

Texto aceptado por el Comité Científico y publicado por la Revista Arte & Investigación S. de C. y T. 2008 - FBA-UNLP

## **Diferentes.**

### **Una clasificación y puesta en valor de “otros” diseños.**

#### **José Francisco Ferrarese**

Diseñador industrial, FBA, UNLP. Docente en la cátedra Dibujo I – II y en la cátedra Taller de Diseño 1, carrera de Diseño Industrial, FBA, UNLP.

Maestrando Universidad de Bolonia - UNLP Carrera “*Internacionalización del Desarrollo Local. Producción y Diseño*”.

Integrante del Equipo de Investigación en el Proyecto B 191 “Diseño y Tecnología para el agregado de valor en la cadena productiva del cuero”. Dirección: D. I. M. del R. Bernatene, acreditado en S. de C. y T. FBA-UNLP.

#### **María del Rosario Bernatene**

Diseñadora Industrial, FBA, UNLP. Posgrado en Desarrollo Local y Economía Social, FLACSO, y en Gerenciamiento de Empresas Sociales, Programa Pict. Embajada de Italia -

Docente- investigadora Cátedra Historia del Diseño Industrial.

Evaluadora Nacional de Proyectos (P N I) Área de Artes y Arquitectura. S. de C. y T.

Directora de Proyectos de Investigación y Extensión, Área Teoría e Historia del Diseño Industrial, FBA, UNLP

## **Resumen**

El objetivo de este trabajo busca poner en valor aquellas producciones no académicas que, en general, son diseños simples, prácticos y con materiales del lugar; en contraste con casos donde el desarrollo académico y proyectual es el principal motor de creación.

En este avance de investigación, se pretende mostrar que las producciones no académicas tienen cualidades intrínsecas que constituyen verdaderas alternativas de diseño, siempre y cuando su utilización y desarrollo logren mantener sus momentos y motores de creación. El conocimiento de esas características cobra importancia en el contexto latinoamericano actual, en proyectos patrimoniales y programas de diseño para el desarrollo local que busquen respetar las éticas comunitarias de origen.

## **Aproximación a las clasificaciones**

En un recorrido por varios autores, partimos de Violette Morin quien realiza una clasificación y análisis de objetos dividiéndolos en “*Objetos Biográficos*” y “*Objetos Protocolares*”<sup>1</sup>, determinando que:

(...) la presencia y las funciones del objeto mecanizado moderno, llamado Protocolar, están, en efecto, regidas por los progresos científicos y culturales de un mundo en plena aceleración. (...) Antes de la era industrial, lo utilitario y lo decorativo, estaban tan íntimamente mezclados (pipa tallada, aparador labrado, armadura cincelada...) que su biografismo se daba naturalmente.

---

<sup>1</sup> VVAA. Los objetos. Morin, Violette, “*El objeto biográfico*”. Editorial Tiempo Contemporáneo, Colección Comunicaciones Argentina - 1971. Pág.190 Biográficos son aquellos objetos privilegiados, que forman parte activa de la identidad del usuario, que se convierten en “reservorios de memoria, de evocación”, son revaluados, reciclados y heredados en la familia. Es el caso típico de las viejas máquinas de coser. Mientras que los “protocolares” pasan sin pena ni gloria por la vida de los individuos, sin dejar mayores rastros ni recuerdos y son fácilmente desechados.

Sin embargo, en la actualidad, esta caracterización no excluye la posibilidad que objetos protocolares tengan cualidades biográficas y viceversa.

En los casos de ambientes en los que objetos vernaculares conviven con objetos extremadamente protocolares, los primeros compensan la homogeneidad del mundo industrializado e introducen la variante nativa, exótica, pintoresca o ecléctica.

El objeto *vernacular* y el llamado *biográfico* se distinguen claramente si se presta atención al “por qué” o al “cómo” son creados o incorporados, usados o comercializados. El objeto vernacular *nace*, y el objeto biográfico *se hace*.

Pero los *objetos vernaculares* y los *biográficos* comparten un rasgo común: no se legitiman por su superioridad en el ambiente o protagonismo escénico, sino que se autolegitiman por su fidelidad al sujeto, su representatividad. Representan a la persona espontánea, no la protocolar (o “protocolarizada”).

En los extremos de elecciones dentro de una clasificación de acceso al *confort*<sup>2</sup> (en lo bajo y alto de la escala social) se acepta previamente al uso una dosis de incomodidad<sup>3</sup> o una cierta predisposición a una estructuración en función de la imagen que se quiere dar. En los estratos bajos por necesidad se sacrifica el confort y la estética. La búsqueda es más concreta y puntual, no se trata tanto de una elección libre, es una percepción mucho más realista e inmediata de la situación, donde la necesidad es ineludible, pero nunca desprovista de simbolización.

### **Diferencia entre lo *vernacular*, lo *antiguo* y lo *viejo*.**

Morin al respecto dice:

(...) lo ‘antiguo’ (distinguido) y lo ‘viejo’ (popular), no se miden tan sólo por números de años (...) ‘Lo antiguo’ tiene más precio para el modernizado que vive atento al futuro, que para el artesano, pegado al pasado; (...) el calentador agujereado, trofeo de tantas paredes blancas, no presenta el menor interés para el miserable que sueña con tener uno nuevo. Al igual que los objetos utilitarios, los decorativos siguen a su modo al ritmo de la movilidad social.<sup>4</sup>

En palabras de Baudrillard:

El objeto antiguo proviene del barroco cultural. Su valor estético es siempre un valor derivado: en el que se borran los estigmas de la producción industrial y las funciones primarias. Por todos estos motivos el gusto

<sup>2</sup> Rybczynski, Witold. *La casa. Historia de una idea*. Editorial Emecé para América Latina, 1991. “(...) el confort se refiere únicamente a la fisiología humana: sentirse bien. Eso no tiene nada de misterioso. (...)...es la experiencia subjetiva de la satisfacción. (...) Si el confort (fuese) algo objetivo, debería resultar posible medirlo. (...) Resulta más fácil saber cuándo nos sentimos confortables que por qué, ni en que medida. (...) En la práctica, resulta mucho más fácil medir la ‘falta de confort’ que el confort.” - Págs. 227/28

<sup>3</sup> Relacionado a lo definido por Witold Rybczynski por “confort”. Ver también Giedion, Sigfried. *La mecanización toma el mando*. Editorial Gustavo Gili, 1978. “Concepto variable de confort. Confort “occidental”, podría decirse desde el exterior del sujeto y, uno “oriental”, desde el sujeto mismo. Pág. 274.

<sup>4</sup> Morin, Violette. Op. Cit. (Pág. 1), Pág.194

por lo antiguo es característico del deseo de trascender la dimensión del éxito económico, de consagrar un signo simbólico, culturalizado y redundante, un éxito social y una posición privilegiada. Lo antiguo es, entre otras cosas, el éxito social que busca una legitimidad, una herencia, una sanción 'noble'.<sup>5</sup>

Sobre esto Bourdieu señala la importancia de la herencia dentro de las relaciones humanas y ésta en los objetos diciendo que "(...) *no existe herencia material que no sea a la vez herencia cultural*"<sup>6</sup>, reflejo de esta situación son los *objetos biográficos*, cuando se traspasan en la familia o en la comunidad de generación en generación.

Los objetos vernaculares exponen cierta *homogeneidad*, entre ellos mismos y las relaciones sociales en torno suyo. Por esto la importancia de su estudio y recuperación junto a aquellas obras pertenecientes a otros circuitos que no son legitimados aún.

Quizás el propio "temor a la homogeneización" que promueven los productos industrializados y la "pérdida de distinción" entre individuos sea un impulso capaz de ponderar *positivamente* las producciones vernáculas, superando, en palabras de Bourdieu, esa "(...) *intolerancia estética* (que) *tiene violencias terribles*".

Siguiendo con "polaridades", ante lo *popular*, Bourdieu nos señala la capacidad del arte moderno para dividir al público en "*castas antagónicas*", "*los que entienden y los que no lo entienden*"<sup>7</sup>. Estigma que supera las fronteras del arte, cuyo mensaje es: "*No es para vos...*".

Dentro de esta línea, los denominados "objetos de diseño", que son pensados, diseñados, que circulan en espacios y sectores muy acotados e inaccesibles para la gran masa, implican que existen otros objetos que "*no son de diseño*". Desde su nacimiento, el diseño de autor plantea la incompatibilidad con esa mayoría que se esquivo, que se pretende evitar. Baudrillard nos recuerda que:

(...) los hermosos objetos modernos, estilizados, son sutilmente creados (pese a toda buena fe inversa) para no ser comprendidos por la mayoría, al menos en forma inmediata, puesto que su función social es en primer término, la de signos distintivos, objetos que distinguirán a aquellos que los distinguen. Los otros ni siquiera los verán.<sup>8</sup>

A su vez, Bourdieu nos advierte:

... el gusto por necesidad sólo puede engendrar un estilo de vida en sí, que sólo es definido como tal negativamente, por efecto, por la 'relación de privación' que mantienen con los demás estilos de vida. Para los unos los emblemas electivos, para los otros los estigmas que llegan hasta su propio cuerpo.<sup>9</sup>

Categorías como "diseños populares", "diseño de inclusión", "diseño social",... son clasificaciones hechas desde la *carencia*. En definitiva lo que se está haciendo es agrandar la perspectiva conceptual de la brecha, ya sea entre objetos o personas. Frases como "lo tienen todos"; "es *re*

<sup>5</sup> Baudrillard, Jean. VVAA - *Los Objetos*, "La moral de los objetos. Función-signo y lógica de clase.". Editorial Tiempo Contemporáneo, Colección Comunicaciones Argentina - 1971. Pág. 53

<sup>6</sup> Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Ed. Taurus. 1979. Pág. 75

<sup>7</sup> Bourdieu, Pierre. Op. Cit. (Pág. 2), Pág. 28

<sup>8</sup> Baudrillard, Jean. Op. Cit. (Pág. 2), Pág. 59

conocido” o “está en todos lados”, lo atestiguan; es “(...) *un rechazo sistemático de todo lo que es ‘humano’*. (...) *Rechazar lo ‘humano’ es, evidentemente, rechazar lo genérico, es decir, lo ‘común’, ‘fácil’ e inmediatamente accesible...*”.<sup>10</sup>

Por esto, este trabajo intenta enfrentar el dilema de cómo recuperar el diseño vernacular evitando el estigma de la carencia: de estilo, de clase, de distinción. Y para esto, realizar una guía de positividad para su puesta en valor, sin caer en una perspectiva romántica o inocente.

¿Pero cómo tratar el “valor”?

Al respecto Jordi Llovet<sup>11</sup> dice que el *valor signo* (lo que significa el objeto para mí y para el resto de la sociedad) se transforma en el *valor de uso*, se denota lo que antes estaba en un nivel de connotación, se da una inversión de papeles, sujeto por objeto. Lo que podría interpretarse como una desmaterialización del objeto. El objeto es o pasa a ser, por ejemplo, *status* antes que *materia*. Claro está que estos objetos responden a ciertos “*hábitus*”<sup>12</sup> de socialización, los que exigen su presencia.

Jean Baudrillard referido al abordaje analítico de los objetos, expone que:

...las diversas clases o categorías no pueden sino ser, al mismo tiempo, un análisis crítico de la ideología del ‘consumo’, que subtiende hoy día toda práctica relativa a los objetos. (...) [Es preciso] la superación de una visión espontánea de los objetos en término de necesidades, de la hipótesis de la prioridad de su valor de uso.

(...) No sólo el status primario del objeto no es un status pragmático que vendría por consiguiente a sobredeterminar un valor social del signo, sino que lo fundamental es el valor de intercambio ‘simbólico’, en tanto que el valor de uso no es a menudo más que la garantía práctica...<sup>13</sup>

En el campo de los objetos, todo queda definido desde una postura distintiva, exclusiva y no inclusiva. Pareciera que son “estigmas genéticos” imposibles de salvar.

Sin embargo, no todas las producciones vernaculares surgen desde la carencia. Son vistas desde allí por el discurso académico, ya que están afuera de él y de los circuitos legitimados, justamente porque son propios de un “lugar”<sup>14</sup>. No obstante, decíamos que no es ésta una visión inocente. En relación a los autores citados, el “valor signo” de las producciones vernaculares, además de resaltar lo

---

<sup>9</sup> Bourdieu, Pierre. Op. Cit. (Pág. 2), Pág. 178

<sup>10</sup> Bourdieu, Pierre. Op. Cit. (Pág. 2), Pág. 29

<sup>11</sup> Llovet, Jordi. “Ideología y metodología del diseño”. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979. Pág. 75.

<sup>12</sup> Bourdieu, Pierre. Op. Cit. (Pág. 2) “EL hábitus se define como un sistema de disposiciones durables y transferibles –estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes- que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada uno como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes de cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir”. Pág. 54

<sup>13</sup> Baudrillard, Jean. Op. Cit. (Pág. 2), Pág. 37/8

<sup>14</sup> Heidegger, Martin. *Construir, habitar, pensar*. En Conferencias y artículos. Ed. Del Serbal. Barcelona 1994. “Lugar” es entendido de modo diferente a los meros “sitios” y los matematizables y mensurables “espacios”. Los “lugares” no están presentes antes que las cosas o construcciones que los señalan. “El lugar no está presente antes del puente -nos dice Heidegger- A lo largo de la corriente hay muchos sitios que pueden ser ocupados por algo. De entre ellos uno se da como un lugar, y esto ocurre por el puente ( ) y sólo por él surge el lugar. pp 154)

originario o autóctono, produce “desclasamientos” que en tanto tales, resultan trofeos de aquél pensamiento considerado políticamente correcto.

Ahora bien ¿porqué no podemos apreciarlo como parte del diseño y en cambio estamos enfrascados en buscar y esperar lo espectacular, la innovación? A lo “habitual”, sencillo, simple, o mal llamado común, lo vemos de manera peyorativa por la vigencia de los valores de la modernización, que responden a los parámetros de la permanente novedad, alta productividad y tecnología, extracción de plusvalía y eficiencia en la acumulación.

### **Características de las tres categorías de objetos / diseños.**

#### ***Vernaculares***

Estos productos “no tienen” intenciones o necesidad de ser legitimados por sectores “cultos”, poseen un desarrollo paralelo al de estilo o de vanguardia sin competir o confrontar con ellos.

Son anónimos e independientes. No son esclavos de la forma o de un paradigma formal. Lo que no puede negarse es que toman rasgos pero los adaptan libremente, no son víctimas de la estilización de la vida cotidiana. Lo estético simbólico aparenta no estar en primer plano de búsqueda, aunque siempre está presente y tiene referencias claras.

Su fuerte es la utilidad -en todo sentido, incluido el estético-, no el discurso; no buscan una justificación teórica, aunque las prácticas conlleven un saber hacer no explicitado.

No se desgastan con el tiempo, éste los potencia, no los roe. Tampoco buscan una permanencia en él. El aspecto atemporal, de factura, en cierta medida estético que presentan estas producciones, resultan ser puntos de sostenimiento que les permite perdurar, produciendo anclajes simbólicos con el pasado.

Las búsquedas y soluciones son movilizadas por necesidades que se relacionan (primera y no únicamente) con la urgencia, la practicidad. El ensayo y error es permanente, aún cuando son productos de oficios con trayectoria.

Cuando un mueble “de estilo”<sup>15</sup>, cualquiera sea su tipología (consola, bargeño, cómoda, secretaire, entre otras) ha conseguido destacarse a través del lujo de materiales y preciosismo de formas y



***Modelo vernacular argentino  
realizado en mimbre***

---

<sup>15</sup> Mueble “de estilo” se denomina a las diversas corrientes estéticas y técnicas desarrolladas en el Gótico, Renacimiento, Barroco, Neoclasicismo, Impero y Romanticismo. Sus variedades corresponden a coordenadas de tiempo y de tradiciones lugareñas o por países. Así, por ej.: Tudor, Regencia, Gótico, Mudejar, Luis XV, Chippendale, Rococó, entre otras.

técnicas empleadas, se busca para él un lugar especial dentro de la sala a equipar, desde donde se pueda apreciar en toda su magnificencia. Dicho en el lenguaje de la decoración, a través de este acto de presencia, se busca que dicho mueble establezca “un dominio”. Por el contrario, en el lenguaje vernacular, el objeto es más contextualidad que individualidad, no se asocia a una persona, sino que prima lo colectivo sobre lo individual. Pertenece al entorno y en parte lo refleja.

Pero también rompe con la idea de “objeto de culto” y esa separación o exclusión que, quiérase o no, está en la raíz del Movimiento Moderno y sus diseños, entre “entendidos y los demás” (estos últimos como sujetos anónimos). En síntesis, los objetos vernaculares tienden a expandirse dentro de su entorno, superponerse entre sí, no a diferenciarse. Se “miran” unos a otros, se complementan. Precisamente esta cualidad, sumada a la simple factura, ausencia de ornamentación y posibilidad de fácil acceso es lo que les otorga gran poder modificador para disolver diferencias y producir cierta homogeneidad en las relaciones sociales, que, según Bourdieu, no son bien vistas por el consumo distintivo.

El objeto vernacular no sufre una dependencia económica, en el sentido de competitividad o actualización. Éste pareciera tener un uso interno, creado por el usuario, en el sentido de que la visión de éste es decisiva, él decide sobre su objeto.

Para quienes lo desean, ayuda a recuperar esa “domesticidad”<sup>16</sup> añorada, ya que tiene conexiones con las raíces personales o tradicionales de un lugar.

Nos muestra otro tipo de *comodidad* que no requiere de publicidad. En esa distinción se pueden encontrar nuevas posibilidades de creación y de relaciones humanas.

Ahora, la materialidad se presenta de manera diferente en los objetos vernaculares, casi como si fuesen lo opuesto a esa naturalidad aparente del diseño de autor. El objeto vernacular, en general, extrae los materiales del lugar y los exalta. No los distorsionan ni ocultan. Puede entenderse cómo fueron hechos, comprenderlos en su totalidad. Piénsese, por ejemplo, en las ventajas del *junco* respecto a otros materiales en cuanto factores medioambientales, su recambio y múltiples cualidades intrínsecas, son alternativas que desde la academia se descartan o simplemente no se ven.

Otra característica de la producción vernacular es la *apertura a múltiples fuentes de conocimientos populares*, lo que exige cambiar o dejar ciertos enfoques o perspectivas preestablecidos (patrones estéticos, funcionales, sociales, formales, éticos, etc....), para su análisis. “*También es falso hablar de ausencia de estilo, sino que se debe ampliar la definición de estilo para incluir en ella aquellos*

---

<sup>16</sup> Rybczynski, Witold . Op. Cit. (Pág. 2), Pág. 84

patrones de gusto, que en general -desde una observación culta- se repelen y se asocian con la 'falta de estilo'<sup>17</sup>.

Dan la oportunidad de recuperar "...el espacio doméstico del anonimato"<sup>18</sup> o, recuperar la "domesticidad"<sup>19</sup>, ausente en el objeto de diseño académico.

### **Apropiaciones populares de diseños de vanguardia:**

En este caso se trata de citas intencionadas a movimientos estéticos pasados o contemporáneos ya legitimados o prestigiosos, puestos de moda, incorporando recursos estilístico-productivos de modo mecánico, ya sea por imitación o adaptación, desconociendo los fundamentos teóricos de las fuentes de origen.

Las apropiaciones populares "domestican" a su manera el diseño de vanguardia, quitándole su connotación ideológica, la pureza de sus normativas y su "distancia" para adaptarla al gusto y uso cotidianos.

A veces los "apropiadores" ni siquiera saben de dónde están apropiando las ideas ni les interesa saberlo.

Adquieren su legitimación a través de las formas puestas de moda por la vanguardia a partir de explotar el recurso de la semejanza: "es parecido a..."

En los casos de apropiaciones populares de vanguardias modernas, el recurso de la utilización de lo *símil*, emulación, materiales "imitación de", resulta muy común. Además esta cualidad no parece tener un tinte peyorativo, es aceptada sin prejuicios.

Con estas adaptaciones se produce un salto del contexto de la vanguardia al contexto del nuevo objeto (ya sea político, social, económico, geográfico o tecnológico) que, a pesar de pasar inadvertido para el público, introduce un cambio cultural ya sea en nuevas formas de ver o usar, en tanto las vanguardias –aún cuando son rechazadas- son formadoras de percepción.

### **Diseños de autor:**

Estos productos muestran una postura e ideología clara ante el diseño y su práctica disciplinar. Son interpretaciones

<sup>17</sup> Bernatene, María del Rosario. "Diseños vernaculares. Análisis su estudio" 8vo. Congreso de historia de los pueblos de la Histórico Dr. Ricardo Levene - Luján, noviembre del 2001

<sup>18</sup> Morin, Violette. Op. Cit. (Pág. 1)

<sup>19</sup> Rybczynski, Witold. Op. Cit. (Pág. 2)



**Asiento de un edificio platense que emula los proyectos del Movimiento Moderno al producir amoblamiento como continuidad de los muros. En este caso, al construirse como un "aplique", el uso de la cuerina – material denostado en el M. M. por su falta de autenticidad y el color "im-puro", hacen de esta pieza un auténtico objeto Kitsch.**



**Sillón Rolo. Reinaldo Leiro y Arnoldo Gaité para Buró, Buenos Aires, 1972**

estrictamente personales de un problema que pueden reconocerse, asociarse con su autor, hablando de él, su época y contexto.

Para la bibliografía o para el iniciado no existen independientemente de su autor, en tanto reflejan intereses personales, búsquedas, experiencias, órdenes de preferencias en los movimientos estéticos, enclavamientos, resultando en una afirmación de la individualidad del sujeto y del objeto.

Son objetos de discurso (la prestación “funcional” del objeto, por ejemplo silla, no es condición para eliminar esta función), teorizados, historizados. Implican interpretaciones o relecturas objetuales con un alto grado de estilización y poética.

Su consumo supera la necesidad, entra en juego el gusto, su elección por gusto (gusto entendido al modo kantiano como algo personal, propio, pero que implica conocimiento y clasificación).

El objeto sustituye al sujeto. Puede decirse que la persona pasa a ser una “accesorio” del objeto, lo complementa.

Pueden ser prototipos, una serie ínfima, acotada su comercialización, muy selecta o puntual o en serie. Se aproximan a una expresión artística. Los componentes simbólico-expresivos predominan sobre lo funcional y lo técnico-productivo. Son productos de una metodología de proyecto desarrollada en ámbitos académicos, fundamentada racionalmente, en base a programas previos, ya sea moderna (noción de proyectación de raíz ulmiana) o posterior.<sup>20</sup>

En una relación entre continuidad y ruptura, se privilegia la función ruptura con los antecedentes. Su proyecto implica prospectiva pero mantiene significantes necesarios para que puedan realizarse anclajes de significados en la actualidad.

### **“En casa”**

Debemos tener presente que los cambios en el mobiliario doméstico se suceden de manera gradual, hasta silenciosa. Basta comparar las propuestas de revistas de decoración y otros medios, con lo que sucede realmente en los hogares. El mobiliario y hábitos domésticos, no resultan ser tan permeables a los avances y rupturas sociales, económicas o tecnológicas. En el caso particular de los sillones argentinos relevados en los hogares de clase media<sup>21</sup>, prácticamente no se perciben saltos, se ven muy pequeñas variaciones.

---

<sup>20</sup> Bernatene, M. , FADU -UBA Foindi (2006) Bibliografía del Seminario de Posgrado. *Poéticas en la época de la reproductibilidad técnica y Ética y estética del funcionalismo.*

<sup>21</sup> Investigación de casos realizada por Ferrarese, J. en la ciudad de Tandil 2005

El diseño vernacular se desarrolla en una línea paralela a las vanguardias. Quizás es por eso que perdura en el tiempo o responde a otras sensibilidades, no tan intelectualizadas. Son más directos, la espontaneidad resulta ser un rasgo presente.

Tienen, porque no disponen de otra alternativa, poder de autolegitimarse en otros circuitos comerciales y expositivos, fuera de los académicos. También sucede esto con otro tipo de objetos, tales como: alternativas de calefacción o de construcción para hogares, hornos, secado de ropa, entre otros.

Pero no todo lo vernacular es artesanal, ni todo lo artesanal es vernacular. Hay producciones artesanales que no responden a tipologías, lenguajes formales o técnicas nativas autóctonas, que es necesario discernir para su correcta puesta en valor.

### **Vernacular, artesanal y Kistch; límite difusos, mixturas y mestizajes.**

¿Cómo diferenciar cada una de estas “categorías-prácticas-objetos-oficios-bienes”?

Intentaremos caracterizar, admitiendo cierta arbitrariedad, diferencias y cualidades que “encierra” de manera difusa cada uno de estos términos y prácticas.

#### **De lo vernacular y artesanal**

Puede afirmarse que la elaboración artesanal, presenta una gran “... *incidencia manual prioritaria*.”<sup>22</sup>

Aunque por sí sola no es la nota diferenciadora, lo que no significa que no se realice y necesite trabajo o habilidad intelectual.

Andreu Ramis afirma que tal denominación surge de

... la necesidad de diferenciar la producción manual de la industrial. (...) Lo hecho a mano, continúa,... el grado de humanización del propio objeto, el tratamiento individualizado de cada producto, más allá de que su producción por parte del artesano sea más o menos seriada.

En la producción artesanal puede leerse una serie de pasos organizados en el proceso productivo que suelen ir en paralelo con el “proceso creativo”; el artesano es el protagonista en todo el camino hasta la concepción del objeto, en la mayoría de los casos él es el que controla todos los pasos. Esa individualización le otorga cierto “... *grado de humanización al propio objeto*.”<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Ramis, Andreu y Coll, Pedro. Artesans. Oficis i artesanía a Balears. Caixa de Balears, Sa Nostra. Pág. 9

<sup>23</sup> Ramis, Andreu y Coll, Pedro. Op. Cit. Pág.8

Dicho proceso no excluye la planificación pero no se puede caracterizar como proceso Proyectual<sup>24</sup> o Proyecto<sup>25</sup>.

El artesano posee el conocimiento y un “...aprendizaje de carácter práctico, empírico, basado en la observación minuciosa y en la manipulación reiterada, afirma Ramis.”<sup>26</sup> Esta es una clara diferencia con la producción industrial que produce mayoritariamente a través de maquinaria y operarios con una formación especializada, puntual, además de organizarse de forma “fragmentada”.

A diferencia de la producción industrial,

“el producto artesanal conserva *un carácter ritual en cuanto imagen directa del nexo orgánico entre la mano y la norma íntima que dispone su movimiento*, mientras que en el objeto de lujo (industrial, seriado anónimo, etc.) que se reproduce linealmente para la continuidad del consumo, la norma es completamente externa y toma sus propios rasgos de los del “refinamiento” en cuanto cualidad superflua, respecto de la satisfacción de la necesidad primaria a la cual se dirige el bien, en las comunidades orgánicas.”- “Tal refinamiento -continúa Dal Co- se exterioriza en el material empleado o en la forma cuyas especificidades sustituyen la manifestación directa de la regla artesanal.”<sup>27</sup>

Lejos de la “aceleración de los tiempos”, dinámica autónoma propia de los ritmos industriales de producción moderna, es en la producción artesanal donde aún se preserva y se prestigia como positiva y valiosa la extensión de tiempo que lleva una labor. Es justamente en su contraste con el objeto tecnológico de donde se ha acrecentado su aprecio en los mercados. Esta revaloración de las artesanías en momentos de un despliegue máximo de la tecnología fabril, deviene de ser representativas de otra temporalidad, otra relación con la naturaleza y un vínculo distinto - desalienado, no mediatizado- entre el hacedor y su obra.

En contraste, en el producto industrial, el operario se encuentra enajenado de su propia creatividad, su tiempo, sus energías, sus inclinaciones estéticas y hasta del sentido del propio trabajo. Esto no cambió totalmente en momentos de producción socialista, y menos aún en los programas participativos de producción Toyotista llevados adelante inicialmente por Japón.

---

<sup>24</sup> Asumir la identidad de Proyecto, significa asumir la dimensión de futuro que le es propia : "pro": adelante, "yecto": arrojado. A su vez, por nacer en los siglos XVII y XVIII la noción de Proyecto implica una determinada forma del conocimiento, presupone la distinción cartesiana de Sujeto-Objeto y el Objeto es puesto delante del sistema de representaciones moderno, se impregna de los avances científicos, la ideología de la ilustración, la confianza en el progreso y un régimen de temporalidad lineal, rasgos que caracterizan tanto las obras de arquitectura como de ingeniería y producción. (ver Bernatene, R. *Noción de Proyecto*. Publicaciones Cátedra Historia del Diseño Industrial – FBA – UNLP – 2001)

<sup>25</sup> Kerzner, Harold *Project Management* (1984) Van Nostrand Reinhold Co. New York. 2a. ed. Pág 2 Proyecto “conlleva no sólo metas sino también recursos, métodos y proceso racionalizado de pasos con distribución de responsabilidades para alcanzarlas”

<sup>26</sup> Ramis, Andreu y Coll, Pedro. Op. Cit. (Pág.10)

<sup>27</sup> Dal Co, Francesco. *Dilucidaciones. Modernidad y arquitectura*. Paidós estética Págs. 200 a 208

El artesano suele especializarse en el dominio de una o varias materias primas o técnicas; Ricardo Bianco afirma: “En el taller todos trabajan a la par...”<sup>28</sup> Es en el taller donde se da el traspaso (en muchos casos generacional) de conocimientos.

Ahora bien, como se apuntaba al comienzo, si lo vernacular tiene que ver esencialmente con lo dicho en lengua madre, de modo espontáneo o popular, sin pasar por las metodologías de corte académico moderno, no tiene mayor importancia si es producido artesanal o industrialmente. En efecto, aún cuando se hayan industrializado, Herrwin Schaefer<sup>29</sup> identifica las sillas Windsor (Inglaterra) Chiavari (Italia) y todo el mobiliario Shaker como perteneciente a la producción vernácula del s. XIX. Por lo tanto lo artesanal puede entenderse como un subconjunto o clasificación parcial dentro de lo vernacular.

Pero ¿cómo distinguir de todo el universo artesanal aquello que es vernacular? Y cuál es la importancia de hacer esta distinción?

En primer lugar es importante aclarar que ambos conceptos -tanto “artesanal” como “vernacular”- se constituyen a partir de un contexto situacional y en relación entre distintas producciones culturales, lo que impide formular definiciones estables o leyes generales. A su vez, estas categorías se configuran a partir de la interrelación entre el producto, el contexto socio-cultural (tanto de producción como de recepción) y el/los referentes autorizados que legitiman los procesos de autenticación.

Dada la gran cantidad de réplicas, copias y aplicaciones mecánicas de motivos ancestrales y/o nativos, hacer esta distinción es de particular importancia a la hora de planificar políticas de preservación patrimonial y de proyectar gestiones de promoción comercial con las comunidades o grupos productivos.

En aquellos lugares donde es posible detectar particularismos (en las artesanías, danzas, técnicas autóctonas, etc) tanto tangibles como intangibles ligados a códigos originarios<sup>30</sup> - únicos o producto de mestizajes y cruzamientos- , **que no son réplicas**, llevados adelante por sus propios creadores como parte de una cultura viva, es menester propiciar políticas de crecimiento y enriquecimiento del acervo cultural lo más cuidadosas posibles, sopesando los riesgos de cada decisión y consensuando cada iniciativa con la comunidad; de modo de permitir libremente las transgresiones y reformulaciones que se propongan, pero también la vigencia de estos legados patrimoniales sin distorsionarlos, *donde las rupturas no impidan la vigencia de las continuidades ni éstas ahoguen o repriman las nuevas expresiones.*

---

<sup>28</sup> Bianco, Ricardo. *Pequeña historia del trabajo* (Ilustrada). Editorial Contrapunto. 1987. Pág. 143

<sup>29</sup> Schaefer, Herwin. Op. Cit (Pág. 1)

No obstante, como el imaginario local también se nutre con lo que viene de afuera y se pone en juego en la forma de procesarlo (identidad relacional) es necesario recordar que cualquier operación de represión o clausura de un movimiento de renovación adquiere sesgos autoritarios.

### **De lo artesanal en relación al kitsch**

Lo artesanal está definido, en gran parte, por una manera de hacer las cosas, lo Kitsch no. A diferencia de las producciones vernaculares en el kitsch la autenticidad no resulta ser un problema, ya que en general se asienta en lo no genuino, lo que no quiere decir que no pueda utilizar/compartir maneras de hacer con producciones artesanales.

Dorfles dice: “lo folclórico se diferencia del Kistch por su autenticidad.”<sup>31</sup>

Pero en función de preservar la autenticidad Cardini advierte sobre los riesgos de concebir lo folclórico y las artesanías de una manera estática:

“La visión tradicional-patrimonialista que impregna esta etapa (1975 / 1980) deja su impronta en las delimitaciones acerca de las artesanías y podemos encontrar sesgos de este proceso en las categorizaciones propuestas por los propios artesanos y por el Estado. (...)” la ‘nación’ funciona como categoría a priori, como esencia y como mecanismo unificador en el cual parecen disolverse las diferencias y cuyo fundamento de especificidad nacional es buscado en la ‘tradición, la tierra y la sangre’, llevando a absolutizar elementos biológicos y telúricos (Escobar 1991). (...) para esta posición las políticas culturales se centran en la preservación de patrimonio folclórico, entendido como archivo y acervo, osificado y apolítico. Así, las artesanías forman parte de ese patrimonio quedando sustraídas y petrificadas, cautivas en la ‘tradición’.”<sup>32</sup>

Parte de esta confusión y límites difusos deriva en el inevitable fraccionamiento clasificatorio que es la propia Ley Nacional de Artesanías<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> Tanto en la forma, la tipología o las técnicas constructivas.

<sup>31</sup> Dorfles, G. 1973 *El kitsch. Antología del mal gusto*. Editorial Lumen Barcelona Pág. 165 / 204

<sup>32</sup> Cardini, Laura. “Las ‘puestas en valor’ de las artesanías en Rosario: pistas sobre su ‘aparición’ patrimonial” Cuad. Antropol. N. 21 Buenos Aires ene. / jul. 2005. Entrevista a un artesano Soguero. Pág. 3

<sup>33</sup> Tomado del seminario “Arte y Diseño en discusión”, dictado por el Arq. Fornari, Tulio. UNLP-FBA – Año 2006. En 2005 fue tratado en el Parlamento Argentino el proyecto de Ley Nacional de Artesanías, algunos de cuyos artículos transcribiremos pues nos parecen de interés: Artículo 1.- La presente ley tiene por objeto la protección, la preservación, la promoción y el desarrollo de las artesanías argentinas como parte integrante del Patrimonio Cultural de la Nación y el reconocimiento del artesano como productor de elementos de significación cultural Artículo 2°.-Definición de Artesanía: Son objetos artísticos de significación cultural, realizados manualmente o con máquinas movidas con energía básicamente humana, en forma individual por un artesano o colectiva por una unidad productora de artesanías. Dichos objetos reflejan una autenticidad que enorgullece y revitaliza la “identidad”, y deben conservar técnicas de trabajo tradicionales y los diseños autóctonos de una determinada región Artículo 3°.-Definición de Artesano: Es todo aquel que de una manera peculiar refleja la identidad cultural y el sentir propio de una determinada región, representando una forma de vida, de trabajo y de productividad. Artículo 4°.-Tipos de Artesanías: a) Artesanía Tradicional: para su creación se utilizan materias primas de la región y herramientas de tipo rudimentario, conservando las raíces culturales transmitidas de generación en generación. Estas son creadas con fines utilitarios y decorativos. b) Artesanía Autóctona Aborigen: es la que mantiene viva la producción artesanal de los pueblos y comunidades indígenas, usando para ello útiles, técnicas y demás elementos proporcionados por su entorno. c) Artesanía de Proyección Aborigen: como su nombre lo indica establece un vínculo con los diseños de origen, pero proyecta los mismos adecuándolos a las exigencias del mercado. d) Artesanía Típica Folclórica: es la que permite diferenciarnos de los demás países del mundo, se identifica con nuestras sólidas raíces folclóricas, manteniendo nuestra

Ahora bien, para el artesano no es problema saber si pertenece a lo vernacular o artesanal, respeta y produce desde cierta *autenticidad innata*, utilizando recursos que, aunque sean apropiados de influencias ajenas, son parte de él y de su proceso de subjetivación. Somos nosotros –desde la academia- los que entramos en ese universo y lo ponemos en cuestión, “desconfiando” de esa autenticidad: “ *eso tiene influencias de...*”, “*lo tomó de...*”. Sin embargo, la valoración sobre la autenticidad de una artesanía será imprescindible para conseguir protección o financiación desde proyectos de recuperación patrimonial.

En cambio, el kitsch es un sistema de imitación y como tal se basa en la copia de los rasgos específicos de un arte. Dorfles apunta que la sustitución es el recurso clave del Kitsch y se dispara cada vez que la relación con la naturaleza o la historia se entabla para promover relaciones artificiales a falta de conocimientos e instrucción auténtica: falsos tradicionalismos, efectos nostálgicos sobre el pasado o tiempos perdidos en lugar de Historia.

### **Las apropiaciones del diseñador**

Suele suceder que estos contenidos vernaculares son tomados por el diseñador, quien los reelabora y resignifica de manera personal, generalmente como una respuesta al mercado. En estos casos hay un desplazamiento puramente mercantil en el que la autenticidad, procesos, personajes y demás cualidades artesanales y/o vernaculares quedan distorsionadas.

Dorfles dice:

“... las trasposiciones de un medio a otro, del medio expresivo de un arte al de otro, es una de las operaciones que más frecuentemente conducen al Kistch. (...) un lenguaje que no es el propio (...) adaptaciones musicales a instrumentos, cambios de material (...); “El Kistch-men”, “hombre Kistch”: (...) “el fruidor-del-mal-gusto” (...) es el que adopta una postura decidida e irremediamente equivocada con relación al arte, entendida como impresiones agradables, placenteras, edulcoradas, como condimento o música de fondo, ornamento, como status symbol, talvez como medio para figurar en la sociedad, y no arte como algo serio o ejercicio fatigoso, actitud comprometida y crítica”<sup>34</sup>.

Éste puede ser un llamado de atención para reflexionar en aquéllos casos arriba nombrados, cuando se toman prestadas tipologías y formas vernáculas para trasponerlas a objetos de diseño con sello

---

identidad. e) Artesanía Urbana: son aquellas que utilizan insumos y técnicas urbanas en respuesta a una necesidad de consumo, surgen del ingenio popular y están inspiradas en la universalidad de la cultura. f) Artesanía Suntuaria: como su nombre lo indica, son aquellas creadas únicamente con fines de lujo, utilizándose materias primas de alto valor brindadas por la naturaleza. Artículo 5°.- Quedan excluidas de los alcances de la presente ley aquellas actividades de producción en serie o reproducción mediante técnicas o procesos industriales, como así también las relacionadas con la artesanía alimentaria.

<sup>34</sup> Dorfles, op. Cit. Pág. 94 y 15

de autor. En estos casos, cuanto menos, el diseñador está adoptando una postura simplista y en algunos casos irresponsable respecto de su propio patrimonio cultural.

### **De lo académico “o” lo vernacular , a lo académico “y” vernacular”. Algunas conclusiones.**

Para evitar esa “distinción” social a la que hace referencia Bourdieu cuando habla del diseño del Movimiento Moderno, parece necesario un paso de inclusión clasificatoria / situacional, donde la “y” puesta en el título, tenga preeminencia sobre la “o”, que excluye o separa.

Las producciones vernaculares son creadas desde esas “*libertades populares*” en las que los moldes de comportamiento e intercambio social no son rígidos y las distancias sociales son más estrechas o inexistentes, sin esa carga o necesidad “diferenciadora”. Característica que habrá que respetar en programas de recuperación, para no violentar las éticas comunitarias de origen. Al fin, estas producciones encarnan el carácter “no aurático” que Walter Benjamin<sup>35</sup> pretendía para las reproducciones múltiples y seriadas del objeto tecnológico, rol que las leyes de mercado impidieron cumplir. Por eso, las clasificaciones que aquí se realizan de términos, objetos, conceptos, hábitos, se hacen desde un carácter inclusivo y relacional, para lograr una ponderación afirmativa de lo producido fuera de la academia.

---

<sup>35</sup> Benjamin, Walter. “*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*” en Discursos interrumpidos I Taurus Bs. As. 1989

### **BIBLIOGRAFÍA**

- Baudrillard, Jean. VVAA 1971 - “*Los Objetos*”. Cáp. “*La moral de los objetos. Función-signo y lógica de clase*.”. Editorial Tiempo Contemporáneo, Colección Comunicaciones Argentina -
- Benjamin, Walter. 1979 “*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* en *Discursos interrumpidos I* Taurus Bs. As.
- Bourdieu, Pierre. 1979 “*La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*”. Ed. Taurus.
- Llovet, Jordi. 1979 “*Ideología y metodología del diseño*”. Ed. Gustavo Gili, Barcelona
- Rybczynski, Witold. 1991 “*La casa. Historia de una idea*”. Ed. Emecé para América Latina.
- Schaeffer, Erwin. 1970 “*The roots of Modern Design*”, Estudio Vista Londres