

Diseño y artesanía en América Latina. Imágenes en tensión entre lo dominante, lo residual y lo emergente

Verónica Devalle *

Resumen: La centralidad del diseño en América Latina ha llevado a un resurgimiento de la tensión entre lo que circula como diseño, por un lado, y las formas locales de expresión consideradas más “auténticas”, por el otro.

En la medida en que el diseño se ha convertido, a nivel internacional, en el modelo dominante para la producción de imágenes, la circulación de objetos y el consumo en masa, surge la cuestión de sus usos y apropiaciones. Esa pregunta es particularmente significativa en algunas partes de América Latina, donde el diseño es leído como una vía de ingreso de imágenes y objetos ajenos, o incluso es considerado en términos neocoloniales. Por esa misma razón, el diseño a menudo es considerado como una práctica antagónica o contraria a los objetos e imágenes producidos por la cultura local, que siempre se encuentra asociada con la artesanía.

Este trabajo pretende problematizar la idea de centro y periferia en la producción de objetos e imágenes de circulación y consumo masivo. Aborda el debate entre las distintas construcciones históricas de diseño e identidades artesanales sobre la base de un análisis de los argumentos que han surgido en América Latina en los últimos años.

Palabras clave: Diseño - Artesanías - América Latina - Centro-Periferia.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 28]

(*) Licenciada en Sociología (UBA), Magister en Sociología de la Cultura (IDAES, UNSAM) y Doctora en Teoría e Historia de las Artes (FfYL, UBA). Investigadora Independiente CONICET. Directora Sección Estética IAA, FADU, UBA. Dirigió el Doctorado en Diseño de la UP entre 2014 y 2017. Actualmente es Profesora Titular Regular de la materia Comunicación I y II y de la materia Diseño y Estudios Culturales en la FADU, UBA.

Diseño y artesanía en América Latina

Hoy en día casi no se pone en duda la existencia del diseño en la vida cotidiana (Arfuch, 1997). De alguna forma, los diseños –el industrial, el gráfico, el de indumentaria, el interior– han permitido reformular el medio cotidiano del hombre trabajando tanto en las dimensiones objetuales e icónicas como en las simbólicas. Podemos afirmar, en línea con

el desarrollo de los Design Studies, que el diseño como genérico hoy en día constituye un mecanismo de producción de lo visible (Ledesma, 2003).

A partir de allí, la pregunta por ¿qué es el diseño? (Breyer, Doberti, Pando, 2000) deja de interpelar –como sí lo hiciera en un pasado– solamente a aquellos profesionales que debían defender su trabajo y diferenciarlo del de un ingeniero, un arquitecto, un decorador, un ilustrador o dibujante. En la pregunta se reconoce el carácter complejo y multidisciplinario inherente a las profesiones que actualmente se encargan de la producción de la cultura material y visual.

Por estos mismos motivos, el buscar definir al diseño y acercarlo o alejarlo de la artesanía, de las artes decorativas o de las artes aplicadas se transforma en una inquietud teórica pero también se proyecta como un interrogante político en la medida en que al tiempo que indaga sobre las teorías que lo han construido como tal, recupera los debates en relación a los públicos, los usuarios, las audiencias. Sobre este punto, resulta pertinente recordar el rol protagónico que tuvo el diseño –en particular el diseño gráfico– en el rediseño de imagen de las empresas estatales que fueron privatizadas durante el auge de las políticas neoliberales de la década del '90 en Latinoamérica (Arfuch, 2009). Este cambio de imagen, que fue anunciado como un cambio “técnico” supuso una operación política donde la construcción de una nueva imagen fue medular y puso en evidencia cómo el “rediseño de una imagen” reforzaba la asociación donde lo público era asociado a lo viejo, ineficiente y deficitario, y la gestión privada de las empresas era vista como eficiente y transparente. Ese fue un caso emblemático que, en la región, mostró la presencia cotidiana y el modo en que el diseño construye imaginarios sociales (Socolovsky, 2018).

La presencia palpable del diseño en la vida cotidiana como artífice de los objetos, los interiores, la indumentaria, las imágenes y las pantallas que median nuestro entorno humano –según postulaban los hacedores modernos de la disciplina (Maldonado, 1998)– lo ubica en un lugar protagónico y permite abrir una serie de interrogantes, entre otros: ¿qué diferencia al diseño de otro tipo de prácticas de constitución del entorno? ¿Qué idea de sociedad –vía la figura de “usuario”– ha manejado históricamente y cuál maneja en la actualidad? ¿Cuál es su concepción de “lo social” y en qué se diferencia de otro tipo de prácticas como la artesanía? (Bonsiepe, 1999).

En relación a estas preguntas, no deja de ser curioso el modo en que hoy en día resuenan algunos debates sobre el diseño que recuperan el horizonte político y social que éste tuvo en su momento fundacional como disciplina cuando se lo pensó como una respuesta social y liberadora de las necesidades humanas. En aquel momento, en sintonía con los debates políticos y sociales de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, el diseño nació al calor de la pregunta por las características de la producción industrial (y de la producción capitalista) y también en sintonía con idearios radicalizados que cuestionaban el orden burgués del mundo (Chaves, 1997).

Poco queda de aquel mundo. La industrialización moderna, la expansión del mercado de consumidores de la mano de un capitalismo otrora competitivo, la politización del movimiento obrero, la irrupción de las sociedades de masas, el triunfo de la revolución en la URSS, el problemático período de entreguerras, el avance del nacionalsocialismo, la crisis del '30, la Segunda Guerra y la definitiva consagración de los EEUU como potencia

hegemónica en la posguerra fueron los horizontes en donde aquello que hoy entendemos como diseño daba sus primeros pasos.

Sin embargo, resulta llamativa la pervivencia de algunos problemas que esta impactante enumeración de crisis, revoluciones y proyectos económicos y políticos no ha podido saldar. Entre otros, la actualidad de la pregunta por el mundo que queremos habitar y el modo en que el ser humano –artífice de estos cambios– puede contribuir a construirlo. Es una pregunta filosófica que, como reverberación ha mantenido vivo al diseño y lo ha diferenciado de otras prácticas.

Sobre ese horizonte, y en los treinta años que cubren las décadas del ‘20 al ‘50, el diseño pudo construirse como un conocimiento diferenciado y consolidarse como una disciplina –luego de innumerables disputas que delinearon su canon. Se transformó así en un cuerpo determinado de saberes y de prácticas específicas; en un “saber - hacer” que devino un “saber - saber” (Ledesma, 1997). En definitiva, el pasaje del oficio a la profesión y del gremio al claustro universitario. Esas batallas comprometieron momentos, temas y actores centrales que se ubicaron en primera instancia en Europa y EEUU. Entre otras, y solo para medir la envergadura de aquello que tuvo que ser discutido, la crítica a una belleza asociada al ornamento, la denegación del copiado industrial de formas artesanales, el convencimiento de que el arte –en un sentido romántico– no podía articularse a los desafíos una producción destinada a las masas, la crítica a la ingeniería como un saber limitado en su especialización, la lucha contra la enseñanza de las Academias de Artes, la búsqueda por un reconocimiento industrial y estatal, por solo mencionar las más relevantes (Cirvini, 2004). Pero tan cierto como ellos es que esta caracterización es parcial y da cuenta solamente de lo sucedido en Europa a fines del siglo XIX y durante la primera mitad del XX, cuando se precipitan las dos grandes guerras. Es esperable que, de hallarse diseño en otras latitudes, éste presente otro tipo de características, vinculadas a las regiones que también lo vieron surgir. Se trata de un razonamiento lógico, aunque no siempre verdadero. Más adelante veremos las razones.

Formas universales, formas regionales. El debate sobre la forma en los objetos cotidianos

Un capítulo importante de la crítica a la idea del surgimiento del diseño en la Europa de entreguerras se fundamenta en sostener que esta visión lo circunscribe a las prácticas nacidas al calor de las vanguardias estéticas y a la transformación de la arquitectura tradicional con la llegada de la arquitectura moderna. La crítica señala, adicionalmente, como error la equiparación del diseño con las grandes obras de los grandes proyectistas modernos europeos (Margolin, 2005). El equívoco consiste entonces en que al tratarse de una definición eurocéntrica y personalista pasa por alto cuestiones centrales, entre otras el hecho de que la producción de cultura material no puede reducirse a un conjunto limitado de formas de producción de objetos e imágenes; y seguidamente que, de aceptarse esa postura, se estaría abonando la idea de un único origen europeo y, en consecuencia, se desconocerían otras formas de producciones locales con idéntico valor.

Desde esa crítica, no solo hay diseño en otros lugares del mundo sino –y este es el punto de interés– que ese otro diseño no se comporta siguiendo el canon moderno. Más aún, los otros diseños poseen otras formas de validación. La hipótesis no deja de ser interesante pero también discutible pues su victorioso relativismo cae en un argumento que debe ser revisado: la idea de que las determinantes culturales de las regiones condicionan un tipo particular de cultura material y visual. Una hipótesis tentadora aunque problemática en la medida en que se asienta en una visión de la producción material como reflejo o representación de ciertas características sociales y culturales.

La hipótesis tampoco es nueva en la medida en que la relación entre cultura material y visual e identidad cultural fue uno de los grandes temas que se debatieron en el pasaje del siglo XIX al XX, con las empresas coloniales en expansión, particularmente en Asia y África. En cuanto a Europa en los albores del siglo XX el estilo, como rasgo de una identidad cultural, formó parte de las discusiones que comenzaron a diferenciar conceptualmente al diseño de la artesanía y de las artes decorativas. Se trató de un debate que marcó profundas diferencias entre ellos. Como corolario, el diseño quedó definido como una práctica diferente a la artesanía y a las artes decorativas, es decir a las prácticas que, precisamente, recuperaban la dimensión de la identidad sociocultural y los rasgos históricos y regionales a través del estilo.

Recordar la discusión entre los artesanos tradicionales y los productores que buscaban nuevas formas universales para los objetos nos acerca a un punto medular con el que el diseño sentó su primera y radical posición que le permitió distinguirse como práctica: la necesaria abolición de los estilos como camino a una sociedad sin fetiches de distinción entre clases, la necesidad de construir objetos que cubran necesidades y que resuelvan problemas materiales sin reproducir la lógica mercantil (Devalle, 2009). Desde esa postura fundacional, recuperar el estilo –incluso el estilo de una cultura– resultaba un retroceso porque los objetos no debían expresar rasgos esenciales de una cultura –mucho menos de una clase– sino que debían cubrir necesidades sociales que pudieran incluso ser tipologizables. Un planteo utópico que encerraba presupuestos hoy vistos como anacrónicos pero también reponía preguntas que siguen vigentes. Efectivamente, aquello que pervive al día de hoy es el hecho de constatar que las tipologías no pueden universalizarse, que no hay un ser humano “genérico” pero que, simultáneamente, tampoco hay esencias culturales, raíces borradas por la dominación (la dominación barrió culturas que fueron a su vez construcciones históricas). Desde aquí, el contrapeso para la crítica al eurocentrismo puede volverse pobre si solo recupera una visión de lo contrahegemónico como rasgo de una esencia cultural olvidada vía la dominación de la conquista.

Más aún, las realidades regionales tampoco son homogéneas. No resulta difícil comprobar que en América Latina conviven polos de innovación tecnológica con bolsones de pobreza estructural que marcan un sinnúmero de inflexiones a la idea misma de necesidad social, de hábitat y de las posibles soluciones proyectuales del diseño. Y es que a la hora de hablar de diseño en América Latina existen enormes coincidencias y significativas diferencias. Mapas de enfoques sobre la disciplina que se traducen en los modos de pensarla, enseñarla y ejercerla. Visiones de quienes hablan desde el oficio –sorteando el conjunto de saberes que configuran al diseño como disciplina– y de quienes lo ubican en una genealogía muy rica y problemática como lo son las prácticas destinadas a la producción de la cultural material.

Lo dominante, lo emergente

En este sentido, hacer y pensar el diseño en América Latina permite un trabajo comparativo con Europa y EEUU –sus primeros escenarios– porque en la región la historia presenta otros matices que, aunque vinculados a las transformaciones de la manufactura y la tensión entre una producción artesanal y otra industrial, no comenzaron por el debate en torno al cambio de los sistemas productivos ni al modo en que se debían producir tipologías de objetos destinados a usuarios universales.

La dimensión productiva industrial que es, quizás, condición necesaria aunque no suficiente para el surgimiento del diseño, se ofrece con otras inflexiones y con otras fracturas en nuestro continente. América Latina es un sitio en el que conviven economías rurales y pequeñas aldeas conjuntamente con los polos de modernización y las megalópolis más grandes del planeta. El lugar donde se impulsaron utopías modernizantes de vanguardia y éstas no desplazaron a las tradiciones rurales y campesinas. Este amplio margen de formas económicas, sociales y culturales diferentes condiciona al día de hoy los procesos de producción de la cultura material y visual. Es por ello que no puede hablarse de una única tradición. Efectivamente, en la región habitan desde la cultura afroamericana, las herencias precolombinas, la colonización española y portuguesa, como también –en particular a partir del siglo XVIII– la cultura europea francesa e inglesa, y finalmente en forma dominante a partir de la Segunda Guerra Mundial: la cultura norteamericana que devino global.

De allí que el repertorio iconográfico latinoamericano sea deudor tanto de todas estas tradiciones como de la llegada de la cultura de masas y, de su mano, de los procesos industriales de producción masiva de objetos y de imágenes. Ese es el momento en el que el diseño se instala como un nuevo hacedor del mundo cotidiano, y el diseño gráfico como un nuevo mecanismo de producción de lo visible en la cultura de masas. Como tal no le es ajena una pregunta que lo interroga como constructor de imaginarios sociales, que analice su poder de representación en un mundo en donde la socialidad descansa cada vez más en vínculos virtuales y visuales. Nuevas modalidades de vida en sociedad cuyas lógicas siguen, sin embargo, respondiendo a las formas clásicas de la dominación y que asumen el contorno de los debates latinoamericanos (Williams, 1981).

Otras claves de interrogación emergen. Pensar en América Latina es, simultáneamente, pensar la historia de una dominación colonial y de un pasado colonial que precipita un presente de hibridaciones culturales –según la certera de definición de García Canclini (1989). Articulaciones diversas entre el pasado prehispánico, la cultural colonial, la dominación pura y dura, el genuino sentimiento emancipatorio, la pregunta por cómo dejar de ser una región subalterna y, finalmente, la búsqueda de la segunda independencia, la independencia económica.

En ese marco, la equiparación entre tecnología y progreso por un lado, y la convivencia de realidades diversas pero, centralmente, desiguales por el otro, han marcado el tono de reflexiones muy importantes en torno al diseño. Y es que al definirlo como un factor inherente a la producción del mundo material, un proceso de toma de decisiones para mejorar la calidad de vida de los usuarios y un conjunto de saberes que intervienen a lo largo del proceso de producción industrial se señala, por default, las deficiencias que la industria aquí ha presentado hasta el momento en la región.

A pesar de la diversidad señalada, la definición más consagrada del diseño lo sigue asociando a una forma particular de comprensión del proceso de producción material vinculada a la industria. En función de ello, el convencimiento de una relación constitutiva entre el diseño y el mundo moderno e industrial ha impulsado una serie de debates y de problemas que vertebran a la práctica al día de hoy. Por un lado, la necesaria ubicación del diseño en la genealogía de la producción de objetos con utilidad pero a la vez la diferencia que lo separa de la artesanía. En esa tensión entre continuidad y ruptura en la producción de objetos cotidianos no solo se separa la producción manual de la industrial sino que se concibe al diseño como una práctica central en el desarrollo económico industrial, desde una lectura que bien puede haber perdido las connotaciones del materialismo filosófico clásico pero que sin embargo, observa atentamente el decurso de la cultura material. Esta fue y sigue siendo la postura de grandes diseñadores y teóricos del diseño como son Gui Bonsiepe y Tomás Maldonado (Devalle, 2009).

La pregunta que surge necesariamente entonces es cómo ubicar a las producciones que a la par de producir objetos para el entorno, recuperan rasgos locales de producción que son de índole simbólica. Efectivamente, en los objetos es posible leer, además de funciones, inscripciones sociales. Preguntas sobre la identidad y los rasgos que, eventualmente y en torno a la producción objetual y visual, caracterizan lo propio. Sobre ese trasfondo, surgen dos posiciones teóricas que no son fácilmente reconciliables y una serie de posiciones intermedias que trasuntan no pocas contradicciones.

En primera instancia, la consideración de las artesanías como un capítulo del diseño industrial latinoamericano que se diferenciarían de este último por ser realizadas manualmente y por recuperar una cultura regional milenaria, incluso precolombina; esta postura es muy común dentro del universo de los artesanos. Frente a ello, la furibunda crítica de los diseñadores strictu sensu, que consideran a la artesanía como otro universo de referencia en cuanto a la producción de objetos cotidianos; son quienes asocian el diseño con las vanguardias constructivas y con el estilo moderno o el llamado “Estilo Internacional” (Blanco, 2005).

No es aquí un objetivo el tomar una postura en relación a estas definiciones, solo interesa marcar que la inclusión de la artesanía como un capítulo central de nuestra cultura material también permite recuperar la tradición de producción de nuestro territorio, pero a costa de un gran olvido. El olvido consiste en establecer como equivalentes a las producciones realizadas con fines utilitarios y con fines simbólicos en sociedades estamentales, y a la producción industrial en sociedades de masas. Efectivamente, al equiparar productos estamos –sin tomar debida conciencia de ello– equiparando las condiciones sociales de su producción. Dicho en otros términos, si nos detenemos en los objetos probablemente podamos sumarlas como capítulos de una misma historia. En ese caso, la historia del diseño resultaría igual a la historia de la producción objetos con utilidad. Sin embargo, si nos detenemos en las formas organizacionales, los modos de producción y las concepciones que guían y condicionan los modos de producción, su equiparación resulte casi imposible porque se torna incompatible con el componente de planificación y de racionalidad en el proceso de producción que, desde un consenso bastante extendido, es considerado inherente al diseño, en particular en las visiones que lo acercan al mundo del proyecto.

Ahora bien, y como se dijo, tan cierto como esto es que este tipo de afirmaciones resultan polémicas pues pueden ser entendidas como formas de colonización y de olvido de tradiciones locales. Se trata de la misma incomodidad que en su momento se puso de manifiesto en la resistencia que provocaron las soluciones universales a problemas territoriales específicos, y que tuvo diversas formas de manifestación centradas en la crítica a la existencia de una real universalidad en la condición humana y sus necesidades. En particular la presencia de realidades excluidas o de dimensiones no consideradas centrales hasta el momento, tal el caso de la cultura y del universo estético-simbólico. Para la arquitectura, ella se canalizó en el cuestionamiento al modelo normativo de la llamada Arquitectura Moderna, fenómeno presente tanto en Europa como en América Latina. Y en el diseño esta crisis tuvo importantes capítulos. Los más conocidos son, sin lugar a dudas, los mismos ejemplos europeos del –posteriormente– denominado diseño posmoderno, particularmente el italiano. Efectivamente, como bien se lo recuerda, del surgimiento del Bel Design italiano y de la crisis de la función como parámetro universal del diseño resultaron las manifestaciones lúdicas, las exacerbaciones de la belleza y la provocativa inutilidad de objetos que triunfaban a costa de poner en crisis el eje utilidad-funcionalidad.

Si esto ocurría en Europa, otro capítulo central fue lo que se había vivido en América Latina veinte años antes. En primer lugar, y durante los años '50, con la explosión de la arquitectura brasileña y las figuras de Costa y Niemeyer, y seguidamente con la defensa de formas locales de apropiación de los parámetros universales de construcción y diseño urbano. La tensión alrededor de la figura de Max Bill –apersonado en Brasil a fines de los años '50, emblema por otra parte de la producción abstracta, suiza y universal, como también de su enseñanza– resulta una prueba clara de eso mismo (García, 2011).

Un momento clave en esta tensión –por las consecuencias que traería en la institucionalización de los diseños latinoamericanos– fue el debate en torno a las formas de enseñanza del diseño en las recientemente creadas carreras universitarias para fines de los años '50 y principios de los años '60. Casos emblemáticos fueron los de México, Brasil, Chile y Argentina. Cuatro situaciones similares pero radicalmente diferentes pues se asentaban y se asientan en contextos económicos, políticos y con tradiciones culturales disímiles aun compartiendo un sentido de la identidad desde la periferia¹.

El punto es medular y por cierto, revelador. Por cierto, la enseñanza y la teorización sobre el diseño surgieron tempranamente en América Latina casi simultáneamente con Europa y EEUU pero en condiciones sociales y económicas radicalmente diferentes. A modo de ejemplo, durante los años '60 los cursos sobre Buen Diseño garantizaron producciones seriadas, masivas, de calidad, económicas y funcionales². El material fue bienvenido pero también resistido. Era lógico que se sospechara sobre si aquello que aparentemente era universal no escondía, sin embargo, la lógica del particularismo europeo devenido universal por la sola razón de imponerse por la fuerza de la razón dominante. Las ricas tradiciones artesanales producidas desde el localismo parecían quedar silenciadas frente a la máquina de una industrialización masiva con el baluarte del progreso como ideología. Y eso era cierto, tan cierto como que Europa misma había dado la discusión –esa discusión– sobre el carácter cultural y local de la artesanía y que esa tensión había impactado en el corazón de la mismísima Bauhaus (en particular en el sesgo expresionista que tuvo en su primer momento)³. Dicho en otras palabras, una de las discusiones que presenciamos

ron las escuelas de artes, las escuelas de artesanías y las escuelas de artes y oficios, era si la industrialización debía alcanzar a todo el mundo con el fin de cubrir todas las necesidades humanas –en un claro gesto de izquierda– o si debía seguir orientada a la reproducción de los productos destinados a determinadas clases que eran generalmente las que podían adquirirlos. El diseño, desde sus orígenes y particularmente en Europa optó por la primera respuesta. De allí que el programa de la Bauhaus haya sido revolucionario. Es desde este punto de vista, que la artesanía fue vista como un reducto de pertenencia clasista y que se la combatiera como tal. No se buscaba producir para clases sociales sino generar productos que cubrieran las necesidades de toda la humanidad. Pero esta consideración de la artesanía no es fácilmente trasladable al escenario latinoamericano dado que allí la artesanía es sinónimo de una identidad cultural que se remonta al pasado precolombino –es decir a un momento anterior a la colonización europea. Como puede verse, las respuestas no son unidireccionales ni homogéneas porque no se trata tan solo de analizar el grado de industrialización de una región o el modo en que se preserva o se arrasa con las tradiciones locales. El diagnóstico es complejo porque se asienta en presupuestos respecto de aquello que interpela al diseño y a sus públicos. Ese “otro” del diseño que lo configura como una respuesta a un problema y que suele identificarse en la figura del usuario.

Quizás sea, entonces, el usuario una de las clave de análisis de las aporías pasadas y presentes que conlleve el diseño. Su comprensión en términos universales o particulares sienta también una posición sobre las características de los públicos. Un debate que la teoría cultural ha dado y que continúa presentando aristas sumamente interesantes para la discusión y el aprendizaje, para el caso: ¿Quiénes son los otros del diseño y cómo caracterizarlos? ¿Son públicos, consumidores, prosumidores, ciudadanos, targets, o qué otra categoría?

Ese panorama, leído por muchos en términos maniqueos debe abrir otras preguntas para reponer la profundidad de los dilemas que surcan al día de hoy al diseño en Latinoamérica, con sus realidades similares y divergentes, con otro tipo de temporalidad y otras inflexiones dadas a los conceptos de desarrollo, autonomía y progreso. Pero también de cultura letrada, cultura popular y cultura masiva –siguiendo esta vez los trabajos de Beatriz Sarlo (1994) y de Umberto Eco (1969).

Para finalizar, este sea quizás el mayor desafío. Recuperar un pasado híbrido sin folklorizarlo en un gesto melancólico. Considerar la capacidad transformadora y libertaria del diseño en un gesto que integre y reconozca lo propio no como una herencia de museo sino como una construcción abierta a la interrogación histórica y a los desafíos del presente.

Notas

1. Resulta interesante pensar que este último común denominador puede permitir reflexionar sobre las formas generales y singulares de la subalternidad, antes que animar a la simple denuncia.
2. No es casualidad que fueran impulsados por los mismos actores que cuestionaban la necesidad y vigencia de la enseñanza en las Escuelas de Artes y Artesanías.

3. Una clara excepción latinoamericana –es la de diseñadora cubana– mexicana Clarita Porset quien trabajó desde la innovación del diseño las tradiciones artesanales de la cultura mexicana, particularmente en cuanto al mobiliario.

Referencias bibliográficas:

- Arfuch, L.; Chaves, N. y Ledesma, M. (1997). *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos*. Buenos Aires: Paidós.
- Arfuch, L. y Devalle, V. (2009). *Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global*. Buenos Aires: Prometeo.
- Blanco, R. (2005). *Crónicas del Diseño Industrial en la Argentina*. Buenos Aires: FADU.
- Bonsiepe, G. (1999). *Del objeto a la interfase*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Bonsiepe, G.; De Ponti, J.; Fernández, S.; Gaudio, A. y Mangioni, V. (2004). *Diseño 2004. Investigación, Industria, País, Utopías, Historia*. La Plata: Nodal Ediciones.
- Bonsiepe, G. y Fernández, S. (2008). *Historia del Diseño en América Latina y el Caribe*. San Pablo: Ed. Blücher.
- Breyer, G.; Doberti, R. y Pando, H. (2000). *Bases conceptuales del Diseño*. Buenos Aires: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA.
- Buchbinder, P. (2005). *Historia de las Universidades Argentinas*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- Cirvini, S. (2004). *Nosotros los arquitectos. Campo disciplinar y profesión en la Argentina moderna*. Mendoza: Zeta Editores.
- Crispiani, A. (2011). *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-invencción. La escuela de Arquitectura de Valparaíso y las teorías del diseño para la periferia*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, Prometeo Editoria y ARQ Ediciones.
- Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires: Paidós.
- Eco, U. (1969). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- García, M. A. (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Jacob, H.; Fernández, S.; De Ponti, J.; Mangioni, V. y Gaudio, A. (2002). *Diseño. Hfg ulm, América Latina, Argentina, La Plata*. La Plata: edición los autores.
- Iglesia, R. (2010). *Habitar, Diseñar*. Buenos Aires: NOBUKO.
- Ledesma, M. (2003). *El Diseño Gráfico, una voz pública*. Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- Maldonado, T. (1993). *El diseño industrial reconsiderado*. Barcelona: GG.
- Maldonado, T. (1998). *Escritos preulmianos*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Margolin, V. (2005). *Las políticas de lo artificial: ensayos sobre diseño y estudios acerca de diseño*. México: Editorial Designio.
- Sarlo, B. (1994). *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel.
- Socolovsky (2018). “Diseño Gráfico en la construcción de identidades y formas de legitimación social en discursos de Identidad Visual de empresas privatizadas en la década

del 90 en Argentina”. Tesis no publicada. Maestría en Diseño Comunicacional (DICOM, FADU, UBA). Buenos Aires.

Williams, R. (1959). *Culture and Society, 1780-1950*. London: Penguin.

Williams, R. (1981). *Cultura*. Barcelona: Paidós.

Abstract: The centrality of design in Latin America has led to a resurgence of the tension between what circulates as design, on the one hand, and local forms of expression understood as “authentic,” on the other.

Insofar as design has become, internationally, the dominant model for image production, object circulation, and mass consumerism, the question of its uses and appropriations arises. That question is particularly poignant in parts of Latin America, where design is read as an imported –and dominant or even neocolonial– pattern of icon and object production. For that very reason, design is often seen as antagonistic or contrary to the objects and images produced by local culture, which is always associated with crafts.

This work sets out to problematize the idea of center and periphery in the production of objects and images of mass circulation and consumption. It addresses the debate between the distinct historical constructions of design and craft identities on the basis of an analysis of arguments that have arisen in Latin America in recent years.

Keywords: Design - Crafts - Latin America - Center-Periphery.

Resumo: A centralidade do design na América Latina levou a um ressurgimento da tensão entre o que circula como design, por um lado, e formas locais de expressão consideradas mais “autênticas”, por outro.

Na medida em que o design se tornou, no nível internacional, o modelo dominante para a produção de imagens, a circulação de objetos e o consumo de massa, surge a questão de seus usos e apropriações. Essa questão é particularmente significativa em algumas partes da América Latina, onde o design é lido como uma maneira de entrar em imagens e objetos de outros, ou mesmo considerado em termos neocoloniais. Por essa mesma razão, o design é muitas vezes considerado como uma prática antagonista ou contrária aos objetos e imagens produzidos pela cultura local, que está sempre associada ao artesanato.

Este trabalho visa problematizar a ideia de centro e periferia na produção de objetos e imagens de circulação e consumo de massa. Aborda o debate entre as diferentes construções históricas de design e identidades artesanais baseadas em uma análise dos argumentos que surgiram na América Latina nos últimos anos.

Palavras chave: Design - Artesanato - América Latina - Centro-Periferia.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
