un contexto determinado, implica el análisis de "los procesos y las prácticas gracias a las cuales cualquier contexto se construye como una organización de relaciones" (Grossberg, 2016, p.36).

Al concebir a la cultura en su articulación con la sociedad, los estudios culturales se presentan como un enfoque flexible, adecuado para la elaboración de análisis y lecturas en condiciones acordes a las dinámicas de los contextos actuales, de cambio y movimiento, donde lo permanente se diluye continuamente. Es decir, enfoques de este tipo son propicios para la documentación y la interpretación de prácticas que se producen insertas en el marco de una estructura social, y que por ello se suponen unívocamente estables, aun cuando no lo son.

2. Proyecto y diseño

En su desarrollo el diseño industrial ha estado en constante discusión, en gran parte buscando determinar el papel de una actividad surgida del cambio de paradigma que implicó la revolución industrial y su sistema de producción. La necesidad de elaborar una definición y de precisar una teoría para esta disciplina, ha estado relacionada con las controversias sociales que trajo aparejadas la producción industrial, con las resistencias a la estética derivada de la implementación de este sistema y sus resultados en los objetos de uso cotidiano, y con el reconocimiento de esta disciplina como diferenciadora de los ya conocidos roles del artista y el artesano.

Debido a que el diseño industrial surge para dar un tipo de respuestas técnica a la resolución material de los objetos producidos por la industria, es un modo de concepción de los objetos que se caracteriza por separar el proceso de ideación el proceso de fabricación, dando lugar así a la aparición de la actividad proyectual. A diferencia de otros modos de concepción como ocurre con el arte o la artesanía, en donde el proceso de creación involucra todas las etapas (de ideación y de materialización) en la acción de una única persona y sin distinción en sí mismas, la actividad proyectual anticipa la producción material de las cosas, y se separa del proceso de fabricación.

El proyecto es entonces el objeto hipotético, producto del pensamiento del diseñador, que requiere de un conocimiento específico. En pocas palabras, se puede decir que este conocimiento implica la interpretación del contexto cultural en el que se insertará el objeto y su uso, y la estimación de materiales, técnicas y procesos con los que será realizado. Esto, debido a que no se trata de un objeto único, sino de un objeto destinado a ser producido en forma seriada por la industria, por estar su producción masiva estrechamente vinculada al sistema de consumo. Es decir, para hablar de aquellas materialidades que son resultado de las prácticas de diseño, es necesario tener en cuenta una referencia al rol de la técnica en su relación con la industria y con la sociedad, ya que se trata de objetos fabricados industrialmente para un consumo masivo. Para los fines de esta investigación se tomaron las conceptualizaciones teóricas de Tomás Maldonado, diseñador industrial argentino que realizó importantes aportes a la constitución de esta disciplina a nivel internacional, al desempeñarse como director en la clásica escuela de diseño alemana de Ulm Hochschule für Gestaltung (HFG), y al participar con un rol destacado en las asambleas del International Council of Industrial Design Societies (ICSID)[1]. Entre sus contribuciones se destaca la creación de la definición de diseño industrial adoptada por el ICSID en 1959, la cual plantea especificaciones a aquellos enunciados preliminares en los cuales el diseño es entendido simplemente como la proyectación de objetos fabricados industrialmente, de manera seriada y sistematizada. Con esta definición se institucionalizó la noción de que el diseño industrial no se define solamente por su referencia a un tipo de producción (industrial) con la cual se fabrican los objetos, sino que para determinar las propiedades formales de los objetos producidos industrialmente, se requiere coordinar, integrar y articular todos aquellos factores que participan en el proceso de constitución de la forma de del producto, incluyéndose tanto los relativos al uso, fruición y consumo, como a los económicos y técnicos -productivos (Maldonado, 1977, pág. 13).

Desde su consolidación disciplinar a mediados del S. XX hasta la actualidad, mucho se ha debatido y conceptualizado acerca del diseño industrial, recorrido en el cual se fue superando una mirada acotada tecnicista para asumir la condición cultural inherente de esta disciplina. Al admitir la compleja interacción que esta actividad implica con el medio social, se pasó de entender al diseño como una tarea destinada a la resolución de las formas materiales a ser producidas por la industria, a una actividad dirigida a la resolución de problemas, cuyas soluciones o respuestas se traducen en objetos de uso.

[1] Consejo Internacional de Sociedades de Diseño Industrial. Creado en 1957 con la finalidad de lograr una homogeneización en los estándares mundiales del diseño industria.

En este recorrido hasta la actualidad, las revisiones y debates en torno a la definición del diseño son continuas, especialmente debido a la generalización del término diseño que se ha hecho extensivo a todos los ámbitos disciplinares y de la vida cotidiana, diversificándose en múltiples aplicaciones. Es común hoy hablar de medicamentos de diseño, de diseño de economías, de políticos de diseño, o de diseño de tratamientos, y en esa línea, hay autores que desarrollan distintos enfoques que definen al diseño como una herramienta para resolver todo tipo de problemas, que se encuentra al alcance de todas las personas. En 2015 la World Design Organization (WOD) [2] determinó que, el diseño industrial se trata de "un proceso estratégico de resolución de problemas que impulsa la innovación, desarrolla el éxito comercial y conduce a una mejor calidad de vida a través de productos, sistemas, servicios y experiencias innovadoras" (World Design Organization, 2015). Con todo ello, acordamos con Tomas Maldonado (1977) en que la función del diseño industrial es la de mediar dialécticamente (pág. 18), interviniendo así, entre las demandas y los objetos, entre la producción y el consumo, entre la idea y la ejecución. Esta idea es potente, y coincide con otros autores y autoras que han caracterizado al diseñador industrial como un coordinador o articulador, resumiendo la esencia de esta disciplina que se ocupa de intermediar principalmente entre los productores de la industria, los usuarios consumidores y los sistemas de comercialización del mercado.

En los contextos latinoamericanos, el núcleo conceptual planteado por Tomás Maldonado continúa especialmente vigente, y es posible corroborar que "la actividad de coordinar, integrar y articular los diversos factores de la resolución formal de los productos está siempre fuertemente condicionada por la manera en cómo se manifiestan las fuerzas productivas y las relaciones de producción en una determinada sociedad" (Maldonado, 1977, págs. 13-14)

3. Producción y diseño

La producción industrial en Córdoba se remonta a un proceso iniciado en la década de 1920, con la multiplicación de talleres de reparación mecánica vinculados al ferrocarril y a las actividades de la fábrica militar de aviones, que progresivamente se hizo extensivo al sector automotriz (Jimenez Zunino & Capogrossi, 2022) . Por ello, la ciudad ha estado históricamente vinculada a una tradición industrial, y en la actualidad las prácticas de

[2] Organización Mundial de Diseño. Organismo no gubernamental reconocido mundialmente como la continuación del ICSID, que tiene como objetivo promover y avanzar en la disciplina del diseño industrial.

diseño se insertan en un entretejido de articulaciones en donde el pasado se mezcla con las complejas variables del presente, trayendo al aquí viejos modos que se revitalizan y dan lugar a la construcción de nuevas relaciones. La realidad específica en la que se producen las prácticas proyectuales cordobesas se configura como una organización de conexiones y enlaces que Grossberg (2016) define como contexto. Estos estudios, al enmarcarse en la especificidad de las necesidades y posibilidades de un contexto en particular, desestiman las posturas universalistas que intentan explicar los fenómenos como absolutos, y plantean que en la comprensión de los contextos nada está garantizado de antemano. A este tipo de intervención Grossberg lo denomina "contextualismo radical", y su origen se remite a los estudios culturales británicos.

Debido a su dimensión social, el diseño industrial no puede ser examinado en forma aislada, sino que debe ser interrogado en su contexto, es decir, atendiendo a lo que ocurre en un lugar y en momento dado, y "siempre en relación con otros fenómenos con los cuales constituye un tejido conectivo único" (Maldonado, 1977, pág. 18). Si se observa en cómo se desarrollan las prácticas, es simple reconocer en ellas la condición de mediación dialéctica del diseño, no sólo al interactuar entre las personas y los objetos, los productores y los comercializadores, sino también en su articulación con otros sectores, áreas o campos disciplinares. Es posible ver un nivel de interacción entre el diseñador y el cliente (persona o entidad que solicita el proyecto), cuando se requiere su participación en algunas instancias de este proceso de diseño para recabar opiniones, seleccionar propuestas, realizar testeos, etc. Otro nivel de interacción se produce con otros tipos de profesionales que pueden pertenecer a distintas áreas o tareas, como especialistas gráficos, desarrolladores técnicos, dibujantes. Y si se trabaja en relación de dependencia dentro de una empresa, será inevitable la comunicación y generación de acuerdos con otras áreas, como marketing o ventas, presupuestos y costos, área técnica, etc. En cualquiera de los casos es necesario cotejar el avance del proyecto con todos estos actores, para evitar arribar a un resultado que pudiese presentar incompatibilidades, prevenir superposiciones en alguna fase, o eludir su rechazado en alguna etapa, lo que implicaría un retroceso en el trabajo realizado. Estas articulaciones mencionadas, son propias del *proyecto* (de carácter intrínseco), por lo que se refieren a asuntos que pertenecen a la definición material del objeto (en correspondencias de forma, de tecnología, de función, de ergonomía). Pero la trama en torno a las prácticas de diseño se extiende más allá de lo proyectual, abarcando lo que se da a conocer como *metaproyecto* (de carácter extrínseco), ya que lo propuesto a nivel diseño deberá ser concretado, materializado mediante procesos industriales. Si en el desarrollo del proyecto el diseñador debe conocer las técnicas, materiales y procesos

para proyectar las formas y funciones de la solución, luego deberá coordinar las acciones de producción, con el seguimiento de sistemas, procesos, especificaciones materiales, en las que participan productores y fabricantes. El medio productivo con sus recursos técnicos, las variables económicas con sus lógicas de mercado, el entorno socio-cultural en el que el objeto será usado, son los principales factores propios del contexto en el que el objeto se inserta, y en la configuración de sus relaciones es donde se definen los desafíos, las dificultades, y las oportunidades de acción para el diseñador.

4. Prácticas y diseño

Ya se ha dicho que el diseño industrial en su actividad proyectual propone soluciones que son formas materiales, y de esta manera interviene en la vida cotidiana a través de los objetos de uso, que en definitiva son el resultado de las prácticas de diseño. Estas soluciones no se tratan de objetos únicos, sino de objetos destinados a una producción masiva estrechamente vinculada al sistema de consumo, por lo que son producidos por la industria, en forma seriada, para ser incorporados al mercado. Es así que los objetos de diseño se integran al sistema de relaciones que se establece entre diseñadores, fabricantes, y usuarios, y al igual que las prácticas, al estar insertos en un medio social determinado, constituyen un proceso de producción de sentidos. En el contexto específico local, los diseñadores industriales ejercen la profesión en un escenario fluctuante y de reiteradas crisis económicas y sociales, por lo que las principales dificultades con las que se encuentran están relacionadas con su relación con el medio productivo y las posibilidades de ejecución de proyectos en una industria debilitada. En este sentido, Gui Bonsiepe (2012) se pregunta si el diseño local sirve a los países periféricos para fortalecer su autonomía (pág. 268), ya que su condición de dependencia con respecto a los países centrales es un problema que los aqueja históricamente. Con las prácticas de diseño, se produce la construcción de un entramado que configura el surgimiento de un tipo de problema en un determinado contexto, de allí la importancia de la interpretación de los contextos, y de cómo sus particularidades intervienen en la aplicación de modelos de desarrollo de otros países o regiones.

A nivel nacional, las preocupaciones en torno a la producción local de diseño se relacionan principalmente con una coyuntura de crisis permanente, de inestabilidad económica y de una consecuente situación irregular de la industria. Es factible decir que en situaciones de este tipo el diseño industrial encuentra su más legítimo desafío, de actuar en momentos de crisis para brindar soluciones superadoras. Pero es importante tener en cuenta que por otra parte, en las prácticas de diseño intervienen elementos

relacionados con los ideales determinados por el canon disciplinar, los procedimientos metodológicos impartidos por la academia, lo establecido a nivel teórico acerca del proceso de diseño, las validaciones que se realizan mediante vías de legitimación institucionalizadas, es decir, aquellos aspectos relacionados a “el deber ser” del diseño, que también forman parte de las condiciones de producción del diseño local.

Como ingrediente particular, en el contexto cordobés subyace la memoria de una tradición industrial de la ciudad, actividad que desde fines del S. XIX recibió el impulso de distintas gestiones gubernamentales, entre las que se destacan la de Amadeo Sabattini entre 1936 y 1940 (Jimenez Zunino & Capogrossi, 2022) , y la de Raúl Lucini en 1952 con la creación de I.A.M.E.[3] En este marco se llevaron a cabo experiencias icónicas de producción nacional, en las que se exploraron recursos técnicos adaptables a la disponibilidad, y a los plazos y compromisos políticos de una conducción estatal. Como ejemplo de ello mencionamos que, en estas exploraciones se sustituían etapas, prescindiendo de la elaboración de planos técnicos con la presentación de modelos y prototipos de partes a escala real; o que, mediante la combinación creativa de procesos, materiales y formas, se producía la adaptación de funciones con bajos costos de fabricación. Así también, la falta de formación especializada de los recursos humanos, las limitaciones en los recursos materiales y técnicos, la búsqueda de bajos costos en la fabricación apuntando a la generación de políticas de reactivación de la economía local, entre otros, constituyeron un reto que llevó a búsquedas ingeniosas como la refuncionalización de piezas, de partes o de motores adquiridos a bajos precios.

En las prácticas actuales de diseño, es posible encontrar similitudes entre estas experiencias del pasado y las estrategias de producción implementadas por los diseñadores de hoy en su relación con la industria. Por ejemplo, se puede observar que intencionalmente evitan los procesos de producción complejos y costosos, ya que generalmente se corresponden con la fabricación de grandes series que implican costos onerosos, cuya amortización económica es a largo plazo. En su lugar, optan por la producción de series chicas, con procedimientos que requieren operaciones simples, con maquinaria de escala de taller, técnicas de tipo flexibles que permiten el ensayo de modelos y partes a prueba y error, controladas a demanda, procesos adaptables, para poder generar diseño con menor inversión. Como se puede ver, los objetos de diseño son producto de las condiciones del medio y sus transformaciones, son resultado de determinadas y particulares formas de hacer, en definitiva, como consecuencia de las prácticas, reflejan la forma de ser de una sociedad (Thomas & Buch, 2008).

[3] Industrias Aeronáuticas y Mecánicas del Estado.

5. **A modo de cierre**

Eliseo Verón plantea que toda producción de sentido tiene una manifestación material en la cual se pueden encontrar las huellas de sus condiciones de producción (Verón, 1998). El contexto en el que se producen las prácticas de diseño de la ciudad de Córdoba, es de predominio de crisis socio-económica nacional, con una historia de reiterado debilitamiento del medio productivo industrial. Para la socio-semiótica, tanto las prácticas de diseño como los objetos diseñados constituyen materialidades significantes en las que son posible encontrar huellas de sus condiciones de producción. Por ejemplo, el concepto de economía se torna un elemento crucial en los proyectos de diseño local, apareciendo en forma de huellas en las prácticas proyectuales y manifestándose en los rasgos de los objetos. La búsqueda de prestaciones eficientes obtenidas con costos bajos, con procesos flexibles y escalables, con instancias productivas controlables por el diseñador, llevan a la exploración de soluciones de productos de baja complejidad, con cantidad reducida de piezas o componentes, y de resolución material simple. Otro sentido que prevalece en las prácticas de diseño en Córdoba es el de adaptación, que se evidencia en la utilización de lógicas productivas de tipo experimental, y en la conformación de una red dinámica y permeable en la que los diseñadores articulan proveedores y productores, y terciarizan servicios y procesos.

Más particularmente la ciudad de Córdoba combina una tradición productiva industrial, con una cultura universitaria academicista. Esta dualidad pone en tensión los sentidos de las prácticas proyectuales, que se disputan entre la realidad cambiante y las dinámicas de lo imprevisto a las que los diseñadores se enfrentan cotidianamente en un contexto complejo y atravesado por múltiples variables, con la necesidad de validar sus intervenciones desde los planteos teórico-metodológicos del proceso de diseño, y de legitimar sus productos desde los ideales de orden y control racionalistas institucionalizados por la concepción del diseño moderno (preponderante en el mundo académico).

Los desafíos que representa el ejercicio de la profesión desde “afuera” del sistema productivo, demanda a los diseñadores la generación de estrategias de vinculación alternativas con los fabricantes, con la finalidad de alcanzar la concreción de sus productos. Esto parece traccionar una memoria de ingenio y creatividad que en otras épocas impulsó el desarrollo industrial y la fabricación de productos locales, con niveles de consumo masivo por su relación costo/prestaciones.

Finalmente diremos, que si bien se considera al diseño como una herramienta para solucionar problemas, con la capacidad de intervenir en situaciones de reactivación

económica y de desarrollo, los contextos de crisis son mucho más complejos como para pretender del diseño un rol decisivo, aunque indudablemente constituye “un componente activo en la dinámica social” (Bonsiepe, 2012, pág. 268) , es decir, las respuestas dadas por el diseño no se corresponden meramente con criterios técnicos, sino con determinadas condiciones sobre las que los actores sociales toman decisiones.

Bibliografía:

Bonsiepe, G. (2012). *Diseño y Crisis.* Valencia: Campgrafic Editors.

Canclini, N. G. (2013). *Culturas Híbridas.* Buenos Aires: Paidós.

Fernandez, S., & Bonsiepe, G. (2008). *Historia del diseño en América Latina y el Caribe. Industrialización y comunicación visual para la autonomía.* SP Brasil: Editora Blücher.

Grossberg, L. (2012). *Estudios culturales en tiempos futuros: Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Grossberg, L. (2016). Los Estudios Culturales como contextualismo radical. *Intervenciones en estudios culturales.* Vol. 2, Nº 3, 33-34. https://intervencioneseecc.wordpress.com/vol-2-num-2-ene-jun-2016/

Jimenez Zunino, C., & Capogrossi, M. L. (2022). *Las tramas de la industria metal-mecánica den Córdoba. Transfomraciones económicas, sociales y educativas en los siglos XX y XXI.* Córdoba: Editorial de la UNC.

Maldonado, T. (1977). *El diseño industrial reconsiderado.* Barcelona: Gustavo Gili.

Seiler, C., & Fernández, V. R. (2023). Apuntes para (re)pensar el desarrollo industrial en el contexto latinoamericano. *H-industria. Revista de historia de la industria y el desarrollo en América Latina, 17*(32), 5-25. https://ojs.econ.uba.ar/index.php/H-ind/issue/view/426

Thomas, H., & Buch, A. (2008). *Actos, actores y artefactos. Sociología de la tecnología.* Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Verón, E. (1998). *La semiosis social. Fragmento de una teoría de la discursividad.* Barcelona: Gedisa.

World Design Organization. (2015). *World Design Organization*. https://wdo.org/