

»

Ibarra, T. E. (2021). El Instituto de Diseño Industrial de Rosario y su método para generar la buena forma (1960-1964). *A&P Continuidad*, 8(15), 30-41. doi: <https://doi.org/10.35305/23626097v8i15.328>



# El Instituto de Diseño Industrial de Rosario y su método para generar la buena forma (1960-1964)

Tomás Esteban Ibarra

## Español

Este trabajo aborda las ideas involucradas en el diseño de la forma por parte del Instituto de Diseño Industrial (IDI) de Rosario, desde su fundación en 1960 hasta la realización de los primeros productos proyectados en colaboración con la industria local en 1964. Para ello se analizan los principales debates en torno a la teoría de la *buena forma* y las propuestas llevadas adelante por Gastón Breyer (1919-2009) y Jorge Vila Ortiz (1923-2001), quienes fueron los primeros directores del Instituto y, paralelamente, profesores titulares de la asignatura Visión en la Escuela de Arquitectura y Planeamiento de Rosario. El objetivo principal es revelar algunos de los lineamientos del método de diseño del IDI a partir del estudio de los planteos incluidos en su primer folleto publicitario. También se reconstruye dicho método con las propuestas desarrolladas por Vila Ortiz en un artículo publicado en la revista *A&P* y desde la observación de cuatro productos proyectados para empresas locales. Se intenta verificar de qué manera el IDI actuó como un promotor de las ideas sobre la *buena forma* desde su producción práctica vinculada a la industria y el desarrollo.

**Palabras clave:** diseño industrial, buena forma, método de diseño.

**Recibido:** 28 de julio de 2021

**Aceptado:** 12 de octubre de 2021

## English

This paper deals with the ideas about form design developed by the Institute of Industrial Design (IDI) of Rosario from its foundation in 1960 until the first generation of products designed in collaboration with the local industry in 1964. The main debates around the theory of *good form* and the proposals put forward by Gastón Breyer (1919-2009) and Jorge Vila Ortiz (1923-2001), who were both the first directors of the Institute and the professors of the subject *Vision at Rosario School of Architecture and Planning*, are analysed. The main objective is to reveal some of the outlines of the IDI's design method by studying the proposals included in its first publicity brochure. The study also reconstructs this method as well as the proposals developed by Vila Ortiz in an article published in *A&P* magazine through the observation of four products designed for local companies. An attempt is made to verify how the IDI acted as a promoter of ideas about *good form* from its practical production linked to industry and development.

**Key words:** industrial design, good form, design method.

## » Introducción

Este trabajo aborda las ideas involucradas en el diseño de la forma, por parte del Instituto de Diseño Industrial (IDI) de Rosario, desde su fundación en 1960 hasta la realización de los primeros productos proyectados en colaboración con la industria local en 1964. Para ello se analizan las teorías sobre la *buena forma* y las propuestas desarrolladas por Gastón Breyer (1919-2009) y Jorge Vila Ortiz (1923-2001), quienes condujeron inicialmente el Instituto. El proceso de diseño de los productos estuvo alineado con los planteos ensayados y transmitidos coetáneamente por ellos en los cursos de la asignatura Visión dictada en la Escuela de Arquitectura y Planeamiento de Rosario (EAPR). A partir del estudio del primer folleto publicitario del instituto, del análisis de los programas de los cursos de Visión dictados por Breyer y Vila Ortiz, y de la observación de los proyectos realizados por el IDI, se revelan los lineamientos

del método de diseño implementado.

Desde los orígenes del IDI, Breyer y Vila Ortiz direccionaron los fundamentos programáticos de dicha institución hacia la teoría de la buena forma. La misma retomó los planteos del arquitecto suizo Max Bill (1908-1994) y fue promovida en el campo del diseño industrial en la Argentina por Tomás Maldonado (1922-2018). Ambos fueron artistas concretos, teóricos y directores de la escuela de Ulm en distintos periodos. En este trabajo, se intenta reconstruir el debate sobre la buena forma en el campo del diseño industrial –que comenzó a constituirse por esos años–, a partir del despliegue de algunas publicaciones de la época, de los propios escritos de Vila Ortiz como director del IDI desde 1962, y de las propuestas presentes en los programas de las asignaturas que dictaron con Breyer. Los principales interrogantes que guían este trabajo giran en torno a las características del método de diseño aplicado para

generar los productos que se realizaron en colaboración con empresas locales. También se indaga respecto a las relaciones e intercambios que se dieron entre el Instituto, la Universidad del Litoral y la industria. Finalmente se intenta verificar de qué manera el IDI actuó como un promotor de las ideas sobre la buena forma desde su producción práctica vinculada a la industria y el desarrollo.

**» La buena forma y sus múltiples racionalidades**  
La idea de la buena forma tuvo una importancia fundamental para el Instituto de Diseño (ID) de Rosario en lo que concierne a la creación de objetos de uso cotidiano, tal como lo demuestran los contenidos presentados en su primer folleto publicitario de 1961. Al momento de su fundación en 1960 no estaba definida su orientación hacia el campo del diseño industrial en particular, eso sucedería recién en 1962 cuando cambió su nombre a IDI.

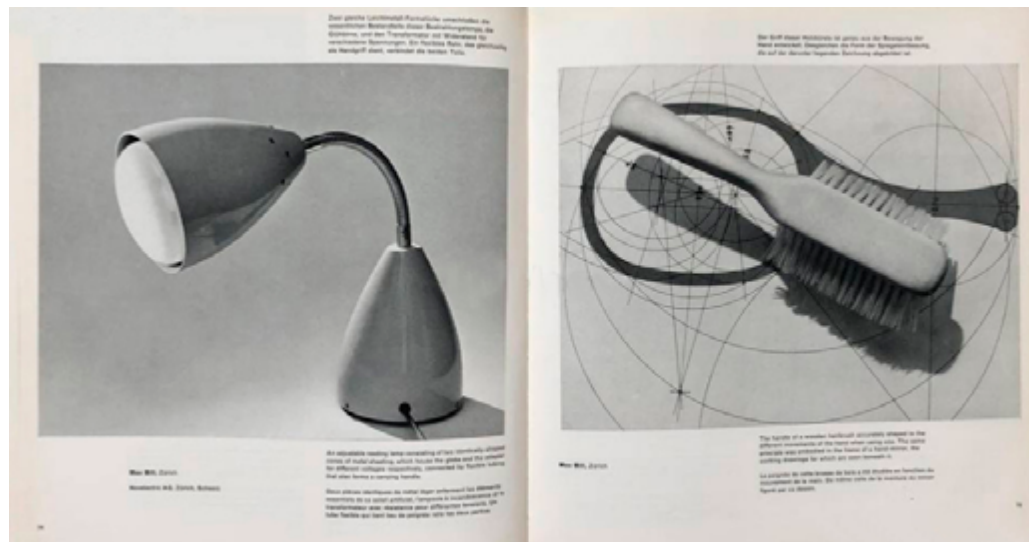


Figura 1. Trazados geométricos subyacentes en el diseño de la Gute Form de objetos de uso cotidiano (Bill, 1952, p. 38-39).

Los planteos de la buena forma o *Gute Form* fueron ampliamente desarrollados por Crispiani (2004 y 2011), quien definió los inicios de dicha noción a partir de las propuestas de Bill. Este realizó en 1949 la exposición *Die Gute Form* en Zurich, que derivó en *Form*, un libro editado en 1952 donde desplegó el universo de la Gute Form a partir de una secuencia exhaustiva de imágenes que incluía todo tipo de objetos: enseres domésticos, vestuario, automóviles, jardines, instrumental técnico, juguetes, mobiliario, edificios, etc. (Fig. 1). Todos ellos fueron mostrados, subrayando sus aspectos materiales y funcionales, así como su presunta condición de novedad anclada en el presente. En *Form* Bill definió a la forma como:

[...] el resultado de la cooperación de la materia y de la función en vista de la belleza y la perfección. [...] no es necesario cometer el error de creer que una forma, según esta definición, pueda ser enteramente determinada por los solos datos de un problema (Cit. en Maldonado, 1955, p. 9).

Bill valoraba las formas en relación con otra cosa o con otra forma, definiendo ya sea su mayor belleza o su menor perfección porque, en última instancia, tanto la forma como el arte se medirían de acuerdo a cánones de belleza perfecta. La belleza perfecta de la forma no se desarrollaría exclusivamente a partir de la función, sino que debía exigirse que la belleza fuera, por sí misma, una función: “Se ha hecho evidente en efecto que no puede tratarse ya solamente de desarrollar la belleza a partir de la función. Debemos exigir antes, que la belleza, yendo a la par de la función, sea ella misma una función” (Cit. en Maldonado, 1955, p. 9). Para Bill, las formas se diferenciarían entre sí, en primera instancia, por la materia con que están hechas y por la función a la cual están destinadas; por lo tanto, ambas cualidades ejercerían una influencia determinante en su génesis. Por su parte, la *buena forma* de los objetos de uso cotidiano obedecería además a una racionalidad intrínseca que podía ser verificable tanto en la materia que las definía como en la función a la que servirían. Sin embargo, dicha racionalidad no estaba completamente determinada solo por esos dos aspectos, sino que

más bien debía estar contenida por ellos, dando lugar a otras racionalidades y factores paralelos y alternativos que podían empujar hacia una generación formal u otra. Entre ellos se incluían, de acuerdo a lo expuesto por Crispiani (2004, p. 40), la personalidad o sensibilidad del diseñador y los esquemas culturales existentes en una época o lugar particular. Lo que Bill llamaba la forma del producto o *Produktform*, debía responder a la complejidad de los mismos y a sus racionalidades diversas, para generarse como la unión armoniosa de la suma de todas las funciones y variables que le darían origen. Si Bill demandaba un plus al diseño de las formas, Maldonado encontraría en el diseño industrial un campo más amplio para la expansión de la Gute Form. En este sentido, expuso sus planteos referidos a dicho campo en el escrito “Diseño industrial y sociedad” incluido en el *Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura* número 2 de 1949, perteneciente a la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de Buenos Aires (FAU-UBA). Cabe destacar que esta es la primera publicación en la Argentina referida al tema. Allí definió al diseño industrial como el punto de unión de las propuestas estéticas más

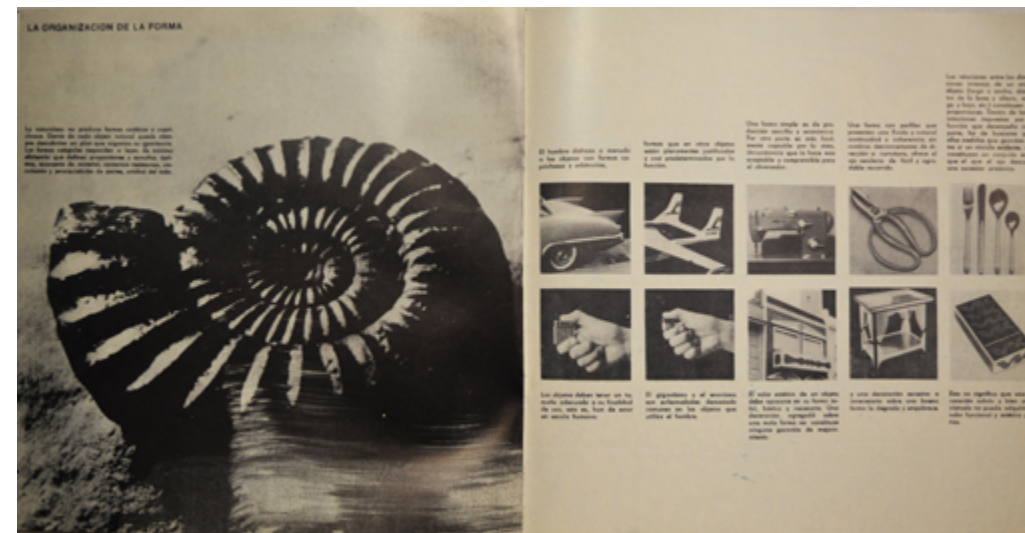


Figura 2. El desafío para los industriales de la época: producir la buena forma. (Instituto de Diseño, 1961, p. 1-3) | Figura 3. Interior del primer folleto publicitario del ID de 1961. (Instituto de Diseño, 1961, p. 12-13)

singulares y renovadoras que podrían estimular nuevas relaciones entre el arte y la técnica. El diseño industrial sería la culminación de siglos de exploración científica sobre las condiciones objetivas y subjetivas de la actividad práctica humana (Maldonado, 1949/1997, p. 63). Imaginaba que era el *locus* –no la arquitectura o las artes plásticas, sino el diseño industrial– desde el cual las renovaciones exploradas previamente por el arte concreto en torno a los objetos y a su contenido transformador de

la realidad podrían subvertir el lugar que, hasta ese momento, había ocupado el arte. Engendrado desde el plano de lo real, el diseño industrial no solo renovararía los cometidos del arte, sino que lo liberaría del aura y del mito, incorporándolo al campo de los fenómenos culturales y productivos, ya fueran técnicos, industriales, de conocimiento o científicos.

El diseño industrial parte del principio de que todas las formas creadas por el

hombre tienen la misma dignidad. El hecho de que alguna forma esté destinada a realizar una función más específicamente artística que otras, no invalida la certeza de este principio. En realidad, una pintura realiza una función distinta a la de una cuchara, pero la forma cuchara también es un fenómeno de cultura (Maldonado, 1949/1997, p. 64).

Así, sus búsquedas artísticas, vinculadas al arte concreto y a la invención de formas, encontrarían un espacio de expansión hacia la técnica, la ciencia y las acciones cotidianas de los hombres a través del diseño de objetos que podrían concurrir a la transformación radical y revolucionaria de la realidad (Crispiani, 2011). Para Maldonado, la diferencia fundamental entre el objeto técnico producto del diseño industrial y los objetos realizados en el campo del arte, era que el primero podía ser presentado como fruto directo (en el caso de la invención técnica) o indirecto (en el caso de la ciencia/tecnología) de las fuerzas creadoras del hombre. El objeto artístico se ubicaría, por el contrario, en una realidad metafísica apartada.

La distancia entre los planteos de Bill y Maldonado respecto a la buena forma de los objetos de uso cotidiano radicaba en la importancia relativa que el primero le concedía al diseño industrial. Para Bill, las distintas clases de formas estaban apoyadas en una idea de belleza derivada de la época (*el estilo de la época*), vinculada principalmente a su tiempo y circunstancias que se manifestarían de manera más pura a través de las obras de arte. Los desarrollos de Maldonado llevaron progresivamente a un rechazo del papel asignado por Bill para el arte. Existía un punto de convergencia entre ambos planteos en el método de creación estética racional que promovían para el diseño de objetos de uso cotidiano que, en palabras de Maldonado, era un método en continua renovación y ve-

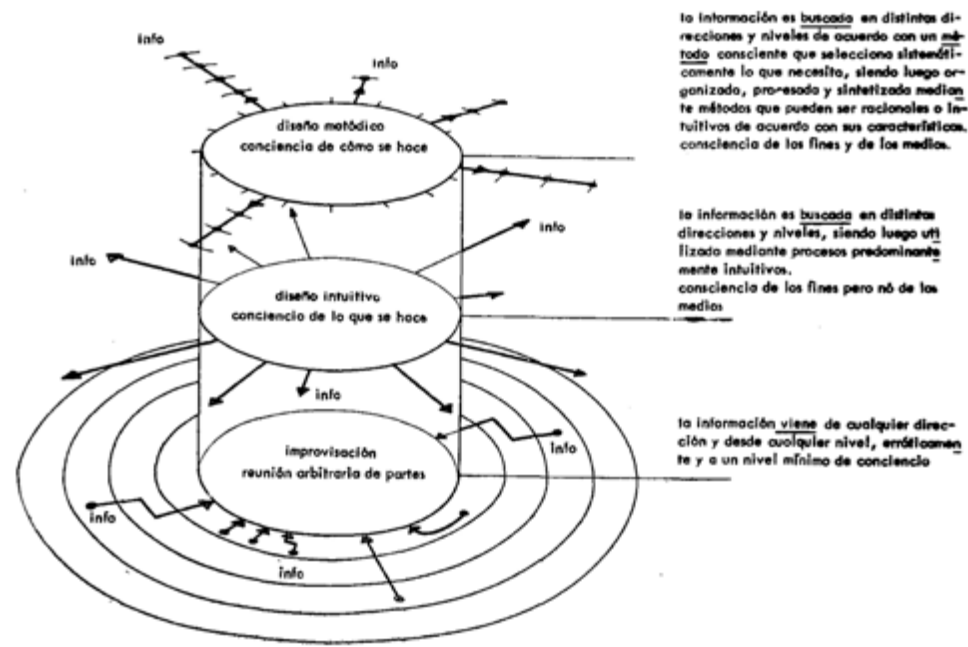


Figura 4. Esquema ascendente para el método sistemático y racional de diseño (Vila Ortiz, 1965, p. 91).

rificación (1955, p. 11).

El método estético-cientificista que propusieron ambos teóricos atendería a múltiples variables como la función, la materia, el modo de producción, los esquemas culturales de la época y las particularidades del creador. Su raíz se encontraba en los desarrollos de la escuela alemana Bauhaus (1919-1933), donde se gestó una nueva manera de vincular el diseño con la industria y cuyos contenidos impregnaron la formación de Bill. El pensamiento racional, la exactitud y las lógicas autotéticas en la generación de la forma ingresaron fundamentalmente a través de la matemática (Devalle, 2009, p. 210) llegando al diseño de objetos y continuando de manera parcial en la *Hochschule für Gestaltung* de Ulm (1953-1968), creada y dirigida en sus inicios por Bill. También por medio de los escritos del artista húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946), que fueron retomados con fuerza desde los programas de la asignatura Visión. Todos estos desarrollos encontraron un terreno fértil en los debates acerca del diseño

industrial en la Argentina hacia finales de 1950 y principios de 1960 debido al crecimiento y consolidación de la industria nacional y a la necesidad de producir objetos despegados de las lógicas y estilos artesanales.

#### » El método racional desde una nueva visión

La novedad de las propuestas del IDI para la producción de objetos no estaría en sus modos de producción –las técnicas y materiales implícitos en su manufactura–, sino en el proceso creativo racional que sostendría su ideación. Dicho proceso fue en parte alimentado y sostenido por los contenidos de la asignatura Visión que se incorporó formalmente en la EAPR a partir del plan de estudios de 1957. Los planes incluidos en sus programas fueron una traslación al campo de la formación profesional de las iniciativas llevadas adelante por Maldonado en el campo del arte, desde los últimos años de 1940 hasta mediados de 1950, junto a algunos miembros de la Asociación Arte Concreto Invención y del grupo *oam*<sup>1</sup> (organización

de arquitectura moderna, 1948-1957). Dichos impulsos fueron sedimentados en los nueve números de la revista *nueva visión* (1951-1957) y en los libros publicados por la editorial homónima, que a su vez sirvieron de referencia para los contenidos de la asignatura Visión. La construcción de objetos artísticos y de uso cotidiano, vertebrados en la dimensión estética, fue el motor de un proyecto cultural integral centrado en una visualidad que se fundamentó desde los mecanismos de la visión alterados por la velocidad, la transparencia y la transformación de la experiencia urbana. Solo desde el arte, en tanto campo de reflexión y producción *puro*, se podría impulsar una auténtica reformulación en la invención de las formas acordes a esta conmoción del mundo y del nuevo modo de verlo. El vínculo del ID de Rosario con la asignatura Visión fue subrayado también por Devalle (2009, p. 338), siendo Blanco (2005, p. 143) quien caracterizó al Instituto como un espacio que impulsó la fusión entre el recientemente conformado campo del diseño y la industria lo-

cal. El ID se creó el 18 de junio de 1960 por resolución de la Facultad de Ciencias Matemáticas, Físico-Químicas y Naturales asociadas a la Industria de la Universidad Nacional del Litoral (FCMFQNI-UNL). Desde sus inicios estuvo dirigido por Breyer hasta 1962, y desde octubre de ese año por Vila Ortiz quien planteó su reestructuración y cambió el nombre por IDI. Su origen estuvo relacionado con el carácter de laboratorio experimental que poseía también la asignatura Visión, donde la construcción de la forma era considerada no exclusivamente desde el plano artístico sino también desde una dimensión técnica y pretendidamente científica. Ambos directores trabajaron antes y durante su actividad en el Instituto, en el dictado de los cursos de Visión: Breyer dictó Visión II y III en 1959 y 1960 y Vila Ortiz hizo lo propio con el curso de Visión I desde 1959 a 1967. Allí propusieron ejercicios analíticos desde un método de entrenamiento visual y gráfico que daba preeminencia al proceso de generación formal y espacial desde elementos abstractos

vinculados a temas ensayados previamente por el arte concreto. El rol fundamental asignado al acto de ver fue presentado en reiteradas ocasiones en el folleto del ID de 1961: las formas debían ser simples para ser captadas y percibidas más fácilmente por la vista del observador (Instituto de Diseño, 1961, p. 13). A la idea de ver, definida por Devalle (2009, p. 244) en términos artísticos como la intención de liquidar la mimesis entre objeto y naturaleza y, en términos arquitectónicos, como el análisis de estructuras formales, la descomposición de elementos, el trazado de relaciones, y el establecimiento de simetrías y proporciones, se agrega su condición como un valor universal, como una estructura de belleza objetiva que era posible enseñar y transmitir. En la portada del folleto una pregunta interrogaba a los industriales de la época: “¿fabricaría usted hoy esta mesa?” (Fig. 2). La mesa en cuestión estaba compuesta por tres partes: un pedestal sostenido por patas profusamente decoradas, en el medio la escultura de un hombre

que con su antebrazo agarraba la tercera parte superior que era una tabla circular para apoyar. En la página siguiente se presentaba como ejemplo de la buena forma una mesa ovalada de cuatro patas, diseñada con líneas simples, sin mostrar los encuentros entre las partes y realizada en un único material pulido y reflejante. A continuación, se presentaban seis categorías como parte del método para generar la buena forma de los objetos de uso cotidiano: el lenguaje del material, la función, el procedimiento de construcción, la organización de la forma, el color y la expresión. A cada una de estas categorías se dedicaban dos páginas donde primaban las imágenes sobre el texto. Una imagen principal de mayor tamaño de carácter canónico, se presentó en contraste con una serie de imágenes más pequeñas donde el mismo principio se desplegaba en distintos ejemplos. Eran acompañadas por fragmentos de textos que explicaban en forma didáctica cuáles de estos casos eran valederos para el diseño de la buena forma (Fig. 3). La variedad de imágenes coinci-

día en parte con las presentadas por Bill en su libro *Form*: objetos de uso cotidiano, la estructura atómica de un material, un dinosaurio, la evolución de la silla, fósiles, esculturas, y finalizaba con una cámara fotográfica ocupando una página completa.

El lenguaje del material –la primera de las categorías de la publicación del ID– se definía desde la expresión de la textura y del aspecto superficial de los materiales con los que se construía un objeto, teniendo en cuenta, además, su estructura física. La función era el por qué y el para qué de un objeto, la prueba de eficiencia definitiva en la selección natural de los productos: el objeto que cumplía mejor su cometido superaba cualquier otro factor en el desarrollo de su elección. El procedimiento de construcción fue el tercero de los temas expuestos en el folleto, contraponiendo el uso de la mano, que era más flexible y eficaz, con el de la máquina, que aseguraba productos idénticos entre sí y más económicos.

Para la organización de la forma (Fig. 3), se tomaron inicialmente como referencia las formas de la naturaleza que respondían a leyes de máxima eficiencia, proporciones, contornos resistentes y jerarquización de partes. Se apelaba a la construcción de formas simples, que serían apreciadas más fácilmente por la vista, lo que las haría más aceptables y comprensibles para el observador. Los perfiles de la forma debían presentarse con una continuidad y coherencia fluida y natural, desde su definición material y agrupamiento.

El color fue considerado desde sus raíces psíquicas, de las que derivaban convenciones simbólicas y expresivas que favorecían la realización o jerarquización de la forma del producto. Finalmente, la expresión se refería a que los objetos producidos por la industria debían revelar a través del aspecto visual su destino, origen, proceso material que lo sustentaba y, fundamentalmente, aquello que

caracterizaba al momento cultural en el que fueron creados.

En nuestros tiempos se han dado hechos culturales, científicos y estéticos nunca vistos hasta ahora. Esta particular fisonomía debe quedar expresada (como siempre ha ocurrido) no solamente en nuestras obras de arte sino también en la forma de los artículos y objetos que usamos todos los días (Instituto de Diseño, 1961, p. 18)

Tal como sugería Maldonado, no solo se debía atender a la función artística de una obra de arte sino también a la de cualquier objeto de uso cotidiano que expresara los fenómenos culturales de una época a través de su definición formal. La buena forma debía dar cuenta de su presente histórico y de los procesos constructivos que le dieron origen, entendidos tanto en el plano material y técnico como en el intelectual de invención de la forma.

En las categorías del folleto se detectan algunos de los temas llevados adelante por Breyer y Vila Ortiz en el dictado del curso Visión I en la EAPR. El lenguaje del material y la organización de la forma se vinculaban con las nomenclaturas utilizadas por Moholy-Nagy en *The New Vision and Abstract of an artist* (1946/2008, p. 39-44), que era al mismo tiempo la obra principal de referencia para los cursos de Visión. En *The New Vision* se definió el aspecto formal de los materiales desde cuatro características: la estructura, la textura, la superficie o *faktura* y la organización o *massing*.

La organización de la forma y el procedimiento de construcción se entrecruzaban con los contenidos de Visión III de 1960 a cargo de Breyer. El diseño allí se abordaba desde el análisis de una obra pictórica, una escultura y un objeto para luego realizar ejercicios de construcción de formas teniendo en cuenta el material, pro-

cedimiento o herramienta que la originarían, y también considerando la idea principal y la necesidad a la que servirían (Breyer, 1960). Proponía visitar fábricas para que los estudiantes vieran los procedimientos industriales y las máquinas y herramientas que formaban parte de tales procesos. El tema del color fue desarrollado ampliamente por Vila Ortiz en los cursos de Visión I de 1961 proponiendo una enseñanza desde la física, la óptica y la dimensión fisiología de la visión, subrayando las sensaciones psíquicas que producía el color desde su tinte, valor y saturación (1961, p. 2).

#### » Difundir el método: Instituto, Universidad, industria

La actividad del IDI no contemplaba la enseñanza universitaria ni formal pero sí se presentó como un ámbito para promover el vínculo con la industria local y desde donde poner en práctica los planteos para la generación formal que estaban fraguando en los cursos de Visión. En esa dirección es que Vila Ortiz propuso el plan denominado “Experiencia conjunta universidad-industria, para el establecimiento de datos concretos sobre el diseño industrial en acción”. Para ello formó un grupo piloto integrado por cinco profesionales de la ingeniería y la arquitectura: Enzo Grivarello, Ricardo Detarsio, Enrique Fernández Ivern, Walter Moore y Carlos Kohler. Ellos fueron seleccionados entre ciento cincuenta aspirantes a través de una prueba descripta en la revista *Summa* número 15 que constó de tres partes: un ensayo escrito sobre un tema de diseño, un test de apreciación estética y un trabajo de rediseño de un producto (IDI de la UNL, 1969, p. 34).

La idea fundante del proyecto consistía en realizar un trabajo de actualización de diseño de un producto, según el requerimiento de las industrias locales, para posteriormente analizar las condiciones de su desarrollo, los aciertos y dificultades del proceso. La experiencia debía

desembocar, en el plano teórico, en el estudio de la metodología aplicable al proceso de diseño, y en el plano práctico, en la realización de un proyecto que se ajustara a las exigencias de la industria. En cuanto al rol del industrial, suponía aceptar al diseñador asignado por el IDI para esa experiencia particular y brindar el asesoramiento de los técnicos de la fábrica. Se comprometía, además, a facilitar los datos necesarios para desarrollar el trabajo y, en la etapa final, analizar con los diseñadores los resultados obtenidos. La tarea del diseñador sería remunerada por el IDI y el industrial dispondría gratuitamente del proyecto desarrollado sin obligación de producirlo.

El vínculo filial inicial entre el Instituto y la universidad se acrecentó a partir de la publicación de los seis primeros números de la revista *A&P* (1963-1968) –el principal medio de difusión de la EAPR– donde se presentaron reiteradamente en la sección noticias las actividades que el IDI llevaba adelante. Se publicaron los artículos “Del diseño industrial” de Mauro Kunst en el número 1, “El gusto, el estilo y el diseño industrial” de Misha Black en el número 3-4, y “Límites para el diseño” de Vila Ortiz en el número 5-6. También se destacaron las exposiciones organizadas por el Instituto: La buena forma industrial de Alemania (1963), Exposición del Bauhaus (1965) y Muestra en la vía pública del IDI (1965). Se presentaron los lineamientos del concurso interno realizado en 1963, los cursos complementarios y el programa del Curso de Apreciación del Diseño Industrial (1965). Fueron también publicitadas las conferencias de Pablo Tedeschi tituladas *Qué es el diseño* (1963), los seminarios a cargo de Misha Black e Ilmari Tapiovaara (realizados en colaboración con el CIDI), y el de Bruce Ascher denominado *Metodología sistemática del diseño*.

En el ámbito académico se estaba ampliando el perfil de la carrera de Arquitectura en Rosario, marcada hasta el momento casi exclusiva-

mente por una orientación hacia el urbanismo y el planeamiento. Tanto la incorporación de la asignatura Visión y de los talleres verticales en el nuevo plan de estudios de 1957 como la publicación de temas relacionados con el diseño por parte de la revista *A&P* fueron intentos por extender los intereses e incumbencias disciplinares y alinearlos con las políticas del Estado tendientes al desarrollo. Como es sabido, esa tentativa no tuvo frutos inmediatos sino varias décadas después con la creación de la carrera de Diseño Industrial.

Vila Ortiz señaló en el artículo “Límites para el diseño” que el diseño industrial debía ser entendido como una actividad perteneciente al mundo de la técnica, en su significación más primigenia: como un modo de hacer una cosa, basada en procedimientos, recursos y algo de arte (1965, p. 88). La técnica se interesaba en la instrumentación para la vida, en contrapunto con la ciencia que se enfocaba en la estructura, la ley y la causa de los diferentes fenómenos. Vila Ortiz desplegó en dicho trabajo un esquema ascendente (Fig. 4) representando la evolución de un método sistemático y ordenado para el diseño, en el cual las variables en juego y las soluciones propuestas eran elaboradas y organizadas en un plano más consciente. El diseño fue expuesto como parte de un proceso racional, que podía ser enseñado como un conjunto de procedimientos y disciplinas de trabajo. La comprensión de dichas actividades daría al diseñador un control mayor sobre su tarea, que cuando esta era realizada desde el plano subconsciente (Vila Ortiz, 1965, p. 91).

El pasaje de lo subconsciente a lo consciente fue graficado en un esquema en tres estadios o niveles: en el piso inferior, se hallaba el fabricante que improvisaba, copiaba o resolvía un producto a medida que lo fabricaba; en el piso intermedio, se encontraba el diseñador profesional que proyectaba el diseño del producto y conocía la finalidad de su trabajo,

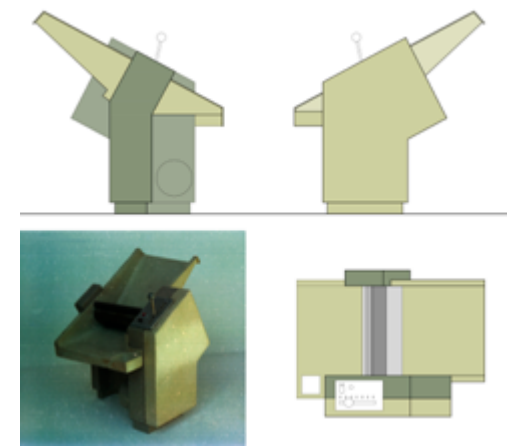


Figura 5. Las distintas partes que dieron forma a la sobadora se distinguían por sus bordes y colores. (Imagen Archivo Fundación IDA, dibujos realizados por el autor).



Figura 6. La identidad visual de los productos del IDI se definió desde el trazado de formas trapezoidales. (Imagen Archivo Fundación IDA, dibujos realizados por el autor).



Figura 7. El inicio del proceso de fabricación de la tetera a partir de un molde en madera. (Archivo Fundación IDA).

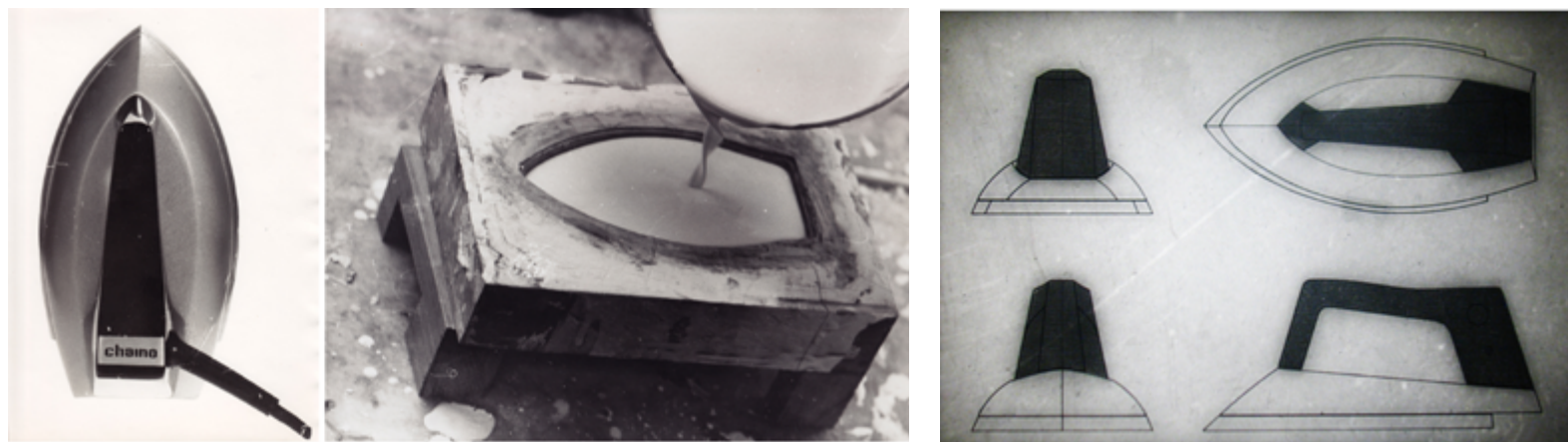


Figura 8. Construcción de la plancha Chaina: desde el dibujo al colado de piezas en moldes. (Archivo Fundación IDA).

pero no los medios; y en el tercer nivel, estaba el diseñador que seguía un método (Fig. 4). En este nivel se habían logrado objetivar las variables del proyecto, es decir, que se llevaron al plano de la conciencia los medios empleados en el hacer siguiendo un método y eligiendo de cada etapa o subproblema un modo racional para comenzar. Los datos para resolver dicho problema se buscaban y procesaban sistemáticamente, eliminando –en lo posible– las estrategias especulativas que, según Vila Ortiz, generaban retrocesos en las etapas del trabajo.

La generación de objetos era el centro y la razón de ser del diseñador industrial; su dedicación y adhesión, casi exclusiva, “su profunda significación como objeto cultural, como puntos de apoyo y de contacto para el hombre en el mundo artificial que él mismo ha querido y creado.” (Vila Ortiz, 1965, p. 93). Dicha consideración no solo operaba en la pretendida definición del campo del diseño industrial –desde sus particulares incumbencias y objetivos– sino que subrayaba el lugar que poseían los productos dentro del campo de la cultura.

#### » Objetos para la industria y el desarrollo

El IDI realizó en los últimos tres meses de 1963 los primeros proyectos para firmas locales, algunos de los cuales se hallaban en proceso de fabricación para 1964 según lo expuesto en la sección noticias de la revista A&P 3-4. Dichos proyectos fueron: la sobadora de pastas para Pastor y Cía. a cargo del arquitecto Carlos Kohler; el juego de té y café en cerámica para Aviani C. I. diseñada por el ingeniero Ricardo Detarsio y Walter Moore; la plancha eléctrica no automática para Chaina S.A. (s/d), y la línea de envases para la vacuna contra la aftosa del laboratorio Olcese, proyectada por Detarsio. La organización de la forma en la sobadora de pastas se definió a partir de un concepto de yuxtaposición de partes (Fig. 5). Se identificaban con cierta autonomía cuatro formas: el delgado lateral izquierdo; el lateral derecho más grueso donde se ubicaba la palanca de comandos; la bandeja para la pasta; y el juego de rodillos. Ellas se distinguían a partir del uso de dos tonos de color y del énfasis con el que estaban determinados sus bordes. En la fotografía se ven dos tonos verdes, aunque no es posible

confirmar que esos hayan sido los colores originales debido al tipo de revelado utilizado. Los bordes que conformaban los laterales eran fácilmente distinguibles y se quebraban dando origen a formas hexagonales irregulares con líneas verticales e inclinadas paralelas entre sí. Se agrupaban de acuerdo a su función logrando un equilibrio excéntrico: el lateral más delgado se inclinaba en un sentido mientras que el más grueso lo hacía en el contrario. La bandeja central para sobar las pastas era convexa hacia abajo y contaba con aletas salientes en sus bordes y tres rodillos en el sector central. El lenguaje del material se mostraba liso y brillante, y a su vez evidenciaba su procedimiento de construcción industrializado que garantizaba exactitud y producción en serie.

El juego de té y café en cerámica proyectado para la empresa Aviani C.I. (Fig. 6), estaba conformado por una tetera, una lechera, una azucarera y dos tamaños de tazas, una para té y otra más pequeña para café. Dichos objetos fueron diseñados desde de una base formal trapezoidal atendiendo además a un concepto de ergonomía. Las líneas inclinadas generaban

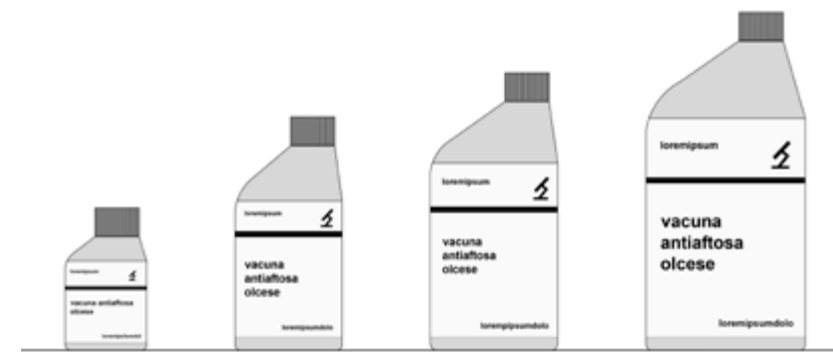


Figura 9. La caja para los envases de la vacuna también fue diseñada siguiendo líneas inclinadas. (IDI de la UNL, 1969, p. 35. Dibujos realizados por el autor).

polígonos convexos y los elementos adicionales como las asas de la tetera, lechera y tazas y la tapa de la azucarera debían su forma a las particularidades físicas de quien las iba a utilizar. Por ejemplo, en el asa de la tetera entraban cuatro dedos de una mano, en el asa de las tazas entraba solo un dedo y la tapa de la azucarera contaba con dos socavaciones simétricas para que fuera tomada por dos dedos. El lenguaje del material se expresaba desde su condición superficial de lisura y brillantez dando cuenta de su *faktura*, entendida como:

die art und erscheinung, der sinnlich wahrnehmbare niederschlag (die einwirkung) des werkprozesses, der sich bei jeder bearbeitung am material, zeigt, also die oberfläche des von außen her veränderten materials (epidermis, künstlich), diese äußere einwirkung kann sowohl elementar (durch natureinfluß), als auch mechanisch, z. b. durch maschine usw. erfolgen. [el impacto sensorialmente perceptible (el efecto) del proceso de trabajo, el cual aparece

con cada procesamiento en el material, también en la superficie del material alterado externamente (epidermis, artificial). Esta influencia externa puede ser tanto elemental (a través de la influencia de la naturaleza), así como mecánicamente, por ejemplo, con una máquina, etc.]<sup>2</sup> (Moholy-Nagy, 1929, p. 33)

El color quedaba definido de acuerdo al esmalte aplicado antes de realizar la segunda cocción a altas temperaturas de las piezas moldeadas de arcilla. El procedimiento de construcción de los objetos que formaban parte del conjunto iniciaba con un modelo en madera (Fig. 7) para verificar la definición formal de cada uno de ellos, según lo que se observa en las fotografías de registro tomadas por los miembros del IDI. La plancha eléctrica no automática para la firma Chaina S.A. (Fig. 8) seguía las líneas inclinadas de referencia trapezoidal presentes en los productos anteriores y que, de alguna manera, colaboraban en la conformación de una identidad visual institucional. Como en la sobadora, la lisura expresó el lenguaje de los materiales

utilizados en la plancha y la forma se organizó a partir de la disgregación de los elementos que componían al objeto según la función particular que cumplían. El mango superior era de color negro y contenía una planchuela metalizada con la marca de la empresa, mientras que la base que calentaba era de color blanco con una leve inclinación. El procedimiento de construcción comenzaba con un molde de madera y cemento donde se vertía la baquelita líquida que se solidificaba con el paso del tiempo. Los envases para la vacuna antiaftosa del laboratorio Olcese fueron diseñados por el ingeniero Detarsio (Fig. 9). Se presentaron en cuatro tamaños que respondían al rendimiento del contenido del envase en relación a la cantidad de vacunos a inmunizar. Los recipientes eran paralelepípedos blancos de base cuadrada que en la punta se inclinaban hasta llegar a la tapa ubicada excéntrica en uno de los lados. Esta mantenía igual forma y tamaño en los cuatro envases y fue realizada en un material metalizado fácilmente perforable, ya que por allí se extraería con una jeringa la medida para inyectar a los vacunos. En el proyecto de estos

productos adquirió protagonismo el diseño gráfico de la etiqueta, la cual estaba segmentada proporcionalmente por una línea horizontal. A partir del tamaño de las tipografías, del tipo de alineado de los distintos cuerpos de texto –algunos hacia la izquierda y otros a la derecha– y de la disposición del logo del laboratorio se equilibró visualmente el diseño de la rotulación.

En los cuatro productos analizados se observan indicios de que la generación formal siguió tanto el método racional de diseño propuesto por Vila Ortiz como las categorías incluidas en el primer folleto del ID emparentadas con algunos temas de Visión. El diseño estuvo focalizado en la condición objetual y la estructura formal de los productos, atendiendo a múltiples variables, como su función, organización formal, aspecto superficial, procedimiento de construcción y color. Coincidiendo con las ideas sobre la buena forma planteadas por Bill y Maldonado, se construyeron formas desde un método atento a múltiples racionalidades con una preponderancia geométrica en sus trazados, que intentaría consolidar un estilismo o idea de belleza propia y particular de la época. Para ello se desarrollaron ciertos criterios comunes como la descomposición de la forma, el aspecto superficial liso y brillante, los trazados con referencias a líneas inclinadas o formas trapezoidales y el equilibrio excéntrico.

#### » El promotor de un estilo de la época

El IDI agrupó las fuerzas de los intereses institucionales, los desarrollos de sus directores y diseñadores, los impulsos productivos y las ideas sobre la buena forma en el camino hacia la producción de objetos de uso cotidiano en colaboración con la industria. La belleza de los mismos radicó no solo en el resultado formal en sí, sino en el procedimiento de proyectación consciente que se delineó a partir de un método racional atento a múltiples variables. La construcción de los objetos estuvo definida

tanto por los materiales seleccionados como por la función a la que servirían. También guiaron su generación el proceso de fabricación, las herramientas necesarias para llevarlos a cabo y la premisa de generar formas simples cuyo aspecto visual fuera fácilmente reconocible.

Sus directores encontraron en ese espacio un territorio que se estaba conformando casi conjuntamente con los desarrollos llevados adelante en la asignatura Visión, de tal forma que las propuestas experimentales de ambas iniciativas se alimentaron de manera recíproca. Esas dos experiencias en Rosario trazaron de manera embrionaria algunos de los lineamientos para la constitución del campo que posteriormente terminaría de conformarse en torno al diseño industrial. También mostraron una manera de vincular la dimensión productiva de la industria con los temas abordados en el plano académico a través del desempeño paralelo de Vila Ortiz en el ámbito académico e institucional. Los productos diseñados por el IDI expresaron su destino para satisfacer la demanda industrial y también su función específica. Mostraron su origen desde la construcción formal por descomposición de elementos, alineada tanto con la intención de constituir una identidad visual del Instituto como con el procedimiento constructivo y el trasfondo cultural de la época. El desarrollo y la experimentación, el impulso y el crecimiento de la industria nacional quedaron manifestados en los objetos en tanto fenómenos culturales y productivos de comienzos de la década del sesenta. •

#### NOTAS

1 - Sus miembros fueron H. Baliero, J. M. Borthagaray, F. Bullrich, A. Casares Ocampo, A. Cazzaniga, G. Clusellas, C. Córdova Iturburu, J. Goldember, J. Grisetti y E. Polledo, todos jóvenes estudiantes de arquitectura en la FAU-UBA.

2 - La traducción es del autor en base a lo desarrollado en la versión castellana de la obra (Moholy-Nagy, 2008, p. 41).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Archivo Fundación de Investigación en Diseño Argentino (IDA).
- Bill, M. (1952). *Form*. Basilea, Suiza: Verlag Karl Werner.
- Blanco, R. (2005). *Crónicas del diseño industrial en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: FADU.
- Breyer, G. (1960). Programa asignatura Visión III. Escuela de Arquitectura y Urbanismo, Facultad de Ciencias Matemáticas, Físico-Químicas y Naturales asociadas a la Industria de la Universidad del Litoral. Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario. Rosario.
- Crispiani, A. (2004). Entre dos mundos: el largo viaje de la Buena Forma. *Block 6*, 40-49.
- Crispiani, A. (2011). *Objetos para transformar el mundo. Trayectoria del arte concreto-inventiva entre Argentina y Chile, 1940-1970*. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes, Prometeo, ARQ Editorial.
- Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Instituto de Diseño (1961). *Publicación del Instituto de Diseño de la Facultad de Ciencias Matemáticas de la Universidad Nacional del Litoral*.
- Instituto de Diseño Industrial de la Universidad Nacional del Litoral. (1969). *Summa 15*, 33-35.
- Maldonado, T. (1955). *Max Bill*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Maldonado, T. (1997). Diseño industrial y sociedad. En C. Méndez Mosquera y N. Perazzo (comp.). *Escritos preulmianos*. Buenos Aires, Argentina: Infinito (pp. 63-65). (Trabajo original publicado en 1949).
- Moholy Nagy, L. (2008). *La nueva visión*. (Trad. B. Kenny). Buenos Aires, Argentina: Ed. Infinito. (Trabajo original publicado en 1946).
- Moholy-Nagy, L. (1929). *Von material zu Architektur*. Munich, Alemania: Albert Langen Verlag. Disponible en: <https://monoskop.org/>

[images/a/a7/Moholy-Nagy\\_Laszlo\\_Von\\_Material\\_zu\\_Architektur\\_1929.pdf](#)

- Vila Ortiz, J. (1961). Programa asignatura Visión I. Escuela de Arquitectura y Urbanismo, Facultad de Ciencias Matemáticas, Físico-Químicas y Naturales asociadas a la Industria de la Universidad del Litoral. Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario. Rosario.
- Vila Ortiz, J. (1965). Límites del diseño. *A&P 5-6(65)*, 86-93.

#### Agradecimientos:

Agradezco al Dr. Arq. Horacio Torrent por sus aportes para dar forma a la idea sobre la identidad visual del Instituto. También a la Dra. Arq. Ana María Rigotti por sus observaciones y por compartir los números de la revista A&P. Finalmente, a la Fundación IDA por los documentos facilitados.



**Tomás Esteban Ibarra.** Arquitecto (FAPyD-UNR, 2011). Becario doctoral (CONICET, 2020-2025). Actualmente, cursa el Doctorado en Arquitectura (FAPyD-UNR). En su investigación trabaja temas vinculados a la enseñanza de la arquitectura, las teorías de la forma y el espacio y su relación con la arquitectura moderna en la Argentina entre 1956 y 1970. Publicó artículos en revistas especializadas donde analiza los contenidos de la asignatura Visión, los ejercicios propuestos y la producción arquitectónica concreta. Participó en el 1º Encuentro Virtual de Jóvenes Investigadores (AUGM, 2020) y en la IV Jornada Arquitectura Investiga (FAPyD-UNR, 2014). Se desempeña como Jefe de trabajos prácticos en Historia de la Arquitectura (FAPyD-UNR). <https://orcid.org/0000-0002-0402-7740> [ibarra@curdiur-conicet.gob.ar](mailto:ibarra@curdiur-conicet.gob.ar)