



Anales del Instituto de Arte Americano
e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"

■ RELATOS DEL DISEÑO

Verónica Devalle y Rosa Chalkho

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Devalle, V. y Chalkho, R. (2013). Relatos del Diseño. *Anales del IAA*, 43 (2), 9-18. Consultado el (dd/mm/aaaa) en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/114/102>

ANALES es una revista periódica arbitrada que surgió en el año 1948 dentro del IAA. Publica trabajos originales referidos a la historia de disciplinas como el urbanismo, la arquitectura y el diseño gráfico e industrial y, preferentemente, referidas a América Latina.

Contacto: iaa@fadu.uba.ar

* Esta revista usa Open Journal Systems 2.4.0.0, que es software libre de gestión y publicación de revistas desarrollado, soportado, y libremente distribuido por el Public Knowledge Project bajo Licencia Pública General GNU.

ANALES is a peer refereed periodical first appeared in 1948 in the IAA. The journal publishes original papers related to the history of disciplines such as urban planning, architecture and graphic and industrial design, preferably related to Latin America.

Contact: iaa@fadu.uba.ar

* This journal uses Open Journal Systems 2.4.0.0, which is free software for management and magazine publishing developed, supported, and freely distributed by the Public Knowledge Project under the GNU General Public License.

RELATOS DEL DISEÑO

En los últimos años, en particular durante el último quinquenio, las investigaciones históricas sobre los diseños se han multiplicado y mostrado un llamativo crecimiento en cantidad y diversidad de temáticas. Esta tendencia se evidencia en toda una serie de publicaciones internacionales, en la cantidad de congresos sobre historia, teoría y crítica de los diseños y en la apertura creciente de posgrados (maestrías y doctorados) que perfilan e institucionalizan la investigación en el área.

Este curso de las investigaciones a nivel internacional cobra en América Latina un incremento en verdad considerable. Hace una década eran muy pocos los lugares donde exponer y discutir investigaciones sobre los diseños, las publicaciones que los consideraran en sus núcleos temáticos eran prácticamente nulas y recién comenzaban las carreras de posgrado que por lo general son las que permiten trazar un continente temático. Hoy en día el panorama es por completo distinto. Esta saludable expansión ha permitido comenzar a considerar a los diseños como disciplinas autónomas e instituir las en el concierto de otros saberes, a la vez que reconocerlas socialmente. No es poco para tan breve período, pero resulta necesario observar que esta explosión de estudios sobre el diseño deja en evidencia que ciertos interrogantes sobre su especificidad permanecen abiertos y parecieran atender contra un necesario proceso de consolidación disciplinaria. En efecto, la pregunta ¿qué es el diseño? emerge una y otra vez en variaciones inesperadas. Las principales disyuntivas pueden sintetizarse en torno a si el diseño debe ser abordado como un saber que posee un canon y, en consecuencia, un cierto nivel de homogeneidad o si debe ser reconocido como un campo plural. Y en forma paralela preguntarse cuáles son sus especificidades y qué tipo de problemáticas construye, aborda o soluciona. Estos interrogantes comprenden un abanico de trabajos que parten desde la epistemología, la teoría crítica, la historia y que incluso permean los estudios de caso.

En definitiva, el campo de la investigación en diseño se muestra paradójico, pues a la vez que es claro el crecimiento de los *Design Studies* –bautizados así por el mundo anglosajón– las bases sobre las que se asientan aparecen interrogadas de forma continua, de modo tal que resulta tan visible su expansión como palpables las diferencias en la definición de sus límites y la especificidad de su objeto. Esto resulta comprobable en las singulares historias regionales y los énfasis con que –y en forma diferenciada– se construye su historia en Europa, Oceanía, Asia, América del Norte y Latinoamérica.

Pero no se trata de un comienzo. Es, antes bien, un segundo momento de rediscusión de los alcances del campo y de su singularidad. En efecto, con la puesta en suspenso de las

historias sobre los diseños surgidas a mediados del siglo XX y realizadas por diseñadores que solo, y parafraseando a Victor Margolin (2002), incluían en su universo a las buenas piezas, sumado al cuestionamiento por eurocéntrica de aquella historia que los vinculaba con la tradición de las vanguardias constructivas y de la Arquitectura Moderna –consagrada editorialmente con *Pioneros del Diseño Moderno de Pevsner* ([1936] 2000)– se generó el terreno fértil para redefinir el universo de lo que en cada sitio se entendía por diseño y por diseños. Es así como, en particular en los Estados Unidos, tendieron a prevalecer trabajos que consideraban que el diseño consistía en aquella capacidad humana para construir un mundo artificial. Si esta concepción se atribuyó en un primer momento al surgimiento de la manufactura y de las crecientes sociedades de masas, en la actualidad –siguiendo de nuevo a Margolin– el rango se ha ampliado y llega a cubrir prácticamente toda la cultura material y visual que la humanidad registra como tal.

No sucede lo mismo en otras regiones, donde el diseño es concebido de forma diferente de acuerdo al reconocimiento de distinto tipo de genealogías. En ese sentido, en algunos países europeos prevalecen historias que se orientan, antes que a una idea genérica del diseño, al desarrollo segmentado de sus distintas variantes: interiores, producto, gráfico, textil, indumentaria, entre otros. Se atienden así a los períodos que cada una de estas “materialidades” ofrece, sin pretender una puesta en común a través de un gesto unificador.

Esta saludable expansión global de las investigaciones sobre historia y teoría de los diseños ha permitido alcanzar un nivel de rigurosidad en el tratamiento histórico tan necesario como enriquecedor. Dentro de esta caracterización se encuentran historias que priorizan rasgos vernáculos y al hacerlo despliegan nuevas periodicidades, atendiendo a los aspectos particulares que presenta cada historia antes que a los generales. Son historias que de alguna manera se recuestan sobre argumentos socioculturales y que al hacerlo se acercan a una historia cultural y/o social. Tales marcos enriquecen muchísimo el campo, al punto de volver inteligibles los objetos, las trayectorias y prácticas que quedan comprendidos bajo el concepto de “diseño”, y permiten reconocer un territorio a la vez que redefinir sus fronteras. Han sido también modelo de referencia para investigaciones ulteriores precisamente por su rigurosidad y su profundo y serio trabajo con las fuentes. Pero tan cierto como ello es que el tomarlas sin las mediaciones necesarias y establecer paralelismos con otros casos puede conllevar riesgos, en particular, la sobredimensión de procesos que, a modo de ejemplo, fueron centrales y masivos en Europa y no así en América.

Pasados americanos, pasados europeos

Lo referido anteriormente sucede con el concepto de *Crafts* que en Europa posee una connotación industrialista y masiva –de la que carece su equivalente en español “artesanía”– anclado a una segunda etapa de expansión de la sociedad industrial. De allí que para las historias europeas de los diseños signifique un momento de inflexión.

En este sentido, las *Crafts* directamente vinculadas a las Escuelas de Artes y Oficios, traen ecos de una naciente sociedad de masas, de un acelerado proceso de industrialización y de la redefinición de las ideas de ciudadanía y de clase. Un debate que se anuda a partir de las Exposiciones Universales, atraviesa y denuncia a la *Belle Epoque* y luego de experiencias como el *Deutscher Werkbund* decanta en la reformulación de los Talleres de la Bauhaus.

En ese intervalo que comprende la antesala de la Primera Guerra Mundial y el inicio de la Segunda, se sientan las bases de lo que algunos llaman “diseño moderno” y que otros –acusados de ortodoxos y puristas– consideran “diseño” a secas. Allí también, y al calor del sueño de una sociedad sin clases, se fundan las bases de una comprensión de la cultura material sin inscripciones regionales, históricas o sociales. Las tipologías que fueron un resultado de ese proceso responderían a la vieja inquietud por la cobertura de necesidades universales, bajo el presupuesto de una común naturaleza de lo humano. Quizás por ello, los diseños en su primera formulación, en tanto discurso, fueron heroicos y epocales, quisieron resolver las urgencias de su tiempo y hacerlo de una forma radicalmente distinta a la de otros saberes. En este sentido, se diferenciaron con mucha claridad de los presupuestos ideológicos de la sociología o la antropología, embarcadas, un poco antes, pero también en su momento fundacional como disciplinas, en dilucidar las claves del orden social para consolidarlo o en el desarrollo de un conocimiento sobre otras culturas para dominarlas.

Arriesgando comparaciones, en tanto que las ciencias sociales se han dedicado a problematizar el espacio social y dado que sus conclusiones dan cuenta de las fisuras y los conflictos del “mundo” –concepto que tampoco es un dato primero–, los diseños, en cambio, asumieron desde sus orígenes la misión de solucionarlos. Mientras que para las ciencias sociales un problema es algo a construir, un punto de llegada cuyo objetivo es echar luz sobre la plácida superficie de lo real, para el diseño, para los diseños, un problema es una oportunidad para brindar una solución. Esta marca de nacimiento del diseño va a constituir todo un bagaje ideológico del acto del “hacer”, cuyas resonancias son tangibles en la actualidad y que, no está demás decirlo, también se han transformado en una pesada carga que se verifica en el “deber ser” o el discurso deóntico del diseño.

Quizás por ello, justamente, desde el momento en el que fueron bautizados como tales, los diseños en Europa, en particular en Alemania, se propusieron ser uno de los caminos que permitiese el pasaje del reino de la necesidad al de la libertad, en el decir de Marx ([1894] 2007). Una consigna utópica y revolucionaria que se instaló en la articulación entre industria y producción masiva de objetos que dejaban entonces de ser pensados en función de una pertenencia de clase y menos aún como productos de un estilo de época. Se trataba de volver real la concepción de un proceso de industrialización orientado hacia las necesidades de la población.

Esta referencia del diseño no es nueva y contribuye al relato de la mítica primera escuela de diseño: la Bauhaus, como también a su cuestionamiento por el carácter normativo, purista y universalizante al tratar de imponer una única concepción posible del diseño. Lo cierto es que este primer momento, caracterizado por el hecho de bautizar como “diseño” a una nueva forma de construir y proyectar artefactos cotidianos, no solo produjo un interesante conjunto de piezas que hoy forman parte de su historia, sino, y fundamentalmente, un conjunto de redefiniciones sobre la cultura material, articulada ahora a la idea de intervención humana en el hábitat y de planificación del futuro. Estas no fueron tampoco una creación *ex nihilo* sino la consecuencia de una serie de cambios del mundo material, donde la tecnología y los cambios tecnológicos jugaron un rol protagónico. En ese mundo no quedaban dudas de que la producción de objetos en un sentido amplio debía a la vez que responder a las necesidades sociales y tipológicas para las que eran proyectados, operar como transformadores del mundo, parafraseando esta vez al notable libro de Alejandro Crispiani (2011).

Por supuesto que esto fue un registro epocal en sintonía con una concepción de la condición humana que arrastraba ecos científico-positivistas, sino también de un proyecto libertario que supo ubicar la injusticia en el territorio de lo cotidiano y de las formas del hábitat. Y así llegó a América Latina, en apariencia solo como un discurso vanguardista de la mano de una serie de exiliados provenientes de Europa y perseguidos, en su mayoría, por el nazifascismo. Ciudades como Río de Janeiro, San Pablo, México, Santiago de Chile, Montevideo y Buenos Aires fueron sus hogares y en ellas se comenzó a configurar una nueva red de discurso vanguardista que –junto a artistas e intelectuales latinoamericanos– renovó la dinámica del campo cultural local, en particular el artístico. Cada una de las ciudades referidas tiene sus claros ejemplos y personajes.

Pero el medio era otro. América Latina no es Europa y la convicción de la urgencia de una revolución de los objetos cotidianos impulsada por un proceso de industrialización creciente fue solo una utopía. Así y todo pervivió y fundó las bases disciplinares de un incipiente dominio proyectual que una vez más combinó discurso europeo con realidad latinoamericana. Y esto fue, y sigue siendo, el principal obstáculo para reconocer su legitimidad como base conceptual de los diseños. La crítica, en este caso, apunta a dos cuestiones. En primer lugar, la imposibilidad de generalizar las condiciones de producción del diseño en los países más industrializados hacia aquellos en proceso de industrialización o con procesos fragmentarios de industrialización, como suele ser la mayoría de los casos latinoamericanos. En segunda instancia, la transformación de un discurso libertario en un discurso normativo que sentencia qué es y qué no es diseño. Nuevamente, Pevsner y todos los considerados abanderados de la causa moderna son el blanco de la crítica.

Trasladado al espacio de la teoría e historia de los diseños, este modelo funcionó y aún sigue funcionando como un continente que al incluir casos y trayectorias del diseño excluye otros. Es comprensible entonces que el primer gesto de la crítica haya sido, como lo dijimos, el cuestionamiento al contenido comprendido en las historias del Diseño –en su pretensión de genérico y de universal– y su reformulación en aras de una mayor comprensión de lo que el término abarcaba, a la vez que el necesario reconocimiento de su heterogeneidad. El reclamo por una apertura plural de lo que la historia del diseño hasta ahí había sentenciado como propio se inició –casi a la par de lo sucedido con la crítica a las bases teóricas de la Arquitectura Moderna– contra el conjunto de piezas que esa historia exhibía y contra el retrato de sus principales diseñadores. Como tal era considerada una suerte de “historia oficial” que, como todo gesto dominante, desarticulaba la presencia de otras historias.

En este sentido, la impugnación al contenido –no en todos los casos pero sí en una considerable parte– produjo un reclamo por la inclusión de esas otras historias, un nuevo repertorio de piezas, biografías y trayectorias. Y así es cómo, para horror de la “ortodoxia” racionalista, en América Latina ingresa la artesanía, reclamando un lugar de reconocimiento en las historias de los diseños. Pero más allá de este aspecto en particular que ya constituye todo un debate en la región, lo cierto es que el juego de las impugnaciones a los contenidos –cualesquiera sean estos– y la urgencia por el desarrollo de otra historia del diseño (“la oculta”, la “no oficial”, aquella que en el mejor de los casos mostraba lo que había permanecido invisible, y en el peor de los casos cuestionaba todo lo que en teoría la “historia oficial” consagraba como maestros y escuelas) no deja de ser un equivalente a la operación revisionista que se limita a revertir los signos positivos y negativos de una supuesta historia oficial pero que, por esto mismo, la sigue al pie de la letra.

Esto, sin lugar a dudas, representa el lugar más débil de la crítica a la llamada “historia oficial”, pero no por ello debe ser por completo desechada. En su enfático cuestionamiento ha sido absolutamente certera en mostrar un aspecto poco visible hasta el momento: el reconocimiento de la operación ideológica que la labor historiográfica conlleva. Y esto comprende en primer lugar a las llamadas “historias dominantes” como también a aquellas otras que buscan su legitimación.

En definitiva, la discusión sobre los contenidos, y en consecuencia, sobre la verdad o falsedad de una historia, resulta un camino estéril siempre y cuando no permita reflexionar acerca de los supuestos en torno al diseño y a los diseños que cada historia conlleva. En todo caso, una productiva reflexión debería tomarlos como tales, abrir el debate y poner en escena qué se entiende por diseño y sobre qué operaciones discursivas se construye la legitimidad del recorte historiográfico.

Otra conclusión a la que se puede llegar es que una discusión sobre contenidos desvía una importante reflexión acerca de las formas de construcción historiográfica, si se inscriben –para el caso que nos convoca– dentro de una historia cultural de los diseños, de una historia social, sociopolítica o incluso económica. Lo cierto es que –y siguiendo el mismo recorrido que ya hicieron la historia del arte, de la arquitectura y de las tecnologías– resulta claro que una historia de los diseños es mucho más amplia que el conjunto de las piezas producidas –sea cual sea el tamaño del universo comprendido bajo el término “diseños”–. Asumir ese desafío implica reconocer el carácter social y discursivo de cualquier artefacto, reponer sus capas de significación históricamente determinadas y poner en evidencia que el universo diseñístico desborda el conjunto de los proyectos realizados y comprende no solo aquellos que no fueron hechos, sino también el registro de las concepciones respecto del diseño de una época, las bibliotecas que nutrieron a la disciplina, los actores de la historización, las universidades e instituciones de consagración y, desde ya, la lectura social de su práctica, dado que en conjunto poseen un valor central en las definiciones sobre lo que es y no es diseño.

Se abre así una madeja amplia que contiene innumerables hilos y que anuda razones culturales, políticas, industriales, económicas y artísticas, como también razones disciplinarias, normalmente vinculadas a las genealogías de construcción de los saberes, en nuestro caso, de los diseños. Genealogías que remiten a distintas familias en la producción de la cultura material y visual, y a los lenguajes heredados. En América Latina las herencias provienen de lugares muy distintos y cubren desde el desarrollo de la publicidad, las artes gráficas y los talleres de oficios –particularmente presentes en países como Ecuador y Colombia– hasta la impronta normativa de la Arquitectura Moderna y las vanguardias constructivas presente en lo que denominamos el bloque ABCU (Argentina, Brasil, Chile y Uruguay). No deja de ser interesante el comprobar que aquí no hay verdades sobre las disciplinas, sino antes bien sedimentaciones históricas, que como tales se presentan –aun en toda su materialidad– como acontecimientos discursivos.

Ese es, en definitiva, el continente de nuestra referencia. Por ello hemos denominado a este número “Relatos del Diseño” para, precisamente, señalar el carácter polifónico de una construcción histórica.

La edición anterior de Anales 43 (1) abordó las historias de los diseños en América Latina y las problemáticas teóricas y metodológicas que encierran los diseños en sus secciones

Trayectorias/casos y Problemáticas de los diseños, respectivamente. Esta segunda parte del número 43 de Anales edición digital está integrada por la sección *Construir la disciplina* y la sección especial denominada "Documentos" que incluye un artículo inédito de Victor Margolin en español.

Construir la disciplina, historiza el surgimiento y constitución disciplinar de los diseños. A través de los artículos se pueden cotejar las diferencias en cada caso y los matices respecto de los momentos de emergencia, crecimiento, legitimación e institucionalización, en los que las relaciones con los ámbitos académicos afloran como un dato significativo.

Los dos artículos que inician esta sección convalidan los estrechos vínculos entre las vanguardias históricas constructivas, la Arquitectura Moderna y el nacimiento de los diseños. Estos postulados cobran vida en las particulares encarnaciones vernáculas y regionales, manifestando una verdadera tradición rica en hallazgos y matices.

En este sentido, el texto de Ricardo Blanco, *La abstracción en el Río de la Plata*. Su incidencia en el Diseño argentino, aporta el valor testimonial del contacto en primera persona con los actores rioplatenses que darían nacimiento al diseño industrial. Los hitos relatados arman un contrapunto con las ideas circulantes en la época, presentes tanto en los manifiestos como en las publicaciones. Uno de los aspectos cardinales del texto es la relación entre el análisis técnico de los aspectos proyectuales y constructivos de algunas piezas de mobiliario y la explicación de los contextos de surgimiento, las ideologías y pensamientos en donde se inscriben. Estos vínculos entre objetos y entramados culturales permiten valorar los aportes que los propios diseñadores realizan a la historia de los diseños. De ahí su carácter novedoso y singular.

De la Arquitectura Moderna al Diseño Industrial: algunas ideas sobre una tentativa migración de la utopía del proyecto moderno en América Latina, de Juan Camilo Buitrago Trujillo y Marcos da Costa Braga, tiende un hilo conector que piensa en términos de crisis emancipadoras el derrotero que lleva de las Bellas Artes a la Arquitectura Moderna, y de esta al Diseño Industrial. Para los autores este diseño nace acunado en el *Zeitgeist* de la Arquitectura Moderna y a partir de allí pugnará por su autonomía en un proceso de diferenciación creciente con los formalismos complacientes en los que la Arquitectura Moderna había comenzado a descansar. El artículo evidencia una paradoja en el itinerario histórico del Diseño: mientras que la Arquitectura Moderna y luego del Diseño Industrial nacen como movimientos enfrentados a la ideología de la Bellas Artes y a la producción artesanal de objetos de lujo para la burguesía, el Diseño Industrial, al consolidarse como operador dentro de los circuitos de producción capitalista, termina siendo eficaz a la lógica productiva del capitalismo, y a partir de la segunda mitad del siglo XX, funcional al consumismo. Se aleja así de los ideales de equidad y acceso igualitario a los objetos cotidianos que vertebraron el discurso fundacional de su quehacer.

Los tres últimos artículos investigan uno de los actores centrales para la consolidación del diseño como disciplina: las universidades y su rol en la etapa de institucionalización de los diseños.

Martín Carranza estudia el caso de *La Escuela Superior de Bellas Artes y el Diseño en la UNLP*, que por varios motivos surge como paradigmático para la historización de los diseños. El primero es la condición anticipada de la inclusión de las carreras artísticas en el ámbito universitario, y el segundo, la manera en que la innovación e inclusión de elementos modernos en las didácticas de las artes propician una cercanía para el surgimiento de las carreras de Diseño Industrial y Diseño en Comunicación Visual. Esta trayectoria, que no se

da exenta de dificultades, idas y vueltas y retrocesos, transita una vida paralela a los vaivenes políticos y económicos del país, como los esfuerzos industrializadores o desarrollistas de los 50 y comienzos de los 60, que aparecen reflejados en los análisis del texto.

Vestir la democracia. Universidad, Diseño y cambio cultural hacia 1988, de Verónica Joly, verifica al contexto político-social de la década de 1980 como condición de posibilidad para la emergencia de la carrera de Diseño de Indumentaria en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. La impronta de la cultura juvenil de la llamada “primavera alfonsinista”, sumada a la trascendencia social que empieza a cobrar la indumentaria en la performatividad de las identidades invisibilizadas por la censura de la dictadura, forman este campo propicio para el pasaje del oficio al diseño. De nuevo, la impronta de la arquitectura moderna y la Bauhaus, aunque extemporáneamente, funcionaron como modelo para la expansión del diseño hacia la creación de objetos al alcance de todas las clases, como pensamiento generador para la inclusión de los nuevos diseños en la FADU.

Para finalizar este recorrido por los artículos del presente número de *Anales, Diseño Gráfico en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, un entramado de herencias y renovaciones*, de Cecilia Mazzeo, aborda la constitución disciplinar del Diseño Gráfico en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires germinado en la matriz conceptual de la Arquitectura. El texto relata el devenir de la institucionalización disciplinar del Diseño Gráfico en el seno de la academia y su progresiva emancipación, que se ve reflejada en términos concretos, en el progresivo reemplazo de arquitectos e idóneos por diseñadores gráficos en los cargos más altos de enseñanza. Por otro lado, destaca aspectos teóricos y conceptuales de esta emancipación, como la afinidad creciente de la disciplina con la Comunicación y un cierto abandono discursivo de la proyectualidad como marco único. En relación a esto, uno de los puntos claves para el balizamiento del campo del diseño reside en la construcción de un vocabulario propio, influido por los términos de las Ciencias de la Comunicación.

Mención aparte merece el artículo *Diseño Gráfico en Brasil en las décadas del 20 y el 30. Modernismo y Modernidad*, de Victor Margolin, por tratarse el autor de uno de los investigadores más importantes y de referencia internacional de los llamados en el mundo anglosajón *Design Studies*, a la vez que co-fundador y co-editor de la revista *Design Issue*, pionera en el campo desde los años 80.

Este artículo se enmarca en las recientes investigaciones de Margolin sobre una posible historia del diseño mundial y ha sido ubicado en una sección especial denominada “Documentos” del presente *Anales*. El texto brinda un sólido corolario para los enfoques asumidos en la publicación al estudiar las categorías de Modernidad y Modernismo del diseño brasileño de principios del siglo XX, destacando sus variantes particulares y sus contextos, en la búsqueda de una lógica de pertenencia que la diferencie de la aplicación de supuestos extraditados.

En definitiva, el presente número de *Anales* buscó detenerse en las características que presentaron y presentan los diseños en nuestro continente y en los desafíos para una reflexión que articule la interrogación histórica con la inquietud crítica y el necesario despliegue teórico. Pero esta formulación, lo hemos visto, ya encierra un inconveniente que es el de suponer que los diseños reconocen en América Latina una misma geografía conceptual. Por el contrario, hay fuertes razones para suponer que no es así. Y que es difícil que estas diferencias se expliquen por razones económicas y/o sociopolíticas, a pesar de ser los diseños prácticas muy dependientes de procesos socioeconómicos. En las historias que hemos presentado, los

argumentos culturales poseen un peso inédito y explican en no menor medida la forma en que se cristaliza el sentido común de una práctica. Creemos que los contenidos presentes en esta edición de Anales permiten iluminar, precisamente, ese punto.

Verónica Devalle y Rosa Chalkho

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Crispiani, A. (2011). *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-inventión, Argentina y Chile, 1940-1970*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Margolin, V. (2002). *The Politics of the Artificial. Essays on Design and Design Studies*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Marx, K. (2007). *El capital*. Libro III. Tomo 3. Madrid: Akal.
- Pevsner, N. (2000). *Pioneros del Diseño Moderno: de William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires: Infinito.

