El diseño de Ernesto Paulsen Camba. Enunciación del modernismo en México

Tesis para obtener el grado
de maestro en Diseño Industrial
presenta

Eloísa Mora Ojeda

Posgrado en Diseño Industrial
Maestría en Diseño Industrial
Universidad Nacional Autónoma de México
México, 2010

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Director

Dr. Oscar Salinas Flores

Sinodales

MDI. Ana María Losada Alfaro

Dra. Mariana Razo Botey

MDI. Margarita Landázuri Benitez

Dra. Julieta Aréchiga Viramontes

Agradecimientos

Es difícil decidir a quienes debemos agradecer haber logrado cumplir con la travesía que emprendimos ya que son muchas las personas que de manera directa e indirecta afectaron el proceso. En primer lugar, el agradecimiento es al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por otorgarme la beca que me permitió dedicarme de tiempo completo al posgrado, para después de años lograr tener el tiempo, como lo pensé en el momento en que decidí ingresar al posgrado en Diseño Industrial, “para leer y escribir lo que yo deseaba” ya que si mal no recuerdo a los 12 años el diseño industrial era a lo que me quería dedicar; pero como siempre la vida da muchas vueltas. Por supuesto, al Posgrado de Diseño Industrial de la Universidad Nacional Autónoma de México que me dio el espacio para la discusión y la reflexión en cada semestre. A la Coordinación de Estudios de Posgrado por otorgarme la beca del Programa de Fomento a la Graduación para concluir con la redacción del documento final.

A mis compañeros de posgrado que hicieron que el trabajo en cada seminario fuera un verdadero placer. Al comité que acompañó mi proceso de investigación: dr. Oscar Salinas Flores por darme indicaciones puntuales sobre el tipo de investigación que debía realizar, y que me llevó a reflexionar sobre la necesidad de plantear una historiografía crítica del campo del diseño; m.d.i Ana Maria Losada que en las platicas inesperadas siempre surgía algo importante a tomar en cuenta, además de las puntuales correcciones de estilo que le dieron claridad al

documento; a la dra. Mariana Razo Botey por recordarme que mis obsesiones e intuiciones no son del todo incorrectas; a la mtra. Margarita Landázuri por darme la clave de un elemento central en la argumentación; y por supuesto a la Dra. Aréchiga por apoyar mi lectura desde un marco poscolonial.

Un sincero agradecimiento a Ana Elena Mallet por haberme ayudado a contactar a la viuda de Ernesto Paulsen, ya que sin este contacto hubiera sido materialmente imposible llevar a cabo la investigación. Por supuesto, con especial cariño, a Patricia Paulsen por abrir las puertas de su casa y permitirme trabajar con los documentos personales, hemerografía, piezas y recuerdos. A Fray Gabriel Chávez de la Mora por darme la oportunidad de contar con su testimonio.

Un especial agradecimiento a los compañeros de las bibliotecas de la Universidad Nacional Autónoma de México en particular a los encargados de la biblioteca del CIDI. Aunque años después, les debo reconocer al Dr. Carlos Marichal (COLMEX), y con un verdadero aprecio al Dr. Sergio Niccolai por enseñarme a trabajar de manera meticulosa con las fuentes, y motivarme a pensar cómo podemos trabajar una historia económica desde distintos marcos de referencia, en buena medida este trabajo es consecuencia de los años que colaboré bajo su dirección.

Este trabajo va dedicado a todos mis muertos: sé que si estuvieran aquí estarían orgullosos. A Carlos por tenerme una paciencia infinita, y por su apoyo absoluto.

A Clementina
In memoriam

Contenido

Introducción 1

I. Definamos el diseño: un ejercicio teórico 5

II. ¿Cómo situar nuestro trabajo en el marco historiográfico del diseño? 13

- Primer diagrama 16
- El hipotexto de la historiografía anglosajona 19
- La discusión entre una tercera via y la historia de la periferia 26
- Y... Latinoamérica 29

III. Genealogía de la conformación del campo del diseño en México 35

- La noción de campo como herramienta arqueológica y genealógica 38
- ¿Cómo se formula el *habitus* del campo del diseño en México? 40
- Una visión historiográfica de las artes mecánicas: Manuel Romero de Terreros 46
- ¿Qué ocurrió al finalizar el movimiento independentista? 51
- A la sombra del sueño de la modernidad: las exposiciones mundiales 55
- ¿Finalmente la Modernidad? 60

IV. Visualización del *Habitus*: Ernesto Paulsen Camba 63

- La modernidad no es del todo secular 70
- El siglo XX: la punta del torpedo 74
- De la potencia al acto 77
- En sus propias palabras 82
- Formulación de *Habitus* 88

V. Su campo de producción: la moda como inscripción del modernismo 91

- Modernidad 93
- Moda como dispositivo de la modernidad 96
- La firma y el espectro de la modernidad 105
- La zona Rosa la zona chic 113
- El broche mecanismo de enunciación 117

Conclusiones 129

Fuentes y obras consultadas 139

Introducción

El itinerario fue largo y de pronto parecía tornarse en una máquina barroca. Al inicio de la maestría, cuando se propuso el primer protocolo de investigación, nadie imaginó que tomaría el rumbo que al final apareció. La estructura de ese protocolo siguió un planteamiento convencional de tesis en el que el método de explicación causal pareciera el que debiera de mantenerse hasta el final. La primera hipótesis que se enunció era simple, pero contenía en sí una intuición correcta que no desapareció, sino que se tornó, durante los casi tres años que duró la investigación, cada vez más compleja. Nuestra hipótesis planteaba que el desarrollo de un broche invisible constituye la aportación de Ernesto Paulsen Camba a la historia del diseño en México.

Al preguntarme por qué el desarrollo de su trabajo como diseñador le permitió efectuar propuestas formales-técnicas que consideré, en la primera fase de la investigación, una aportación importante al desarrollo del diseño en México, y por lo cual debía ser registrado por la historiografía; me dio la clave que me permitiría articular el texto que están a punto de leer. Sin este punto de inicio, hubiera sido imposible transformar una estructura rígida en una compleja y flexible. Pasé de pronto de trabajar en un telar con una trama que marca las coordenadas del discurso a optar por un trabajo de tejido de punto que me permitió volver sobre lo dicho, y ensayar distintas formas de ir estructurando el texto para que el punto final cerrara sobre la primera cadena enunciada, paradójicamente, la misma que mi hipótesis había enunciado de manera torpe: el broche, cuyo mecanismo es fundamentalmente una bisagra. El tejido se compone de una intrincada elaboración teórica que al final utiliza el mismo elemento de diseño: el broche como el tropo central de la enunciación.

Mi especialización en el campo del diseño en el posgrado se encuentra inscrito en el ámbito de la teoría y la historia lo que al final se ve reflejado en cada cuartilla escrita. Al encontrarme los últimos diez meses dedicada a proceder en la difícil tarea de redactar el reporte final de la investigación tomé conciencia, día con día, que era capaz de desarrollar en el texto cada una de esas preocupaciones, conflictos, cuestionamientos, ideas que cada uno de mis seminarios me habían ayudado a pensar.

La mayor dificultad fue intentar una investigación completamente inédita, ya que no existe bibliografía secundaría, hasta el momento, de la cual pudiera auxiliarme. Así que tenía que comenzar de cero. El trabajo con las fuentes primarias fue muy complejo ya que no existe un archivo organizado de todos los documentos y objetos que pertenecieron a Ernesto Paulsen Camba. Así mismo su muerte en 2006 hacía que el trabajo de pronto se tornase irremediablemente emocional. Sin embargo, logramos tener el material suficiente para cumplir el trabajo, y de hecho ha quedado mucho para seguir más adelante.

La estructura que planteamos se rige por el siguiente itinerario. En el primer capítulo, procedimos a ensayar una primera aproximación, lo que se podría reconocer como el marco teórico, pero siempre discutiéndolo a partir de tomar una postura sobre la manera en que definimos la práctica del diseño. Debemos anotar que la estructura que planteamos permite que la teorización no se circunscriba a una sección del documento, sino, que va integrándose y complejizándose en cada sección y en cada capítulo.

El capítulo segundo lo que propone es mapear la historiografía del diseño para a partir de localizar las zonas de los discursos hegemónicos, que son los del Centro, intentar repensar este mapa para plantear una ubicación de nuestro discurso de manera excéntrica. Reconocemos que esta operación es algo arriesgada porque parte de una crítica al canon anglosajón para después plantear la posibilidad de proponer no una historia de la periferia, sino realizar el ejercicio historiográfico desde el borde exterior de la periferia. Esa es nuestra ubicación si pensamos en una cartografía de la historiografía del diseño; pero el tipo de historiografía que nos interesa trabajar es de corte crítico, así que para que la empresa lograra su objetivo seguimos con uno de los planteamientos de la *Escuela de los Annales*: ensayar una perspectiva de larga duración.

Estas decisiones se tomaron de acuerdo con lo que la investigación había arrojado, durante año y medio de trabajo. Esos datos que parecían difíciles de articular, y que de hecho, abrían nuevas interrogantes nos condujeron a un punto en que nos dimos cuenta que nos encontrábamos ante un caso anómalo, en los términos en que Thomas Kuhn lo señala, en el peligro de sucumbir ante el enigma y fracasar en la investigación, aunque encontramos que la operación de teorización lo que arrojó es precisamente una transgresión de los límites de un paradigma que efectivamente opera en términos de anomalía.

Esto me permitió observar la posibilidad de que precisamente partir de un caso anómalo, como el de Ernesto Paulsen Camba, abría la oportunidad de contribuir a la mejor comprensión sobre la manera en que se ha configurado el *habitus* que opera en el campo del diseño en México. Por estas razones, el capítulo tercero excava en la historia de la joyería desde la época colonial hasta principios del siglo XX. De esto resulta un diagrama en el que vemos que la práctica del diseño en el caso de México es el resultado de una serie de desplazamientos en los cuales siempre existe la posibilidad de que queden partes plegadas fuera de nuestra vista.

Para este momento es claro que lo que estamos llevando a cabo no es una estructura convencional ya que el marco teórico no parece operar como tal, no es algo que utilizamos para ver un fenómeno, en su lugar lo que aparece es una configuración de una constelación teórica que mantiene relaciones de tensión que acerca y hace visibles relaciones antagónicas o relaciones armónicas. En el cuarto capítulo, intentamos presentar lo que determinamos como la configuración de un tipo de *habitus* en el diseño, el cual incorpora Paulsen Camba en su práctica. Para este momento es evidente que la discusión plantea no sólo es la manera en que se configura el campo a través de un *habitus*, sino que esto es un problema central de la conformación del proyecto moderno observado en un espacio excéntrico.

Finalmente, el quinto capítulo hace aparecer el campo de producción de Paulsen Camba, lo cual nos permite visualizar y distinguir un dispositivo central del proyecto moderno: la moda. Tanto el campo como el *habitus* del diseño operan en ese dispositivo. La producción de Paulsen aparece no sólo como una mercancía o como un producto de diseño sino que como justo ese elemento que desde un inicio habíamos

enunciado un mecanismo a través del cual es posible realizar una lectura crítica de la modernidad. El broche es un mecanismo de enunciación. Es por esto que la tesis lleva el subtítulo de: enunciación del modernismo en México.

Sé que la empresa fue arriesgada pero se realizó con el mayor rigor que mi experiencia como investigadora me permitió mantener. Al final de la travesía considero que se cumplió no sólo la misión de colaborar en aportar nuevos datos sobre un agente importante de la historia del diseño en México, sino que llevamos a cabo una doble tarea: intentar una forma de aproximación histórica distinta, y reflexionar en términos teóricos sobre la práctica del diseño, lo cual considero que puede ser útil no sólo dentro del campo del diseño sino en una empresa mayor: la elaboración de teoría crítica desde la periferia.

Definamos el diseño: un ejercicio teórico

I

El diseño puede definirse como una práctica proyectual que se ha establecido plenamente, como señala Richard Buchanan[1], como un arte liberal en el siglo XX. Lo que implica, en un nivel profundo, reconocerlo como el resultado de la emancipación del estigma de la degradación del trabajo manual[2]. Lo que esto marca, durante el siglo XX, es un proceso que va estructurando y conformando el diseño como un campo autónomo, en tanto, va generando sus propias reglas, posiciones, dispositivos[3],

[1] Tomar esta referencia inicial sobre la forma en que se define la práctica del diseño y la reflexión que ha suscitado en el ámbito académico tiene que con la discusión que generó un momento coyuntural en el desarrollo de la teoría del diseño que inicia en la década de los sesenta con los planteamientos de Horst Rittel, y que fundamentalmente trata de dilucidar los "problemas persos" de la práctica del diseño. Detectamos esto como un momento central en la formulación de una definición de la práctica por lo que en particular consideramos importante que esas discusiones den como resultado el trabajo que Richard Buchanan decide presentar en el primer coloquio unisitario sobre investigación del diseño que se llevó a cabo en 1990 en la Unisidad Tecnológica de Compiègne (Compiègne, Francia). Richard Buchanan, "Wicked Problems in Design Issues", Design Issues, vol. 8, no. 2 (Spring 1992), pp. 5-21.

[2] Encontramos que al referirse a un cambio en el estatuto de los saberes tiene implicaciones que determinarán en buena medida la forma en que se va generando el *habitus* de la práctica. Por el momento hay que tomar en consideración dos cuestiones fundamentales, primero el hecho de que en la tradición occidental el trabajo manual ha sido considerado como un arte *servil* y en segundo término como aparece en el siglo XIX una posibilidad de humanizar el trabajo que se realiza en las manufacturas, justo al poner en consideración la aplicación del diseño. Pero Buchanan en su ensayo se refiere a un siguiente momento en el siglo XX en el que se reconsidera el papel de las artes liberales y este tiene que en buena medida a un nuevo giro en el que se presenta la posibilidad de pensar en el diseño como una ciencia, en un marco neopositivista. Esta serie de desplazamientos en un tiempo muy corto, en comparación con el desarrollo de otras disciplinas, implican un reto para el ejercicio teórico e historiográfico del campo del diseño es por esto que decidimos iniciar la discusión.

[3] Este término lo tomamos de Michael Foucault. El dispositivo es una herramienta teórica descriptiva que permite entender las relaciones e intercambios entre lo discursivo y lo no discursivo. Foucault lo utiliza en su trabajo que se refiere al poder. Un dispositivo es una red de relaciones entre elementos heterogéneos y precisamente por esta característica es que pensamos que puede ser mucho más clarificador para entender los procesos de conformación de un campo como el que establece la práctica del diseño en tanto un dispositivo responde a la necesidad de un momento dado, tiene una función estratégica, pero al mismo tiempo puede ir modificando o reajustándose dependiendo de los juegos de relaciones que se establecen en el tiempo. Esto es así ya que el dispositivo es una herramienta que facilita la visualización de las formas de ejercicio del poder en términos de genealogía, esto es, su intento de escribir la historia sin buscar en el sujeto la causa final o el principio de todo.

habitus[4], transformando sus formas de relacionarse con el campo económico y/o con el campo del poder, sin olvidar sus lindes con otros campos: la arquitectura, el arte y la artesanía[5].

Es importante anotar que trabajar esto permite visualizar una importante articulación con el proyecto moderno y los mecanismo que presenta, de tal manera que logremos comprender cómo una práctica puede ser una bisagra[6] entre los procesos de desarrollo (en términos materiales), un *ethos* 'cultural' y la modernización (en términos ideológicos). En particular, es necesario conocer este tipo de procesos en los casos de los países "periféricos"[7], ya que no podemos partir de extrapolaciones para explicar la situación en la que nos encontramos o para elaborar prospectivas.

---

[4] Este concepto elaborado por Pierre Bourdieu permite observar la manera en que se articulan saberes y prácticas, y no intenta una descripción de condiciones que determinan una práctica. Bourdieu lo que intenta comprender es cómo cierto *habitus* propicia cierto tipo de campo de producción, no se trata de un problema metafísico sino de entender mecanismos en los que ciertos elementos se encuentran fijos y otros van tomando distintas características dependiendo de las formas y tipo de interacciones que realizan. Entonces podemos en realidad que es viable intentar una aproximación en la que la consecución lineal de acontecimientos no se resuelve como la consecuencia de la dicotomía entre individuo y sociedad.

[5] Debemos de anotar que no consideramos que se encuentre en la lógica del concepto de campo debido a que esta práctica no es resultado de un proceso de modernización.

[6] Podemos incluso pensarla en términos de dispositivo.

[7] La distinción entre desarrollo y en vías de desarrollo no se ha superado si bien hemos entrado en una fase más compleja en la que se plantea además el paradigma de lo "glocal", consideremos que aun es pertinente hacer a una referencia cartográfica del centro y periferia. Pero las relaciones son aun más complejas ya que como señala David Ibarra en "La degradación de las utopías" en el siglo XX no es sólo un problema de infraestructura sino de hecho, la sofisticación de las estructuras económicas en su relación con el poder político generan nuevas formas de mantener el control, por ejemplo, a través del Consenso de Washington que lleva a una ≪cancelación de los impulsos nacionales≫. Nos parece que el escenario que se nos presenta para el estudio del diseño señala una serie de pliegues en la modernidad al tratar de trabajar sobre los casos latinoamericanos, nos referimos al escenario que describe el mismo Ibarra "De maneras muy específicas, la razón instrumental de los negocios globalizados, suplanta a la razón humanista, equilibradora de la modernidad, transformándola en instrumento de dominación. A escala de las realidades nacionales, la dialéctica política, equilibradora de los conflictos entre clases sociales, ha quedado descentrada, coja, al trascender de las fronteras patrias el *outsourcing* de la mano de obra, la fragmentación geográfica de la producción, la desindustrialización de las naciones avanzadas. El poder de la empresa –sobre todo la transnacional—asciende, hasta hacerse abrumador y opaca al de empleados, obreros o al de los mismos gobiernos. Los trabajadores pierden ingresos reales y estatus político al generarse el desempleo o la informalidad, o al emigrar las oportunidades de trabajo, mientras la movilidad y ubicuidad del capital y, ahora, de la producción, refuerza la capacidad negociadora de los empresarios y abre las puertas a los excesos cometidos en nombre del imperativo de crear un mundo nuevo, sin fronteras." Por esta razón es una falacia pensar viable la extrapolación como vía de explicación o como camino para articular propuestas de desarrollo. De hecho es necesario hacer una revisión crítica sobre los estatutos de la modernidad y pensarlos en relación al campo del diseño. Ibarra, David, *La degradación de las utopías*, México, UNAM, Facultad de Economía, 2008, pp. 65 – 66. Dentro de la reflexión historiográfica del campo del diseño un texto central es el de Tony Fry "A Geography of Power: Design History and Marginality" en Margolin, Victor y Richard Buchanan (ed.), *The Idea of Design. A Design Issues Reader*, Cambridge, Massachusetts, MIT, 1996, pp. 204-218.

Por esta razón es importante iniciar esta primera reflexión con una definición sobre lo que es el diseño, en particular discutir la perspectiva que articuló Richard Buchanan, ya que consideramos que al identificar un elemento clave como el reconocimiento del diseño como arte liberal señala un momento claro en el que vemos la autonomización del campo pero detectamos que justo por tener la capacidad de articularse como una bisagra hace que efectivamente, como señala Buchanan aparezcan los problemas perversos[8] (*wicked problems*). Otra cuestión que es importante en la discusión es su propuesta de definir el diseño como una disciplina integradora, y de hecho, reconocer un componente lógico que es afín a distintas prácticas, lo cual ya no lo limita a la cultura material sino que plantea el reto de redefinir las coordenadas que delimitan la práctica teórica y la histórica del diseño.

Esto debe poner en la discusión, desde la perspectiva de Buchanan, las posiciones neo positivistas que plantean una ciencia del diseño de la manera en que lo hace Herbert Simon,[9] pero desde nuestra perspectiva, consideramos importante observar que también sigue latente una noción de diseño ligada con un proyecto utópico que no es posible soslayar aunque los escenarios políticos y económicos aparentan su degradación sistemática. En particular necesitamos pensar esto en el marco de un contexto latinoamericano ya que no podemos quedarnos con la explicación economicista de corte neoliberal que pone a estos países en una carrera de antemano perdida.

De hecho la reflexión histórica tiene una importancia central para entender las operaciones que han generado el estado actual de la práctica del diseño, y no sólo buscar una vía de interpretación en el ser esclavo del movimiento vorágine de las tendencias. Es por esto necesario entender no sólo el producto sino su campo de producción para lograr una incidencia profunda que dé como resultado alternativas

---

[8] La discusión que inicia Rittel tiene que con su crítica sobre la idea de que los métodos de diseño son lineales, es decir que pudieran perfectamente ceñirse a un modelo positivista en la que se define un problema, seguir una secuencia analítica, y posteriormente se soluciona el problema, al aplicar una síntesis. Rittel señala que en realidad los diseñadores siempre se enfrentan con *problemas persos* que son el resultado la interacción de diferentes agentes y relaciones que hacen imposible pensar que en realidad la secuencia metodológica sea lineal. Esta discusión que es fundamental para el campo de la teoría del diseño consideramos que está a su vez implicada en la historiografía del diseño ya que como emos, en términos de *episteme*, la idea de una desarrollo lineal y de una postura positivista son elementos fundamentales a considerar en una argumentación crítica y, ambos son parte del proyecto moderno. Por tanto, consideramos que los problemas persos también aparecen en la historiografía del diseño.

[9] Simon, Herbert, *The Sciences of the Atificial*, Cambridge, Massachusetts, MIT, 1996

viables y sostenidas desde otros modelos pensados desde una realidad completamente distinta a la que establecen los bloques hegemónicos. Encontramos que la manera en la que podemos desarrollar un trabajo dirigido a esta meta es integrando en el trabajo histórico un desarrollo teórico que permita generar las herramientas de visualización, análisis e interpretación de un fenómeno como el diseño.

En nuestra investigación encontramos que se pueden detectar dos direcciones que toma el diseño: la positivista y la utópica, podemos observarlas como estructuras dialécticas que permiten *n* numero de variables en las dinámicas del campo de producción. Al detectar esto es posible tener una herramienta útil para la comprensión histórica, ya que este motor dialéctico se encuentra desde los primeros momentos de conformación del campo del diseño, posiblemente en el siglo XIX, si es que tomamos como punto de origen, el momento del maquinismo de la revolución industrial. Lo cual nos indica que en términos metodológicos puede ser útil trabajar en función de una 'excavación', siguiendo la estrategia arqueológica que elabora Foucault[10].

La teoría del diseño nos permitiría reconstruir la manera en que discursivamente se ha conformado la práctica del diseño y con esto identificar sus trayectorias o desplazamientos, como podemos ejemplificar con Buchanan. Por esta razón es que abordamos el diseño como práctica discursiva, definiendo esto desde el mismo Foucault, no en el sentido de un lenguaje sino como un archivo, que es la acumulación de discursos que constituyen un *episteme*. Pero si estamos comprendiendo que el diseño tiene una estructura en términos de campo, este tipo de aproximación nos permite ver la manera en que se articula no sólo como una fase de la producción de mercancías, como un sector o como un factor que caracteriza un objeto, ya que la noción de campo lo que intenta describir son relaciones en distintos niveles que en sí

[10] Este tipo de propuesta lo que implica es trabajar una historia *longue durée*; pero fundamentalmente consiste en una manera de hacer historia enfocada en los saberes no en su objetivación sino en su condición de posibilidad, en este sentido el ejercicio de una historia del diseño en tanto una arqueología de su *episteme*. Este tipo de aproximación tiene una característica central en relación con el tratamiento de las fuentes ya que no busca en ellas confirmación de dades, ya que no intenta validar leyes sino que intenta desplegar una serie de elementos, los aísla, los reagrupa ya que se refiere a prácticas discursivas, las cuales no se constituyen como lenguaje sino como archivo. Si lo pensamos de esta manera no se trata en el caso del diseño de conocer cómo se paso del de la artesanía o/y el arte al diseño como una práctica diferenciada sino al partir de trabajar desde una arqueología lo que se pretende es una comprensión como práctica. En ese sentido encontramos que el diseño es una práctica que se encuentra inscrita en el proyecto moderno y por tanto pertenece a ese archivo, por tanto, lo que nosotros sostenemos como hipótesis es que se trata de una práctica que en apariencia funciona como una bisagra que articula, que funciona como un mecanismo que abre y cierra, como ya mencionamos, distintas dimensiones y en eso estriba su importancia.

posibilitan la conformación de una *episteme*. Lo que es interesante es que encontramos, a lo largo de la investigación, que lograr trabajar en estos términos es reconocer la aparente definición tautológica de John Heskett "design is to design the design of a design" que refiere directamente a la *episteme*. Esto no tiene un propósito idealista sino precisamente reconocer su huella en la producción material.

Procurar articular este tipo de reflexiones contribuye a un trabajo que va dirigido a plantear una historia que rompa con la idea de una civilización homogénea, resultado de causalidades, porque además debemos tomar en cuenta que este modelo de hacer historia no corresponde a las dinámicas que se han constituido en países de América Latina, como es nuestro caso. También tiene el propósito de propiciar un trabajo historiográfico el cual revise las concepciones totalizadoras generalmente vinculadas con estructuras positivistas[11].

Retomando ese momento germinal podemos encontrar, en el siglo XIX, un momento clave en el que es posible distinguir cómo inician las reflexiones y proyectos que reconocen en el diseño un elemento central para el desarrollo económico a partir de la producción de mercancía, en tanto fetiche[12], porque colabora en la formación de un mecanismo cuyo motor es el deseo y que genera mayor consumo, pero también va propiciando nuevas y distintas articulaciones sociales e incluso teleológicas.

---

[11] El trabajo de Guy Julier estudiando el caso español puede ser muy iluminador de la manera en que estas otras formas de estructurar modernidad permiten realizar revisión critica de los modelos hegemónicos. Julier, Guy, "Re-drawing the Geography of European Design: the Case of Transitional Countries", ponencia, Estocolmo, *2nd European Academy of Design Conference 'Contextual Design – Design in Context',* abril de 1997, en www.art-omma.org/NEW/past_issues/theory/ (9 de febrero de 2009), Julier, Guy (2007) "Design Practice within a Theory of Practice", Design Principles and Practices: an International Journal, 1 (2), pp. 43-50. Julier, Guy (2006) "From Visual Culture to Design Culture", *Design Issues*, 15(3), pp. 64-76.
Julier, Guy (2000) *The Culture of Design.* Londres, SAGE. Changing the Change: Design Visions, Proposals and Tools, An international conference on the role and potential of design research in the transition towards sustainability, (Turín, 10 al 12 de Julio, 2008) en http://emma.polimi.it/emma/showEvent.do?idEvent=23 [29 de noviembre 2008].

[12] Consideramos que puede ser útil pensar el fetiche como un elemento teórica que permite entender el proceso no sólo de cultura material sino en su relación con el ámbito económico y político. Lo entendemos desde la elaboración teórica postestructuralista como la de Baudrillard, un modelo kantiano, en la que la mercancía es el resultado de la reificación, la cosificación de una práctica social objetiva, el trabajo, y en este proceso el diseño tomará un papel preponderante para que la teoría del fetiche se ocupe de la fascinación y el deseo que funcionan como un motor, que lo lleva hacia un formalismo puro. Por otra parte encontramos que en las posturas hegelianas, como la de Althusser, se puede interpretar el fetiche como un motor que mantiene en movimiento las contradicciones que sustentan el movimiento dialéctico y su sobredeterminación, es decir trabajar una historiografía que no se limita a explicar desde los modelos económicos sino que permite la articulaciones complejas de las formaciones sociales.

Esta es una razón por la que podemos ver en la segunda mitad del siglo XIX la progresiva toma de conciencia de incorporar diseño a la producción manufacturera, en particular en el caso de Inglaterra, que era el modelo de la industrialización. En un primer momento se hace evidente que la industrialización estaba llevando a un punto de confrontación entre las necesidades de promover un aumento del mercado; pero también la conciencia de un cambio en las formas de producción ya que la máquina había deshumanizado el trabajo del hombre. De esta manera encontramos que en un momento germinal de la práctica del diseño existe este juego dialéctico entre razón instrumental y de un socialismo 'utópico', que podemos identificar, la primera, con la posición de Henry Cole y, la segunda con John Ruskin.

En esos momentos germinales del proceso de conformación de la práctica detectamos que este movimiento dialéctico se detona al ver la necesidad de capacitar a los obreros para realizar trabajos que dieran a las manufacturas, que hasta ese momento eran burdas, una cualidad que las aproximara a la calidad de las artesanías o al que el trabajo manual imprimía[13], creando un primer paradigma que funciona a su vez como juego dialéctico, el del ornamento y la función, a partir de esto dignificar el trabajo del obrero que en ese sentido articula un proyecto utópico de la modernidad[14]. Pero en términos instrumentales lo que genera es la posibilidad de fetichizar la mercancía.

Esto hace que pensemos en el diseño como un engrane importante, pero posiblemente central, del proyecto moderno. Lo cual generó las primeras reflexiones sobre el campo del diseño en un sentido teórico sobre las distintas funciones necesarias para la conformación de un nuevo campo autónomo, con mayor fuerza y resultados económicos en países hegemónicos. De este proceso consideramos que un

[13] Es fundamental la postura de John Ruskin al respecto, en particular, las conferencias que se reúnen en el libro *Two paths* en las que además se toma una posición en la que el trabajo debe de ser dignificado ya que el maquinismo a llevado a la deshumanización. En su conferencia "Modern Manufacture and Desgin", dictada en 1859 en la Unisidad de Bradford,

[14] Que alcance desde nuestra perspectiva un momento cumbre en la época de Dessau y que podemos encontrar en el primer manifiesto que redacta Walter Gropius. Pero estos no serían los únicos momentos en donde encontramos que el diseño permite articular una esperanza que puede ser leída en términos utópicos dada su naturaleza proyectual.

dispositivo[15] que permite ver la manera en que se articulan distintas dimensiones en torno al diseño (cuestiones de infraestructura y sistemas de producción, proyectos económicos, políticos y simbólicos), lo detectamos en el caso de las exposiciones universales cuya función ha sido operar como medio de difusión de la producción de la industria, la ciencia y el arte; pero no debemos olvidar que su función central era promover el desarrollo económico y permitir un mejor posicionamiento en relación a otras economías. Este tipo de dispositivo alimenta el deseo, en los países periféricos, por alcanzar un estado de progreso y de modernidad, más allá de un sistema económico, sino como un modo de vida que parece imposible de ser materializado.

Pensemos las exposiciones universales en términos de que constituyen un dispositivo que permite ubicar la práctica del diseño en un plano de relaciones que generan tensiones, que ponen en movimiento posiciones al interior del campo, de esta forma no podemos ver de manera aislada los procesos económicos, sociales, políticos; pero tampoco crear un principio interno que moldee la esencia de un periodo dado. Por esto, es posible discutir en términos historiográficos los modelos totalizadores e ideológicos de la historiografía que generan las dicotomías resultado de *n* contradicciones: civilizado/bárbaro, desarrollado/subdesarrollado, centro/periferia. Esto es pertinente discutirlo ya que como veremos más adelante generan ciertas limitaciones cuando se trata de realizar intentos de historias locales o regionales. Por otra parte consideramos que este tipo de estrategia de investigación puede participar de las discusiones sobre la crítica a la modernidad, en concreto el problema de la

[15] En tanto articula una red de relaciones de elementos heterogéneos que por el mismo proceso tiende a la sobredeterminación, es decir, al desarrollo de estructuras complejas en las que entran en juego contradicciones que al mismo tiempo configuran el campo del diseño. Sobredeterminación es un término elaborado por Althusser y es importante porque nos lleva a que la tarea no es sólo distinguir las contradicciones sino tratar de pensar las relaciones como articulaciones complejas en las que lo económico no es el elemento rector. El uso que podemos darle en la reflexión histórica es central ya que la relación, por ejemplo, mercancía-trabajo, implica una serie de contradicciones que tienen distintas formas de manifestarse dependiendo de la coyuntura histórica interna y externa, el espacio social en el que se desarrolla, de hechos las contradicciones que operan, no son una *Doxa* sino lo que es central en la sobredeterminación es la manera en que se inscribe en una circunstancia concreta. Este tipo de herramienta teórica hace que nos pongamos alertas al revisar casos que escapan a la lógica de desarrollo de países hegemónicos ya que nos permite detectar las mutaciones que aparecen fuera del paradigma de modernidad que han generado. Esto nos permite ensayar otras vías de comprensión que no partan de la extrapolación para describir, y entonces podamos generar una aproximación crítica.

inversión hegeliana[16], es decir, cuestionar la mistificación de la forma dialéctica que provoca que no se tome en cuenta la producción material. Consideramos que trabajar una propuesta historiográfica, en la cual de manera paralela se integra un desarrollo teórico puede tener un impacto directo fuera del mismo campo del diseño, lo cual propicia un diálogo con otras disciplinas. Para que esto sea posible es necesario efectuar una revisión historiográfica que nos permita situar con precisión cual es el panorama actual para a partir de esto posicionarnos en relación con nuestra tarea en el ámbito de la historia del diseño.

[16] Althusser explica con gran claridad esta operación enfatizando que no se trata de una extracción pura y simple. Al trabajar sobre la estructura dialéctica en ultima instancia nos permite desmontar aquello que pone en movimiento el proyecto moderno. Lo que pone en discusión Althusser es "[...] si toda contradicción se presenta en la práctica histórica y en la experiencia histórica del marxismo como una contradicción sobredeterminada, si esta sobredeterminación constituye, frente a la contradicción hegeliana, la especificidad de la contradicción marxista; si la "simplicidad" de la dialéctica hegeliana envía a "una concepción del mundo" y particularmente a una concepción de la historia que se refleja en ella; es necesario interrogarse, sin duda, acerca de cuál es el contenido, cuál es la razón de ser de la sobredeterminación de la contradicción marxista, y plantearse la cuestión de saber cómo la concepción marxista de la sociedad puede reflejarse en esta sobredeterminación." (p. 87) La tarea que visualiza Althusser consideramos que tiene que con una reflexión sobre la historiografía del diseño en tanto, "En Marx, la identidad tácita (fenómeno-esencia-dad de…) de lo económico y de lo político desaparece en provecho de una concepción nueva de la relación de las instancias determinantes en el complejo estructura-superestructura que constituye la esencia de toda formación social. Que estas relaciones específicas entre la estructura y la superestructura merezcan todavía una elaboración e investigaciones teóricas, no cabe la menor duda. Sin embargo, Marx nos da los "dos extremos de la cadena" y nos dice que entre ellos hay que buscar…: de una parte, la determinación en última instancia por el modo de producción (económico); de la otra, la autonomía relativa de las superestructuras y su eficacia específica. Con ello rompe claramente con el principio hegeliano de la explicación a través de la conciencia de sí (ideología), pero también con el tema hegeliano fenómeno-esencia-dad de … Realmente, nos enfrentamos a una nueva relación entre nuevos términos." (p.91) "Contradicción y sobredeterminación (Notas para una investigación)" en Louis Althusser, *La revolución teórica de Marx*, México, Siglo XXI editores, 1983. También es muy útil el texto de Carlos Pereyra "Insión y sobredeterminación" en *Configuraciones: teoría e Historia*, México, Editorial Edicol, 1979, pp. 61-69

¿Cómo situar nuestro trabajo en el marco historiográfico del diseño?

II

Hemos planteado la necesidad de llevar a cabo un posicionamiento en relación a nuestra labor como historiadores. En este sentido, nos ocuparemos en esta sección de presentar un mapa historiográfico de la historia del diseño[17]. El primer punto de la discusión es el hecho de que la manera en que se perfila este mapa tiende a reproducir el planteamiento de centro y periferia, cuya articulación se ubica en la década de los años sesenta del siglo XX[18]. Pero en principio, debemos de tener en mente que la formación de historiadores del diseño es una de las especialidades más jóvenes, en el caso inglés podemos ubicarla en la década de los setenta y en el caso que nos compete, el de México, esta especialidad inicia en la década de los años ochenta.

Tomando estos dos polos, lo que encontramos es que en el caso anglosajón el texto introductorio a la disciplina es *Design History: a Students' Handbook* (1987), compuesto de ensayos dedicados a profundizar en subcategorías de diseño (vestido y textil, cerámica, mueble, diseño de interiores, diseño industrial y diseño gráfico). Este tipo de división puede ser muy útil para una primera introducción a la materia, pero esto no puede ser la forma de escribir historia, a partir de identificar 'conceptos estancos' y llenarlos con meras descripciones. Ya hemos tratado en la primera sección, la dificultad de nuestra labor, que debe partir de la teorización, y que la hemos visualizado como un trabajo que se enfoca en un

[17] En este punto cabe señalar una aclaración importante de traducción. En el caso del inglés hay una diferencia sustancial entre Design history, la cual es un campo de conocimiento que se encarga de estudiar el diseño como un fenómeno social e histórico, que en sí mismo se constituye como objeto, mientras que *'the history of design'* precisamente se refiere al objeto de estudio que construye la disciplina 'design history'. Esta distinción en español no es tan visible ya que, en ambas, la traducción será historia del diseño. Sin embargo, anotar esta diferencia es importante ya que da una dimensión distinta a la forma de comprender la disciplina.

[18] El texto clásico que pone en la discusión la dicotomía centro/periferia es *Dependencia y desarrollo en América Latina, ensayo de interpretación sociológica*. Fernando Henrique Cardoso y Enzo Faletto parten de la necesidad de generar un ≪análisis integrado de desarrollo≫ lo cual pone en el centro la historicidad de los procesos de desarrollo y no sólo entender el fenómeno del desarrollo a partir de un análisis económico. Consideramos que es necesario releer en particular este texto ya que nos permite poner en perspectiva el trabajo de una historia del diseño desde la periferia, por ejemplo, categorizar en función de un proyecto político-económico, y entonces vemos con claridad cómo la historia del diseño tiene un relación muy importante con el campo del poder.

mecanismo que funciona como una bisagra en el proyecto moderno y no sólo como un fenómeno de sus bordes, aunque, por supuesto, se toma en cuenta. Pero hemos encontrado en la introducción a *Design History and the History of Design* de John A. Walker una clara delimitación del reto que tiene un historiador del diseño, y es justo esta complejidad a la que nos queremos abocar:

> Design is a particularly fertile and challenging subject for the historian because it occurs at a point of intersection or mediation between different spheres, that is between art and industry, creativity and commerce, manufactures and consumers. It is concerned with style and utility, material artefacts and human desires, the realm of ideological, the political and the economic. It is involved in the public sector as well as the private sector. It serves the most idealistic and utopian goals and the most negative, destructive impulses of humankind. The task of the design historian is a daunting one requiring as it does familiarity with a multitude of topics and specialisms. This makes a guide all the more necessary. [19]

Ya que tenemos claro que no es posible limitarnos a una historia descriptiva, se torna necesario que trabajemos en términos de una historia crítica, por lo que el punto de inicio debe de ser problematizar, en tanto, nuestro interés es comprender el marco teórico e ideológico de una práctica como la del diseño. Y con mayor razón, si es que nuestra tarea es llevar a cabo un trabajo historiográfico que se enfoca en las periferias, no debemos perder de vista el hecho de que como señala Ben Brewster en el glosario a *Leyendo el Capital*[20] que problematizar no es sólo poner en su contexto y con esto lograr llegar a la "esencia" de una época, sino buscar a través de una lectura sintomática[21], a partir de la cual es posible reconocer aquello que es omitido, silenciado o no reconocido.

Antes de continuar con nuestro mapa de la historiografía del diseño, consideramos importante una aclaración más que el mismo Walker señala en el capítulo dedicado a las operaciones que

---

[19] Walker, John A., *Design History and the History of Design*, London, Pluto Press, 1989, p. ix

[20] Edición inglesa de 1969 de *Reading Capital* de Louis Althusser y Etiénne Balibar. El glosario puede ser consultado en http://www.marxists.org/reference/archive/althusser/glossary.htm [consultado 3de marzo 2009]

[21] Siguiendo la nota de Brewster 'problematizar' intenta romper con una lógica dialéctica y fundamentalmente con una visión idealista ya que al problematizar no se obtiene como resultado una síntesis que permite observar el "espíritu" de una cultura o de una época materializado este en un estilo. Al problematizar lo que se intenta hacer es una lectura de síntomas de cuestiones, ya sea conceptos o eventos silenciados, o quizá desplazados. Consideramos que este tipo de lectura es la que puede aplicar un historiador que se encuentra inmerso en la lógica de la periferia ya que dicha historia, en buena medida no escrita en la disciplina, tiene la posibilidad de salir a la luz deslindándose de los modelos que hasta hoy han prevalecido. Para esto el modelo teórico que opera es el freudiano o/y quizá el lacaniano.

realiza un historiador del diseño, que a su vez se vincula con el marco teórico que hemos propuesto en la sección anterior. Walker señala que el diseño puede ser abordado como una práctica discursiva, en la cual pueden diferenciarse varios niveles, el primero corresponde al discurso del diseño (diseños, conceptos, métodos y teorías utilizados por los diseñadores); el segundo nivel, el meta-discurso[22] de los escritos e imágenes del diseño (artículos sobre el diseño, publicidad, estudios de mercado, revistas, etc.); el tercer nivel, meta-meta-discurso realizado por historiadores que se ocupan de los discursos elaborados por los dos niveles anteriores (historias del diseño); meta-meta-meta-discurso que se enfoca en la escritura de las historias del diseño, ésta propiamente sería el análisis historiográfico del diseño.

John A. Walker realiza un interesante ejercicio de problematización historiográfico al ubicar una serie de operaciones que realizan los historiadores del diseño: el estudio empírico (manejando fuentes primarias que en este caso, son dibujos croquis, modelos, prototipos, etc.) el paradigma de este trabajo son los 46 volúmenes de *Buildings of England* de Nikolaus Pevsner. Su trabajo intenta centrase en valorar objetos únicos, en este caso arquitectónicos; la recopilación de información e investigaciones (trabajo documental en archivos, tanto de fuentes primarias como secundarias; en este caso, se entiende una división del trabajo y esto aplica incluso al caso de diseñadores vivos); y el trabajo teórico que parte de revisar la teorización tanto del campo del diseño, como de otras disciplinas (la antropología, la economía, la sociología y la teoría crítica…).

Walker distingue que la teoría y la historia no se oponen, sino que en estricto sentido son interdependientes. Sin embargo, existe cierta resistencia a este vínculo natural lo que ha generado un tipo de historia que no permite presentar de mejor forma la complejidad que el campo del diseño tiene. Encontramos un argumento en Walker que nos anima a continuar con una labor doble, teórica e histórica:

> It is possible, however, to sympathize with those who find theory difficult and/or tedious. Theory is often extremely demanding and couched in alien vocabularies. Furthermore, while there are many theories pertinent to design, applying them is not a straightforward matter because they frequently contradict one another. We should, perhaps, not overestimate the difficulties.[23]

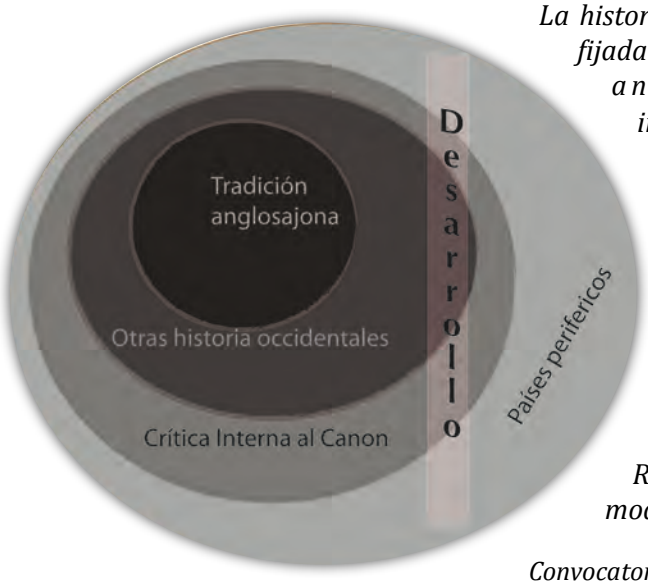
Esta advertencia es valiosa, ya que por lo general cuando revisamos texto sobre metodología de la investigación se tiende por sistema a separar la sección dedicada al marco teórico, y por otra parte se presenta los resultados de la investigación —estimamos que es muy complicado no dividirlos. Sin embargo, consideramos que justo la dificultad está en no separarlos sino

[22] Un meta-lenguaje es un sistema de signos que se utiliza para hablar de otro sistema de signos.

[23] Walker, John A., *op cit.*, p. 10

intentar ir tejiendo, no creando una trama, sino como un tejido de punto, esto hace que el trabajo se torne infinitamente más flexible aunque en un principio es difícil. La otra cuestión es tener un trabajo muy cuidadoso de cómo se seleccionan las fuentes, en este sentido pensamos que la labor no es construir un marco para observar los fenómenos, sino elaborar una constelación teórica que nos permita ver cuales son los efectos que favorecen un argumento u otro, saber cuales en relación a otro generan un efecto negativo ya que se contraponen generando una inconsistencia; pero también saber que esto puede hacer visible un hecho que no habíamos considerado. Una constelación permite ver las tensiones y su construcción es consecutiva.

Primer Diagrama



La historia del diseño ha estado elaborada y ha sido fijada desde la perspectiva anglosajona. Ellos, los anglosajones, llevan mucho tiempo investigando su pasado y la relación con la tradición europea, pero ésta vista desde la isla y desde Norteamérica, aparece a menudo como una historia discontinua compuesta por algunos momentos álgidos que surgen en distintos países en momentos determinados. Sin embargo, hay muchas más historias del diseño posibles, casi tantas como países y realidades culturales incorporados a la Revolución Industrial y a la experiencia de la modernidad.

Convocatoria de la 1ra. Reunión Científica de Estudiosos del diseño. (1999)[24]

Diagrama 1

Primera visualización de una topología de la historiografía del campo del diseño

¿Cómo pensar la historia desde otro discurso fuera del hegemónico? Las narrativas históricas que se han elaborado como señalamos en la sección anterior, muestran dos polos que son determinados por un proceso complejo que se denomina desarrollo. El desarrollo no sólo tiene que ver con la implementación de conocimiento para hacer más eficientes los medios de producción, sino que se ha establecido como el centro de la discusión económica y política desde el siglo XIX. Estos dos modelos han instituido una

[24] Calvera, Anna y Miquel Mallol (ed.), *Libro de actas de la 1ª Reunión Científica de Historiadores y Estudiosos del Diseño*, Barcelona, UB, 1999, p. 20

agenda que debemos visualizar antes de seguir.

Hemos elaborado un primer diagrama con el que iniciamos este apartado. En éste ponemos en el centro el paradigma anglosajón, cuya extensión no es la mayor aunque si la más densa, la que tiene mayor visibilidad; en el siguiente circulo de influencia ubicamos "otras historias occidentales" de las cuales encontramos que tienen un radio mayor manteniendo una visibilidad que provoca otro nivel de predominio, aun en el mismo radio de afectación ubicamos la crítica al canon. Hallamos que estos niveles historiográficos se delimitan por una frontera que es el desarrollo fuera de este linde es que ubicamos los países periféricos que se encuentran influenciados por ese canon, pero al mismo tiempo escindidos por el desarrollo, marcan el espacio mayor de nuestro mapa, descentrado y mucho más tenue. Fuera de este círculo se ubica lo impensable en un mundo moderno: la completa pobreza y subdesarrollo. El motor que permitiría la movilidad al centro, de una de estas franjas, es el desarrollo el cual es un concepto que debe entenderse como un juego de tensiones entre el ámbito político y el económico, y actualmente, los intereses locales y los globales.

En una realidad de mercado es posible reubicar muchos de estos círculos concéntricos en el centro[25], y uno de los síntomas que detectamos, es que esta marcada desigualdad se replica en la manera en que se han articulado los discursos historiográficos en el campo del diseño, en los cuales nos encontramos, por completo bajo la hegemonía anglosajona. Este modelo tiende a producir los grandes "héroes", ya sea personajes o movimientos, y por otro lado, ha dado un gran peso al estudio sobre el consumo. Otra de las vías que se encuentran en discusión es el de una Historia General. Anna Calvera en su texto "Presentación. Historia desde la periferia, historia e historias del diseño"[26] señala que las críticas a una Historia General del Diseño han sido el punto de partida para poner en evidencia estas tendencias historiográficas, desde la misma discusión hegemónica, ya que da cuenta de que hay una gran brecha entre lo que los diseñadores propone, sus estándares de calidad y lo que la gran mayoría consume. Atendiendo a este señalamiento, lo que ocurre es una especie de atomización, puede haber tantas historias del diseño como realidades y grupos de consumidores. ¿Será simplemente ésta la cuestión? En cierto sentido, lo es, ya que se trata de cuestionar una idea trascendente de historia a la que se refiere Calvera, ya que los trabajos de algunos historiadores anglosajones como Woodham, Julier, Fry, Doordan o Dilnot, señalan que incluso en el centro existen marginados de esa historia oficial. Pero al igual que Calvera con el caso catalán, debemos preguntarnos ¿Cómo opera esta narrativa cuando siempre se ha sido periferia? ¿Cómo pensar una teoría de la historia del diseño que salga de una lógica teleológica? Calvera nos da una primera clave:

---

[25] Esto es lo que señalan las teorías económicas, sin embargo, esto en la realidad no se da de manera tan simple como la mera aplicación de un modelo, como puede ser el neoliberal.

[26] *ob. cit.,* nota 8, pp. 15–30.

> Por lo general, cuando se contempla desde una única realidad cultural, como es el Occidente desarrollado, las muchas historias sólo son posibles si se acuerda una concepción del diseño que permita incorporar los distintos aspectos de la realidad y la cultura del diseño al análisis. En este sentido cabe entender las muchas preguntas formuladas una y otra vez sobre qué es ahora el diseño como requisito previo a la construcción de la disciplina. Desde mi punto de vista, la pregunta por la realidad ontológica del diseño puede acabar siendo tan reductiva y marginalizadora como la que manejaba el Movimiento Moderno cuando elaboró su versión de la historia –a esos autores de lo moderno hay que reconocerles, sin embargo, que sí intentaron establecer y manejar criterios de calidad y que operaron en base a ellos, lo cuál, en el mundo actual, no deja de ser arriesgado y tiene su mérito.[27]

En esta discusión detectamos que la preocupación acerca del trabajo sobre casos excéntricos al canon occidental pueden llevar a buscar un principio ontológico, como punto de partida, y compartimos el argumento de Calvera: esto puede llevar a un reduccionismo y al final a afirmar la marginalidad. Por esta razón partimos de la definición de diseño como una disciplina que plantea problemas perversos (*wicked problems*), y que en realidad la tarea por la que se debe iniciar es ensayar un planteamiento desde la periferia no busca en la diferencia la respuesta sino que precisamente la diferencia (*la differance*)[28] es un punto que debe problematizarse, en donde la tarea central es una crítica de la modernidad.

En los casos latinoamericanos la periferia despierta más dudas y problemas ya que en esta posible definición sobre qué es el diseño pareciera difícil de articular sin partir del referente hegemónico, ya que es el modelo de desarrollo. En estos casos, existe la tendencia a que lo único con lo que se puede "competir" es la riqueza cultural, pero esta noción es una

---

[27] Calveraa, Anna y Miquel Mallol (ed.), *Libro de actas de la 1ª Reunión Científica de Historiadores y Estudiosos del Diseño*, Barcelona, UB, 1999, p. 25

[28] Aproximadamente en la segunda mitad de la década de los sesenta Derrida llevó a cabo una reflexión que parte de Saussure quien define el lenguaje (*la langue*) como un sistema de diferencias, esto le da al término de diferencia una cualidad negativa. Esto es desarrollado por Derrida ya que encuentra en esto una clave para salir de una estructura fenomenológica, y de los "malos entendidos" generados por el estructuralismo. En particular la fenomenología provocó que se le diera a la diferencia una cualidad positiva en la que se enuncian características o cualidades entre *X* y *Y* las cuales determinan la diferencia. Sin embargo, el juego que estable en el francés al cambiar una vocal (la a) en *defférence* (*deifférance*) —la cual no se percibe al enunciarla. Con esta distinción detona una discusión en el que este aparente juego que entabla con el *Curso de Gramática General* es subtido. La escritura, y en ese sentido la escritura historiográfica desde la periferia, tendría que mantenerse alerta de que en un principio no es posible establecer la diferencia desde su polaridad positiva, no es un problema de identidad, no se trata de describir una esencia, sino precisamente a partir de la escritura, de la huella que esta produce es factible no colaborar en un proyecto metafísico sino efectivamente incidir en una crítica a la modernidad. Un ejemplo que puede ser esclarecedor es la noción de identidad nacional, cada una ha sido elaborada a partir de ciertos elementos, como la lengua, la escritura, el territorio y los (h)usos de la historia, como el caso de la identidad que construyeron los regímenes postrevolucionarios. Derrida, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989. Saussure, Ferdinand de, *Curso de Lingüística General*, tr. Amado Alonso, Buenos Aires, Losada, 1978, Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión de los nacionalismos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

construcción, no podemos pensar que se trate *de facto* de la realidad, que ha sido central para la consolidación de los Estados Nacionales.

Si no se tiene esto claro, ocurre en la periferia que el diseño tiende a perder su campo autónomo con gran facilidad y comienzan a desdibujarse las fronteras que el movimiento moderno estableció entre arte, artesanía y diseño. Esta triada se repite una y otra vez a lo largo del tiempo, como *dèjá vu*, ya sea como estrategia para que el diseño logre un estatuto de autonomía y sea un motor de desarrollo o como estandarte de un pasado glorioso, que debemos reconocer como una elaboración de proyectos políticos y como una realidad inmanente[29]. Además, estas discusiones son fundamentales cuando nos encontramos completamente inmersos en la globalización mercantil en la que los estados nacionales han perdido su capacidad de equilibrar los sistemas de producción y los mercados. En un mundo en el que el sector financiero se globaliza y oligopoliza[30] ¿cuál es el papel del diseño y su impacto en las cifras finales de un producto interno bruto (PIB)? ¿es posible pensar en el diseño como algo completamente local? ¿qué tipo de historia es la que está por escribirse?

El hipotexto de la historiografía anglosajona

Al inicio, señalamos que parte del modelo anglosajón ha generado historias de los "grandes héroes" y este modelo es consecuencia de un texto canónico *Pioneers of Modern Design* de Nikolaus Pevsner, cuya primera edición es de 1936 y su segunda edición de 1949, que señala Jonathan Woodham, está marcada por la línea ideológica que establece el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Esto no es sólo una casualidad, sino un elemento central para la manera en que Nueva York se establece como una capital cultural, y como hegemonía económica, a partir de los efectos de las grandes guerras de principios del siglo XX. En términos geopolíticos, marcan el canon de lo que se entenderá como modernismo. Pero antes de abundar en la operaciones que se generaron desde el Museo de Arte Moderno de Nueva York es necesario detenernos en nuestra lectura de Pevsner.

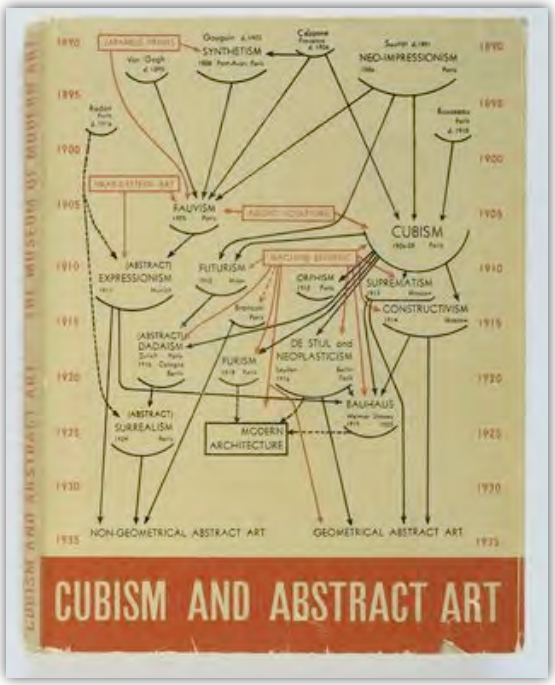
Si bien el texto de Pevsner es reconocido como el principio de la historiografía del diseño, éste es un claro ejemplo de una historiografía modernista; en su texto va detectando ejemplos

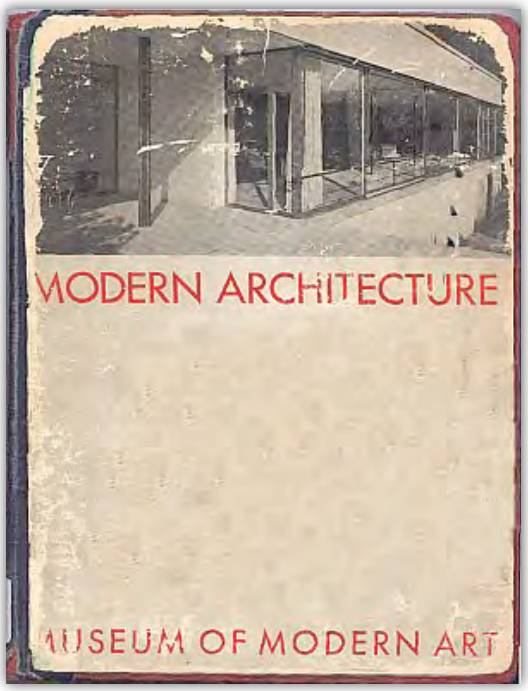
[29] Utilizamos el término inmanente para hacer la distinción de que no se trata de una realidad trascendental en el sentido de que la artesanía o el arte se encuentren desvinculados de la realidad material ya que son la materialización de una esencia. La inmanencia vista desde Gramsci en realidad tiene que con la realidad económica, técnica y política desencadenada por la modernidad.

[30] "Gobierno y poder en las empresas" en David Ibarra, *La degradación de las utopías*, México, Facultad de Economía, UNAM, 2008, pp. 31-58

centrales fundamentalmente del campo de la arquitectura para llegar al final a comprender el paradigma moderno de la ciudad, en buena medida heredera de la ideología del futurismo. Determina Pevsner que la historia del diseño debe iniciar en William Morris, que todo intento anterior es un «horror», ya que es un antagonista del proyecto de Henry Cole y detectamos que desplaza de la historia a Augustus Pugin, así como a John Ruskin.

También vemos con claridad la manera en que su elaboración, genera la idea clara que el diseño se encuentra cercano al arte, ya que no deslinda el proceso de formación del campo del diseño del proceso que las artes visuales han tenido en la época moderna. Sin embargo, debemos reconocer que Pevsner es quien ubica en el modernismo un momento en el que, tanto la arquitectura como el diseño, admiten que su misión no está al servicio de la forma estética, sino del beneficio que presta, es decir, a su valor de uso.





Izquierda: portada del Catálogo *Cubism and Ambstract Art* . Derecha: porta del catálogo *Modern Architecture*

Los camino seguidos por los mejores artistas, artesanos o fabricantes y arquitectos dieron lugar a ocasionales hallazgos. El principal fue la fructífera reunión de Morris y sus amigos, con la doctrina del primero y el interés de jóvenes pintores y arquitectos por la artesanía y el diseño. Otros círculos, teniendo interés, fueron menos significativos. Puede advertirse con acierto que el giro hacia lo intimo y el apartamiento de toda ampulosidad fue de un carácter similar en el renacer de las artes domésticas inglesas y en la pintura con el impresionismo francés, y que ambos fenómenos se produjeron en la misma época. Puede verse también que la elegancia en los detalles de las fachadas, que substituye a la ordinariez y jactancia de los arquitectos victorianos, corresponde a la elegancia de la pintura impresionista

frente al realismo de un Courbet. Basta con ello. Es diferente lo que sucede con el modernismo. Ciertamente, en este período algunos pintores trabajaron de completo acuerdo con los artesanos-proyectistas.[31]

A primera vista, esto parece una aportación central pero en una lectura historiográfica, lo que ocurre es que podemos ver como se privilegia el "evento" por encima de una mirada *longue durée*. De hecho si seguimos su lectura el modernismo deja de lado a Courbet cuando en otras revisiones como la de T. J. Clark (quien trabaja más desde la problematización que desde una descripción modernista) señala con claridad que en realidad no se trata de contraponer el realismo a la abstracción, sino que se trata de reflexionar sobre la alegoría y la ruina que son centrales en la crítica del proyecto moderno y en particular para comprender el modernismo.

Arriba vista de la exposición *Modern Architecture.*

Abajo vista de la exposición *Machine Art*

Precisamente una mirada *longue durée* como estableció la escuela de los anales, en particular Braudel[32], hace que no busquemos acontecimientos que marcan un hecho histórico, sino que pongamos atención a los trazos que se dibujan en largos periodos de tiempo que rompen con la lógica de una cronología y en especial con una estructura teleológica. Con un canon como el que establece Pevsner, lo

[31] Pevsner, Nikolaus, *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*, trad. Juan Eduardo Cirlot, Barcelona, Gustavo Gili, 1969, p. 202

[32] Cfr. Fernad Braudel, "Historia y ciencias sociales. La larga duración" en *Escritos sobre historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991. En el campo del diseño es necesario revisar "La construcción de la historia del diseño" de Oscar Salinas Flores" en Campi, Isabel (cord.), *Diseño e Historia. Tiempo, lugar y discurso*, México, Designio, 2010. pp. 23 – 38.

que se provoca es la pérdida; se produce un pliegue en la historiografía en el que se dejan de observar las aportaciones tempranas, las cuales desde nuestra perspectiva expresaban también un programa social muy claro como es el caso de Ruskin en Inglaterra y, de hecho, se minimizó el impacto que puede llegar a tener el programa emprendido por Cole con la exposición de 1851, ya que la idea de historia concuerda con la de un progreso en la que se establece una narrativa del héroe, que será Morris; en tanto Pugin, Cole y Ruskin quedarán en la periferia de la historiografía pevsneriana.[33]

La periodización en la historia es un problema central para la filosofía de la historia y encontramos en esta discusión un elemento central que opera justo en función de lograr un ejercicio teórico historiográfico en el cual, la manera en que pensamos la historia de la periferia puede encontrar la estrategia que permita visualizar los desplazamientos que ha generado este mecanismo en el que se encuentra articulada. Este mecanismo o dispositivo es la lógica del progreso. Esto nos lleva a plantear nuestra labor justo como una crítica del modernismo en la cual no puede pensarse en términos de buscar restituir figuras heroicas sino intentar que los personajes que aparecen en la conformación del campo del diseño en México queden reinsertados en la lógica de su 'paisaje historiográfico' provocando de esta manera una ruptura con la tendencia de generar marcos de referencia. A partir de esta operación consideramos que queda abierta la posibilidad para procurar problematizar el desarrollo del diseño en un caso particular y, entonces dar cuenta de lo acontecido.

Regresemos a Jonatham Woodham, quien señala el vínculo que Pevsner mantuvo con el Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York y el hecho de que esta relación marcó la segunda edición del libro que ya hemos comentado de Pevsner. Este dato nos parece importante en el caso que tratamos, ya que el MOMA bajo el mando de Alfred H. Barr llevó a cabo una agenda en la cual el museo, en tanto dispositivo[34], elabora una noción de modernismo en la cual el diseño y la arquitectura son partes fundamentales. En nuestra perspectiva se establecen no sólo como referentes del modernismo sino como inscripciones, no se encuentran fuera sino que dejan huella en él.

---

[33] Esa periferia historiográfica la retomaremos en el siguiente capitulo ya que justo el proyecto de Cole manifestó sus efectos en México y si intentamos romper con los cánones historiográficos y aplicar una visión de larga duración esto es central.

[34] Con la noción de dispositivo nos interesa destacar que el museo no sólo es un espacio de investigación, preservación y difusión sino que es una estructura compleja en la que se entrelazan además nociones políticas, sociales y económicas. El uso que hacemos de este término viene de Michael Foucault. Esta herramienta teórica permite describir relaciones de poder y a su vez es una forma de descripción genealógica; para Foucault esto implica que puede referirse tanto a elementos discursivos y no discursivos que se encuentran implicados en las relaciones de poder. Michael Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, trad. José Vázquez Pérez, Valencia, Pre-textos, 1997; Michael Foucault, *Los anormales*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001 y Michael Foucault, *Un diálogo sobre el poder y otras consaciones,* trad. Miguel Morey, Madrid, Alianza, 2001, Humanidades 4428.

Al elaborar el canon de lo que debe entenderse como arte moderno, Barr trabajó a partir de categorizaciones, generando esquemas en los que intenta establecer cómo se van dando las relaciones entre los estilos, de esta manera fija una genealogía del modernismo, fundamentalmente enfocado al campo del arte, aunque veremos que en esta operación moviliza al interior del problema de la definición del arte moderno: al diseño y la arquitectura[35]; ya que el modernismo es el cimiento de la política de exhibición de dicho museo. Es importante señalar que Sybil Gordon Kantor en la biografía intelectual que escribe sobre Barr señala que su tendencia historiográfica se encuentra vinculada con la idea de una sinergía provocada por las fuerzas del espíritu del tiempo (*Zeitgeist*) que tiene sus efectos en el cambio de los estilos. Es justo en este sentido en el que también ve los cambios el mismo Pevsner y es a lo que nos referimos con un tipo de historia teleológica que marca el desarrollo de la historiografía moderna en todas sus especialidades[36].

El esquema más detallado que elaboró Barr, aparece publicado como la portada del catálogo *Cubism and Abstract Art* de 1936, en éste aparece como una de las fuentes centrales la estética de la máquina que alimenta el desarrollo del futurismo, al dada, a Brancusi, al cubismo, al constructivismo, a la Bauhaus y al suprematismo. En este esquema la arquitectura moderna es otro elemento central que lo visualiza en ese momento como posible nueva fuente de futuros movimientos; pero que en esos momentos es el punto en el que convergen las influencias del purismo, de Stijl y el neoplasticismo y por supuesto, la Bauhaus.

En este esquema otro elemento central y que se ve al mismo tiempo como un elemento de llegada de este movimiento de influencias es la arquitectura moderna. Consideramos significativa esta referencia porque el Museo de Arte Moderno de Nueva York integrará en sus políticas de colección y en su organigrama el primer departamento dedicado a la arquitectura, y posteriormente uno dedicado al diseño, conceptualizado de una manera totalmente diferente a la que se hubiera planteado anteriormente, ya que el Museo Victoria & Albert sería el primero en tener una vocación enfocada al diseño aunque con la clara misión de ser parte de la formación de diseñadores en la segunda mitad del siglo XIX.

---

[35] Hasta donde ha llegado mi investigación no he encontrado artículos o referencias que apunten que algún investigador esté trabajando esta hipótesis. En este momento, considero pertinente ponerla a discusión, ya que considero que puede ser central para la historia del diseño en México, tomando en cuenta para la elaboración de esta hipótesis la importancia de los concursos de diseño que convocó el mismo Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1940 en los cuales fueron premiados diseñadores mexicanos y latinoamericanos como Clara Porset y Xavier Guerrero. Salinas Flores, Oscar, *Clara Porset. Una vida inquieta, una obra sin igual*, México, Facultad de Arquitectura / UNAM, 2001.

[36] Justo contra este tipo de filosofía de la historia es que aparecen las críticas de todas las tendencias de contrahistoria desde épocas tempranas como la de Johan Huizinga, cuya crítica es central al modelo idealista de Ranke hasta las elaboraciones críticas de Michael Foucault.

Gordon Kantor observa que:

> The diagram itself approximated that of a football play or military skirmish (both lifelong interests avidly pursued by Barr). The modernist "grid" implied that the style was in the World and could not be "pure" –that is, removed from influences. Movement by movement, in a sequential narrative, art works attained content in a historical context. In subjectless abstract art, the meaning conveyed by forms was of a synthesis of science and intuition as they crossed geographic boundaries, shaped quotidian objects, or generated invention; and forms begot new forms.[37]

En su momento, Meyer Shapiro[38] fue el principal crítico de esta táctica historicista de Barr. Desde la década de los años treinta observó que la estrategia de Barr tendía a desplazar de la narrativa ciertos acontecimientos dando mayor peso a ciertos agentes, por ejemplo a Malevich, a partir de la narrativa que elabora esta historiografía producen que sea percibido como responsable de establecer un sistema de geometría pura que permeó no sólo el arte, sino además la tipografía, el diseño y la arquitectura.

Shapiro, en 1936, denuncia este tipo de operación señalando que Barr ignora el contexto político, económico y cultural con el propósito de establecer un método completamente formalista, además de la idea de un progreso perpetuo del campo del arte, en el cual debemos señalar que se desdibujan las fronteras ante un fenómeno como el diseño.

Aquí debemos apuntar una cuestión señalada por Shapiro, y que es sumamente pertinente a la teoría del diseño y a su historiografía: el hecho que el peso de este movimiento y evolución perpetua es marcado por la innovación, la cual es uno de los elementos a discusión en el campo del diseño, ya que pareciera a su vez el motor principal; pero si pensamos en una historia de países periféricos, se puede pensar que naturalmente quedarían excluidos de la posibilidad de considerar al diseño como un campo del que sea posible teorizar o del cual sería pertinente trabajar sobre su historia. Esta es una de las razones centrales por las cuales una historia de y desde la periferia, naturalmente debe de ejercerse como una contrahistoria.

Es por esto que consideramos señalar el MOMA como dispositivo llevó a cabo todo un programa para provocar los pliegues y desplazamientos que mencionamos antes, que consideramos centrales para la comprensión del fenómeno del diseño, y su impacto en las narrativas de la periferia. El programa de Barr pone a la estética de la máquina como central y

---

[37] Gordon Kantor, Sybil, *Alfred H. Barr, Jr. and Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge, MIT Press, 2002, p. 327

[38] La discusión de Shapiro fue publicada en New Masses con el seudónimo de John Wait, la reseña se tituló "The new architecture". Scott F. "On Architecture under Capitalism.", Grey Room [serial online]. Winter2002 2002;(6): 44-65. Available from: Academic Search Complete, Ipswich, MA. Accessed November 12, 2009

vemos en su programa inicial de exposiciones cómo la arquitectura y el diseño preparan el camino para que se efectúe el desplazamiento definitivo al establecer la existencia de una estética de la máquina. En 1932 se presentó la exposición *Modern Architecture: International Exhibition*; en 1933 O*bjects: 1900 and Today* y en 1934 *Machine Art* mientras que la exposición *Cubism and Abstract Art* se llevó a cabo en 1936; de la cual presentamos el esquema que es precisamente la portada del catálogo.

Ernestine Fantl en ese momento alumna de Barr quien posteriormente tomaría el puesto de Philip Jonhson en el departamento de arquitectura del Museo describe la exposición *Machine Art* de la siguiente forma:

> In the end 402 objects were chosen ranking from industrial units like ball bearings and propellers, household and office equipment like a lavatory flush valve, door knobs, dictaphones an vacuum cleaners, kitchen equipment from kettles to Lily cups, hospital supplies, house furnishings and accessories, to scientific instruments (micrometers, microscopes, slide rules, anemometers, laboratory glass and porcelain retorts, petri dishes, baterry jars). This catalogue today does not sound revolutionary, but it was the first time they were installed as objects of beauty …"Machine Art" established a standard of taste.[39]

Sybil Gordon Kantor señala que desde ese momento el museo gana la reputación de generar estándares de lo que debe ser el buen diseño. Por supuesto este no es el primer caso de exhibición de objetos de diseño; pero sí uno, que forma parte de un programa con un poder y visibilidad importante, y marca de manera central la percepción de lo que el diseño debe ser, es por esto que es central estudiarlo como una operación del dispositivo. Es justo esta relación arte-diseño la que debe de ser cuestionada, ya que incluso podemos encontrar que la manera en que el diseñador puede verse a sí mismo es más cercana a la configuración del campo del arte, o que las exhibiciones que se preparan sobre el campo del diseño frecuentemente generen esta confusión.

[39] Ibídem., p. 305

La discusión entre una tercera vía y la historia de la periferia

En el análisis que Guy Julier presentó en la Primera Reunión Científica de Historiadores y Estudiosos del Diseño, señala que la historiografía anglosajona, en particular la británica, ha privilegiado dos líneas de trabajo: la de la producción, y por otra parte, la que se enfoca en el consumo, con un marcado proceso de fetichización del modernismo; esto lo señala en su análisis al elaborar una crítica sobre la extrapolación de conceptos que pueden ser manejados de manera indiferenciada tanto para el proceso de producción, como para el consumo. Este fenómeno ha permeado más allá de la práctica historiográfica y ha llegado a la teoría que se ocupa de la producción contemporánea, así como, a la manera en que se interpretan los hábitos de consumo. Como observamos, esto señala el impacto que puede llegar a tener la práctica histórica más allá de una labor de estudio sobre el pasado, ya que sin poner un tamiz de por medio, estos cánones pasan directo a la formulación de planes de estudio, de estudios de mercado o de metodologías de diseño. Lo que hace evidente que las tareas del historiador pueden tener un alcance a mediano plazo en las maneras en que se piensa la práctica del diseño en nuestro tiempo.

Julier es justo uno de los historiadores que ve con claridad que la primera tarea por emprender es criticar el modelo de Pevsner, ya que es quien inscribe la ideología: "la forma sigue a la función" en la historiografía del diseño; y nosotros agregaríamos que también abre la posibilidad a la crítica sobre el dispositivo que se encargó de proponer dicha sentencia, como una idea universal, y que fue el proyecto emprendido por Alfred H. Barr en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Julier sostiene en su artículo un argumento central, ya que reconoce que muchos han articulado críticas al modelo de Pevsner, argumentando que ya no se puede seguir con un concepto de historia biográfica y dejando de lado lo que él denomina su "pecado original", el de una historia teleológica.

> Obviamente, el Movimiento Moderno no es el único discurso que está disponible para la historia del diseño. Ahora bien, el tiempo que transcurre entre que se investiga, se publica, se divulga y se reproduce ha asegurado la continuidad de la conspiración. En el peor de los casos, ha servido para mantener el mantra de la fórmula "la forma sigue a la función" -un malentendido y usado refrán- como único recurso discursivo utilizable por profesores de proyectos y diseñadores pseudo-intelectuales que están luchando para ganarse "puntos" académicos con sus actividades.[40]

[40] Calvera, Anna y Miquel Mallol (ed.), *ob. cit.*, nota 8, p. 107

Uno de los historiadores anglosajones que también ha realizado una extraordinaria labor historiográfica es John Walker en *Design History and the History of Design.* Dedica un capítulo a revisar el peso del canon. Uno de sus argumentos parte de Freud en *La interpretación de los sueños*, quien cuestiona la tendencia —que en su momento existía en esta práctica— ya que se creía posible acceder a una llave maestra de interpretación, la cual podría ayudar a conocer el significado de los sueños en el proceso de análisis, esto de manera independiente a tomar en cuenta las circunstancias concretas por las que pasa el paciente en esos momentos del análisis.

Walker nos refuerza la crítica a una historia de los estilos de la misma manera. Pareciera que los estilos son la cosificación de un periodo, entendiendo así una evolución de la civilización, sin tomar en cuenta las coyunturas concretas. En este punto, vale la pena señalar que sí pensamos en la producción contemporánea, en la que las tendencias marcan la irrupción de lo retro como un fenómeno central de la moda[41], el seguir tomando como canon el estilo hace que se complique la posibilidad de mantener un discurso teleológico aunque Walker nos recuerda con ironía: "Hegelians can always win the argument by claiming that eclecticism reflects the spirit of the age now."[42]

Pero el problema que plantea una historiografía del diseño no se limita al canon, sino que también debemos pensar en la diversidad de posibilidades que produce el diseño. ¿Por qué se privilegian ciertos objetos? Julier, concordando con Walker, se pregunta ¿por qué no ocuparse del armamento militar, el equipamiento de la policía o los *sex toys*? Esto nos hace evidente cómo se constriñe el campo, no sólo al canon, sino a

---

[41] Pensando en términos de teoría de la moda, el eje rector de éste es justo el movimiento perpetuo hacia lo nuevo pero, en las últimas dos décadas, la producción se ha contraído en la reelaboración de propuestas anteriores, este fenómeno es el mejor ejemplo en el que el proceso de producción y consumo de un diseño forma parte de una serie de relaciones complejas. Aquí cabe otra distinción en el proceso, ya que el estilo formó parte de una estrategia de mercado, en la que el diseño tiene un papel central. Desde finales de la década de los años sesenta, con lo que detectamos como una segunda irrupción del *styling* como una forma de hacer evidente la obsolescencia de la mercancía y seguir activando el proceso de deseo y consumo, lo cual puede ser también otra línea de trabajo que puede derivarse de esta investigación historiográfica. La historiografía identifica normalmente el *styling* con diseñadores como Walter Dorwin Teague, Reymond Loewy, Henrry Dreyfuss y Norman Bel Geddes y este como fundamentalmente asociado con el diseño en los Estados Unidos. Lo central en la discusión sobre el *Styling* es el hecho que en ese primer periodo se encontraba desvinculado del proceso de diseño; pero lo que nosotros ubicamos como una segunda oleada tiene que con el momento en que este se integra a los procesos de diseño, pero con la misma función: coadyuvar en crear la sensación de obsolescencia.

[42] Walker, John A., *Design History and the History of Design*, Londres, Pluto Press, 1989, p. 165

ciertos tipos de productos, lo que abre mucho más el campo de investigación y hace absurdo el plantear una historia general del diseño.

Como mencionamos el otro polo al que se ha enfocado la historiografía anglosajona es el consumo. Primero se tendría que problematizar la interpretación que hace el antropólogo Daniel Miller de alienación, ya que parte de una interpretación parcial de la teoría de Marx y desde la perspectiva de Julier el error inicial es no definir apropiadamente el término consumo. Una de las tendencias que se ha tomado, es enfocarse no sólo en el diseño sino también en el papel de la publicidad, como un proceso complejo, que merecería un estudio cualitativo de campo; pero queda en la gran mayoría de los casos visto de manera parcial. En este punto el historiador debe de tener mayor cuidado en la manera en que elabora su marco teórico ya que si el estudio de realidades inmediatas, en las que es posible el trabajo de campo, tienen problemas de método, la dificultad cuando nos interesa un pasado no reciente se incrementa. En estos casos la combinación de un marco teórico, que desde mi perspectiva debe de ser crítico, y la formación de corpus documentales son centrales para que sea posible formular las preguntas pertinentes, por ejemplo: ¿la moda es una consecuencia o un motor del cambio? ¿cómo lograr no perder de vista la complejidad del fenómeno? ¿los países periféricos o marginales sólo replican las modas?

Julier a finales de los noventa vislumbraba una tercera vía para la historiografía anglosajona

> […] mi "tercera vía" parte de la convicción que las teorías globalizadoras no son útiles para el estudio de la historia del diseño. Por el contrario, hay que seguir la pista al objeto a lo largo de toda su biografía, empleando sin vergüenza alguna un extenso surtido de herramientas teóricas siempre que sean necesarias para comprender su significado. Debemos estar dispuestos a aceptar la posibilidad de que los objetos sean mutables, que pueden reaparecer bajo varias formas y cumplir funciones muy variadas.[43]

En su labor Julier ha trabajado con varios sociólogos británicos como Paul du Gay, Nina Wakeford, Elizabeth Shove, Liz Moor, David Bell, por citar algunos. Y su crítica al canon modernista lo ha llevado a trabajar sobre la periferia, especializándose en el caso

[43] Calvera, Anna y Miquel Mallol (ed.), *ob. cit.,* nota 8 p. 111

catalán a partir de la caída del franquismo. En otro de sus artículos que data de 1997[44] encontramos un posicionamiento sobre la necesidad de replantear el mapa del diseño, lo que nos parece muy interesante de su planteamiento es que parte de la reflexión de Bonsiepe para repensar las narrativas hegemónicas, y de esta manera nos lleva a ver que detrás de las líneas historiográficas que surgen de una tradición occidental podemos reconocer los usos que el poder político en algunos países (europeos) dan al diseño y su historia se convierte en una herramienta para apoyar su importancia estratégica en el campo económico, como puede ser el caso de Henry Cole o el caso del Herman Muthesius, pensando en casos del siglo XIX y principios del XX.

Y ... Latinoamérica

Existen dos teóricos fundamentales para el diseño para el caso latinoamericano Tomás Maldonado y Gui Bonsiepe. Mencionamos en el apartado anterior Guy Julier en su conferencia de 1997 reconoce que Bonsiepe es uno de los teóricos más conocidos en los casos de países periféricos o emergentes, si bien en su texto Julier pone en práctica una crítica al canon historiográfico a partir de tomar como eje del planteamiento la observación de aquello que se encuentra fuera de la narrativa metropolitana, no profundiza en un sentido teórico sobre las implicaciones de un desplazamiento del canon desde el mismo centro que lo genera. La operación es muy distinta cuando la crítica al canon se lleva a cabo desde los bordes externos a él.

El caso de Bonsiepe es peculiar se formó en la Hochschule für Gestaltung (hfg) de Ulm y en 1964 viaja a Argentina invitado por Tomás Maldonado, desde ese momento comienza a hacer su vida fundamentalmente en America Latina aunque siempre se encontrará en un constante ir y venir del centro a la periferia. Esto hace que su trabajo sea muy diferente al de un caso como el que plantea la historiografía anglosajona, pues si bien es formado en el canon occidental, ve claramente lo parcial de esta visión y en

[44] "Re-Drawing the Geography of European Design: the Case of Transitional Countries" consultado en http://www.lmu.ac.uk/as/artdesresearch/Projects/design_observatory/redrawing_the_geography_of_european_design_the_case_of_transitional_countries.htm [16 de febrero 2009]

lugar de ubicarse como un extranjero se ha constituido como uno de los teóricos más constantes de la escena latinoamericana.

Nos interesa mucho su caso ya que presenta una postura interesante de cómo es que la disciplina del diseño genera sus propias necesidades, es por esto que él hace una distinción central, él no se ocupa de teorizar sobre la práctica del diseño sino considera que en estricto sentido es necesario ocuparse de los aspectos discursivos que acompañan la práctica proyectual porque observa que si bien es un campo que ya muestra signos de autonomía presenta, también, síntomas de inmadurez y esto es más evidente en lo que podría llamarse la producción teórica o en la historiográfica.[45] Al ser una disciplina con signos de inmadurez, y al señalar que más que elaboraciones teóricas se requiere trabajar sobre sus aspectos discursivos encontramos eco en nuestra intención de teorización, en la que nos interesa revisar los pasados enunciativos de la práctica, en esos momento de génesis y a lo largo del tiempo aunque nuestra postura no es cercana a la del trabajo sobre la retórica sino a la teoría de Foucault.

Al revisar el trabajo de Bonsiepe encontramos un texto que consideramos central para pensar otra forma de hacer historia y en particular si estamos tratando de ubicar un pasado enunciativo. Es su conferencia "Entre marasmo y esperanza" presentada en ocasión del XI Congreso ICSID (International Council of Societies of Industrial Design), realizada en México en octubre de 1979.

El escenario que plantea es el siguiente:

> Debilitado en lo que a la base material de subsistencia se refiere, sometido a un drenaje que aparentemente no tiene límites, sufriendo de una desacumulación de dimensiones astronómicas, enredado en un sistema multimodal de control, estos países, que por falta de un mejor término se llaman «tercer mundo», albergan al mismo tiempo su complemento dialéctico: la esperanza de erradicar el estigma de la pobreza.[46]

---

[45] Entrevista en el diario página 12, Buenos Aires, 12 de noviembre 2005, descargado de http://guibonsiepe.com.ar/guiblog/text/ (11 de febrero 2010)

[46] Bonsiepe, Gui, *El diseño de la periferia*, México, Gustavo Gili, 1985, p. 15

Bonsiepe argumenta que el escenario desolador no puede limitar a las 'profesiones proyectuales' y en particular al diseño, ya que serían justo las capacidades que se tienen las que podrían generar una vía de cambio. Sin embargo, debemos de reconocer que no es posible si no se cuenta con la estructura económico-política que sustente dicho cambio. Señala que precisamente lo que se produce como cultura material esta bajo la hegemonía del centro así que "[…] frecuentemente el diseño industrial se interpreta en los países periféricos como una extensión de algo creado en el Centro hacia el «Submundo Perplejo»."[47] Esto sin duda apunta hacia una problemática colonial de hecho, el mismo Bonsiepe señala, que incluso tiende a disfrazarse bajo un discurso anticolonial.

> Históricamente esta visión se basa en una división antropológica entre lo «civilizado» y lo «primitivo»; en una *división política entre dominantes y dominados o imperio y colonias* (pese a que nominalmente se ha dado por terminado el periodo de las colonias). Los subdesarrollados de hoy, que con cortesía diplomática son llamados «en vías de desarrollo» o «menos desarrollados», constituyen lo que, para la antropología iluminista del siglo XVIII, fueron los pueblos primitivos. No obstante, existe una gran diferencia: lo «primitivo» de entonces poseía un carácter ambivalente. Para algunos más sensibles y más críticos, irradiaba de él una oculta atracción, un tenue recuerdo de un lejano estado de felicidad perdida, tal como sugería la connotación etimológica de la palabra «primitivo», es decir, «cercanía a los orígenes». Este componente inquietante –la mala conciencia de la civilización- ha sido quirúrgicamente eliminada del *binomio desarrollo-subdesarrollo*, que señala conceptualmente un reino unidimensional. […] El Iluminismo, que dio a luz toda posterior ideología del progreso, ha sido victorioso a escala planetaria.[48]

Este colonialismo en el campo del diseño se manifiesta por una parte en la aspiración de generar la ilusión de encontrarse en la metrópoli, sin cambios substanciales, tan sólo emulando cuales son las innovaciones que podrían marcarnos como aspirantes a ser 'desarrollados'; pero por otra parte el Centro también tiene algunos que ven, con esos ojos de un Iluminista, al 'buen salvaje' que puede refrescar el hastío de la

---

[47] *Ibídem.,* p. 16

[48] *Idém.*, p. 17

"perfección de la civilización". Estos sutiles detalles llaman nuestra atención ante la tarea del historiador porque no es sólo estar en contra del canon historicista, sino que en realidad operan sutiles formas que permean la práctica cotidiana. Es por esto que consideramos central este texto para plantear de manera adecuada una contrahistoria. Para esta tarea encontramos una recomendación central en Bonsiepe:

> Habrá que insistir en la diferencia estructural entre diseño industrial periférico y central. La Periferia ni es la prolongación del Centro ni la burda contraimagen del mismo. Hay que acercarse a ella en términos propios. Esto no debe entenderse como un intento de confrontación para crear artificialmente divisiones, sino como paso indispensable para despejar el camino para un diseño industrial en la Periferia. Para comprender esta diferencia estructural hay que comparar los orígenes del diseño industrial en los entonces países industrializados, con los orígenes en los países periféricos en la década pasada.[49]

Por otra parte Tomás Maldonado, quien ocupó cargos como vicerector, rector, presidente del consejo de la facultad, director del departamento de diseño industrial de la Hochschule für Gestaltung (HFG) en Ulm tiene una visión interesante sobre la manera en que debería de ser abordada la historia del diseño. Desde su perspectiva existe una relación intrínseca entre el desarrollo de la técnica y del diseño industrial. En "los presupuestos históricos del diseño industrial"[50] articula una revisión central a partir del análisis del fenómeno de la máquina desde el siglo XVI, hasta que en el siglo XVIII y XIX, comienza a visualizarse la articulación **«**necesidad-trabajo-consumo**»**. Maldonado señala que "Se descubre que los productos mecánicos manufacturados no son, como a veces se había creído, una irrupción histórica arbitraria, sino el resultado de un tejido complejo de interacciones socio-económicas."[51] Nos interesa destacar que Maldonado si bien es de origen latinoamericano en su discurso nunca toma una posición sobre la distinción centro y periferia tras haber dejado Argentina donde tuvo un papel central en el campo del arte con la fundación del grupo arte Concreto-Invención y llegar a Alemania invitado por Max Bill en 1954. Su trabajo en la reflexión sobre la

---

[49] *Idém.*, p. 19

[50] *El diseño industrial reconsiderado,* México, Gustavo Gili, 1993.

[51] Maldonado, p. 23

manera en que debería entenderse el diseño es muy interesante, porque si bien se puede identificar la formación de un campo autónomo su historia trasciende los hechos históricos que fundan el campo y sus dispositivos. Maldonado trabaja más desde una perspectiva teórica estudiando el diseño desde el fenómeno de la técnica y de esta manera desplaza naturalmente la discusión formalista que marca la historiografía y la teoría anglosajona. En cierto sentido este tipo de operación es la que puede ser de suma utilidad para la labor de definir una contrahistoria posiblemente reflexionando sobre la técnica; pero fundamentalmente tratando de hacer lecturas, a manera de excavación como lo que proponemos en nuestro marco teórico, al intentar llevar a cabo un trabajo arqueológico que nos permita traer a la luz esas relaciones epistémicas que han coadyuvado en la formación de un campo como el diseño.

Por último consideramos que otro de los latinoamericanos que han generado una aportación importante es Juan Acha. Él nos pone de vuelta en la necesidad de teorizar desde America Latina y pone en la discusión los lindes que genera la producción, de lo que denomina, una cultura estética que se divide en tres sistemas de producción especializada: las artesanías, las artes y los diseños. Y estos sistemas que debieran estar claramente diferenciados en ocasiones se permean y generan malos entendidos. Parte del problema, nos señala, consiste en pensar en que se pueden definir históricamente porque además los cánones de las divisiones, como ya hemos señalado, son derivadas de las occidentales y de operaciones de poder concretas.

Esta breve referencia a Juan Acha es pertinente ya que encontramos en el caso particular de México que estos tres sistemas de producción son problemáticos ya que existen momentos en los que parecería difícil su diferenciación clara. Y esta sería una de las cuestiones que tendríamos que tomar en cuenta para establecer una propuesta historiográfica propia.

Genealogía de la conformación del campo del diseño en México

III

En el primer capítulo reflexionamos sobre la manera en que es posible definir la práctica del diseño, esta es una primera condición para enmarcar el objetivo de nuestro quehacer como historiadores. Desde nuestra perspectiva consideramos que es necesario revisarla como práctica, al tiempo que intentaríamos realizar una excavación en términos de una 'arqueología del saber' y una genealogía. En este punto es necesario aclarar el sentido teórico desde el cual estamos hablando de una práctica.[52]

La investigación de Foucault plantea que el trabajo sobre la modernidad, y la Ilustración (Enlightment) como centro del que irradia su proyecto, tiene que ver con una indagación que es a la vez arqueológica y genealógica, y siguiendo el planteamiento que establecimos en el primer capítulo esto se vincula directamente al desarrollo del diseño como una práctica que establecimos como un elemento bisagra. En este punto podemos argumentar, siguiendo el desarrollo teórico de Foucault, que justo la práctica del diseño formará parte del *ethos*[53] de la modernidad y que se presenta de manera recurrente, no se enmarca en una lógica cronológica ni en una de movimientos o tendencias. El término práctica, elaborado por Foucault, se refiera a la manera en que el hombre racionaliza lo que hace, en este sentido el diseño es la forma en que se sistematiza y se genera un campo autónomo que se ocupará en un primer momento de la producción de mercancías; en este sentido, de fetiches que detonan el

[52] Ya nos hemos ocupado de aclararlo desde la problematización de la teoría del diseño y hemos adelantado que hay dos teóricos que nos interesa seguir Pierre Bourdieu en tanto nos permite entender la manera en que se construye la autonomía de un campo y Michael Foucault que nos permite entender el desarrollo en términos de *episteme* y poder. Véase arriba. capitulo I.

[53] En la definición de Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética* señala que se trata de un estado afectivo que propicia que el orador logre atrapar la atención por su capacidad de transmitir su estatuto ético al mismo tiempo que trasmite cierto carácter. El uso que le asigna Foucault es el hecho que la modernidad constituirá una forma de sentir que, en nuestra lectura, indica detonar el deseo de activar un mecanismo que actualmente reconocemos como el proyecto moderno que tiene diferentes formas de caracterizarse y que en buena medida tendríamos que pensar en cual es la forma en que este *ethos* se manifiesta en una realidad resultado de un proceso de colonización.

deseo por el consumo, a partir de una relación material con el mundo perfectamente racionalizada que establece puntos de articulación con formas de saber, relaciones de poder, y un fundamento ético. Si definimos el diseño como una práctica proyectual entonces vemos que este marco teórico puede ser muy útil para pensar no sólo el producto sino el diseño como una práctica discursiva.

Al llevar a cabo el ejercicio historiográfico hemos visto que el reto principal es buscar una alternativa a la lógica teleológica de la historia, al mismo tiempo, intentar llevar a cabo una investigación sobre uno de los casos de los "pioneros del diseño" en México. Con esta operación no buscamos generar la imagen de un personaje heroico, sino más bien ensayar una excavación de prácticas discursivas que llega hasta este personaje en el que un *ethos* moderno se reconoce y se articula en la periferia.

En "What is Enlightment?"[54] Foucault discute con un breve texto de Emmanuel Kant que lleva el mismo título. Esa reflexión ubica la pregunta en una doble articulación una epistemológica, y otra sobre la filosofía de la historia. Nos parece pertinente esta discusión ya que rompe con el sentido teleológico que normalmente se adjudica al idealismo alemán, y por otra parte señala una de las necesidades que presenta la historiografía del diseño: la relación necesaria con el presente. Kant en su texto enuncia que el hombre a llegado a un momento de madurez que es inscrito por la Ilustración, para la aguda visión de Foucault, esta manera de interpretar la Ilustración por Kant es fundamental porque logra articular una pregunta sobre el presente, ese presente que atestiguaba Kant como la liberación de un "estado de tutela".

En este sentido Kant señala un movimiento de desarrollo a un estado de madurez de la 'humanidad' que es característico del uso de la razón, y no sólo el desarrollo de su investigación desde la filosofía, que trabaja sobre una lógica analítica. Entra en juego la posibilidad de que la "humanidad" se libere del yugo, en este sentido, la Ilustración es una 'salida', y esto para Kant es un problema de 'actualidad'. Para Foucault es importante este texto porque encuentra justo la reflexión sobre la autoridad que somete nuestra voluntad. No ve en la Ilustración un punto de llegada, sino como una tarea que se debe tomar, y como un proceso.

---

[54] Foucault, Michael, "What is Enlightenment ?" en Rabinow, Paul (ed.), *The Foucault Reader,* New York, Pantheon Books, 1984, pp. 32-50.

La pregunta sobre ¿qué es la Ilustración? sigue presente y abierta pero efectivamente como apunta Foucault el problema no está en tomar partido en pro o en contra de dicho proceso ni en buscar una resolución a partir de una lógica dialéctica, sino partir de que somos históricamente determinados por el proceso de la Ilustración, aunque en nuestro caso debemos de ver de qué manera se presenta, y en qué momentos desplaza la conciencia de un origen colonizado. Foucault señala que en realidad la Ilustración, es el resultado de procesos complejos que podemos argumentar que pueden ser interpretados incluso, en términos de un dispositivo que tiene su actualidad en nuestro tiempo. Foucault reflexiona en la Ilustración como un dispositivo central de la historia europea, sin embargo, como es común señalar la Ilustración es reconocida como un detonante de los movimientos emancipatorios en las colonias y en particular podemos argumentar que la parte de la historiografía sobre ese proceso señala que es central en los procesos de independencia de México, como en otros caos de países coloniazados. Siguiendo su argumento el ejercicio de la crítica, partiendo de la noción Kantiana de la misma, justo obliga a formular la pregunta por los límites, Foucault la invierte y entonces nos queda

> This entails an obvious consequence: that criticism is no longer going to be practiced in the search for formal structures with universal value, but rather as a historical investigation into the events that have led us to constitute ourselves and to recognize ourselves as subjects of what we are doing, thinking, saying. In that sense, this criticism is not transcendental, and its goal is not that of making a metaphysics possible: it is genealogical in its design and archaeological in its method. Archaeological -- and not transcendental -- in the sense that it will not seek to identify the universal structures of all knowledge or of all possible moral action, but will seek to treat the instances of discourse that articulate what we think, say, and do as so many historical events. And this critique will be genealogical in the sense that it will not deduce from the form of what we are what it is impossible for us to do and to know; but it will separate out, from the contingency that has made us what we are, the possibility of no longer being, doing, or thinking what we are, do, or think.[55]

[55] Ibidem. pp. 45-46.

Lo que nos señala esto es no sólo la manera en que desde una filosofía de la historia se plantea una tarea historiográfica, sino que también implica un ejercicio desde la propia subjetividad que permita reconocer las limitaciones. Una vía que recomienda Foucault es atender a las formas de racionalidad que organizan las maneras de hacer, porque recordemos que parte central del desarrollo detonado por la Ilustración es el desarrollo acelerado de la técnica, que llegará a una fase de esplendor con las revoluciones industriales y que pondrán en marcha los elementos para el surgimiento de un campo autónomo como el diseño. Foucault llevó su investigación, como sabemos, por otros caminos; pero consideramos que nos ofrece elementos en su reflexión teórica, para ver que uno de los componentes centrales para esta empresa de crítica-histórica está justo en esa condición de posibilidad que se establece considerar una práctica en su poder enunciativo, en este caso en la práctica del diseño.

Foucault partiendo de la revisión de Kant lo que intenta es no reducir la crítica a una axiología de la modernidad sino justo partir de reconocerla como un *ethos*, el cual aún es actual para realizar diversas indagaciones que no quedan limitadas a las que él desarrolló (como pueden ser la historia de la locura o de la sexualidad) sino justo hace evidente la posibilidad de otras articulaciones que son centrales a este proceso. Precisamente este tipo de trabajos son los que van planteando la posibilidad de formular un *corpus* que puede denominarse contrahistoria y al que nos hemos referido en algunas ocasiones durante el segundo capítulo.

La noción de campo como herramienta arqueológica y genealógica

Si bien la propuesta arqueológica y genealógica de Foucault plantean formas de contrahistoria requerimos de ciertos instrumentos teóricos que nos permitan enhebrar el hilo conductor de la investigación. En este sentido consideramos de gran utilidad, la formulación del concepto de campo a la que nos hemos referido de manera

reiterativa la cual viene de la teorización de Pierre Bourdeau[56]. Consideramos factible utilizar esta categoría teórica en un ejercicio arqueológico ya que nos permite observar la manera en que se van generando ciertas prácticas, y la manera en que estas toman cierta forma de pasados enunciativos. El momento en que Bourdieu articula perfectamente la noción de campo es en *Las reglas del arte* en donde estudia el periodo del segundo imperio en Francia, y el caso particular de Flaubert. Lo que opera en este libro es una especie de análisis morfológico que se presenta entre el campo del arte (en particular el de las letras) y el campo de poder.

A partir de este análisis Bourdieu es capaz de elaborar un análisis que devela la formación de un campo autónomo y que, sí seguimos el argumento presentado en la sección anterior es parte central de lo que Foucault observa como un *ethos* moderno. Por lo que podemos inferir que una de las formas en las que se hacen visibles las maneras en que opera este *ethos* es en los procesos de autonomización de campos específicos. En el caso que nos encontramos estudiando, el campo del diseño, es en el cual precisamente el *ethos* moderno pone en marcha su proceso de conformación y a la vez se va configurando, como hemos señalado, como un especie de bisagra. Es por esta razón por la que consideramos que es central trabajar una historiografía del diseño en términos de campo.

Al llevar a cabo la investigación nos damos cuenta que sí partimos de la idea de que un diseñador se forma de manera académica nos limita las ultimas décadas del siglo XX, y que todo lo que le antecede son puntos de origen difuso, y que tendríamos que articularlo en función de un antecedente lo que nos llevaría a una estructura historiográfica vinculada con formas historicistas. Como hemos visto en el capítulo anterior justo esto es lo que intentamos evitar. Por lo que nos interesa observar en esta sección la manera en que a lo largo del tiempo, en una visión de larga duración, se van

[56] Esta formulación teórica le llevó más de 20 años. Ana Teresa Martínez en su análisis sobre el trabajo de Bourdieu señala que el hecho de el permitir una deconstrucción de un campo lo que permite es desestabilizar las certezas que genera su propia estructura lo que permite "romper el juego" y observar sin buscar trasendentalizar el fenómeno. En estricto sentido Martínez no argumenta el trabajo de Bourdieu como parte de lo que Derrida establece como el trabajo de deconstrucción sin embargo, consideramos que su postura postmarxista y postestructuralista si lleva a plantear un tipo de trabajo sociológico que ayuda a deconstruir estructuras atacando de esta manera los reduccionismo teóricos. Martínez Ana Teresa, *Pierre Bourdieu: razones y lecciones de una práctica sociológica. Del estructuralismo genético a la sociología reflexiva,* Argentina, Ediciones Manantial, 2007.

poniendo las bases de un *nomos*[57], de una serie de reglas no escritas que se han ido incorporando al *habitus*[58] que conforma el campo.

En el momento en que el proceso de autonomización se ha formulado, existen ciertas 'condiciones' que han sido interiorizadas, en tanto, *nomos* pero también, en tanto, un *habitus* que permite un juego interno en el cual los integrantes del campo crean una topología propia en la que sus productos están inmersos, y que no pueden ser desvinculados de esta compleja red de relaciones y tensiones. Es por esta razón que también podemos afirmar que realizamos una tarea genealógica ya que intentamos observar justo aquello que nos hacer ser como somos, ese *habitus* que caracteriza cierto tipo de práctica.

¿Cómo se formula el *habitus* del campo del diseño en México?

Al plantear este ejercicio historiográfico lo que primero debemos aclarar es que no podemos quedarnos con la lectura de momentos coyunturales aunque es muy importante tenerlos presentes. El problema no está en su verdad o falsedad, sino en que nuestro intento busca entender cómo es posible ubicar estas coyunturas. Una estrategia para situarlas es siguiendo la *Historia del diseño industrial* de Oscar Salinas

---

[57] Ana Teresa Martínez en la sección titulada "Afinando conceptos: nomos, illusio, collusio" en *Pierre Bourdieu: razones y lecciones de una práctica sociológica. Del estructuralismo genético a la sociología reflexiva* señala que el uso que Pierre Bourdieu hace de *nomos* es en tanto una ley no escrita pero especificando que está lo que implica es el establecer (de manera tácita) un principio de distribución (en lo social), un principio de visión y de división. En este sentido el *nomos* es un tipo de regla incorporada que no se encuentra escrita por lo que un campo esta bajo este tipo de normativa incorporada en sus agentes.

[58] El concepto de *habitus* es elaborado por Bourdieu parte de la noción aristotélica de *hexis* y de *diáthesis* que pueden traducirse como estado y disposición, la *episteme* y la virtud (*arete*) que se mantienen de manera estable, funcionan como fundamentos sobre los que se puede construir nuevo conocimiento o nuevas práctica, en cambio la disposición siempre esta en movimiento entre contrarios, es como un motor dialéctico, pero también se entiende como la ubicación de posiciones ya sea de lugar, o de tipo formal, y de hecho también tiene que con nuestro hacer cotidiano. Bourdieu sabe que estas nociones no funcionan como compartimentos estanco, por tanto, pueden ser muy útiles para pensar la manera en que los sujetos llevan a cabo cierto tipo de prácticas, y cómo estas generan cierto tipo de campo de producción, no se trata de un problema metafísico, sino de entender mecanismos en los que ciertos elementos se encuentran fijos y otros van tomando distintas características dependiendo de las formas y tipo de interacciones que realizan. En este primer nivel de construcción de la herramienta teórica se logra señalar la importancia de que debemos tratar de describir que los agentes tienen cierto tipo de propensión ya que tienen ciertos saberes y haberes que favorezcan cierto tipo de formas de ser o de actuar, y están muestran cierta regularidad.

Flores, donde nos llama la atención dos momentos claves, por un lado, la influencia que llega a México de la Bauhaus y la HFG de Ulm aproximadamente en la década de los cuarenta del siglo XX, por otra parte, la fundación de la carrera de diseño, primero en la Universidad Iberoamericana en 1963, y posteriormente en 1969 en la Universidad Nacional Autónoma de México. Parecería que con estos momentos coyunturales podríamos argumentar que es el siglo XX el momento en el que aparece el diseño en México, sin embargo, para que esto efectivamente ocurriera era necesario que la formulación de un *nomos* y un *habitus* ya se encontrara en proceso de consolidación. Sin embargo, él mismo no se queda con esa coyunturas y en otro de sus libros *Tecnología y diseño en el México Prehispánico* podemos ubicar que existe un pasado enunciativo de la práctica que puede anteceder a la modernidad; pero que nos compete, en tanto el proceso de colonización afecta ese pasado reapropiándolo en distintos momentos, por lo cual este pasado debe de ser cuestionado quizá desde un marco teórico poscolonial.

Para profundizar en este proceso hemos revisado también el trabajo de Pilar Maseda sobre *Los inicios de la profesión del diseño en México*, cuya investigación la lleva a cabo desde una revisión de *longue durée*. Este trabajo y nuestra investigación de archivo nos ha permitido encontrar momentos centrales para comprender la manera en que se fue conformando el *habitus* de los agentes que intervienen en el campo del diseño. Consideramos que es esencial para ubicar y comprender el trabajo que realizó Ernesto Paulsen Camba como uno de los pioneros del campo del diseño en el siglo XX.

Pilar Maceda ubica, desde nuestra perspectiva, distintos momentos en este proceso de formación de un *habitus* al trabajar sobre la manera en que se va formando una profesión como la del diseño. Maceda nos ofrece dos datos interesantes al señalar que la Academia de San Carlos era, en el siglo XIX, la instancia que ofrecía la posibilidad de formar a quienes tenía trabajos que requerían del dibujo como un elemento fundamental para la planeación de procesos de producción. Esto lo argumenta a partir de encontrar que la matrícula de dibujo era la más elevada en la Academia, pero nos parece muy importante que el gremio de los artesanos solicitaran en 1845, el apoyo de la Academia, para que se impartieran clases de dibujo lineal por su indiscutible importancia para las artes mecánicas. Pero ya abundaremos sobre este periodo más adelante.

En este momento intentemos excavar aun más profundo, a los momentos inmediatos a la guerra de conquista. Enrique Florescano en el capítulo "La formación de los trabajadores en la época colonial, 1521-1750"[59] señala que la conquista marca un fenómeno de completa violencia que desarticula las formas de producción que hasta ese momento se llevaban a cabo. En su lectura pareciera que se llevó a cabo una destrucción inmediata; pero si revisamos otros autores como Alfredo López Austin o Serge Gruzinski vemos que efectivamente la violencia es un hecho central, aunque de ninguna manera se puede argumentar que se efectúo una destrucción inmediata de las antiguas estructuras. Nos parece importante destacar que este proceso lo que señala, según Gruzinski, es un proceso de occidentalización que conlleva una serie de desplazamientos que tienen que ver con el continuo reajuste con modelos generados en la Metropoli, y que no logran generar un marco de referencia interno.

copyright 1976 - 2004 Akademische Druck - u. Verlagsanstalt - Graz - Austria

Izquierda: *Códice Ixtlilxochitl*, p. 108r

Derecha: *Códice Ixtlilxochitl*, p.105r

[59] Florescano, Enrique (et al.), *La clase obrera en la historia de México de la colonia al imperio*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, Siglo XXI, 2009.

Esta es la realidad de un proceso de colonialización: el choque violento que provoca el irremediable desplazamiento en las estructuras (psíquicas) de ambas partes. Es importante notar esto ya que involucra un proceso interno por lo que provocará formas distintas de subjetividad, ya que como bien señala Gruzinski la conquista "(…) anima procesos más profundos y más determinantes: la evolución de la representación de la persona y de las relaciones entre los seres, la transformación de los códigos figurativos y gráficos, de los medios de expresión y de transmisión del saber, la mutación de la temporalidad y la creencia, en fin la redefinición de lo imaginario y de lo real (…)"[60] En realidad, este proceso lo observa en el caso de los indios sin embargo, nos aventuramos a señalar que incluso las estructuras de los peninsulares y criollos fueron trastocadas a la distancia de la Metropoli.

Cuando nos acercamos más al siglo XIX estos desfases han generado ya otra forma de subjetividad, un imaginario colonizado que será el que se verá articulado en la manufactura de bienes de consumo, y que en otro momento podría ser fuente para diseñadores en el siglo XX para desarrollar sus propuestas. Es por esto que es importante atender a estos primeros momentos. Los tallares en la Nueva España fueron fundados por los primeros misioneros, en este sentido la orden franciscana fue central en el proceso y en particular fray Pedro de Gante fundador del Convento de San Francisco que fue en parte escuela de artes y oficios para los indios.

Florescano considera que al finalizar el siglo XVI se han sentado las bases para el crecimiento de las ciudades novohispanas y con esto la fundación de gremios.

> Regulados por disposiciones minuciosas que elaboraban y supervisaban los cabildos, los gremios formaron una organización artesanal cerrada (los no españoles tenían prohibido el acceso a los puestos de maestro y oficial), jerárquica (las ordenanzas definían con detalle las diferencias y funciones de aprendices, oficiales y maestros) y monopólica (la constitución de un gremio impedía la formación de otro que compitiera con él). […] Este carácter conservador se solidificó con la creación de cofradías, las instituciones religiosas de ayuda mutua que cohesionaron y distinguieron a los miembros de cada gremio. […] Junto a estos cuerpos protegidos […] surgieron los

[60] Gruzinski, Serge, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en México español. Siglos XVI-XVII*, México, FCE, 2007, p. 279

> establecimientos que promovieron la producción de manufacturas en una escala mayor y la aparición de un nuevo tipo de trabajadores [sic.]: los obrajes y los talleres, los centros especializados en la manufactura de tejidos de lana y algodón.[61]

Las reformas borbónicas señalan un cambio central ya que funcionaron como un mecanismo que fue incorporando la manifestación de una lógica burguesa. En el México colonial estas fueron efectivamente aplicadas hasta el régimen del Virrey de Revillagigedo (1789-1794)[62]. La implementación de las reformas en la Nueva España fueron frenadas ya que para quienes ostentaban el poder representaron un peligro, ya que implicaron reformas económicas y administrativas. Esto llevaría a la larga a un cambio que favoreciera otra forma de subjetividad y una revaloración del trabajo. Para llevar a cabo este desplazamiento que ya implicaba el restarle poder a la Iglesia se requirió el inicio de la desarticulación de los gremios. La vía que estableció la Corona española para efectuar dicho objetivo tiene un trasfondo ilustrado y empirista, así que la educación debía ser el primer elemento a considerar. Es justo en esta coyuntura en la que fue creada en 1785 la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. La Academia debía tomar el papel formador de los oficios que tenían los gremios; pero eso no se dio sino posterior al movimiento de independencia. Esto como vemos favoreció un desfase de los desarrollos económicos que venían ocurriendo en Europa ya que la posibilidad de desarrollo tecnológico así como la capacitación para el trabajo fuera de la estructura gremial se vio frenado constantemente por los gobiernos de la Colonia que mantenían no sólo el yugo de las estructuras políticas metropolitanas, sino fundamentalmente el de la iglesia. Es importante tener en mente que el hecho de que prevaleciera una estructura gremial implicaba que una corporación:

> Establecía las reglas sobre la manera de trabajar la materia prima, la calidad de los materiales, la técnica de fabricación, así como las características de un producto y su mercado. […] Gran parte de las relaciones sociales y la ubicación del artesano en la sociedad colonial estaban también determinadas por el gremio que marcaba las costumbres, las formas de vida y la localización de su vivienda-taller en el espacio urbano. […] Los estatutos y reglamentos surgían del mismo gremio y sus miembros se reunían cada año para nombrar sus

[61] Florescano, Enrique, p. 89

[62] Es importante anotar que Carlos III ya había muerto y Francia se encuentra en plena revolución.

> alcaldes y veedores, los cuales eran reconocidos por la Corona por medio de los ayuntamientos municipales que aceptaban oficialmente a los gremios y sus reglamentos. […] El hermetismo y falta de dinamismo de la estructura gremial para los fines de la economía de libre cambio […][63]

Si el diseño surgió de la necesidad que generó el transitó de la manufactura a los procesos industriales, y de un cambio radical en las formas de concebir el trabajo, vemos que esa transición que se dio en Europa y que las Reformas Borbónicas comenzaban a preparar en el caso de la Metrópoli y sus Colonias, no fueron posibles. Las estructuras permanecieron a pesar de las modificaciones legales y se mantuvo un tipo de economía al interior proteccionista para las cofradías, y por parte de la Corona aún se mantenía una estructura restrictiva del libre mercado en la que fundamentalmente se proveía a la Metrópoli de materias primas. Esto consideramos marca de forma decisiva la conformación de un *habitus* del campo del diseño, ya que sí vemos con cuidado, en ese momento lo que va a comenzar a surgir son una serie de contradicciones que llevan a iniciar un proceso de interiorización desencadenado, por una parte, con las configuraciones efectivas en las que se regulan las formas de organizar la producción, la posibilidad de ingresar a una vida productiva fuera de la estructura del gremio; el poder que aún mantienen las estructuras religiosas, y el intento de implementar una política desde la monarquía; pero ya de tintes Ilustrados.

Lo que alcanzamos a observar en este punto es que el *habitus* que en ese momento caracterizó a los artesanos parte de un juego de tensiones entre un proteccionismo y una aspiración de libre mercado pero dentro de una lógica colonial. Desde estos momentos podemos ubicar cómo, efectivamente, el motor que pone en marcha esta formulación de *habitus* es el *ethos* de la modernidad, pero una modernidad colonizadora.

Debemos anotar antes de seguir adelante que el *ethos* moderno, en términos metropolitanos, implica el inicio del proceso que llevó a un Estado laico y que permeó los sistemas de producción en su primera fase. Esto no ocurrió en las colonias ya que el programa de las reformas borbónicas no se cumplió. Lo que produjo un desfase en la

---

[63] Lombardo de Ruíz, Sonia, "Las reformas Borbónicas en el arte de la Nueva España (1781-1821)" en Eloísa Uribe (coord.), *Y todo… por una nación. Historia social de la producción plástica de la Ciudad de México. 1761 – 1910*, México, INAH / SEP, 1987, 2da. ed., pp. 22 – 23.

conformación de las nuevas estructuras productivas necesarias para el desarrollo de un proyecto moderno. Por otra parte, el peso de la dimensión religiosa que tienen los gremios es central en la conformación del *habitus*, por ejemplo, la formación de cofradías no sólo tenían la función de cumplir con el calendario religioso, realizando las fiestas del santo patrono y teniendo sus propias capillas, sino estas asociaciones conformaban sociedades de apoyo mutuo que serán el antecedente de la formación de mutualidades que posteriormente serán los sindicatos modernos.

En términos generales llevar una revisión histórica hasta el periodo colonial puede parecer un exceso si lo que tenemos en mente es establecer los antecedentes, sin embargo, lo que intentamos es comprender la manera en que se conforma una estructura que genera una posibilidad de un campo, y como van apareciendo ciertas tensiones que lo caracterizan.

Una visión historiográfica de las artes mecánicas: Manuel Romero de Terreros

Ya que en los capítulos siguientes estaremos analizando el caso de uno de los "pioneros del diseño", Ernesto Paulsen Camba, cuya formación es difícil de comprenderla ya que no corresponde a un proceso académico o técnico, sino que un periodo central de su formación como diseñador aconteció en un Monasterio Benedictino, antes de su producción como diseñador de joyas en la Ciudad de México en la segunda mitad del siglo XX. Este evento de su vida lo identificamos, precisamente, como un momento central en la incorporación de un *habitus* del campo. Por esta razón hemos decidido darle este peso a una parte de la historia en que no se podía concebir cualquier práctica desvinculada de la relación con la Iglesia.

Conforme avanzamos en nuestra investigación encontramos un texto que nos ha parecido crucial *Las artes industriales en la Nueva España* de Manuel Romero de Terreros y Vinet. Elisa Vargas Lugo[64] señala que este libro es resultado de la

[64] Vargas Lugo, Elisa, "Las artes mecánicas de la Nueva España en la obra de Manuel Romero de Terreros" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. X, num. 38, 1969, pp. 88-90

compilación de diversos artículos escritos entre 1912 y 1923, la autora señala que se puede considerar que es el primero en poner atención al estudio de las artes menores y nos parece central que se haya concentrado en el periodo colonial. La categoría de artes industriales engloban a la joyería y orfebrería, las forjas, las armas, el mobiliario, la cerámica, el vidrio y los textiles.

Nos parece central este artículo porque pone un acento, particularmente en el caso de la joyería, en la producción anterior a la colonia. Lo cual marca ya una forma de producción establecida, que era tan desarrollada como la que se conocía en la España de esos años. Sin embargo, en esos momento el interés no se enfocó en continuar esa tradición y habilidad técnica, sino en el valor del material. Describe las formas de trabajo a partir de una selección de documentos de cronistas.

> Escribe Fray Jerónimo de Mendieta que, aunque carecían los indios de la herramienta necesaria para labrar de martillo, aventajaban a los plateros españoles en "fundir cualquiera pieza o joya de vaciadizo…porque funden un pájaro que se le anda la cabeza, la lengua y las alas. Y vacían un mono u otro animal, que se le andan cabeza, lengua, pies y manos y en las manos le ponen unos trebejuelos que parecen bailar con ellos. Y lo que más es, sacan una pieza la mitad de oro y la otra mitad de plata, y vacían un pez, la mitad de las escamas de oro y la otra mitad de plata, una escama de plata y otra de oro, de que se maravillaron mucho los plateros de España"; y el Padre Gage refiere que trabajaban "unas piezas en forma de platos, con ocho caras y cada cara de un metal diferente, o de oro y plata, sin que se notase soldadura de ninguna especie. Ni eran menos de admirar ciertas calderillas que sacaban con asas de la fundición, como en Europa salen las campanas con sus badajos… Otro sí, esmaltaban con la mayor habilidad, y sabían engastar y montar toda especie de piedra preciosa."[65]

Como ya señalamos en la sección anterior la formación de gremios fue la manera de mantener un control tanto de la producción como de la política Hacendaria. Y uno de los ramos que fue inmediatamente prohibido para su práctica fue el de los plateros,

[65] Romero de Terreros y Vinet, Manuel, *Las artes industriales en la Nueva España*, México, Banco Nacional de México, 1982, p. 21

aunque en el siglo XVI hay evidencia de que si ejercían su práctica algunos maestro. Por otro lado, es interesante como este tipo de bienes fueron prohibidos incluso para su compra, Romero de Terreros señala que

> […] Felipe II, siendo informado de que en México y otros reinos de las Indias muchos vecinos tenían "en sus casas mucha plata de servicio y grandes aparadores e tinajas, e armas ofensivas e defensivas de plata, e otras vasijas e joyas e piedras e perlas, de oro e plata, todo es ello sin quintar, lo cual es un fraude e gran daño de nuestra real Hacienda", ordeno, bajo severas penas, que ni indios ni españoles tuvieran "en sus casas ninguna plata ni oro labrado para su servicio, ni para otra persona alguna ni ninguna joya ni piedras, ni perlas, si no estuviere quintado y marcado, y pagado los derechos de ello".[66]

Ya en el siglo XVI el gremio de los plateros en México comienza un proceso para que finalmente logre establecerse plenamente, de hecho es uno de los gremios principales en la colonia tomando el primer lugar entre todas los cofradías[67] para la procesión del Corpus y sus santos patronos, la Concepción de María y a San Eligio (también conocido como San Eloy). Por supuesto este gremio fue uno de los más ricos de la Nueva España. Y la forma de alcanzar el grado de maestro en este arte era meticulosa:

> Con el objeto de procurar la perfección de los artefactos de plata, tanto en su belleza como en su valor intrínseco, se vigilaba a los aprendices y se instruía a los oficiales, exigiéndose a éstos riguroso examen para llegar a ser maestros. Presentábase el candidato ante los sinodales, que eran el Alcalde y dos veedores (funcionarios que se elegían cada año de entre los maestros), uno para el ramo de oro y otro para el de plata. Puesto un libro de dibujos sobre la mesa, se metía una plegadera entre las hojas y el dibujo que así quedaba señalado era el del objeto que tenía que fabricar el aspirante. Si a juicio de sus examinadores dicho objeto resultaba bien hecho, se daba al platero el título de maestro.[68]

---

[66] Ibídem, p. 25

[67] Es pertinente señalar que en el periodo colonial las actividades productivas tenían una doble figura cofradía / gremio. La diferenciación es importante ya que marca dos ámbitos el religioso y el jurídico. En tanto, la reglamentación jurídica y hacendaría del trabajo contemplaba tres niveles: el cabildo de la ciudad, el virrey y el rey. Normalmente las reglamentaciones generadas en un inicio siglo XVI el orden jerárquico va del cabildo al virrey que se encuentran en las ordenanzas. Es por esto que las actas de cabildo puede ser una fuente central para el estudio de este tipo de producción en tanto su reglamentación en la Colonia. Pero existen una compilación de las ordenanzas en tres tomos *Ordenanzas de los gremios de la Nueva España* (manuscrito) preparado por Francisco del Barrio Lorenzot en el siglo XVIII. Existe editado en 1746 las ordenanzas del noble arte de la Plateria.

[68] Ibídem, p. 26

Encontramos en Romero de Terreros que al parecer en un primer periodo las técnicas que prevalecieron fueron las de la escuela italiana que tendía a la profusión de ornamentos, grabados y técnicas que permitían dar mayor brillo al metal, nuevas técnicas para la labor del lapidario y el uso de los esmaltes. Entre los siglos XVII y XVIII se produjo gran cantidad de joyería tanto para hombres como para mujeres, y mucha más para la Iglesia para el consumo interno, además, de las que se mandaban a la Metrópoli.

Ubicamos en el Archivo General de la Nación una Real Cédula que señala la fecha de 1772, la cual corresponde al reinado de Carlos III. Este documento señala una serie de irregularidades que se fueron generando en el gremio de los plateros y *batiojas* (artesanos del oro). El análisis del documento sería tema de una tesis; pero nos interesa destacar algunos enunciados que consideramos relevantes a nuestro argumento. Al inicio de la Real Cédula encontramos una referencias a los indios mestizos y a los mulatos de no ser excluidos de estos gremios ya que "son casi todos los mas habiles Individuos del Gremio" (sic.). Existe un cambio en la percepción de la inclusión de las castas en las labores artesanales ya que si revisamos la ordenanza del gremio en el siglo XVI: "Que ninguno pueda ser examinado, no siendo Español de todos cuatro costados […]".[69]

El tema principal del documento versa sobre temas de Hacienda ya que el quintar el metal era una obligación a partir de la cual se recaudaban impuestos, y por supuesto era una práctica común intentar evadirlos. Por otra parte, encontramos en la cuarta ordenanza que se castigará a quién engañe sustituyendo metales o piedras en la venta de joyas. La quinta ordenanza trata precisamente sobre los aprendices:

> Por quanto el poco cuidado, y aplicación de algunos Patronos, ó Maestros en la educación, y enseñanza de los Aprendizes, es causa de daños irremediables, ó por falta de educación, ó por falta de enseñanza, ó porque los que conocen que por sus malas costumbres no son para estos Oficios no los repelen, ó porque sin estár suficientes salen de sus Tiendas á trabajar á otras de Oficiales, y aun á querer poner Obradores, siguiendose de la falta de educación el poco temor de Dios con que algunos viven, por la falta de

[69] Barrio Lorenzot, Francisco del, *Ordenanzas de gremios de la Nueva España*, México, Secretaria de Industria, Comercio y Trabajo, 1921, p. 142.

> enseñanza, las obras que malogran, y los que son de malas costumbres se valen de los Oficios para abusar de la legalidad, engañar, y estafar á otros, y los que sin estár suficientes, salen a trabajar de Oficiales, y aun á poner Tiendas, con desdoro de las obras que ejecutan, por falta de enseñanza. Para remediar estos daños, ordéno, y mándo: Que los Patronos, y Maestros, que tiene licencias para poner Obradores, y no los Oficiales, puedan recibir Aprendizes, con Escrituras, por quatro, ó cinco años, haciendo obligacion de darlos Oficiales perfectos, y bien doctrinados dentro de dicho termino; y que reconociendo ser mal inclinados, y de depravadas costumbres, puedan, con intervención del Veedor, Diputados, y Mayordomos, cancelar dichas Escriturs, y expelerlos, para que se ocupen en otras servidumbres, en que no causen los daños que deben temerse de una habilidad mal aplicada, para que por estos prudentes medios se consiga el lustre, y credito que en este Gremio se pretende.[70] (sic.)

Como podemos inferir de este documentos las prácticas de los gremios, en particular de los plateros y artesanos del oro tenían un reglamento estricto por parte de la Corona, sin embargo, con frecuencia se alteraba ese orden por lo que era necesario el establecer estas ordenanzas. Por una parte vemos que esta práctica abre la posibilidad a una parte de las castas (indios mestizos y mulatos) a tener cierta movilidad social, por otra parte identificamos una cierta sistematización en la enseñanza, sin embargo, esto no es suficiente.

En el siglo XVIII ya constituida la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos se admitieron alumnos para aprender los oficios; pero el dibujo era la base para su aprendizaje. Lombardo de Ruíz señala la importancia de que fuera el dibujo el eje de la enseñanza de cualquier oficio:

> La ventaja de la instrucción del dibujo en el adiestramiento artístico-artesanal era la de unificar y generalizar una técnica para varios oficios y que un número mayor de alumnos pudieran aplicarla, a diferencia del sistema gremial en el que la elaboración de cada objeto artesanal estaba controlada totalmente por el maestro y la enseñanza tenía que ser directa al aprendiz sobre cada pieza producida. De esta manera, tomando a su cargo la Corona la instrucción artesanal, podía aumentar el número de los aprendices, pues

[70] Carlos III, "Real Cédula", 1772, Archivo General de la Nación, Indiferente Virreinal, caja 2767, expediente 7, fojas 4r y 4v.

> rompía el vínculo maestro-aprendiz-ordenanzas gremiales y daba paso al libre productor o a un artesanado proletario que podía ser asalariado en la fábricas reales. [...] Otra ventaja de la utilización del dibujo era la de hacer posible la representación previa de los objetos artísticos y artesanales como proyectos [...][71]

En este primer periodo podemos observar como la producción de joyería de los "naturales" es desplazada y considerada por el mero valor del metal, no se tomaron en cuenta las técnicas de producción, aunque se reconocía que podían producir objetos más impresionantes que los que se generaban en la Metrópoli, por otra parte, vemos que unos de los gremios más ricos y poderosos llega a ser el de los plateros y que en realidad en el relato de Romero de Terreros no encontramos un efecto determinante de las reformas borbónicas en el gremio, como también podemos constatarlo en la Real Cédula a la que nos referimos. Esto nos hace ver que para el momento en que estalla el movimiento insurgente las prácticas del gremio aun se mantienen, aunque inicia su transformación. Esto nos lleva a considerar que en un primer momento el *habitus* de este futuro campo del diseño se encuentra profundamente influenciado por una lógica gremial.

¿Qué ocurrió al finalizar el movimiento independentista?

Habíamos argumentado que la conquista implicó una profunda violencia, en el inicio del siglo XIX nos encontramos ante otro momento de violencia que, además, es marcado por la imperiosa necesidad de buscar establecer una definición de rumbo que está ligada con el proceso de formación de los Estados-nacionales. Además este proceso esta enmarcado en el ámbito económico por la creciente hegemonía del sistema capitalista, que había sido detonado por una plena transición a un mundo burgués y por los rápidos cambios en los procesos de producción que permitió la revolución industrial.

---

[71] Lombardo de Ruíz, Sonia, "Las Reformas Borbónicas en el arte de la Nueva España (1781- 1821) en *Y todo … por una nación. Historia social de la producción plástica de la Ciudad de México. 1761-1910*, México, INAH-SEP, 1987, p. 24

Si bien, las reformas borbónicas tenían la intención de iniciar una modificación en las políticas hacendarías y el propiciar una primera transformación de las formas de trabajo esto no se dio por completo, además, la metrópoli nunca permitió el desarrollo de tecnología en sus colonias. Esto hace que para el momento en que se consuma la independencia la situación era realmente precaria. Miguel A. Quintana quien escribe la biografía de Estevan de Antuñano nos permite tener una idea de que los desfases de esos primeros años de independencia generaron, lo cual nos puede dar una idea de la complejidad que plantea el siglo XIX y la manera que estos eventos pueden impactar en la conformación del *habitus* del campo del diseño.

Debemos señalar que Estevan de Antuñano un criollo de familia acomodada que se formó en España e Inglaterra y que en la época independiente fue central para la historia de la economía nacional, gestionó obras de infraestructura, promovió la creación del Banco del Avío, y fue el principal impulsor de la industria textil en el estado de Puebla. La manera en que él visualizó ese desarrollo no fue impulsando el desarrollo tecnológico nacional, sino a partir de la importación de maquinaría y trayendo a México los operarios extranjeros necesarios, como la solución a corto plazo más rentable.

Por supuesto, esa era la solución inmediata pero esta necesidad de hacer una transición veloz llevó al país a una dependencia similar a la colonial. Si bien, nuestro tema no tiene que ver con el desarrollo de la industria textil este personaje es central para entender la historia económica de las primeras décadas tras la independencia por eso le dedicamos esta sección.

Encontramos entre sus textos un análisis sobre los resultados económicos de la lucha por la independencia donde nos recuerda que esta fue una gesta que no concibió la libertad en los términos que lo hizo la Revolución Francesa ya que el plan que formuló, el Lic. Primo de Verdad, consistía en entregarle el poder a Fernando VII. Pero, recordemos que ya en el levantamiento surgen movimientos internos que tenían un tinte liberal distinto como el de Hidalgo el cual aglutino a los indios con la promesa de reparto de tierras. Mientras que fracciones como la de Allende se ceñían al plan del Lic. Verdad, es en esos momentos donde encontramos el surgimiento de lo que posteriormente serán dos fracciones políticas: conservadores y liberales. Parte

importante de esta pugna se refleja en la política económica que debía eliminar todo privilegio de los terratenientes y del clero. De hecho Iturbide al tomar el poder implementó la Constitución liberal (española) de 1812 pero esto a la larga le costaría el perder el poder porque los privilegios de los grupos económicamente fuertes no podían tocarse. Quintana señala

> Desde la consumación de la independencia hasta el año de 1857, fecha en que se promulgó la constitución liberal de la República, se puede decir que se conservó intacto el régimen colonial, agravado con el desorden económico que imperó en toda esa época, debido al continuo estado de revolución. Destituido el régimen colonial que tenía perfectamente establecido su sistema de impuesto, […] el clero conservó sus mismos privilegios […] subsistieron las mismas prohibiciones para importar determinadas mercancías, bajo pretexto de protección a una industria nacional que no existía […][72]

La Academia en el periodo posterior a 1821 fue una de las instituciones que decayó, en buena medida por los procesos detonados por la Independencia, hasta que en 1824 comienzan los intentos de reactivarla con la incorporación de nuevos maestros, y de ahí se continuaron intentos de hacer modificaciones a los planes de estudio que permitieran una educación más "moderna", aunque estos intentos no prosperaron sentarían las bases para que las instituciones civiles tomaran el control definitivo. Por otra parte, los gremios desaparecen finalmente hasta mediados del siglo XIX.

> La posición social que ocupaban los artesano urbanos portaba el sello del pasado y del presente: de la añeja tradición gremial y de la novel corriente republicana y cosmopolita. Ciertamente, los artesanos-dueños de taller eran normalmente letrados y tenían conocimientos de "cultura general", eran asiduos lectores y colaboradores de los periódicos, estaban interesados en la política y en ella participaban […][73]

En la *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (1844 – 1867)*, preparada por Eduardo Báez Macías, encontramos que en 1865 se realizaron dos solicitudes para

---

[72] Quintana, Miguel A., *Estevan de Antuñano. Fundador de la Industria textil en Puebla*, México, Talleres de Impresión de Estampillas y Valores, 1957, Vol. I, p. 117

[73] Leal, Juan Felipe, José Woldenberg, *Del Estado Liberal a los inicios de la dictadura porfirista,* México, Siglo XXI, 2009. Colección La clase obrera en la historia de México. p. 147

ingresar a la Academia con la intención de perfeccionar su oficio de plateros, una de ellas es la: "Solicitud de Antonio Vera para que su hijo Vicente sea admitido en la Academia y pueda perfeccionarse en su oficio de platero."[74] Hasta estos momentos de la vida independiente no hemos encontrado datos que nos permitan ver que ocurrió con lo que había sido el fuerte gremio de los plateros, la práctica no desapareció pero seguramente fue mermada por las dificultades económicas de esas décadas como ocurrió con las instituciones, Báez Macías señala con respecto a la Academia:

> Desaparecida con la independencia la tutela española cayeron nuestras artes en una etapa árida, carente de toda orientación estética. Habíamos aprendido el arte de España y de repente nos separábamos de ella, con el resentimiento y la violencia que los largos años de dominación habían incubado. […] [La reorganización] Se inició con el decreto de 2 de octubre de 1843, expedido por Antonio López de Santa Anna. Establecíanse las direcciones de pintura, escultura y grabado que quedaban dotadas con la entonces espléndida suma de tres mil pesos anuales, quedando también previsto que los directores que iban a desempeñarlos se contratarían en Europa.[75]

Si pensamos que las instituciones generan discursos y que estos pueden darnos indicios de la manera en que no sólo una estructura lógica se presenta de manera nítida sino como se filtra a través de él lo que nosotros hemos trabajado en términos de un *habitus*, como señala Hyden White, tramas arquetípicas[76] y como aparecen en este operaciones lógicas que determinan un tipo de conciencia. Aunque se han encontrado dos cartas solicitando el ingreso a la Academia podemos inferir que estos mínimos rastros inician la modificación en la manera en que se concebía la formación de los agentes de un campo, en este caso el de los plateros. Hasta esté punto hemos revisado someramente dos posibilidades de distinguir este nivel de discurso por una parte el que es elaborado por las instituciones, y por otra parte el que la historiografía elabora a partir de este.

---

[74] Báez Macías, Eduardo, *Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos 1844-1867*, México, UNAM, 1976, p.49

[75] Ibídem., pp. 5-6.

[76] White, Hyden, *El texto histórico como artefacto literario y oros escritos*, tr. ónica Tozzi y Nicolás Lavagnino, Barcelona, Paidós, 2003.

A la sombra del sueño de la modernidad: las exposiciones mundiales

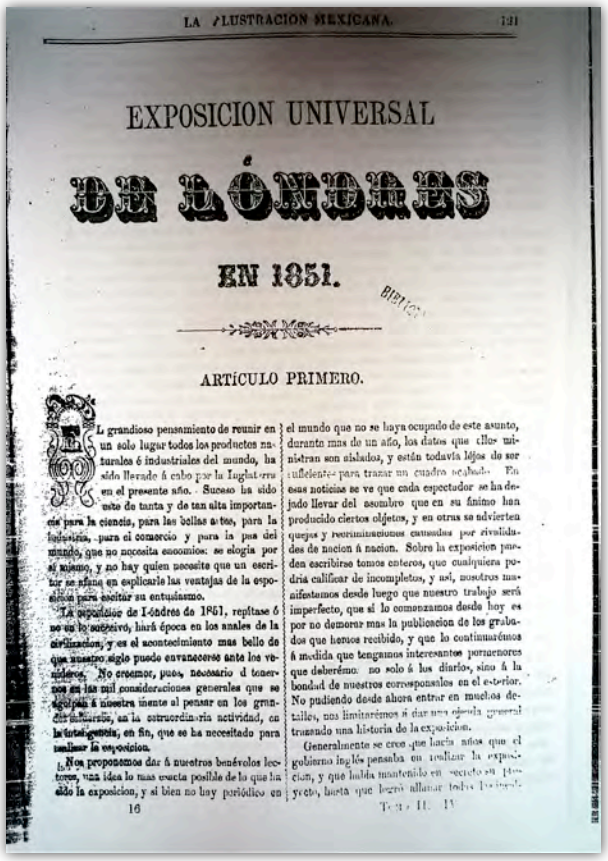
Al plantear la posibilidad de colaborar en la elaboración de una historia del diseño en México nos encontramos ante la primera disyuntiva de definir: ¿en qué momento podemos comenzar a reconocerlo como un campo de producción autónomo? Como ya hemos señalado consideramos que el diseño es una práctica que se encuentra inscrita en el proyecto moderno, y es a partir de éste que va generando un proceso por medio del cual va definiendo sus lindes; pero que presentará característica muy particulares por lo cual detectamos que puede verse operar como un mecanismo de bisagra. Pero, si es de esta manera ¿qué ocurre en los países periféricos o en vías de desarrollo? ¿este proceso se cancela o obedece a otra lógica?

Consideramos que en primer término con lo que nos enfrentamos efectivamente obedece a otras lógicas que, como ya mencionamos antes, debemos tratar de hacer visibles para intentar comprender los mecanismos que las provoca para entonces tener una idea clara de nuestro estado actual, y formular nuevas propuestas a futuro. Al respecto consideramos muy esclarecedor un comentario de José Ortiz Monasterio que nos recuerda que las naciones no son la creación del Banco Mundial sino el resultado del movimiento de estructuras complejas, de influencias y repudios, de confrontaciones y desplazamientos, pero en esa complejidad el papel inventivo de una sociedad no se puede soslayar. Es justo en este juego de tensiones, en las que encontramos las evidencias de los procesos de autonomización y de la formulación de un *habitus* propio que no es posible extrapolarse de las experiencias de otros países.

En tanto tenemos esto en mente, el caso de México que nace como Estado Nación, es el resultado de una lucha que no lleva a una transición lineal, sino que estará en constante tensión entre las condiciones establecidas por el gobierno colonial, las siguientes intervenciones y las pugnas internas entre dos tendencias: conservadores y liberales. Tenemos que destacar que los sistemas productivos de las colonias a largo plazo propiciarán el mantener una política proteccionista, lo que generó para mediados del siglo XIX, que tales contradicciones condujeran a la imposibilidad de llevar a término un proceso de integración a un proyecto

moderno debido a las condiciones que establece el colonialismo y las luchas políticas internas que son las que marcan el inicio de su trayectoria como país 'independiente'. Esto desde la perspectiva teórica, como hemos explicado podemos revisarlo en su movimiento dialéctico, generado por sus contradicciones. Marcando definitivamente la historia, pero en términos historiográficos genera el reto de plantear una comprensión de los procesos históricos a partir no sólo de observar las contradicciones sino poner atención a la manera en que se articulan con otras, y que en realidad se refieren a totalidades complejas. Que pueden ser mapeadas en términos de campo, ya que el concepto de campo de producción es resultado de los procesos de "sobredeterminación" que reconoce el materialismo histórico.

Con esta intención revisamos el dispositivo que plantean las exposiciones universales en la configuración del campo del diseño. Este dispositivo en el caso de México es posible trabajarlo a partir de excavar hacia un momento germinal de la configuración del campo del diseño, como lo hemos intentado en las secciones anteriores, en este caso el hecho coyuntural es la Exposición Universal de Londres (1851) y la lectura que se da al acontecimiento, así como, del papel de México en dicho evento[77].



LA ILUSTRACION MEXICANA. 121

EXPOSICION UNIVERSAL

DE LÓNDRES

EN 1851.

ARTÍCULO PRIMERO.

El grandioso pensamiento de reunir en un solo lugar todos los productos naturales é industriales del mundo, ha sido llevado á cabo por la Inglaterra en el presente año. Suceso ha sido este de tanta y de tan alta importancia para la ciencia, para las bellas artes, para la industria, para el comercio y para la paz del mundo, que no necesita encomios: se elogia por sí mismo, y no hay quien necesite que un escritor se afane en explicarle las ventajas de la exposicion para escitar su entusiasmo.

La exposicion de Lóndres de 1851, repitase ó no en lo sucesivo, hará época en los anales de la civilizacion, y es el acontecimiento mas bello de que nuestro siglo puede envanecerse ante los venideros. No creemos, pues, necesario detenernos en las mil consideraciones generales que se agolpan á nuestra mente al pensar en los grandes resultados, en la estraordinaria actividad, en la inteligencia, en fin, que se ha necesitado para realizar la esposicion.

Nos proponemos dar á nuestros benévolos lectores, una idea lo mas esacta posible de lo que ha sido la exposicion, y si bien no hay periódico en el mundo que no se haya ocupado de este asunto, durante mas de un año, los datos que ellos ministran son aislados, y están todavía léjos de ser suficientes para trazar un cuadro acabado. En esas noticias se ve que cada espectador se ha dejado llevar del asombro que en su ánimo han producido ciertos objetos, y en otras se advierten quejas y recriminaciones causadas por rivalidades de nacion á nacion. Sobre la exposicion pueden escribirse tomos enteros, que cualquiera podria calificar de incompletos, y así, nosotros manifestamos desde luego que nuestro trabajo será imperfecto, que si lo comenzamos desde hoy es por no demorar mas la publicacion de los grabados que hemos recibido, y que lo continuarémos á medida que tengamos interesantes pormenores que deberémos no solo á los diarios, sino á la bondad de nuestros corresponsales en el esterior. No pudiendo desde ahora entrar en muchos detalles, nos limitarémos á dar una idea general trazando una historia de la exposicion.

Generalmente se cree que hacia años que el gobierno inglés pensaba en realizar la exposicion, y que habia mantenido en secreto su proyecto, hasta que logró allanar todas las

16

La ilustración Mexicana, México, I. Cumplido, 1851, t.I,I, p.121. Reproducción de Microfilm. Hemeroteca Nacional de México

Francisco Zarco publicó "Crónica de una exposición" en el cual reseña su visita a la

[77] Clementina Díaz y de Ovando, *Las ilusiones perdidas del general Vicente Riva Palacio (La Exposición Internacional Mexicana, 1880) y otras utopías*, México, UNAM, 2002, t. I

Exposición Universal de 1951, en Inglaterra, y reconoce que las exposiciones son un medio completamente moderno y que cumplen una función importante ya que "son fuente de la riqueza nacional" y la demostración de ser civilizado que debiera ser responsabilidad, señala Zarco, de los gobiernos. Zarco en otro artículo, que apareció en *La ilustración Mexicana*[78], "Exposición Universal en Londres" presenta una crítica directa a la Dirección de Industria ya que no entendió el alcance de este evento tenía para México.

> Evidentemente aquí no se comprendió lo que era la Exposición, ni lo que al país importaba figurar en aquel concurso universal, como corresponde a sus riquezas naturales a sus adelantos en la civilización. Nada se hizo, y justo es que la befa y el escarnio que contra un país desgraciado habrán querido lanzar los extranjeros, recaiga sólo sobre unos cuantos hombres, para quienes la patria, y la industria, y el honor, no son sino miserables mercancías.
>
> Ellos, para disculpar su pueble descuido, dirán que México no es nada, que el pueblo es semi-bárbaro, y añadirán a su torpeza la mentira y la calumnia. En algunos ramos se pudo presentar una notoria superioridad; en otros se pudo dar muestras de que aquí se igualan los adelantos europeos, y en otros habría resultado una inferioridad de ninguna manera deshonrosa.
>
> Pero todo pasó, y ya no tiene remedio; más no hemos querido concluir sin estampar estas amargas verdades, sensibles para los buenos mexicanos, que ojalá y algún día conozcan a quienes deben todos sus males.[79]

Manuel Payno hace la misma crítica a la Junta de Industria y señala que México no sólo es productor de materia prima, como lo ha sido de la plata, sino que si existe cierto desarrollo en

---

[78] *La Ilustración Mexicana* es un documento fascinante ya que encontramos en este una serie de enunciaciones que desplazan la noción de Ilustración del marco historiográfico donde pensaríamos ubicarlo, y vemos como es apropiado por un proyecto liberal. En dicha publicación Francisco Zarco, bajo el seudónimo de Fortún, señala algo que es central en el argumento que desarrollaremos en el quinto capítulo pero que consideramos pertinente adelantar: "Estudiar la moda es difícil, es ella tan variable como la muger, tan caprichosa como los pueblos, tan incomprensible a veces como el género humano; y si de los trajes pasamos á las costumbres, á las opiniones, á las virtudes, á las faltas, á las cuestiones importantes, émos que estudiar la moda es seguir un intrincado laberinto, es correr tras de la hoja que arrebata el huracán" (p. 36) Es fascinante revisar su lectura sobre la moda en la que analiza la tendencia de mediados de siglo en el vestir con el jacobinismo, encontramos que en sus textos sobre la moda encuentra el espacio para inscribir de manera encriptada una lectura política en este sentido es que Zarco, firmado con su nombre, hace un análisis crítico de la presencia de México en la exposición del Palacio de Cristal en Londres.

[79] Zarco, Francisco, *La Ilustración Mexicana*, México, publicado por I. Cumplido, 1851, t. II, p. 132

algunos ramos de la producción como la peletería o la industria algodonera y en particular la artesanía a la que denomina industria indígena. Payno relata en *Memorias o impresiones de un viaje a Inglaterra y Escocia* (1853)

> Los lectores querrán saber si en efecto, a pesar de haber sido convidado México para esta gran festividad de la industria, y de habérsele reservado en el Palacio de Cristal un local mayor que á la Bélgica y que á la Holanda, no remitió ningún objeto. Voy á esplicarlo.
>
> Yo no sé lo que positivamente preparó y envió la Junta de Industria que según, entiendo, fue la encargada de este negocio; pero lo que yo ví los primeros días fue un cuadro de camelote, bastante mal hecho, una marqueta de *chitle* virgen y una cajita con unos cuantos trozos de nuestras maderas. Una o dos semanas después todo estaba oculto felizmente con algunos efectos de los árabes y tunecinos, que hallando sin duda desocupado el territorio mexicano se apoderaron de él.
>
> […] Muy distante estoy de creer que México hubiera podido competir en la Exposición universal del Lóndres no solo con Francia ó con Inglaterra; pero ni aun con alguno de esos pequeños países alemanes; pero sí habria podido ocupar un lugar distinguido en el palacio de Hyde Park.
>
> […] Respecto de la industria indígena, se podian haber presentado las sillas de montar con todos sus accesorios, los jorongos y rebozos, las figuras de cera, los muñecos de trapo de Puebla, la loza fina de Guadalajara […]
>
> […] Casi todas las naciones presentaron muestras de calzado, desde los *sabots* que usa la gente del campo, hasta los finísimos botines de las damas elegantes. México habría podido presentar infinitas muestras que hubieran podido figurar y entrar en competencia con cualesquiera de las otras naciones. Poco más o ménos pude decirse de la mueblería. [sic.][80]

[80] Payno, Manuel, *Memorias e impresiones de un viaje a Inglaterra y Escocia*, México, I. Cumplido, 1853, pp. 143, 144, 146, 147 y 148.

Las crónicas que hemos citados nos dan testimonio del papel que desempeño México y el hecho que se observa, efectivamente, que las exposiciones mundiales pueden funcionar como un dispositivo que impulse un proyecto modernizador, y al mismo tiempo inscriba a México como un país civilizado en vías de "progreso"[81], y que de hecho había plena consciencia entre los liberales de su valor estratégico.

Otra fue la impresión que generó la participación de México en la Exposición Centenaria de Filadelfia en la que la calidad que mostraban ciertos productos hacia pensar que no era posible que fueran mexicanos. Clementina Díaz y de Ovando presenta evidencia hemerográfica central para comprender ese momento como hace patente la referencia al discurso de Francisco P. Vera[82] en la que nos interesa destacar su evaluación de la participación de los expositores mexicano " [...] para poner a México bajo su verdadero punto de vista, haciéndole si no aparecer tal cual es, entrever de lo que es susceptible si la industria encuentra lo que las clases obreras esperan del gobierno y lo que le piden hoy por mi boca; una protección ilustrada y una inteligente dirección."[83] Con la exposición de Paris en 1889 se logró una presencia que muestra cierta dirección y atención a su participación[84].

---

[81]Debemos ubicar este anhelo después de un proceso detonado por el movimiento insurgente, y que tras la declaración de independencia se mantendrá un constante lucha entre liberales y conservadores que no toman una posición sobre cómo tendría que plantearse la modernización del país que no debemos perder de vista que también tiene el objetivo de lograr el reconocimiento de igualdad, que borre la noción de barbarie que marca a los países que habían formado parte de una estructura colonial. En ese sentido una exposición mundial es un dispositivo que cumple una función política, económica, técnica, de mediación para la conformación de nuevos consumidores y formas de producción. Es en buena medida esto lo que motiva un interés sostenido desde 1852 en llevar a cabo una Exposición Mundial en México que funcionara para establecer un proyecto moderno. En el periodo de Porfirio Díaz en 1876 nombra al general Vicente Riva Palacio como ministro de Fomento, Colonización, Industria y Comercio. Clementina Díaz y de Ovando califica la labor del general como visionaria y de vanguardia. Si bien no logra llevar a cabo una exposición mundial en México si fue en su gestión las dos mejores representaciones de la producción industrial de México en los eventos internacionales.

[82] Según Díaz y de Ovando hace referencia el comunicado es difundido en *EL Socialista. Semanario destinado a densa de la clase obrera* se publicó "La Exposición Centenaria de Filadelfia. Comisión de Premisos" (22 de julio de 1877).

[83] Díaz y de Ovando, Clementina, *Las ilusiones perdidas del general Vicente Riva Palacio (La exposición Internacional Mexicana, 1880) y otras utopías*, Vol. I, México, UNAM, 2002, p. 69

[84] En este aso es necesario apuntar que la definición de un estilo 'neoazteca' es un elemento central en la conformación de una gramática del ornamento en la que encontramos que la búsqueda de un estilo que valla con una búsqueda moderna estaba en el pasado histórico, como podemos encontrar en el caso Ingles con toda la reelaboración y asimilación de un registro gótico para el desarrollo de la conformación del campo del diseño en el boom de la industrialización de la época victoriana. EN el caso de México lo que muestra además es como el proceso de industrialización esta vinculado con la conformación de una identidad nacional que es natural a los procesos de conformación de los estados nacionales. Uribe, Eloísa (cord.), *Y todo por una nación… historia social de la producción plástica de la ciudad de México*, México, INAH, 1987.

En el caso de México el proyecto moderno no sólo tiene ese matiz utópico del que hablamos en un inicio vinculado con la situación del obrero, sino que es central en el proceso de consolidación de un proyecto independiente y de configuración de un Estado Nación. En realidad vemos que, la práctica del diseño en su momento germinal tiene una importancia estratégica como ocurrió en Inglaterra lo que provoca que se entretejan las aspiraciones modernizadoras, la emergencia de la burguesía y la economía capitalista todo esto va propiciando las condiciones para que una práctica tome un espacio de diferenciación que coadyuva a la formación de un campo, con esto nos referimos a lo que precisamente Guy Julier identifica como "(…) an important aspect of this process is the way by which design is brought into a state of self-consciusness via the formation of societies and institutions, design publications and exhibitions."[85]

¿Finalmente la Modernidad?

Hasta este punto hemos visto cómo es que se dan una serie de tensiones entre las estructuras gremiales, que en realidad subyacen en muchas prácticas hasta nuestros días y en particular en el ramo de la joyería, y las intenciones modernizadoras. No nos hemos detenido en el Porfiriato en los diez años que le corresponden a inicios del siglo XX, ya que en realidad mantiene, por lo menos en el área de nuestro interés, las mismas tensiones que hemos descrito hasta la primera mitad del siglo XIX, y merecería un estudio más detallado sólo para esos años.

Con el periodo que sigue a la revolución se hacen nuevos intentos por la profesionalización de los obreros y por la industrialización del país. En este punto se replantea la noción de nacionalismo y se establece como un relato fundacional del nuevo régimen a partir de la política educativa y cultural que establece Vasconcelos a la cabeza de la Secretaria de Educación Pública. Pero aun en estos años, a pesar de que en Europa ya el campo del diseño se encuentra claramente conformado, no es así en México, donde aun nos mantenemos con las mismas discusiones del siglo pasado.

---

[85] Julier, Guy, "Re-drawing the Geography of European Design: the Case of Transitional Countries", ponencia, Estocolmo, *2nd European Academy of Design Conference 'Contextual Design – Design in Context',* abril de 1997, en www.art-omma.org/NEW/past_issues/theory/ (9 de febrero de 2009)

Es con el periodo del presidente Cárdenas cuando encontramos un énfasis en la educación y en el desarrollo tecnológico, y como señala Pilar Maseda, un terreno fértil para el desarrollo del funcionalismo. Es justo en ese periodo cuando Hans Meyer, director de la Bauhaus de 1928 a 1930, fue invitado para crear el Instituto de Urbanismo y Planificación del Instituto Politécnico Nacional, pero el proyecto no prosperó y cerro en 1941. Meyer continuo trabajando en México, aunque siempre ligado con proyectos urbanísticos y arquitectónicos. Al mismo tiempo que se dan estos intentos, en 1941 Clara Porcet es premiada por el MOMA en su primer concurso de Diseño.

De pronto la década de los cincuenta marcará un momento coyuntural importante. En 1952 se hace un intento de formación de diseñadores, como podemos inferir por el desarrollo que hemos bosquejado hasta este punto resulta un híbrido. Carlos Lazo Barreiro y Raúl Cacho fundan en La Ciudadela los "Talleres de Artesanos Carlos M. Lazo", con el sueño de crear la Bauhaus mexicana. También en ese año Clara Porcet organizó la primera exposición de diseño industrial efectuada en Latinoamérica. Pareciera que el diseño de pronto irrumpe en un México que en apariencia está a punto de alcanzar la modernidad. Sin embargo, consideramos que este momento fulgurante no rompe con la historia, no es la consecuencia de los extranjeros que vienen a México, sino que es un momento coyuntural donde es posible articular algo que en otros países occidentales tenía una lógica de desarrollo distinta. En el caso mexicano hemos visto como ese proceso fue siempre desfasado, dejando los resabios de una estructura anterior. Consideramos que este es el mismo caso que se da para mediados del siglo XX.

En el siguiente capítulo veremos cómo es que en un momento en el que la formación de diseñadores no tiene un estándar educativo claro, pueden surgir casos en los que es factible ver con claridad esos desfases que marcan la formación de un *habitus* del campo del diseño en México en su primera fase, es decir, aquella que antecede a la formación universitaria del diseñador.

Visualización del *habitus*: Ernesto Paulsen Camba

IV

La modernidad como proyecto civilizatorio tiene en el diseño un elemento central que como hemos argumentado hasta esta sección funciona como una bisagra, y es parte constitutiva de su *ethos* por lo que cabe la posibilidad de estudiarlo, en tanto, una práctica discursiva. También hemos revisado cómo es que esta práctica va conformándose en México, y por otra parte cómo se han articulado formas de hacer historia, que no han favorecido la plena comprensión de este fenómeno. Hemos argumentado que la operación que consideramos necesaria es realizar una historia crítica, una contrahistoria, desde los bordes externos del canon historiográfico, más en el sentido de una operación arqueológica y genealógica con una intención de desmontar el fenómeno de un marco de referencia que omite el peso central del proceso de colonización. Podemos observarlo como el tejido de un tapete en el que en realidad no nos interesa el resultado del tejido sino justo la parte posterior, es decir, comprender la acción de ir creando cada uno de sus nudos.

En el capítulo anterior nos detuvimos a reflexionar brevemente sobre el argumento de Foucault sobre el *ethos* moderno, esto es central como pudimos ver, ya que este se ha constituido en México como una aspiración que pareciera el motor de cada uno de los gobiernos desde que se constituyó como una nación independiente. Pero, como no se ha logrado vivimos inmersos en una serie de desplazamientos en los que parecería que de pronto surge el campo del diseño, aunque, al revisarlo desde una visión de *longue durée,* la conformación del campo por supuesto no cumple con las características que ha tenido en los países de 'primer mundo' y al ser conscientes que las extrapolaciones no sirven para generar una interpretación de nuestro proceso, es posible comenzar a comprender que la lógica que enmarca la conformación del campo del diseño, esta moldeada en principio por una lógica colonial, y desde esta lógica es que debemos

comenzar a entender la manera en que la modernización se establece como proceso emancipatorio en el caso de México.

Es en este sentido que hemos visto que el campo del diseño tampoco ha logrado ser reconocido como un engrane central para el proceso de industrialización, y de valor estratégico para las políticas económicas. Por estas razones esbozadas hasta este punto vemos que de pronto el proyecto moderno en un país como México, que siempre ha estado a punto de pasar a un estatuto diferente al de los países periféricos no se concreta. Parecería entonces pertinente ver al proyecto moderno en su dimensión política como proyecto civilizatorio, y a su vez, esta 'constelación teórica' puede ser revisada bajo el marco del paradigma teórico del espectro[86], el cual se "cierne" sobre nosotros.

La modernidad vista desde la teorización del fantasma o espectro tiene que ver con un problema de representación en el espacio-tiempo, es su imposibilidad de ser ubicado de manera kantiana en sus categorías *a priori*, su representación se efectúa a partir de la pulsión del deseo de alcanzar un soñado mundo moderno (esta aparición es la que detectamos en el caso que analizamos), dicho deseo lo que hace es desterritorializar la posibilidad efectiva de llevar a cabo este proyecto. Esto tiene que ver con la tensión que provoca la aparición de una falsa conciencia de la inscripción del sujeto colonizado[87] en la lógica occidental y la represión de las estructuras psíquicas generadas por el mismo proceso de colonización. Por las razones que en parte hemos señalado en el capítulo anterior, el proyecto moderno ha sido sucesivamente aplazado en la periferia, constituyéndose para occidente como la fantasmagoría del proyecto moderno; pero durante el siglo XX aparece, en la periferia, creando la expectativa de que es real; que en esta ocasión sí está ocurriendo. Un juego de espejos crea la posibilidad de verlo como algo presente, pero ese dispositivo de ilusión ha sido fabricado desde el campo de poder y ha generado la pura ilusión, lo han mantenido como una pulsión de deseo que mueve la maquinaría de la economía sin importar el desplazamiento efectivo que

---

[86] Derrida, Jacques, *Los espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, tr. José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, Madrid, Trotta, 1995.

[87] El cual no debe entenderse como reducido al primer momento de colonización sino al resultado de su proceso que en general se entiende como un proceso de mestizaje en el cual aun queda inscrito esta lógica en tanto podemos evidenciarlo en la diferencia que ocurre al poner en distintos estatutos a los criollos aunque pueden estar en un orden distinto al de otras castas en la estratificación social de la época colonial.

se ha llevado a cabo. Esto es importante considerarlo en una historiografía del diseño ya que una de las cuestiones desplazadas ha sido precisamente la práctica del diseño.

Antes de continuar, es importante entender el sentido de la modernidad como proyecto civilizatorio para esto es de gran utilidad el texto de Norbert Elias *El proceso de la civilización*[88]. Elias señala que el concepto de civilización es la expresión de la autoconciencia de occidente. Puede englobar todo aquello que ha diferenciado a la sociedad occidental de todo lo considerado igual a esta, lo no tan desarrollado o lo primitivo. Este es un engranaje importante para entender la experiencia que se genera en las estructuras colonialistas, es un elemento que hace surgir la noción de diferencia y que al mismo tiempo se establece como un motor para que surja la necesidad de entrar en la lógica que occidente a construido en la noción de lo moderno. Como señalaría Kant a finales del siglo XVIII con una noción como «cosmopolita»[89] la cual plantea la posibilidad de considerar la igualdad de la civilización (aunque debemos aclarar que la de occidente porque existe "lo otro") como el principio de posibilidad de una historia universal que está enmarcada por una lógica de evolución a un estado del "más alto mejoramiento" y esto lo vislumbra como un hilo conductor que establece la Ilustración con claridad. Por su parte Norbet Elias a principio del siglo XX ve cómo este hilo conductor que encontramos en Kant, forma parte de un lógica colonialista y en este sentido señala que:

> El concepto de civilización atenúa hasta cierto punto las diferencias nacionales entre los pueblos y acentúa lo que es común a todos los seres humanos o debiera de serlo desde el punto de vista de quienes hacen uso del concepto. En él se expresa la conciencia de sí mismos que tienen pueblos cuyas fronteras y peculiaridades nacionales hace siglos que están fuera de discusión porque están consolidadas, de pueblos que hace mucho tiempo que han desbordado sus fronteras y que han realizado una labor colonizadora más allá de ellas.[90]

---

[88] tr. Ramón García Cortalero, México, Fondo de Cultura Económica, 1989

[89] Véase cap. III. *Cfr.* Kant, Imanuel, *Filosofía de la historia. Qué es la Ilustración*, trad. Emilio Estiú y Lorenzo Novacassa, Argentina, Terramar, 2008.

[90] op. cit., p. 58

Podemos ver en este *ethos,* cómo es dirigido hacia una progresión que lleva a la noción de globalización, que en nuestros días parece ya un lugar común; pero fundamentalmente nos interesa en tanto forma parte de una "labor colonizadora", que Elias interpreta como una progresión a la no diferenciación de sociedades, sino en la manifestación de su *ethos*. En este análisis el proceso civilizatorio es un proceso que se introyecta y que se manifiesta en una estructura psíquica como el 'super yo'[91]. Es una manifestación de la lógica de la modernidad en tanto proceso evolutivo. Si bien el objetivo de Norbert Elias no era llegar a comprender la manera en que el proceso civilizatorio se manifiesta en los casos de colonización sí deja ver que el canon occidental interpreta el proceso de todo país no europeo como un proceso de asimilación con la condicionante de una posible integración de elementos anteriores a los procesos de colonización. Si pensamos de esta manera, una teoría sobre el crisol[92] en la que posibilita fundir dos culturas es la consecuencia natural pero no es la más adecuada en términos de su lectura crítica.

Como hemos ya argumentado[93] este tipo de operaciones, por ejemplo la teoría del crisol cultural, son pasados enunciativos que van estructurando una forma de interpretar nuestro campo de estudio. Por esta razón considero pertinente en este punto traer a la discusión el ensayo de Gayatri Spivak "Estudios de la subalternidad. deconstruyendo la historiografía"[94] ya que parte de revisar lo que implica, desde una perspectiva teórica historiográfica, no ver una transición lineal cuando se trata de un proceso civilizatorio, como lo hemos apuntado con la referencia a Elias; sino intentar ver los cambios como confrontaciones vinculadas con una lógica de dominación que genera como consecuencia cambios en los sistemas de signos. En cierta forma ya

---

[91] Entendido en tanto la incorporación de estructuras psíquicas del poder. Tomando en cuenta que Foucault es una referencia central en nuestro marco teórico considera que la relación del sujeto con el poder tiene que con la tensión que genera los procesos de racionalización de la modernidad, que se manifiestan en dispositivos concretos y las formas del ejercicio del poder, esto en particular, es necesario pensarlo cuando pensamos en casos de países periféricos y reelaborarlo. En este sentido este proceso de interiorización que inicia el proyecto civilizatorio tiene que con una figuración de biopolítica.

[92] Enunciada ya por José Vasconcelos *La Raza Cósmica.*

[93] Véase arriba, cap I.

[94] Mezzadra, Sandro (comp.), *Estudios poscoloniales. Ensayos fundamentales*, tr. Marta Malo, Madrid, Traficantes de Sueños, 2008. pp. 33-67

habíamos mencionado esto al referirnos a Gruzinski[95] aunque tenemos que señalar que detectamos en nuestra lectura que él lo ve aun en una lógica de evolución que lleva a la "redefinición de lo imaginario y de lo real"; pero si seguimos con lo que propone la teoría poscolonial vemos que no se trata de una evolución, sino que efectivamente el proceso colonial lo que hace es desplazar al colonizado, y si lo pensamos en términos de práctica discursiva lo que ocurre es un desplazamiento discursivo[96]. Romero de Terreros al inicio del capítulo dedicado a la Joyería en el libro *Las artes industriales en la Nueva España* señala que los conquistadores no valoraron las formas de producción y estás fueron desplazadas por las técnicas de los plateros españoles[97]; pero si realizáramos una revisión del trabajo de dos de los joyeros más importantes del siglo XX Spratling y Los Castillo encontraremos que recurren a patrones formales que son visibles en la arquitectura y las piezas prehispánicas, este tipo de operaciones concuerdan con las políticas postrevolucionarias que fundamentan la soberanía del Estado en el "rescate" de un pasado en tanto una narrativa fundacional. Sin embargo, este tipo de prácticas consideramos que deben de ser revisadas ya que si tomamos en cuenta los pliegues que la trayectoria de la historia y su historiografía fueron generando el hecho de intentar "volver al origen" sólo genera un nuevo pliegue[98].

En el segundo capítulo hemos revisado los modelos historiográficos del campo del diseño y vemos que la tarea es buscar una alternativa al canon anglosajon, en este sentido dicha tarea tiene que ver con lo que Spivak plantea como una de las

---

[95] Véase arriba, cap II.

[96] En términos de una práctica historiográfica y tomando en cuenta que opera en un campo de discursividad, el hecho de detectar no hechos ídicos sino formas de enunciación que señalan ciertos sucesos que acontecen en el tiempo, y que son articulados por ciertos emisores señala una diferencia fundamental en la manera de concebir la práctica del historiador, en este sentido, una contrahistoria fundamentalmente trabaja con esas elaboraciones discursivas que señalan acontecimientos y puntos de posicionamiento de ciertos sectores. El caso particular del colonialismo genera un tipo de desplazamiento que es problemático en tanto pone en juego una nueva forma de jerarquía en la que aparece los despojados, los otros, el subalterno y en este caso el movimiento efectivo que se lleva a cabo en los unisos simbólicos es plegado. Spivak, Gayatri, *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge, Massachusetts, Harvard Unisity Press, 1999.

[97] Otro texto central para comprender este proceso es Salinas Flores, Oscar, *Tecnología y diseño en el México prehispánico*, México, UNAM, Facultad de Arquitectura, Centro de Investigación de Diseño Industrial, 1995.

[98] Esta reflexión es pertinente en tanto algunos proyectos contemporáneos buscan integrar las metodologías del diseño a las prácticas artesanales sin tomar en cuenta este tipo de consideraciones que desde una lectura historiográfica son visibles.

posibilidades que pone en práctica los estudios poscoloniales[99]: poner en crisis la historia hegemónica. Pero entonces es necesario que lo pensemos no en términos de los cambios en los sistemas de producción, en función de una lógica capitalista, sino en cadenas de signos que se rompen y se reorganizan de manera consecutiva, y que puede ser revisada al nivel de las prácticas y no de un análisis estructuralista. Lo que tenemos es *de facto* una historia genealógica.

Llama nuestra atención que Spivak señala que los "desplazamientos discursivos" sobre los que trabaja el grupo de Estudios de la Subalternidad son relaciones de fracaso, el trabajo queda atrapado en un "fracaso cognitivo" el cual es irreductible, y es resultado de una lógica dialéctica en la que en última instancia la voz del subalterno queda mediatizada por la "evidencia" que el poder deja como rastro de ella[100], en este sentido, el grupo fracasa en su intento por indagar históricamente sobre el subalterno. Justo sobre este tipo de dificultades son a las que tenemos que prestar atención en nuestra labor crítica al intentar llevar a cabo una crítica al canon historiográfico. A pesar del riesgo, esta reflexión de Spivak nos lleva a preguntar: ¿Qué pasa si no pensamos este fracaso en términos del subalterno sino del campo del poder? Esto podría ser considerado como una alternativa en la que la elaboración teórica debiera pensarse en función de trabajar la historia económica en un sentido negativo, es decir, no en función de la idea de progreso sino de su aparente imposibilidad de efectuarse, en tanto es el resultado de una fantasmagoría. Aunque hay que aclarar que el espectro no es resultado del fracaso sino de la imposibilidad de representar.

Es en este sentido sumamente tentadora la propuesta de Spivak: partir de la reinscripción del concepto de fracaso y hacerlo a partir de la posibilidad de su deconstrucción. Esto señala la oportunidad de "[…] cuestionar la autoridad del sujeto que investiga sin paralizarlo: transformando las condiciones de imposibilidad en

---

[99] Esto a partir del análisis que lleva a cabo sobre la labor del grupo de Estudios Subalternos. Aquí cabe anotar que Spivak hace una crítica a los planteamientos de este grupo, la razón que en este momento consideramos que ayuda a nuestra labor es que detecta el riesgo de quedar inmersos en una lógica dialéctica en la que tampoco se logra dar voz al subalterno. Consecuencia de esto, Spivak reconoce que su intento hace evidente la posibilidad de una teoría de la lectura en un fenómeno de cambio, el texto social se establece como una elaboración (gramsciana) y no una reducción dialéctica (hegelina).

[100] Opera en términos de una ficción teórica que ayuda a la elaboración de una crítica.

posibilidad."[101] Lo señalado, implica asumir en la práctica historiográfica una postura de autoconciencia de la manera en que se objetiviza lo que se estudia, ya que quien enuncia no es el espíritu de la historia.

Al plantear Spivak la historiografía como estrategia vemos que esto puede ser aplicado al campo del diseño, si es que trabajamos una historia de los bordes, como Bonsiepe señala de la periferia; pero debemos de ser conscientes que lo que tenemos como evidencia es fragmentario, debido a la lógica que ha tomado la formulación del campo[102].

Fracaso y fragmento son la consecuencia de un principio civilizatorio que parte de un momento colonial. Este punto de partida se funda como señala Spivak de "[…] violencia epistémica que constituyó/borró a un sujeto, obligándolo a ocupar (en respuesta a un deseo) el espacio del otro autoconsolidante del imperialismo"[103]. Podríamos intentar ver los desplazamientos en función de las formas de estructurar la producción y la política económica, y como señalamos en su carácter negativo, por ejemplo: desplazar las formas de producción anteriores a la colonia, el control sobre las formas y tipo de producción del periodo colonial, el aplazamiento de la implementación de la reformas borbónicas y las consecuencias en el periodo del siglo XIX. Aquí la cuestión no es sólo atender a los cambios materiales en la forma de producción que llevarán a la fundación de una práctica como la del diseño, sino implica formas de subjetividad que son en las que se puede rastrear la formación de un *habitus* en la práctica y esta puede ser rastreada en casos particulares como un intento de leer formas en que aparece la formulación del campo del diseño, antes de ser entendido como una profesión demarcada por una forma de profesionalización de nivel superior y ya no técnica o artesanal. En este sentido la formación del campo del diseño parte de inicio de una definición negativa, lo cual no debe entenderse como la imposibilidad de su aparición, sino como una inscripción que permanece velada o quizá clausurada para la conciencia.

---

[101] Spivak, Gayatri, p. 39

[102] Véase cap. III.

[103] op. cit., p.51

La modernidad no es del todo secular

Antes de entrar en concreto con el ejercicio de lectura del *habitus* que detectamos en el caso de Ernesto Paulsen Camba, nos interesa abundar en la manera en que el modernismo es inscrito en la historiografía y la manera en que podemos leerlo en este punto como una aparición fantasmagórica. Consideramos que esta operación es pertinente, en tanto nuestro intento es hacer un ejercicio de crítica al canon anglosajón. Pero al mismo tiempo comprender como el trabajo de Ernesto Paulsen Camba puede ser interpelado como "informante nativo"[104]y es por esto que esta tesis lleva el subtitulo de «enunciación del modernismo».

Es necesario aclarar que el proyecto moderno hasta este punto lo hemos identificado con un proceso vinculado con las ideas de la Ilustración (que involucra un ámbito epistemológico y político), las revoluciones industriales y la consolidación de un sistema capitalista (desarrollo técnico y económico); dicho proyecto se mantiene bajo el marco que habían establecido las potencias coloniales que se establecerán como naciones de economías hegemónicas. Hemos de considerar que este proyecto tiene una consecuencia en el ámbito de la estética, y se le denomina de manera genérica como modernismo, y que no necesariamente se limita a lo que se reconoce como vanguardias[105].

---

[104] Aquí entendemos informante nativo en la manera en que lo propone Spivak y llevamos está herramienta teórica a que nos permita deconstruir el proyecto moderno en tanto una narrativa de un sistema-mundo y el modernismo como su manifestación en el campo del diseño, ya que nos interesa trabajar los pliegues que enmascaran otras subjetividades distintas a la que una narrativa occidental y moderna postulan como la aspiración central en un proyecto de desarrollo. Como hemos visto al inicio de este capitulo lo que ocurre con los países periféricos, que son el resultado de un fenómeno de colonización, es la sucesión de una serie de desplazamientos simbólicos estos desplazamientos generan pliegues en las cadenas de códigos y consideramos como hipótesis que es factible revisar estos pliegues al casos particulares en tanto estos son expresión de una formación de un *habitus.* Sobre el concepto de informante nativo Spivak, Gayatri Chakravorty, A critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present, Cambridge, Harvard Unisity Press, 1999

[105] El término vanguardia tiene su origen en el siglo XIX y este no puede desvincularse de la política. Calinescu señala que el uso del término vanguardia en su acepción cultural intenta señalar un tipo de producción radical tanto en términos políticos como en lo artístico pero no necesariamente se vinculan siempre en la misma forma y con la misma intensidad en todos los agentes que participan de la vanguardia. Lo que debemos poner atención es que en el siglo XX Alfred H. Barr generó una operación, que hemos señalado en el segundo capitulo, en la cual desplaza este peso político y militante para dejarlo en términos de un formalismo, que si bien radical, será aglutinado bajo el concepto de modernismo.

El proyecto moderno en cuanto se moviliza a partir de la instrumentalización del concepto de civilización y de su motor "el progreso" llega a un punto crítico en el siglo XX. Por una parte, ocurre una ruptura en el interior del núcleo de la lógica occidental provocado por las dos guerras mundiales (1914 – 1918 y 1939 – 1945). Otro suceso que es importante considerar como manifestación de la lógica del capitalismo, es el *crash* de 1929 que lleva casi al colapso a la economía norteamericana, aunque fue resuelto a partir de implementar las estrategias económicas formuladas por John Maynard Keynes, que propuso un regreso del liberalismo clásico para disminuir el desempleo y permitir que volviera a crecer el consumo. Esto llevará, a lo largo del siglo XX, a generar una fuerte tendencia crítica sobre el modelo occidental y en el campo de la filosofía del humanismo[106].

Tras estos años de profunda crisis inició un periodo de tensión entre bloques que se manifestará entre 1945 a 1970, la guerra fría, aunque consideramos que tendrá una segunda etapa que llega hasta la caída del muro de Berlín en 1989. Esta situación de conflicto constante abre por momentos la oportunidad de que algunos países considerados de tercer mundo pasarán a ser países emergentes. Es en este cambio de estatuto donde la fantasmagoría de la modernidad se manifiesta con mayor fuerza.

Como hemos argumentado hasta este punto la historia no es la sucesión de acontecimientos en una lógica de progreso, en movimiento por las fuerzas de un espíritu absoluto, sino más bien una serie de desplazamientos que leídos a contrapelo permiten llevar a cabo una crítica al proyecto moderno desde el borde externo del mismo, y entonces la historia del diseño puede articularse como una parte importante de un proyecto de teoría crítica.

En estos desplazamientos queda en términos generales excluida la noción de modernidad del ámbito religioso; se piensa en la modernidad como un fenómeno por naturaleza secular *de facto*. Pero en realidad, bajo una visión *longue durée,* es evidente que la modernidad y la teología han mantenido un campo de tensión. Si bien, la Ilustración marca el momento en que el pensamiento occidental se libera de toda carga o compromiso teológico, ejemplo claro es la idea del "libre pensador", no es del todo efectiva ya que la discusión teológica es central para las discusiones que se generan en

[106] Nuestra propuesta teórica justo abreva de estas líneas críticas.

el campo filosófico y de la crítica. De hecho los procesos detonados por la revolución Francesa llevan a cabo un desplazamiento del problema de la mistificación de la religión al Estado.

Revisando *Five Faces of Modernity* de Matei Calinescu encontramos precisamente en el Romanticismo el momento cuando se establecerá con claridad una inscripción de esta tensión entre modernidad y cristiandad la cual genera una discontinuidad que señala las asimetrías entre la teología y lo herético. La muerte de Dios como alegoría de la modernidad puede parecer un cliché pero en realidad anota una forma distinta de esa tensión que ha quedado inscrita:

> […] the death of God appears to have opened a new era of religious quest –a quest, it is true, that often is no longer measured or valued by its results but by its sheer intensity, a quest that is on its way to becoming an end in itself. In the questing phase, the consciousness of modernity takes the intellectual and poetic paradox of God's death for granted, […] On the whole, then, modernity, even if it attempted to do so, did not succeed in suppressing man's religious need and imagination; and by diverting them from their traditional course it may even have intensified them in the guise of an untold flourishing of heterodoxies—in religion proper, in morals, in social and political thinking, and in aesthetics. Directly linked to the decline of traditional Christianity's role is the powerful emergence of utopianism, perhaps the single most important event in the modern intellectual history of the West.[107]

El campo del diseño como uno de los dispositivos centrales del proyecto moderno no puede pensarse que excluye esta condición ya que esta ocurre justo en los momentos de formulación como campo. Si lo revisamos en el caso de México podemos observar que la discusión se mantiene de forma sostenida a partir de la Independencia, podemos visualizarlo de manera sintética en la pugna entre liberales y conservadores. Pero es justo con las leyes de Reforma en donde pareciera que la separación se debiera dar de forma efectiva, pero en la vida cotidiana no es de esta manera; considero sintomático el hecho de que el paso de los modelos de producción coloniales, fundados en cofradías, se mantuvieron con la estructura similar hasta la promulgación de las leyes de Reforma y de la Constitución de 1857. Lo que va a suceder es que las

[107] Caliescu, Matei, Five Faces of Modernity, Durham, Duke Unisity Press, 1987, pp. 62-63.

organizaciones de trabajadores dejan de tomar como eje de su asociación la protección de un santo patrono y todo lo que implica sus conmemoraciones, más sin embargo fueron quedando resabios de las antiguas prácticas en algunos grupos. De tal forma que podemos encontrar en diarios obreros como *El Amigo del Pueblo* y *El Pueblo,* ambos de tendencia socialista utópica moderada, una visión en la que pareciera borrada toda referencia religiosa. Ven fríamente que la educación y la organización de trabajadores es la manera en la que puede eliminarse aquello que ha impedido el «progreso» de la nación. Por esta razón pugnan desde este órgano de difusión por la conformación de asociaciones mutualistas que van perfilando un movimiento artesanal urbano y obrero laico. Pero la estructura que generan estas mutualidades devienen directamente de las antiguas cofradías, que para esos años, aun no toman una estructura más radical como lo será el sindicalismo.

En este punto nos interesa traer a la discusión el hecho de que el diario *El Pueblo* difundió la idea de la necesidad de crear grandes talleres "[…] donde se construyan casi todos los artículos que consumimos del extranjero; conseguir el adelanto y perfeccionamiento de las artes, la industria y la agricultura, que son los elementos necesarios para la prosperidad de la nación […]".[108]Estos dos periódicos de tinte moderado, como mencionamos, no expresan en sus páginas ninguna referencia que nos lleve a pensar en los resabios de la estructura católica, sin embargo, sí intentan de manera consciente un deslinde ante las posturas radicales de las que se tienen noticias de Europa como las generadas por La Comuna de París.

Por otra parte *La Internacional* un diario de tendencia anarquista difundía los acontecimientos del movimiento obrero en Europa y siguiendo esta línea radical pugnaban por una revolución social como la manera de trasformar la situación de precariedad que mantenía gran parte de la población. Lo que llama nuestra atención es que en la postura radical es en la que encontramos reminiscencias literales de las estructuras que habían fundado las cofradías, como señalan Leal y Woldenberg[109] que este diario recurría a "divinidades atenuadas".

---

[108] *El Pueblo*, núm. 1, p. 1, Cit. por Juan Felipe Leal y José Woldenberg, p. 191.

[109] Leal, Juan Felipe, José Woldenberg, *Del Estado Liberal a los inicios de la dictadura porfirista,* México, Siglo XXI 2009. Colección La clase obrera en la historia de México.

Con estos ejemplos podemos ver de manera somera cómo en particular el proyecto moderno en México es atravesado por la lucha por la secularización pero al mismo tiempo como perdura, en algunos de los movimientos radicales, las estructuras de un pensamiento religioso que se articula en sus enunciados de forma distinta al clamar por un cambio, consideramos que no opera un llamado a la divinidad sino una enunciación herética. Con lo cual podemos tener una noción de cómo la inscripción teológica se encuentra presente en el proyecto moderno de manera definitiva en el siglo XIX y la manera en que esto se manifiesta en la periferia.

El siglo XX: la punta del torpedo

En este capítulo intentamos visualizar una forma en que aparece el *habitus* del diseño a partir de trabajar un caso particular y la estrategia que empleamos es la deconstrucción, en tanto lo que requerimos es desmontar una serie de estructuras que sostiene su práctica en el campo del diseño; pero antes de continuar es necesario aclarar que el uso que damos al término modernismo parte de la noción de ficción teórica. La deconstrucción no sólo facilita desmontar estructuras sino permite ver los márgenes, los nudos del entramado o incluso los pliegues de una enunciación; pero para llevar a cabo esta operación requerimos establecer una presuposición metodológica la cual es una «ficción teórica»[110] que permita unir lo fragmentado que genera la acción de deconstruir.

Ana Calvera[111] argumenta, siguiendo a Max Bloch, lo difícil que es ubicar el origen de un fenómeno histórico y hemos aclarado que nuestra labor no es intentar señalar un punto de origen cuando consideramos que el modernismo es central para entender la formación del *habitus*. Tratamos de establecer que el modernismo en tanto ficción teórica opera como una reducción formalista que de hecho se establece como una de

[110] Cf. Harasam, Sahara (ed.), *The post-colonial critic. Interviews, Strategics, Dialogues*, Londres, Nueva York, Routledge, 1990. p- 136

[111] "Cuestiones de Fondo: la hipótesis sobre los tres orígenes del diseño" en Campi, Isabel (coord.), *Diseño e Historia. Tiempo, lugar y discurso*, México, Designio, 2010. pp.63-85

las grandes narrativas de autorepresentación de la modernidad en el siglo XX y la manera en que ésta se manifiesta en la hegemonía estética de Nueva York[112].

Esta gran narrativa que es el modernismo en buena medida fue elaborada y puesta en operación en tanto dispositivo por Alfred H. Barr[113], detectamos que en esta elaboración se encuentra inscrita una relación teológica. Expliquemos esto: cuando Barr ingresa a Princeton University en 1918 al departamento de Arte y Arqueología, existían una fuerte relación entre historia del arte y teología, aunque también existía otra tendencia que ya articulaba la relación ciencia y arte. En un inicio optó por tomar los cursos en los que se estudia arte medieval desde un marco teórico alemán fundamentalmente tomando como referencia a Heinrich Wölfflin y Alois Riegl. Es justo en este tiempo cuando fue entrenado en la formulación de esquemas en los que se trataba de diagramar la relación de estilos en un sentido evolutivo. En la lectura de Gordon Kantor este entrenamiento taxonómico lo llevaría a romper con una idea de trascendentalidad, sin embargo, en nuestra lectura consideramos que no lo hace del todo. Su formación en Princeton lo entrena en un tipo de lectura en función de evolución de formas y estilos que en su trabajo posterior deviene en un formalismo en el que desplaza o pliega ciertos eventos para eliminar cualquier matiz ideológico que no sea considerado políticamente correcto. Esta operación no sólo la lleva a cabo con el arte sino también con la arquitectura y el diseño[114].

Aunque no encontramos referencias evidentes de una influencia directa de Riegl[115] planteamos como hipótesis que existe cierto interés por su teoría sobre la voluntad artística (*kunstwollen*), la cual señala que la voluntad del hombre es la que da forma a los objetos, en este sentido es un tipo de formalismo que se aleja del hegelianismo. Pero Barr no seguiría un camino en su formación que lo llevará a derivar en un materialismo histórico por lo que genera un híbrido en el cual rechaza conscientemente el reduccionismo norteamericano del idealismo hegeliano; pero

---

[112] Traba, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950 – 1970*, México, SigloXXI, 2005

[113] Véase arriba, cap. III.

[114] Véase arriba, cap. II.

[115] Aloise Riegel es un teórico que considero debe de ser revalorado por el campo del diseño ya que justo su teoría parte de su experiencia en el campo de las artes decorativas. Y la manera en que elabora su teoría sobre el ornamento y en particular su teoría sobre el deseo.

adopta una postura más cercana a la de un desarrollo nietzcheano en el que la voluntad es el elemento central, pero al desplegarlo en sus cartografías sobre el desarrollo del modernismo produce una operación de síntesis que genera un idealismo de la forma. Sin embargo, este interés por la voluntad lo llevó a ampliar su horizonte de investigación, y quizá en esto estriba su interés por la "estética de la máquina" como una de las influencias centrales en el desarrollo del modernismo.

Esta idealización formal consideramos que tiene que ver con su estancia en Harvard, donde es entrenado en el *Fogg Method* que consistía en dejar de lado cualquier noción de contexto y dedicarse al estudio de los atributos físicos de la obra, en la gramática que articula, trabajando directamente con las obras de la colección del Fogg Museum (Harvard).

La operación que realizó en el MOMA es una la genealogía que abreva de su formación académica creando un formalismo a la norteamericana muy útil en términos políticos ya que favorece un completo desplazamiento de cualquier referencia ideológica en la colección creando una noción de universalidad y de constante evolución. Siguiendo nuestra elaboración de una ficción teórica consideramos que es por esto que visualiza la política de colección del museo con el diagrama de un torpedo en movimiento, propiciando que la colección deba ser redefinida de manera constante para mantenerse siempre "moderna". Consideramos que esta elaboración formalista del modernismo es central para nuestra labor teórica tomando en cuenta que la manera en que visualiza Barr la punta de este torpedo incluye siempre el caso de México[116].

Esto nos lleva a plantear que esta ficción teórica justo hace visible una contradicción o paradoja (*aporia*) en la tarea deconstructiva ya que como hemos visto hasta este punto la modernidad en México aparece como una fantasmagoría, sin embargo, en una elaboración diagramática de lo que se encuentra siempre en un movimiento hacia lo nuevo nos encontramos identificados como parte importarte del modernismo. Por otra parte, el modernismo que tiene un momento central en la abstracción ha sido desplazado de la historiografía del arte en México reduciendo en la mayoría de los casos a la ruptura.

---

[116] Recordemos que la colección del MOMA cuenta con una basta colección de la Escuela Mexicana de Pintura y que Clara Porset y Xavier Guerrero fueron premiados en *International Competition for Low-Cost Furniture Design*. Actualmente la colección cuenta con aproximadamente 300 piezas de artistas, fotógrafos, diseñadores y arquitectos mexicanos.

De la potencia al acto

Hasta este punto hemos explicado la formulación de campo y la importancia del *habitus* como elementos útiles para explicar la manera en que opera una práctica como el diseño, y como una forma de abordar su historia. Bourdieu en su práctica sociológica buscó romper con la dicotomía entre objetivismo y subjetivismo como caminos para explicar la praxis social. Consideramos que esta dicotomía también se hace presente en la historia en tanto el objetivismo intenta explicar las prácticas como determinadas completamente por su estructura social mientras que el subjetivismo ve en la suma de acciones individuales la construcción de lo social e incluso de lo histórico, cuando pensamos en microhistoria. La elaboración teórica de Bourdieu nos permite ver al mismo tiempo dos modos de existencia de lo social que se materializa en prácticas concretas. Los dos elementos claves son el *habitus* y el campo.

La formulación del campo expresa estructuras sociales externas que son construidas en dinámicas históricas. El *habitus* expresa estructuras sociales internalizadas que incorporan los agentes como esquemas de percepción, de reconocimiento y de acción, etc., que son puestas en práctica en su campo de producción. En particular estas formas interiorizadas son ya reglamentadas en el momento en que la práctica de un campo esta perfectamente conformada y logra su autonomía, un claro ejemplo es la profesionalización a partir de la educación superior o los estudios de grado. Sin embargo, con este momento de consolidación no podemos identificar el surgimiento de dicha práctica y en tanto nuestra labor es historiográfica buscamos ver como este proceso inicia, como lo hemos intentado en el desarrollo del tercer capítulo.

El caso que hemos tomado para trabajar sobre la conformación del *habitus* del diseño en México es Ernesto Paulsen Camba quien nació en la ciudad de Guadalajara, Jalisco el 11 de septiembre de 1925. Sus padre fueron don Federico Paulsen Riebeling y María Camba. La madre de Ernesto le dará como podemos imaginar una formación sensible, dedicada a las artes y de valores católicos como era de esperarse de cualquier dama de buena familia.

Página de álbum de la familia Paulsen Camba.

Cortesía de Patricia Paulsen

Pero la familia desde finales del siglo XIX se dedicaban al comercio, eran dueños de la ferretera "La Palma" en Guadalajara, estado de Jalisco. Entre los diversos bienes con los que comerciaban fueron los importadores de los muebles Thonet[117] para esa región.

La vida económica de México a finales del siglo XIX fue estimulada por la importación de bienes como por la migración de extranjeros a México y uno de los puntos de llegada importante además de la capital de la República fue la ciudad de Guadalajara. Esta acción del gobierno de Díaz tenía la intención de modernizar la economía del país; pero con el costo de que se efectuara un movimiento imperialista que en lugar de fomentar el desarrollo, como el gobierno pensó, volvió a activar la lógica colonial que se había luchado por eliminar. Sergio Valerio Ulloa señala que las migraciones no en todos los casos implicaba que se contara con el capital para establecerse, con esto tendríamos que considerar

> [...] El ejemplo y la experiencia de muchos de estos inmigrantes que llegaron sin capitales y que con su trabajo y dedicación hicieron una fortuna en México, relativiza, en gran medida, la afirmación de la tesis sustentada por la teoría del

[117] "Thonet. Vanguardias del diseño 1830 – 2008", exposición temporal Museo Franz Mayer, México, 2008. Información en http://www.franzmayer.org.mx/exposiciones/2008/thonet.html (21 de Julio 2009)

> imperialismo, consistente en la exportación de capitales a los países "colonizados", dependientes, subdesarrollados o periféricos. Más bien, fue al contrario en estos casos, las fortunas hechas en México se repatriaron a los países de origen de los inmigrantes, cuando en su vejez regresaban a vivir a su tierra natal para gozar de sus rentas. Otros se quedarían definitivamente en el país al que arribaron con las familias que formaron en dicho lugar.[118]

Esto nos habla de cómo la estrategia no era correcta y la manera en que la Colonia si había afectado las formas de construcción del sujeto que no alentaban una formación sostenida de estructuras económicas rentables. Esto no lo argumentamos en términos de un determinismo histórico sino que apelamos a estructuras psíquicas que se ven trastocadas por la sucesión de eventos violentos que se manifiesta, en este caso en el desarrollo industrial del país. A pesar de esto, y tomando este hecho como una condición que permea varios *habitus*, es que un sujeto que nace en una condición de privilegio marcada por estas condiciones históricas tomará a lo largo de su vida ciertas estructuras que irán conformando una práctica específica dentro del campo del diseño que se encontrará en plena emergencia. Algo que debemos argumentar a partir de nuestra investigación es que también existieron casos en los que esas fortunas no fueron expatriadas sino que se mantuvieron en la región.

La revolución no mermó la prosperidad de la economía de la familia Pualsen, en tanto, el estado de Jalisco no sufrió las consecuencias de la guerra hasta después del periodo de Huerta, al ser su actividad la del comercio uno de los sectores menos afectados por las consecuencias de los levantamientos. Sin embargo, esta prosperidad terminaría en la década de los treinta aproximadamente por malos manejos, al parecer por parte del administrador. Para entonces Ernesto era un pequeño de cinco años[119].

Como ya mencionamos su formación en el hogar fue católica y fue educado en escuelas maristas con actividades extracurriculares como pertenecer a los *scouts* y practicar deportes. Al parecer su padre y abuelo realizaban algunas piezas de joyería para la familia sin ejercer esta actividad de manera comercial y de ahí Ernesto aprendió en cierta forma el oficio. Al parecer se trataba de un joven inquieto y sin grandes preocupaciones. Su formación con los maristas llegó al segundo año de la secundaria y

[118] *Empresarios extranjeros en Guadalajara durante el Porfiriato*, Guadalajara, Jalisco, Unisidad de Guadalajara, 2002. p. 8

[119] Aproximadamente la edad en la que aparece en las fotografías de la página contigua.

decidió no seguir una carrera universitaria sino dedicarse a trabajar como vendedor de seguros de La Comercial S.A.

Cuadro de Honor

Plaza Zaragoza, Hermosillo, Son.

CONCURSOS CORRESPONDIENTES AL MES DE ENERO

SR. ERNESTO PAULSEN CAMBA

En el mes de enero, la copa de primas correspondió al Sr. Ernesto Paulsen Camba, a quien felicitamos muy efusivamente.

SR. CARLOS GURREA PALENZUELA

El Sr. Carlos Gurrea Palenzuela ganó la copa establecida para le Concurso de Vidas correspondiente al mes de enero, por lo que recibe un 5% extra sobre todas las primas de primer año pagadas por él durante el mes y, además, su nombre será grabado en la Copa Anual.

DIV. PUEBLA

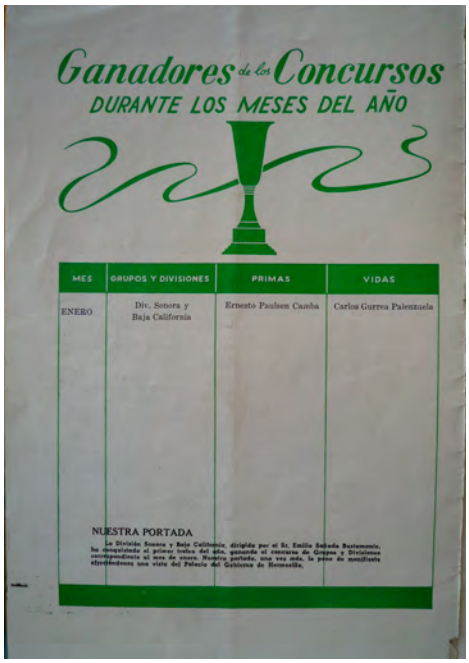
SR. SERGIO MELGAR PACCHIANO
Gerente Divisional.

El Sr. Sergio Melgar Pacchiano es el primer divisional que gana el premio del Concurso Mensual de Reclutamiento. Por el premio alcanzado el pasado mes de enero, le felicitamos de [illegible]

DIV. SONORA Y BAJA CALIFORNIA

SR. EMILIO SALUDO BUSTAMANTE
Gerente Divisional.

Por haber logrado la mayor cantidad de nuevas asegurados durante el mes de enero, el monto establecido para el Concurso de Grupos y Divisiones correspondió a la División Sonora y Baja California. Contribuyeron al triunfo de su división los [illegible]



Ganadores de los Concursos
DURANTE LOS MESES DEL AÑO

MES	GRUPOS Y DIVISIONES	PRIMAS	VIDAS
ENERO	Div. Sonora y Baja California	Ernesto Paulsen Camba	Carlos Gurrea Palenzuela

NUESTRA PORTADA

La División Sonora y Baja California, dirigida por el Sr. Emilio Saludo Bustamante, ha conquistado el primer lugar del año, ganando el concurso de Grupos y Divisiones correspondiente al mes de enero. Nuestra portada, una vez más, la pone de manifiesto ofreciéndonos una vista del Palacio del Gobierno de Hermosillo.

En la década de los cuarenta abre, en Guadalajara, la Casa Loyola que fue impulsada por el propio Paulsen con el padre Octavio Muñoz.

Arriba: páginas donde aparece Ernesto Paulsen en el Boletín de Febrero de 1955 de La Comercial, S.A.

Abajo: Fotografía en la Casa Loyola en Guadalajara. Los padres que aparecen de izquierda a derecha son: el padre Muñoz, el padre Lemercier y el padre Lapuente. Sentados el segundo de la derecha es Ernesto Paulen y al centro Gabriel Chavez de la Mora.

Cortesía de Patricia Paulsen

Este fue un centro muy importante para los jóvenes católicos de la ciudad ya que se planteó como un punto de encuentro de la comunidad, donde se realizaban tanto ejercicios espirituales, como actividades sociales y deportivas, este fue un centro social de una generación, en él coincidieron Gabriel Chávez de la Mora y Ernesto Paulsen Camba pero aun faltarían unos años para que tuvieran la inquietud de trabajar juntos.

Paulsen Camba si bien tenía la formación católica y a partir de ésta una formación espiritual, en lo que nos han relatado de él, perfila una persona apasionada por la vida que le gustaba conducir motocicleta, formar parte de las fuerzas básicas del equipo de futbol Atlas, viajar y tener una fuerte ética de trabajo. Ya para la década de los cincuenta es un exitoso vendedor de seguros pero eso no parecería satisfacerlo por lo que decide dar un giro definitivo a su vida. En un artículo que apareció en el diario *The News* se describe de la siguiente forma:

Medalla de Campeón de Interclubes de 1952 que perteneció a Ernesto Paulsen

Cortesía de Patricia Paulsen

> "I was a successful salesman", he points out. "I entered the monastery just alfter I had won a prize for being the best salesman at La Comercial. It was a confortable way to earn a living without a boss or rigid schedule." But if it was confortable, for Paulsen it left a spiritual void. He was looping for "something more profound."It is here that the link between earrings of precious metals and monuments in concrete and steel becomes apparent. When Paulsen mounts with misgivings a swaying sculpture to get the parts soldered right, when he spend a sleepless night pondering technical details, when he makes a change in a bracalet to suit a custumer's fancy he is seeking a creative and enduring form for his own and his clients' aspirations.[120]

La catolicidad que parece una condición general de la sociedad tapatía consideramos que en el caso de Paulsen no se presenta en términos de una objetivisación de una circunstancia social, y justo al revisar esto desde una estrategia que busca desmontar cierta narrativa historiográfica, buscando comprender una formulación de *habitus*, hace notar que esta es una incorporación. La teorización de Bourdieu llega a plantear que la manera en que

[120] Scheffler, Wini, *"MC Jeweler Sensitive Sculptor"*, *The News*, México, 19 de febrero de 1973, p. 12

el *habitus* se forma no es únicamente un proceso lógico sino que fundamentalmente tiene que ver con el cuerpo por medio de un proceso de familiarización práctica. Bourdieu señala: [...] the principle of this structuring activity is not, as an intellectualist and categories but a system of internalized, embodied schemes which, having been constituted in the course of collective history, are acquired in the course of individual history and function in their *practical state, for practice* (and not for the sake of pure knowledge). [121]

En este sentido lo que ocurre en la formación del *habitus* en México es que aparece para aquellos formados en un estructura católica una incorporación de cierta ética y espiritualidad; pero por otra parte, al observarlo en términos del campo que inscribe, la modernidad, en un nivel profundo, se encuentra en constante tensión con la teología. Y, si además pensando en la manera en que las estructuras de cofradías marcan las formas de producción durante el siglo XIX en México encontramos que el caso de Ernesto Paulsen Camba más que un caso excepcional puede señalarnos que parte de las tensiones que forman el *habitus* del campo del diseño tienen cierta relación con estas formas de incorporación de lo religioso.

En sus propias palabras

Esta sección intenta seguir deconstruyendo la formación del *habitus* del diseño pero en este caso nos interesa trabajar directamente con una breve conferencia que dictó Paulsen Camba en 1992 para el Primer Simposio Internacional de Arte Sacro en México:

> En el seno familiar inicié mi actividad de orfebre, continuando la tradición de mi padre y de mi abuelo, quienes diseñaban y elaboraban joyas para la familia.
>
> En el monasterio benedictino de Cuernavaca, Morelos, fray Gabriel Chávez de la Mora y yo iniciamos en 1956, gracias a mi experiencia en el seno familiar y a los

[121] Bourdieu, Pierre, *A Social Critique of the Judgement of Taste*, td. Richard Nice, Cambridge, Massachusetts, Harvard Unisity Press, p. 467

diseños de fray Gabirel, el taller de Arte Sacro. En sus orígenes se llamó “Biblia, Arte y Liturgia” y posteriormente llevó el nombre de EMAUS, donde se trabajo el arte sacro. Mi estancia en el monasterio fue de diez meses; pero dediqué seis meses más a la enseñanza de orfebrería a los monjes.

Mi permanencia en e monasterio marcó para el resto de mi vida la sensibilidad mística que se reflejará en toda mi obra, tanto de orfebrería como de escultura, contribuyendo a crear un estilo propio.

A finales de 1959, me inicie profesionalmente al abrir un pequeño estudio en la Zona Rosa, donde realizaba mis propios diseños de orfebrería, arte sacro, grabado con buril y con ácido, en madera y esmaltes. Por esos años estaba de moda hacer con las arras –generalmente monedas de oro–, pulseras, a lo cual yo me negué, pero les sugería fundir el oro y hacer diseños míos; así realizaba eslabones diferentes como el símbolo de los apóstoles grabado; también hacía pequeñas esculturas que después colocaba en madera.

En ese mismo estudio diseñé más de 800 cruces distintas, de plata, oro, ébano, todas ellas labradas o grabadas, incrustadas con piedras preciosas o semipreciosas. También diseñe anillos para la alta jerarquía eclesiástica; más de 400 diseños de anillos matrimoniales; custodias; vasos sagrados; patenas; rosarios de ébano, piedra, marfil, entre otros; Cristos de alambre, de lámina, de acero inoxidable, de oro o de plata; medallas caladas o grabada; oraciones grabadas con acido o buril en distintos materiales.

A los inicio de los sesenta, realicé por primera vez los poemas con letras sobrepuestas que posteriormente apliqué en el arte sacro. En 1972, por encargo del arquitecto Enrique Languertchait, labré en las cuatro hojas de las puertas de madera de la iglesia de Nuestra Señora de la Piedad, ubicada en Obrero Mundial, la oración del “Credo”. En 1974, por encargo del arquitecto Landra, para la capilla del agrado Corazón, realicé un “Credo” en madera en la puerta principal y un poema en mármol para el ambón con temas bíblicos que las religiosas escogieron.

En 1976 realicé en la nueva Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe, por encargo del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, el sagrario de cuatro puertas de acero inoxidable con un poema en bronce cada puerta, con temas bíblicos del evangelio de San Juan, pudiéndose leer individualmente o en su conjunto. También realicé un copón de ébano con cuatro cruces incrustadas de plata y cuatro topacios montados en las cruces. La llave de la Basílica que firme una sobre seis, elaborada en plata

con 32 cruces labradas en un extremos; y en el otro, coronando la llave, una escultura con tres monogramas de la Virgen María.

Cuando vino por primera vez el Santo Padre a México, como no le entregarían la llave de la ciudad por no existir relaciones entre la Iglesia y el Estado, sugerí al arquitecto Ramírez Vázquez que se le obsequiara la llave número 2 de la Basílica. Otra pieza fue la patena redonda conformada en su parte inferior de ébano de dos centímetros de grosor, con una cruz de plata estilizada al centro, y la parte exterior también en plata, que va disminuyendo de grosor hasta terminar en menos de un milímetro.

En 1968, casi al concluir la Parroquia Francesa, ubicada en la calle de Horacio, los arquitectos Landa me solicitaron la elaboración de la celosía y el Cristo, así como una cruz de cinco metros para la torre. Consideré que el tamaño era desproporcionado y decidí realizarla de diez metros, o sea el doble. La fabricación de a misma estuvo a cargo de Juan Paulsen, mi hermano, quien dirige una herrería. La cruz se trazó y se armó en el atrio de la parroquia y quedó lista en trece días, pudiéndose bendecir solemnemente en la Navidad de 1968. El costo total de la cruz fue de catorce mil pesos. Las celosías de la misma parroquia son una sucesión de monogramas de acero al carbón formados por el alfa y la omega con una cruz al centro, "Cristo, principio y fin del hombre". El *Cristo resucitado* e realizó únicamente en maqueta por aquella fecha, y ahora es el símbolo del Simposio Internacional de Arte Sacro; lo realicé en acero inoxidable de 2.40m. de alto; la imagen de Cristo o aparece en la cruz, únicamente se dejó la impronta, lo cual expresa a Cristo resucitado. La cruz está formada aproximadamente por 100 módulos geométricos soldados entre sí y con un armazón interior, también de acero inoxidable.

Después del simposio, el Cristo resucitado será expuesto en el lugar par el cual fue creado, el altar central de la Parroquia de Francesa. Para concluir esta breve participación, quiero felicitar al padre-poeta Manuel Ponce y al arquitecto Javier Villalobos Jaramillo por el gran esfuerzo para la realización de esta Simposio Internacional, porque eventos de esta naturaleza permiten el diálogo, el conocimiento del arte religioso actual y el acercamiento entre el arte moderno y el arte sacro que está, a mi modo de ver, muy alejado del primero imaginemos la

reacción que causaría una iglesia de arquitectura moderna con imágenes de arte sacro abstractas.[122]

La formación técnica de Paulsen la adquirió dentro del núcleo familiar, incorpora este conocimiento, no con la intención de aprender un oficio, sino en un principio por curiosidad, y sin darle mayor importancia. Pero después de pasar un tiempo viajando y trabajando como agente de seguros algo ocurre en su vida. En palabras de su viuda algo lo llevó a buscar reencontrar su espiritualidad.

Pone pausa a su vida y decide ir a visitar a su amigo Gabriel Chávez de la Mora al monasterio Benedictino de Santa María de la Resurrección en Anahuatitlán en Cuernavaca, Morelos. Este evento él lo señaló como el momento en que inicio su trayectoria como diseñador. Leyendo entre líneas esto no puede limitarse a ese momento sino justo a una serie de sucesos que se fueron incorporando en tanto *habitus.*

La orden Benedictina es muy interesante en tanto la máxima que la rige es «orar (*opus dei*) y laborar (*Opus manuum*)», y el sentido de comunidad es enfático. Su directriz es la Regla de San Benito que es un código de la vida monástica. En particular esta orden señala en su regla que el monasterio debe constituirse como una unidad económica autónoma a partir del trabajo que realiza cada uno de sus miembros. De hecho, en la misma regla esta contemplado el trabajo en artes y oficios, en el capítulo 57 aparece de la siguiente manera: "Si hay artífices en el monasterio, ejerzan sus artes con toda humildad, si se lo permitiere el abad."[123]

Fotografía en el Monasterio. Arriba tercero de derecha a izquierda Fray Gabriel Chávez de la Mora y abajo segundo de derecha a izquierda Ernesto Paulsen.

Cortesía de Patricia Paulsen

[122] Paulsen, Ernesto, "La integración plástica de la escultura y la orfebrería en el arte religioso". En: Simposio Internacional de Arte Sacro en México (1er. : 1992 : Ciudad de México, México). México, Secretaria de Desarrollo Social/CONACULTA/Comisión Nacional de Arte Sacro A.C., 1992, pp. 92-94

[123] Combas, García M., *San Benito. Su vida y su regla*. Madrid, Católica, 1954. p. 607

Esta característica de la orden es importante porque Gabriel Chávez de la Mora fue el primer egresado de la recién fundada Escuela de Arquitectura de Guadalajara[124] e inmediatamente después de su titulación se trasladó al monasterio para integrarse a la orden donde ha continuado hasta la fecha ejerciendo como arquitecto. Su formación como arquitecto estaba basada en un funcionalismo que él señala como un funcionalismo muy racional que le da gran peso al programa arquitectónico, y en el cual la geometrización debía tener una relación funcional con su forma tectónica.[125] Un dato importante es que, en la perspectiva de Chávez de la Mora, su formación en la Escuela de Arquitectura le había dejado claro que todo proyecto arquitectónico debía combinar arquitectura, arte y artesanía.

Consideramos que las clases de Mathias Goeritz como maestro de Educación Visual[126] fue una influencia central en la manera en que entendía la abstracción. Goeritz define el objetivo de su materia como: "Representación gráfica o tridimensional de una idea por medio de líneas, figuras, planos, formas, u otros elementos simples. Esta práctica será de suma utilidad después en la clase de Composición, para la comprensión misma y para determinar el carácter de toda la obra arquitectónica."[127]. Díaz Morales cuando le propone a Goeritz que imparta esta materia lo pensó en función de implantar el modelo del curso preliminar (*Vorkurs*) de la Bauhaus, justo con la intención de darle los fundamentos básicos del lenguaje plástico a los alumnos para generar su propio lenguaje. Es importante anotar que Goeritz construye el Eco mientras era maestro en Guadalajara y que sus alumnos realizaron varios viajes para conocerlo, lo que generó en esa primera generación una toma de conciencia sobre "la arquitectura escultórica *versus* de la escultura arquitectónica".

---

[124] La Escuela de Arquitectura del Instituto Tecnológico de la Unisidad de Guadalajara fue fundada por el arquitecto Ignacio Díaz Morales, quien también fue el encargado de formar la planta docente, la cual fue integrada en su apertura por Mathías Goeritz, Silvio Alberti, Horst Hartung, Bruno Cadore, Eric Coufal, Salvador de Alva, Julio de la Peña, entro otros. La escuela inicia labores en 1948.

[125] Mendoza Ramírez, Héctor, *Aportación de la Escuela Tapatía. Edificios de carácter colectivo de 1957 a 1968 en el estado de Jalisco,* Tesis de doctorado no publicada, PROJECTES ARQUITECTÒNICS, Unisidad Politécnica de Cataluña, 2005. Consultada en http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0906105-143638/index_cs.html

[126] La clase de composición estaba a cargo de Bruno Cadore. op. cit., p. 31

[127] Op. cit., p. 57

Mendoza Ramírez cita un texto de Goeritz en el que define la filosofía del taller de diseño básico de la siguiente manera:

> [...] con estos trabajos intento darles la posibilidad de conocer la forma de manera más profunda y al mismo tiempo más clara. Pretendo ponerlos en contacto con la forma simple para que encuentren en ella y a partir de ella el mayor número de posibilidades de expresión; quiero obligar al alumno a mover la forma en el espacio, a jugar, por así decirlo, con esos elementos (forma-espacio) sin más restricción que su propia capacidad creativa. De esta manera irá familiarizándose con ella (con la forma) al principio, tal vez, inconscientemente, pero una vez la haya asimilado el conocimiento, que haya "hecho suya" la forma, podrá construir y crear estructuras con un real valor estético y sobre todo repito, con un verdadero conocimiento de la forma.[128]

En 1956 Paulsen llega al monasterio en donde fundamentalmente su labor fue abrir un taller con Chávez de la Mora[129]. Como menciona en la conferencia él aportó sus conocimientos técnicos mientras que Chávez de la Mora sus diseños. En un ambiente de recogimiento espiritual y con el bagaje de un «modernismo espiritual»[130] va perfilándose en su formación no académica en el campo del diseño.

En este punto tiene que entrar a operar nuestra ficción teórica porque justo este tipo de modernismo es al que nos referimos en la sección anterior. Un hecho que lo pone a operar son las críticas que la labor de Mathias Goeritz mereció por parte de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros le reprochaban llevar a los jóvenes por caminos equivocados. Por supuesto que esta es una pugna por el poder, y que este argumento tiene un claro signo ideológico lo cual nos señala como aparece con claridad dos posturas distintas de lo que se entendía como modernismo, esto más allá de la pugna que la historiografía del arte ha elaborado sobre la Escuela Mexicana de Pintura. La discusión no puede reducirse a una pugna entre dos bandos, sino de fondo lo que marca es una

[128] Citado en op. cit., p. 63

[129] En entrevista comentó que definitivamente no tenía vocación para estar en el monasterio.

[130] El subrayado es mio.

discusión fundamental para la teoría sobre el modernismo. Y esto es incorporado al *habitus* del que abreva Paulsen.

Siguiendo con el camino que dicta la *Regla de San Benito* la oración es lo más importante y esto hace que el primer nombre del taller del monasterio sea "Biblia, Arte y Liturgia"[131]. Aunque aún no es tiempo de que se llevé a cabo la Encíclica II ya es manifiesto un cambio en el ejercicio litúrgico que es evidente en los programas arquitectónicos de Chávez de la Mora, pero también es evidente en su visión del diseño. Poco tiempo después cambiaron el nombre a EMAUS[132].

Encontramos en estos intensos diez meses que paso Paulsen en el monasterio un paralelismo con la primera época de la Bauhaus con Itten como profesor, no tanto, porque la experiencia del monasterio asemejara el *Vorkurs* sino por la imprimatura espiritual que se le daba al trabajo de taller. Lo que ocurre en el caso que revisamos es que esta es claramente católica. Y el mismo Paulsen señala que estos meses lo marcaron para toda su vida y en toda su obra. Lo podemos atestiguar con el número de obras que enumera Paulsen en su conferencias que reproducimos íntegra en el inicio de esta sección.

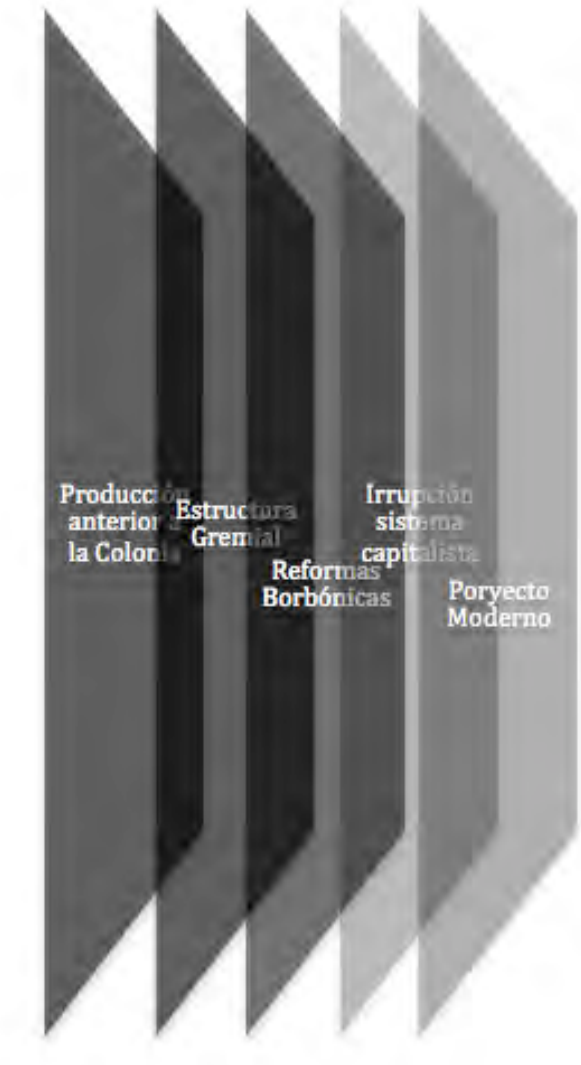
Formulación del *habitus*

En realidad la relación entre modernidad y teología es central, el hecho que el catolicismo en México sea la religión preponderante es un síntoma que señala cómo es que podemos observar en la formulación del campo del diseño un tipo de *habitus* que incorpora de manera definitiva esta huella; pero también nos lleva a pensar de que manera se inscribe esta tensión en la formulación de un

[131] Un hecho que marcó a muchos católicos fue la encíclica del Papa Pío XII *Mediator Dei* (mediador de Dios) que sa sobre pi

[132] Es una referencia al evangelio de Lucas132 que es uno de los evangelios canónicos, en el texto se hace referencia justo a la resurrección, se relata como dos de los discípulos de Jesús van en camino a Emaus cuando se encuentran a alguien en el camino que era el mismo Jesús.

proyecto modernizador que de forma general se entiende como puramente liberal.[133]



En la lógica de formulación del campo del diseño en México encontramos, en esta primera aproximación, que se caracteriza por una serie de desfases y traslapes. A continuación mostramos una forma de diagramar este proceso.

Lo visualizamos como una serie de capas que dejan filtrar al periodo inmediato una serie de prácticas o estructuras de conciencia que van generando una forma de incorporación en el *habitus* del campo. Con esto no señalamos que exista una sola forma en que se articula el *habitus* de la práctica, sino que existe una estructura básica la cual encontramos que en su simiente se ubica una lógica dialéctica entre una estructura de dominación y la emergencia de una aspiración modernizadora; una lógica religiosa y una secular que desde nuestra lectura no se llega a resolver. Sino que produce una lógica fantasmal. Lo fascinante del caso que estudiamos es ver cómo esta fantasmagoría se manifiesta en términos de enunciación dentro del campo del diseño con el trabajo que realizó Paulsen Camba entre las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX. La inscripción se lleva a cabo en lo que podría considerarse profundamente insustancial: la moda.

Diagrama 2.

Desplazamientos identificados en el capítulo tercero

[133] Esto nos lleva a pensar que es una tarea por hacer rastrear cuales son las tensiones que se presentan en el caso particular de México.

Su campo de producción: la moda como inscripción del modernismo

V

Pierre Bourdieu ve en la conformación de un campo autónomo un fenómeno de la modernidad, desde nuestra perspectiva es el resultado de la reorganización de los saberes (de las artes serviles y las liberales); la emergencia de clases (burguesía y proletariado); la revolución industrial; la división del trabajo; la conformación de nuevas estructuras económicas-políticas y el desplazamiento de la mistificación de la Iglesia al Estado. Durante el itinerario de la investigación, nos formulamos distintas preguntas en las cuales los dos elementos siempre presentes fueron la relación modernidad y diseño.

Hemos tomado una estrategia de sociología reflexiva aplicada a la reflexión histórica para salir, por una parte, del esquema de buscar figuras emblemáticas que den una razón teleológica a la historia, y al mismo tiempo, intentar situar nociones como *habitus* y campo como formas de comprender la lógica que encierra pensar la modernidad desde la periferia. Encontramos que esto nos ha llevado a detectar cómo la enunciación resultante de esto no es sólo la pulsión del deseo por entrar en la lógica del desarrollo, sino fundamentalmente ser la manifestación espectral del proyecto moderno.

En nuestra indagación detectamos que existe un fenómeno, la moda, que se ubica como una de las inscripciones iniciales de la modernidad entendida ésta como la emergencia de la subjetividad burguesa[134]. En nuestros días, a pesar del trabajo que se ha realizado

[134] En cierto sentido el trabajo realizado en los capítulos anteriores va apuntando, sin enunciarlo abiertamente, a varios elementos que conforman esa subjetividad, en este punto es necesario enunciarlo ya que la modernidad la pensamos desde su materialidad y en ésta es factible rastrear las operaciones discursivas de las que se conforma, intentando de esta manera no partir de una teoría o de una idea abstracta, para que después sea materializada en la vida cotidiana.

en el campo de la teoría[135] a lo largo del siglo XX, la moda no se reconoce como un dispositivo discursivo pertinente para la formulación de un argumento crítico por la sucesión de desplazamientos que se han efectuado, generando con esto la percepción de un fenómeno insustancial.

Como hemos visto a lo largo de los capítulos precedentes, el diseño se encuentra ligado, probablemente como ninguna otra práctica a la formación del proyecto moderno, de tal manera que produce un fenómeno como la moda que a su vez provoca que en cierto punto opere como su motor. Nuevamente pensarlo desde América Latina implica un reto distinto.

Nuestro itinerario de investigación nos ha llevado a plantear la manera en que aparece un *habitus* propio del campo del diseño con el caso de Ernesto Paulsen Camba, una figura que encontramos operando en lo que Thomas Kuhn detecta como anomalía, permite que sea factible pasar de la mera descripción historicista a un desarrollo de la práctica crítica. De este modo, el marco teórico desarrollado por Bourdieu, de una sociología reflexiva, no implica el buscar en los casos particulares la posible articulación de una regla general por lo que nuestro intento está en continuar su proyecto teórico enfocado a realizar una topología social. Es justo la historia del diseño un caso fascinante de cómo aparecen ciertas posiciones, tensiones, intersecciones con otros campos.

Si la topología plantea en la geometría un tipo de espacio no cuantitativo en el que las nociones de continuidad y límite son centrales y, por tanto, le interesan las relaciones entre figuras y sus posibles transformaciones, en este sentido la noción de campo implica una enorme movilidad que la aleja de una simple relación de conjuntos en la que podemos observar puntos de intersección, esto hace que cada uno de los campos que interesan a la investigación del sociólogo, como Bourdieu, sean infinitamente más complejos y vinculantes sin que uno, como puede ser el caso del campo económico limitando el posicionamiento a la oferta o demanda de un bien, sea el que dicte las reglas absolutas de los demás; lo que detecta Bourdieu es que la operación se efectúa siempre en términos de una economía de capital simbólico y la incorporación de un

[135] Los teóricos centrales a este problema son Charles Baudelaire, Walter Benjamin, Jean Baudrillard, Roland Barthes y Gilles Lipovetsky.

habitus que es lo que permite ir estableciendo posiciones dentro del campo desde el ejercicio de una práctica.[136] Pero existe un detonador que mueve la conformación de los campos y esto es la modernidad a la que nos hemos referido en sus diferentes formas de caracterización a lo largo del texto. En este punto consideramos necesario aumentar un eslabón a la argumentación.

Modernidad

La modernidad es una categoría histórica que normalmente señala una temporalidad específica que ha tomado un papel protagónico a lo largo de la historiografía que ha sido problematizada por la teoría de la historia, así como por otras disciplinas. La modernidad se torna ya no sólo como una forma de tiempo, sino como un proyecto que caracteriza al tiempo.[137]

En este sentido el tiempo, no es un *a priori*, la "categoría" que marca un sentido de sucesión de acontecimientos; pero tampoco señala la posibilidad de un futuro, en su lugar, consideramos que lo que provoca es reconocer su creciente aceleración. Para Koselleck, la modificación se efectuó entre el siglo XVI y el inicio del siglo XVII cuando se inscribe el camino de lo secular a lo laico, y por tanto de la progresiva racionalización que hará un cambio central: el tiempo no marca la espera del fin de los tiempos, el escatón, sino la abertura a la incertidumbre y a la posibilidad utópica de un futuro "(…) dorado, la era de la libertad y felicidad."[138] Ésta es una discusión central para la filosofía de la historia en la que el tiempo caracteriza un nuevo proyecto que propicia un cambio topológico en prácticamente todos los ámbitos, ya que:

> El sujeto de la moderna filosofía de la historia fue el ciudadano emancipado de la sumisión absolutista y de la tutela eclesiástica […] Las especulaciones

[136] Martínez, Ana Teresa, Pierre Bourdieu: razones y lecciones de una práctica sociológica. Del estructuralismo genético a la sociología reflexiva, Buenos Aires, Manantial, 2007.

[137] "Futuro pasado del comienzo de la modernidad" en Koselleck, Reinhart, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993

[138] Koselleck, Reinhart, p. 25.

> sobre el futuro, disueltas sobre la religión cristiana y ahora liberadas [...] El tiempo que se acelera de esa forma priva al presente de la posibilidad de ser experimentado como presente y se escapa hacia un futuro en el que el presente, convertido en inexperimentable, ha de ser alcanzado mediante la filosofía de la historia. Con otras palabras, la aceleración del tiempo, en el pasado una categoría escatológica, se convierte en el siglo XVIII en una obligación de planificación temporal, aun antes de que la técnica abra completamente el espacio de experiencia adecuado a la aceleración. Sobre todo en la resaca de la aceleración surge una dilación que ayuda a estimular el tiempo histórico en el cambio entre revolución y reacción. Lo que se podría concebir como *Katechon* antes de la revolución se convierte en estimulante de la revolución. La reacción, usada en el siglo XVIII aun como categoría mecánica, se convierte funcionalmente en un movimiento que pretende detenerla. La revolución, deducida, en un principio, del curso natural de las estrellas e introducida como cíclica en el curso natural de la historia, adquiere desde entonces una dirección sin retorno. Parece desencadenarse en un futuro anhelado pero sustraído por completo a la experiencia correspondiente al presente, apartando de sí continuamente la reacción y buscándola para destruirla en la medida en que la reproduce.[139]

Se abre una brecha temporal en la que el futuro en su lógica reacción/revolución cancela la posibilidad de un "futuro paradisíaco" pero aparece la utopía, ya no como en San Agustín, sino que surge con un carácter que mueve a la revolución. Si revisamos textos del siglo XIX de Ruskin o Morris encontraremos cómo el diseño establece un espacio de posibilidad para este motor del tiempo moderno, ya que el diseño como lo definimos en el primer capítulo se caracteriza por ser una práctica proyectual.[140]

Lo que ocurre en este nuevo tiempo es justo la conformación de dos campos, en sentido moderno, que son centrales para los demás: el campo del poder y el de la economía. Pero hay que pensar esto en términos de una historiografía y separarnos de una indagación sociológica. Por lo tanto, tratamos de pensar el proyecto moderno como una categoría que opera a la manera de un mecanismo (engranes, poleas y bandas) que determina la manera en que se articula de formas diferentes nuestra

[139] Ibídem., p.37

[140] Véase arriba, cap. I

percepción del mundo y en concreto de la realidad, su materialidad. Reiteramos no la manera lineal de un paso de un estado feudal a uno de estado-nación; ni del cambio de la estructuras gremiales a la emergencia del proletariado.

Encontramos en Henri Lefebvre[141] una propuesta clave para pensar en la manera de aproximarnos a la estructura que levanta el movimiento moderno y su consecución en el modernismo. Lefebvre lo visualizó en términos de una teoría materialista del conocimiento, la cual pone en juego la posibilidad de repensar la realidad objetiva, en tanto su materialidad. Una estrategia que consideramos adecuada para una propuesta de historia crítica del diseño, ya que nos permite entender cómo es posible detectar una unidad, no en tanto una esencia anterior al objeto (materia y forma), sino en su interacción dialéctica que de hecho es invertida (de la materialidad a la conciencia).

Esto nos lleva ha distinguir, de manera definitiva lo enunciado en los capítulos anteriores, —la modernidad como proyecto tomado como bandera de la economía política— detona una forma de vida moderna, como señala Marshall Berman: "Presupone una unidad entre vida y experiencia que incluye la política y la psicología modernas, la industria y la espiritualidad modernas, las clases dominantes y las clases trabajadoras modernas."[142]

En este sentido, Berman sigue a Henri Lefebvre al detectar una cierta racionalidad que va más allá de los espacios de la ciencia o la academia, sino que afecta la cotidianidad. Pero esta operación no es sencilla de percibir, lo que ocurre es que la modernidad al ser un proceso de larga duración en Occidente va configurando nuevas formas de relación en lo político y lo social, en la formas de producción y en el campo económico, en el ámbito del conocimiento, esto prefigura con el tiempo una diferencia que podría percibirse en términos de la emergencia de un tipo distinto de conciencia. Berman señala que: "El pensamiento moderno sobre la modernidad está dividido en dos compartimentos diferentes herméticamente cerrados y separados entre sí: la «modernización» en economía y política; el «modernismo» en el arte, la cultura y la sensibilidad."[143]

---

[141] Lefebvre completa nuestra constelación teórica.

[142] *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 2001, pp. 81-82.

[143] op. cit., p. 82

Esto nos aclara en parte la lógica de la formulación de campos autónomos; pero de manera central nos permite reconocer que el diseño efectivamente funciona como una bisagra que articula esos "compartimentos diferentes" que detecta Berman operando en la racionalidad moderna, ya que esta práctica es central para los proyectos modernizadores y se articula al mismo tiempo como un fenómeno del modernismo. Sin embargo, tenemos que considerar que la modernidad en los países periféricos tiene una realidad espectral como argumentamos en el capítulo anterior.

Moda como dispositivo de la Modernidad

Al inicio del primer capítulo señalamos, refiriéndonos a la formación de un campo autónomo, que uno de los elementos que opera en este proceso es el dispositivo. Al ser este término utilizado en el título de este apartado es necesario señalar que su uso lo consideramos central en nuestro proceso de comprensión de un fenómeno como el diseño. Si bien lo tomamos de las elaboraciones teóricas de Foucault[144], lo trasladamos al espacio de reflexión que propone Bourdieu con el fin de problematizar con mayor precisión la relación entre diseño y modernidad.

En este sentido, la moda como dispositivo de la modernidad afecta o toca toda esfera de la vida. En nuestros días, el término se ha banalizado, —por esta razón su elaboración requiere partir del uso que le da Foucault, que en términos generales es similar a una visión de campo, en tanto topología de elementos heterogéneos, donde se articula lo dicho y lo no dicho—; pero lo importante del dispositivo es que no marca posiciones sino establece redes de relaciones en las que el poder se manifiesta. Si pensamos en el fenómeno de la moda como dispositivo, vemos que no es posible reducirlo a una de sus consecuencias que son las tendencias. Entonces, ¿qué es la moda?

Como ya hemos señalado al inicio, la modernidad es el resultado de un largo proceso en el cual se forma una nueva clase que es la burguesía y, por tanto, se vincula por una parte con la emergencia de los estados nacionales, con la formulación del capitalismo y

[144] Véase arriba, capítulo I nota a pie de página 3.

su doctrina central, el liberalismo. Por lo que la categoría moda no puede ser aplicado a toda cultura material anterior a la modernidad. Es un fenómeno que aparece con claridad en el siglo XVIII. Lars Svendsen en *Fashion a Philosophy* revisa los elementos que van caracterizando este inaprensible fenómeno. El primer elemento que detecta es el hecho de que la modernidad en apariencia nos libera de la tradición; en apariencia a través de la sucesión de cambios y con esto comienza a tomar una característica irracional: el cambio por el cambio mismo. Nos recuerda el argumento de Roland Barthes, quien señala que esta "libertad" sólo nos hace esclavos de lo nuevo, que nosotros interpretamos como una nueva forma de colonización.

«Lo nuevo» se establece a finales del siglo XIX como un imperativo categórico. Desde nuestra perspectiva desplaza a las categorías conocidas, por supuesto que no las elimina, pero si podríamos argumentar que lo que inaugura es precisamente la posibilidad de pensar en términos de simulación, en el sentido que elabora Baudrillard[145]. Svendsen nos da una referencia que nos parece sintomática:

> Between September and December 1874 Mallarmé was editor of a fashion magazine, *La Dernière Mode*, in which, under diverse pseudonyms, he wrote absolutely all the editorial material, including articles advising on dresses, hats and all other ítems. Beauty in fashion was not to find an attraction in something eternal, and not at all in any functionality, but in sheer temporality. For modern aesthetics, beauty lies in the temporal, in the transient that is absolutly contemporaneous.[146]

Nosotros hemos encontrado una referencia anterior que data de 1851 con el caso de Francisco Zarco (bajo el seudónimo de Fortún) que como señalamos en un pie de página en el capítulo tres tiene una claridad asombrosa de ver la articulación que, en efecto, acontece entre la moda y el campo de la política:

> La actual revolución de la moda me tiene inquieto, y tal vez en ninguna parte es mas necesaria que en México, pues si aquí las mugeres se deciden á ser hombres, el pais puede concebir alguna esperanza….

---

[145] Baudrillard, Jean, *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Avíla Editores, 1980.

[146] Svendsen, Lars, *Fashion a Philosophy*, tr. John Irons, London, Reaktion Books, 2006, p. 27

> Pero en Francia lo que ha resucitado, son las costumbres Napoleónicas, los accidentes á *la diez y ocho brumario,* y los golpes de Estado están á la *derniére*; la asamblea disuelta, los departamentos en estado de sitio, la prensa perseguida, los versos de Victor-Hugo prohibidos, los diputados unos presos y otros desterrados… He aquí la moda francesa, que quién sabe si se estenderá en otras partes. Lo que frustraría esos adelantos, es, que para todo se necesita algún atrevimiento: por lo demas, creo que en todas partes hay buena disposición […]
>
> Es triste que en México se hable y se escriba tanto y se haga tan poco… Pero como al mismo tiempo se usan túnicos con manga corta y con manga de chaqueta, se usa también gritar que las mejoras materiales son pura preocupación.[147]

En este sentido, la moda como dispositivo es lo que en buena medida dota a la modernidad de esa vertiginosa velocidad, pero también en ella se inscribe todo el campo social, se crean objetos cuya vigencia tiene que ser efímera, conforme avanza el siglo XX, su obsolescencia es mayor, ya que es necesario dejar espacio para lo nuevo. Esta lógica es la que alimenta el sistema de producción capitalista.

En apariencia esa es la lógica que detona la modernidad y que se establece en este dispositivo, pero lo nuevo —si revisamos las explicaciones estructuralistas de Roland Barthes y Jean Baudrillard— no explica cuál es la lógica que opera al interior, se trata como bien señaló Lefebvre de un problema que concierne a la consecuencia. En efecto, si seguimos la genealogía del trabajo de Baudrillard descubrimos que en la base se encuentra la propuesta de crítica que elabora Henri Lefebvre en sus trabajos anteriores al inicio de la Guerra Fría. En este sentido reflexionamos, al regresar al primer tomo de la *Critica de la vida cotidiana,* sobre los fundamentos de la lógica que opera en el dispositivo moda.

El proyecto de Lefebvre es fundamental si lo que intentamos es llevar a cabo una historia crítica del diseño, ya que intenta comprender cómo opera el sentido que adquiere el saber en su relación con las formas de trasformar la realidad, es decir, se refiere a una teoría del conocimiento. Es un proyecto que se encuentra perfectamente situado desde la esfera teórica en un proyecto de materialismo histórico. De hecho,

---

[147] Francisco Zarco, *La Ilustración Mexicana*, México, publicado por I. Cumplido. 1951, t. II, pp. 311-312.

vemos cómo la lectura del trabajo de Marc Bloch le ayuda a ver que es factible proponer un estudio que permita una inversión dialéctica al detectar la brecha que se abre entre la representación (histórica) y la realidad (condiciones naturales). Para comprender el régimen de saber que opera en la materialidad de la vida cotidiana requiere atender a un problema clásico de la filosofía: la conciencia. Fundamentalmente, esto lo hace al revisar la *Fenomenología del espíritu* de Hegel y *La crítica a la ideología alemana* de Marx[148].

En las notas que Lefebvre y Norbert Guterman publicaron en la revista *Avant Poste* en 1933 presentan justo los elementos que permiten pensar la vida cotidiana como un campo de investigación. Si bien esta referencia no se encuentra en las notas de Lefebvre y Guterman, nosotros detectamos que efectivamente el diseño y lo que en las últimas décadas se denomina pensamiento de diseño (*design thinking*) estaría dentro de las preocupaciones de una crítica a la vida cotidiana. Lo que muestran en la década

[148] Revisar está genealogía es crucial para comprender una propuesta de crítica de la vida cotidiana ya que en ambos trabajos la preocupación tiene que con la investigación antropológica e histórica que inciden en el problema sobre la espiritualidad del hombre moderno, pero ya no como una investigación metafísica. Desde mi lectura en una buena medida Marx establece su crítica no precisamente a Hegel sino a los Hegelianos de los que es contemporáneo. Por que existen muchos puntos de coincidencia entre Hegel y Marx, no sólo en términos de un método dialéctico sino precisamente en detectar el cambio en el sujeto que es evidente al estudiar el proceso que detona la Revolución Francesa. Hegel estudia el proceso de la Revolución, y a partir de este en buena medida desarrolla su teoría sobre el Estado. Marx, años después de la muerte de Hegel, decide tomar la misma ruta intentando indagar en los procesos detonados por los complejos acontecimientos de la Revolución: el surgimiento de una nueva clase y el desplazamiento de la mistificación de la religión al Estado. Los derechos del hombre y el ciudadano ponen en juego la libertad del hombre en lo que Hegel detecta que esto implica un cambio en términos de conciencia. Esta emergencia en el plano histórico de un nuevo tipo de sujeto plantea para Hegel una nueva forma de abstracción que va dirigida a la atomización del sujeto que sólo puede ser reagrupado a través de instituciones del Estado lo que quiere decir que su albedrío queda alienado al poder del Estado. La nueva forma de organización que emerge con claridad de la Revolución francesa es para Hegel la sociedad civil (bürgerliche Gesellschaft) que es precisamente la emergencia de una nueva clase: la burguesía pero no como la equivalencia del *homo economicus* sino la posibilidad de reconocer la capacidad que adquiere el hombre de autoafirmarse a través de las posiciones que se pueden tomar, es decir, motivado por necesidades externas a él que se vinculan con otros. Esto es lo que distingue como el detonador de cambios en el sujeto y en sus fines, Marx distingue en esto que el elemento detonador de esto es el trabajo. Hegel reconoce que la sociedad civil sólo puede tener movilidad en tanto logre organizarse en corporaciones. Con esto vemos como en realidad Marx lo que hace es seguir con las indagaciones de Hegel, la crítica es a los Hegelianos que intentan llevar su trabajo hacia una metafísica en la que efectivamente la historia es dirigida por las ideas. El trabajo de Hegel lleva a replantear el idealismo alemán que venía de Kant y que es en un nivel de abstracción anterior a la reflexión sobre el Estado. Su trabajo sobre la conciencia lleva a detectar la contraposición entre conciencia y autoconciencia, esta última podría se como una forma de dad pero siguiendo a Jean Hyppolite nos damos cuenta que en realidad la autoconciencia para Hegel es una conciencia práctica la cual tiene una primera forma de aparecer en tanto deseo, en este sentido el espíritu se constituye únicamente por la reflexión de la vida en el conocimiento. Hyppolite, Jean, *Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit*, tr. Samuel Cherniak y John Heckman, Evanston, Illinois, Northwestern Unisity Press, 1974. Beiser, Frederick (ed.), *Cambridge Companion to Hegel*, Cambridge, Cambridge Unisity Press, 1993. Ameriks, Karl, *Cambridge Companion to German Idealism*, Cambridge, Cambridge Unisity Press, 2000. Bidet, Jacques, Stathis Kouvelakis, *Critical Companion to Contemporary Marxism*, Boston, Brill, 2008. Marx, Karl, Federich Engels, *La ideología alemana*, edición en línea: http://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/feuerbach/index.htm

de los treinta del siglo XX nos permite comprender cómo Hegel pone las bases para una crítica materialista y posteriormente, Marx las llevará a sus últimas consecuencias al criticar la mistificación del conocimiento, al convertirlo en un problema de la metafísica, que hace evidente que se trata no sólo de una elaboración en la reflexión filosófica, sino que existe una escisión al interior de la conciencia burguesa, por lo que es necesario intentar una teoría materialista del conocimiento que a nuestro entender es lo que tendría que operar en la base de los trabajos sobre el pensamiento de diseño. Lefebvre y Guterman señalan que:

> Human knowledge is an actual fact, and one with history. In it, matter and form, the laws of the object and the laws of thought, have an indissoluble unity. Materialist philosophy is therefore not concerned with analysing the truth of abstract knowledge, it also looks for an explanation of errors that can only be moments of truth. Materialism alone offers a real theory of error – something no idealistic philosophy has been able to do.[149]

La primera cuestión a considerar es el hecho que la mistificación —que se manifiesta en una visión metafísica de la realidad— ha llevado a tener una visión escindida de la realidad, imposibilita una mirada de la cultura burguesa como totalidad compleja, y entonces un dispositivo como la moda es desplazado. Esto nos puede parecer problemático porque a primera vista es una postura totalizadora del mundo a partir de una operación de reducción, sin embargo, en el sentido que lo desarrollan Lefebvre y Guterman consideramos que tiene que ver con las posiciones de poder desde las cuales se desarrolla ese discurso (el de la burguesía) que en realidad atraviesa toda la producción del hombre. El punto de quiebre está en lograr detectar la manera en que se articulan en su materialización distintas posiciones; pero que en efecto responden a un mismo mecanismo, y es ese mecanismo el que es capaz de integrar al discurso hegemónico cualquier rastro de "subalternidad", en tanto, le es útil en su proceso de legitimación.

> Bourgeois ideology offers hundreds of easy ways to get out of the bourgeois World – without actually leaving it. There is more than one 'out there'. The 'out there' of religion, of philosophy (via transcendent and the absolute), of art. Kingdoms of Heaven, of the Idea, or the Beauty. There are also the escape

[149] Lefebvre, Henri, *Key writings*, Nueva York, Continuum, 2003, p. 72

> routes of outrage and romantic revolt. We escape – and by escaping we join the elite, the 'right' people, those who 'keep their own counsel'. We have been given a rank. Not only have we never escaped, we've dug ourselves deeper into order. That's the trap of the 'superior'! We should not condemn bourgeois escapism because it is escapism (if it succeeded, what would we have to say? – that would be magnificent!), but precisely because it is not, because it is one more failure, one more deception.[150]

Si pensamos en este mecanismo del que habla Lefebvre, no sólo desde el análisis de clase, sino como un dispositivo que activa lo que es el proyecto moderno, veremos que la moda es uno de esos elementos del mecanismo que no se quisiera detectar en su forma de operar. Décadas después, como se ha mencionado Roland Barthes y Jean Baudrillard, intentaron una aproximación al fenómeno de la moda pero justo en el momento en el que irónicamente «la moda» del estructuralismo había desplazado las preocupaciones que hemos señalado en los párrafos anteriores por un economicismo del signo. Sin embargo, en particular el trabajo de Baudrillard consideramos que es pertinente, aunque diferimos de su lectura en tanto código, sí detona una serie de interrogantes que nos permiten recapitular la formulación teórica de la que parte. Él fue alumno de Lefebvre y su influencia es notoria en la década de los setenta a pesar del camino rígido del estructuralismo.

En *El intercambio simbólico y la muerte* Baudrillard realiza una lectura desde la teoría Marxista, pero en su completa lectura económica, de la teoría lingüística de Saussure. De esta manera, dentro de la tradición estructuralista verá el fenómeno de la moda como un fenómeno semiológico. En este sentido, detecta los paralelismos entre la teoría del valor en Saussure y en Marx. Encontrando de esta manera que:

> El paralelo es total, en este estadio «clásico» de la significación, con el mecanismo del valor en la producción material, tal como Marx lo analiza: el valor de uso actúa como horizonte y finalidad del sistema del valor de cambio –el primero califica a la operación concreta de la mercancía en el consumo (momento paralelo al de la designación para el signo), el segundo remite a la intercambiabilidad de todas las mercancías entre sí bajo la ley de la equivalencia (momento paralelo al de la organización estructural del signo)– los dos se articulan dialécticamente a lo largo de los análisis de Marx

[150] Ibídem, p. 74

> y definen una configuración racional de la producción regida por la economía política.[151]

Detecta que la noción clásica de valor se ha subvertido, las equivalencias han sido desarticuladas estableciendo de esta manera un régimen de simulación[152] que forma parte de un orden de simulacros que atraviesan el desarrollo de la burguesía como clase del renacimiento a nuestros días. Al leer el texto se podría argumentar: ¡claro es el fin de la modernidad, la muerte del valor, la muerte de la historia: la mera simulación! Pero no. Consideramos que al revisar con cuidado los argumentos de los cuarenta de Lefebvre nos damos cuenta que este argumento estructuralista se encuentra justo en el centro de la conciencia burguesa. En estricto sentido la operación que se establece viene de la interacción entre alienación (enajenación) y mistificación en la cual la teoría sobre el fetiche es central. El estructuralismo aspiró a tener una salida, pero en su intento lo que provocó fue permanecer completamente orgánico a las estructuras que intentaban trabajar.

Lefebvre analiza el valor entendiéndolo como 'aquello que vale porque es deseado'[153]. Si seguimos una lectura estructuralista en realidad el problema que tendríamos que detectar, planteado ya en Saussure, es la diferencia[154]: un juego de oposiciones y correspondencias que tienen un sentido negativo. Tomando esto en cuenta Lefebvre habla de los valores burgueses los cuales se establecen justo por una operación de diferencia que lo llevaran a tratar de revisar en su proyecto de crítica el proceso de mistificación, precisamente es la teoría sobre el fetiche la vía para comprenderlo.

> Capitalism is a system for producing merchandise. When it turns into merchandise, the object becomes detached from itself, so to speak. It enters a system of relationships that are expressed through it, so that in the end it seems to be the subject of these relationships, their causal agent.

---

[151] Baudrillard, Jean, *El intercambio simbólico y la muerte*, tr. Carmen Rada, Caracas, Monte Avila, 1980, p. 11

[152] Si bien Baudrillard no reconoce en el texto su relación con Lefebvre y los Situacionistas, vemos que la elaboración de su teoría de la simulación es heredera directa de ambos. Cf. Debod, Guy, *La sociedad del espectáculo*, tr. José Luis Pardo, Valencia, Pre-textos, 2002.

[153] No tenemos acceso a este texto en francés pero la traducción de *wanted* consideramos que es más precisa si utilizamos deseo ya que es este el que entra en juego si lo que esta de fondo es la teoría del fetiche.

[154] En este sentido la lectura de Derrida es mucho más pertinente ya que la diferencia es lo que esta en el fondo del trabajo sobre el valor en Saussure.

> Relationships between men are masked by relationships between objects, human social existence is realized only by the abstract existence of their products. Objects seem to take on a life of their own.[155]

Siguiendo la indagación por una teoría del fetiche llegamos a Etienne Balibar en su recapitulación sobre la primera formulación que aparece en *El Capital* vemos como el eje del problema efectivamente se ubica en el valor y opera en términos de mistificación. Pero en esta primera formulación, consideramos que puede ser más claro si lo tratamos de comprender no desde *El Capital* sino a partir de *La tecnología del capital*[156], el valor de cambio se establece a través de la operación de subsunción formal, su traducción a un equivalente monetario, al tiempo que opera una subsunción real que es precisamente la que enajena el trabajo para la producción de mercancía. Si lo diagramamos de esta forma vemos la doble operación que genera un objeto, pero que efectivamente lo establece como fetiche[157]. En nuestra lectura, es por este tipo de operación que Balibar detecta en el análisis del fetichismo un índice del problema fundamental: el proceso de alienación.[158]

Las relaciones son en verdad complejas, por una parte, la crítica que plantea Lefebvre nos lleva a poner atención en que el proyecto de un materialismo histórico está vinculado con la configuración de una forma de saberes inscritos en la materia; pero lo que intentan la serie de operaciones que debemos llevar a cabo es hacer evidentes los mecanismos que movilizan el proyecto moderno. Por esto es que la moda es un dispositivo y no sólo un valor.

Por otra parte, Bourdieu reflexiona sobre la moda pero en su caso desde una visión sociológica la revisa fundamentalmente como un elemento de alta cultura, ya que restringe su reflexión al campo de la alta costura. Sin embargo, al revisar su ensayo "Alta costura y alta cultura" encontramos que también ubica a la moda, aunque en un

---

[155] Lefebvre, Henri, *Key writings*, Nueva York, Continuum, 2003, p. 82

[156] Consideramos esencial este texto ya que nos permite comprender como los procesos de industrialización tienen un papel central en el proceso de crear valor y cómo en esta operación quedaría incluida, desde nuestra lectura, en la teoría sobre el fetiche. Cf. karl Marx, *La tecnología del capital. Subsunción formal y subsunción real del proceso de trabajo al proceso de valorización (extractos del manuscrito de 1861-1863)*, tr. Bolívar Echería, México, Itaca, 2005.

[157] Veáse arriba, cap I, pie de página 12.

[158] "Las contradicciones de una dialéctica" en Etienne Balibar, *Cinco ensayos de materialismo histórico*, México, Fontamar, 1984

sentido más acotado a un campo, que desde nuestra lectura encontramos que puede ser leída como una contribución al análisis del fetichismo.

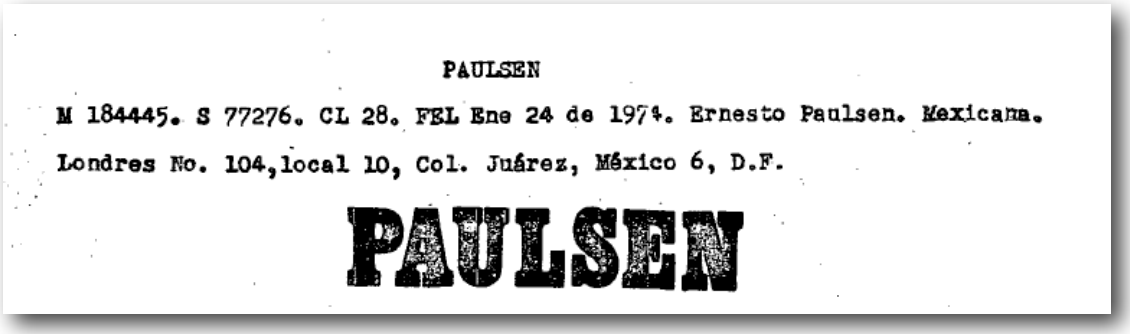
Nuevamente Bourdieu permite establecer el puente con el caso que trabajamos: Ernesto Paulsen Camba, ya que si bien Bourdieu no llevó a cabo un análisis del campo del diseño si lo intentó del campo de producción de alta costura. En este esquema ubica a los agentes que mantienen una posición dominante como aquellos que a través de la firma (*griffe*) tienen mayor capital simbólico y por consiguiente sus productos tienen precios mayores. El ejercicio de análisis que realiza Bourdieu es la escena de Paris, ¿qué podría estar más alejado del caso de México? Si nos restringiéramos a una definición de alta costura, o de producción de diseño de los países hegemónicos, no habría razón para escribir estas cuartillas, sin embargo, como lo que hemos intentado es problematizar vemos que la inscripción de la moda no podría ser limitada a los casos de evidente éxito, sino que podemos efectivamente ver cómo es que aparece en la periferia, y que de hecho en este caso la moda deviene fantasmagoría en tanto dispositivo inscrito en el proyecto moderno.

Bourdieu establece algo que nos parece fundamental en la formación de ese tipo de mercancía, que mantiene ese halo que es su «condición de fetiche», que está inmerso en la lógica de lo nuevo; pero establece incluso para este un cierto tipo de reglas, como en cualquier otro campo. En esta dinámica de campo Ernesto Paulsen Camba cae en cuenta que requiere "algo más" que la técnica, si no es así se podría considerar como un artesano; pero entre el momento que decide entrar al monasterio Benedictino, y los meses fuera en la ciudad de México en los que se mantenía surtiendo aun al monasterio, detecta, no en términos concientes, que existe una posibilidad de movilidad lo cual lo lleva no a intentar ingresar a un campo como el del diseño, ya que en esos momentos aun está en ciernes, sino a establecerse como uno más de sus pioneros.

La firma y el espectro de la modernidad

Ubicamos en *La gaceta de propiedad industrial* emitido por la Dirección General de la Propiedad Industrial de la Secretaria de Industria y Comercio un registro realizado el 24 de enero de 1974 de la marca Paulsen a nombre de Ernesto Paulsen, con la dirección Londres No. 104, local 10, colonia Juárez.[159] Este registro nos lleva a reflexionar sobre lo que Bourdieu menciona sobre el campo de producción de la *alta* costura ya que consideramos señala algo central que:

> La firma es una marca que cambia no la naturaleza material del objeto, sino su naturaleza social. [...] Pero. ¿cómo se produce el poder de un nombre propio? La gente se ha preguntado qué es lo que hace que el pintor, por ejemplo, posea el poder de crear valor. Se ha involucrado el argumento más fácil, el más evidente: la unicidad de la obra. En realidad, lo que está en juego no es la rareza del producto, sino la *rareza* del productor. Pero, ¿cómo se produce ésta? [...] En mi lenguaje, lo que crea el poder del productor es el campo, es decir, el sistema de relaciones en conjunto. La energía es el campo. Lo que Dior moviliza es algo que no se puede definir fuera del campo; lo que todos movilizan es lo que el juego produce, es decir, un poder que reposa sobre la fe en la alta costura. Y la parte de poder que pueden movilizar es tanto mayor cuanto más arriba se encuentran en la jerarquía constitutiva de este campo. [...] Lo que crea el valor, la magia de la firma, es la colusión de todos los agentes del sistema de producción de bienes sagrados. Claro que es una colusión totalmente inconsciente.[160]


PAULSEN

M 184445. S 77276. CL 28. FEL Ene 24 de 1974. Ernesto Paulsen. Mexicana.

Londres No. 104,local 10, Col. Juárez, México 6, D.F.

PAULSEN

Registro de marca. Gaceta de Propiedad Industrial, 24 de Enero de 1974

[159] La gaceta fue descargada del sitio del Sistema de Información de la Gaceta de Propiedad Industrial del Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial en http://work/sites/SIGA/gacetas/historico/invenciones y marcas/IM_RE_1974_08_001.pdf (Descargado el 17 de mayo de 2009)

[160] Bourdieu, Pierre, "Alta cultura y alta costura" en *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1990, pp. 222-223

Consideramos necesario señalar que esta elaboración no la realiza Bourdieu siguiendo la cadena de teorización que llevamos a cabo en el inciso anterior, sino que intenta, en su teorización de la década de los setenta (el texto fue originalmente una conferencia dictada en 1974), mantenerse en el campo de discusión de la antropología, así que ensaya una forma de extrapolación de los estudios de Mauss sobre la magia y piensa en el fenómeno de la alta costura en estos términos. Lo que ocurre con este desarrollo teórico es que al pensar en la firma como un ejercicio mágico opera como una ficción teórica que consideramos muy atinada porque logra hacer evidentes los problemas fundamentales que describimos en la moda como dispositivo inscrito en el proyecto moderno. Y comienza a plantearnos ciertas cuestiones claves para lograr entender la conformación del campo del diseño en México.

Para la década de los setenta, cuando Paulsen realiza el registro de marca, ya lleva más de diez años trabajando en su tienda–taller en la Zona Rosa, había dejado paulatinamente de realizar los diseños que había trabajado para el taller EMAUS. Paulsen inicia una trayectoria propia que consideramos muy cercana al trabajo del campo de la alta costura, es decir diseña y produce cada pieza en una escala menor, con técnica artesanal cuidando la calidad del producto, en algunas ocasiones realiza piezas únicas. En el capitulo anterior donde reproducimos íntegra su conferencia hay un ejemplo, que data de la década de los sesenta, en la que enuncia su visión como diseñador:

> [...] Por esos años estaba de moda hacer con las arras –generalmente monedas de oro-, pulseras, a lo cual yo me negué, pero les sugería fundir el oro y hacer diseños míos; así realizaba eslabones diferentes con el símbolo de los apóstoles grabado; también hacia pequeñas esculturas que después colocaba en madera.[161]

Como vemos la dinámica que plantea la moda es 'lo nuevo', que podemos identificar con innovación; algo que hace que se modifiquen los hábitos de *consumo* pero también las prácticas de producción. Precisamente esto se constituye como un

[161] Paulsen, Ernesto, "La integración plástica de la escultura y la orfebrería en el arte religioso" en *Simposio Internacional de Arte Sacro en México* (1er.:1992: Ciudad de México),México, Secretaria de Desarrollo Social, CONACULTA, Comisión Nacional de Arte Sacro A.C., p.93

elemento central de las dinámicas del campo; pero en este caso podemos pensar que tiene una doble operación: coadyuvan a la formación del campo al mismo tiempo que generan posición. Durante la década de los sesenta Paulsen comenzó a realizar el registro de sus diseños en la Dirección General de Derechos de Autor, práctica que cesó cuando cayó en cuenta que no había forma de frenar la influencia que sus diseño generaban ya que comenzaron a proliferar copias de sus trabajo.

El campo del diseño, a mediados del siglo XX, va paulatinamente adquiriendo los elementos que lo configuran como campo. Clara Porset Dumas, que ha sido ya estudiado de manera más profunda, prepara en 1952 la primera exposición en America Latina sobre diseño *El arte en la vida diaria,* con el apoyo del Instituto Nacional de Bellas Artes, en la cual presentó tanto el trabajo artesanal como la naciente producción industrial nacional, la inscripción de estas dos prácticas productivas quedan en la base de la formación del campo. Pero es precisamente entre las década de los sesenta y setenta cuando el campo ya tiene una configuración en la que existe una formación profesional a nivel superior con la Universidad Iberoamericana como pionera (primero a nivel técnico y posteriormente a nivel licenciatura); quienes comienzan a organizar la currícula son Horacio Durán, Jesús Virchez y Sergio Chiappa. El mismo Horacio Durán será quien inicie en la Universidad Nacional Autónoma de México en 1969 la carrera de Diseño Industrial.

Consideramos, en nuestra lectura, que los gobiernos que van de Cárdenas a Ruiz Cortines ponen las bases para un proyecto modernizador, evidencia de esto es la emergencia de empresas nacionales. Normalmente se considera que el periodo denominado de "sustitución de importaciones" es el que establece las bases para la industrialización, sin embargo, consideramos que es con el cardenismo el momento en que existió una posibilidad interesante de desarrollo partiendo de la expropiación del sector petrolero, estratégico para ese momento, pero también y fundamentalmente con la conformación de un partido político con una forma de organización inversa a la tradicional, es decir, desde la iniciativa de las bases organizadas (campesinos, obreros, popular y militar). La formación del Partido de la Revolución Mexicana (PRM) por una parte fue una medida política para desactivar los residuos del poder del maximato, y por otra parte articular un

proyecto de modernización fundamentado no en la aspiración de construir la infraestructura, sino precisamente tomando como punto de partida establecer lineamientos sociales que permitieran la movilidad que no se había hecho posible durante las primeras décadas del siglo y se cumpliera el programa de la Revolución[162]. Como una paradoja encontramos que sin la restructuración que generó el Cardenismo no hubiera sido posible el establecimiento de políticas de "sustitución de exportaciones" y sin embargo, estas políticas operaron para desvanecer la súbita aparición del espectro del socialismo que parecía manifestarse bajo el mandato de Cárdenas. La conformación de un partido con una fuerte base corporativa dará gran poder, y de hecho otorga los fundamentos para el sistema político mexicano[163].

Cardoso y Faletto señalan en su análisis *Dependencia y desarrollo en America Latina* que en el caso de México la quiebra del predomino oligárquico no es la consecuencia del levantamiento encabezado por Madero, ya que era fundamentalmente una revolución política, que tenía en su base una alianza entre la clase media urbana y los grandes hacendados. Sin embargo, Zapata se encargaría de hacer evidente esto al proclamar el Plan de Ayala donde se ve articulada la inminente necesidad de una revolución social y no sólo política, lo cual no sería posible sino hasta el periodo de Cárdenas. Por otra parte, Cardoso y Faletto señalan que la dependencia con el capital extranjero no había cesado a pesar de la Revolución. Apuntan a que es precisamente con Cárdenas donde se manifiesta una estrategia de cambio.

> [Cardenas] Eligió como aliados a los sectores populares, lo que significó una efectiva reforma agraria, la creación de los ejidos y la constitución de un fuerte aparato sindical. Por otra parte se emprendió un vigoroso programa de nacionalizaciones cuyo objetivo fundamental fue la nacionalización del petróleo. Se daban así los primeros pasos para ofrecer al régimen un efectivo apoyo popular. Pero la originalidad del

---

[162] La noción de programa de la Revolución es algo arriesgada ya que la Revolución mexicana no es un bloque homogéneo sin embargo, del proceso consideramos que surgen dos líneas uno político y otro social, que se han identificado en la retórica de su institucionalización en las figuras de Madero y Zapata. Con Cárdenas lo que se tomó como base fueron los planteamientos de Zapata.

[163] Córdova, Arnaldo, *La formación del poder político en México*, México, Era, 1985.

> esquema consistía en que si la clase media controlaba el Estado, también empezaba a constituirse en forma privada un poder económico paralelo al de aquél. [164]

Terminar con la oligarquía era la condición para que los reducidos grupos de clase media privilegiada pudiera aspirar a conformarse como una burguesía. En esos momentos, para conseguir este objetivo se requería de la intervención del Estado, a diferencia de los casos de países hegemónicos, en los cuales una burguesía ya conformada era la que movilizó la revolución (el caso paradigmático es la Revolución francesa). Por esta razón fue necesario que los fundamentos para propiciar la formación de una burguesía fueran creados por el Estado, y en este proceso el período de Cárdenas es central. Sin embargo, al ser el proyecto cardenista identificado con un programa socialista sus sucesores en el poder intentaron sistematicamente desplazar su proyecto e instrumentalisarlo como una estrategia para neutralizar esta posibilidad. Una de las acciones emprendidas fue en el periodo Ávila Camacho (1941-1946), sucesor de Cárdenas, en su plan sexenal "[…] reconoció que el PRM, "forma actual del Partido Revolucionario histórico", se proponía consolidar las grandes conquistas, ya definitivamente adquiridas por Cárdenas, pero también abrirse a las "posibilidades indefinidas de nuevo adelanto".[165]

Para la segunda convención del PRM en 1946 cambió a ser el Partido Revolucionario Institucional (PRI). Cárdenas y Ávila Camacho había dejado listas las condiciones para lograr la movilidad y formación de una nueva burguesía que es en sí la base de la estructura que articula el proyecto moderno; a pesar de las contradicciones que surgían debido a la lucha por el poder. El problema que detectan con claridad Cardoso y Faletto es que el proyecto modernizador en America Latina tomó un rumbo hacia un populismo desarrollista, las políticas de sustitución de importaciones lo que propicia es iniciar un periodo de desarrollo hacia adentro. Pero como vemos las condiciones generales tanto sociales como económicas no son propicias para que se conforme el campo del diseño, sin

---

[164] Cardoso, Fernando Henrique, Enzo Faletto, *Dependencia y desarrollo en América Latina*, México, Siglo XXI, 1969, p. 88

[165] González Navarro, Moisés, *La CNC en la reforma agraria*, México, El día, 1985, p. 109

embargo, estas características lo que explican es cómo van surgiendo poco a poco individuos que tienen la suficiente movilidad social para ir estableciendo las bases de esta práctica. Son precisamente esos últimos años de la década de los cincuenta, cuando el "desarrollo hacia adentro" se encuentra operando, cuando Paulsen se lanza a la empresa de articular una práctica como diseñador de un bien suntuario para esa clase media emergente.

Sin embargo, el modelo no operó en logar un desarrollo sostenido que permitiera una mayor movilidad. La modernidad parece por momentos llegar con una estructura alterna a la que había ocurrido en Europa desde finales del siglo XVIII, por esta razón es que nos referimos a ella en términos espectrales. Consideramos que en particular en el caso de México el hecho de invertir el modelo propuesto por Cárdenas llevó a provocar lo que Cardoso y Faletto detectan en el proceso de formación de un Estado como inversor y ser al mismo tiempo el encargado de la regulación de la economía, lo cual brinda momentáneamente la posibilidad de estabilidad para el desarrollo; pero en el caso concreto de México el Estado fue el encargado de formar a la burguesía urbano-industrial-financiera así como a las bases obrero, campesinas y populares como corporaciones con movilidad pero limitada y enajenada al Estado.[166]

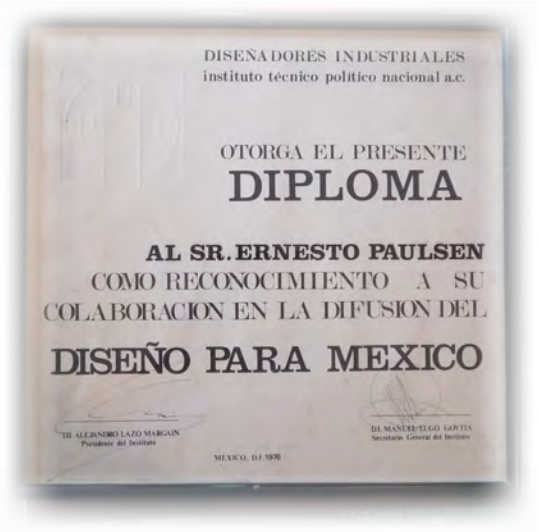
Lo que sucedió no es un ejemplo de simulación ni de simulacro desde nuestra lectura tiene relación con lo que describe Jaques Derrida en el capítulo "En nombre de la Revolución, la doble barricada "[167]: el espectro. Lo podemos entender en una primera instancia como: la visibilidad de lo invisible que aparece y desaparece, en tanto todo el proceso de consolidación de un proyecto de Estado nación y su proceso de modernización están atravesados por la sucesión de episodios violentos en los que lo que se puede detectar es una sucesión de trabajos de duelo. Como señalamos en el párrafo anterior el proyecto modernizador que inicia su articulación con Cárdenas fue desplazado por el miedo al fantasma del socialismo

---

[166] El modelo es fascinante ya que si pensamos que la modernidad tiene un momento coyuntural fundamental con la Revolución Francesa al tomar el poder la burguesía en el caso de México el proceso de invirtió y desfasó ya que cuando finalmente se da un proceso de Revolución es hasta el momento de su institucionalización cuando el Estado pone las condiciones para que la burguesía surja con toda claridad. Esto que tiene implicación políticas indiscutibles es un índice de por qué el proceso de formación del campo del diseño en el caso de México es tardío.

[167] *Espectro de Marx. El estado de la deuda. El trabajo del duelo y la nueva internacional*, Madrid, Trotta, 1995.

que parecía acechar; pero el proceso que se desató a partir de la reacción al acecho fue la conjura a otro fantasma, «hacer que venga a la presencia lo que aun no ha sido» en palabras de Derrida. Por otra parte señala, al hablar de la revolución inglesa y la francesa, que no existe un "espíritu" de la Revolución, es decir, si lo pensamos en nuestra historia la suma de arbitrariedades del gobierno porfirista llevó a considerar que el camino era conseguir el cambio en el gobierno a través de una revolución, pero en el momento de la inminente traición queda completamente evidenciado que no hay tal esencia, sino «algo otro» que es más bien de naturaleza espectral. Este argumento puede parecer metafísica pero en realidad no lo es. La elaboración sobre el espectro tiene un fundamento material porque la manera en que aparece o re-aparece es al corporizarse o incluso materializarse. La aspiración de modernidad es otro caso en el que se ha conjurado por medio de generar un Estado corporativista. Como señalan Cardoso y Faletto, el Estado hizo aparecer a la burguesía para que efectivamente se cumpliera la manifestación de la modernidad.


DISEÑADORES INDUSTRIALES
instituto técnico político nacional a.c.

OTORGA EL PRESENTE

DIPLOMA

AL SR. ERNESTO PAULSEN

COMO RECONOCIMIENTO A SU COLABORACION EN LA DIFUSION DEL

DISEÑO PARA MEXICO

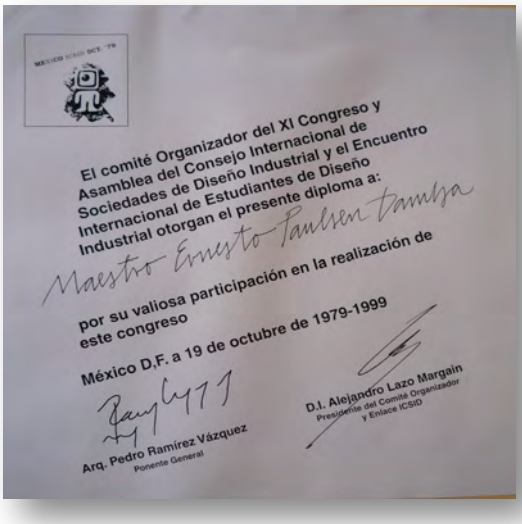
El momento en que esta invocación parecía ser efectiva fue sin duda entre la década de los sesenta y los setenta. En particular la década de los setenta marca un momento en el que aparece con claridad una configuración del campo, ya existe una base de los primeros egresados de la carrera de diseño industrial que inician en la primera mitad de la década de los sesenta su desarrollo profesional en estrecha vinculación a las iniciativas estatales por medio de instituciones e industrias paraestatales. Algunas de estas iniciativas fueron la conformación del Centro de Diseño del Instituto Mexicano de Comercio Exterior (IMCE), la fundación del Colegio de Diseñadores Industriales y Gráficos de México (CODIGRAM), la creación de Fondo Nacional para el Consumo de los Trabajadores (), el Instituto Mexicano de Asistencia a la Industria (IMAI), los

Diploma otorgado a Ernesto Paulsen Camba por el Instituto Técnico Político del PRI.

Cortesía de Patricia Paulsen

Laboratorios Nacionales de Fomento Industrial (LANFI). Se va generando una red entre la emergencia del campo del diseño y el Estado de tal manera que surgen concursos y premios que fomentan el diseño, se establecen como espacios de asesoría y con posibilidades de cooperación con las universidades generando publicaciones.

Uno de los agentes que sería necesario estudiar en este momento de configuración clara del campo del diseño es Alejandro Lazo Margain ya que artículo varias iniciativas desde el campo del poder como el Instituto Técnico Político Nacional del Partido Revolucionario Institucional ya que si bien parece que intenta una iniciativa para el fomento del diseño tendríamos que evaluar cual fue el papel real



Abajo: Ernesto Paulsen mostrando la escultura que realizó como trofeo para el ICSID. De pie Alejandro Lazo Margain y a su derecha Pedro Ramírez Vázquez

Arriba derecha: Paulsen en su tienda-taller.

Arriba izquierda: Reconocimiento a Paulsen por su participación en el congreso.

que desempeñó ya que está iniciativa no prosperó. El mismo Paulsen recibió un reconocimiento en 1974 por su difusión del diseño para México.

En 1979 se lleva a cabo el XI Congreso del Consejo Internacional de Sociedades de Diseño Industrial (ICSID), en el cual Participó Paulsen. De pronto parece surgir un proceso prometedor de la conformación del campo; pero al ser éste el resultado de una más de las fantasmagorías de la modernidad nacional, será en parte desarticulada y tendrá que retomar su formulación nuevamente en la década de los ochenta.

La zona Rosa la zona *chic*

Como vemos la configuración es compleja para entender la manera en que se forma el campo del diseño pero como habíamos apuntado en el capítulo anterior, la conformación del *habitus* es a nuestro entender un proceso de larga duración que permite entonces comprender las zonas de indeterminación que aparecen y la sucesión de fracasos en una historia escrita desde la periferia.

Ernesto Paulsen en su tienda-taller en el Pasaje Jacarandas

Las condiciones que señalamos en el apartado anterior son consecuencia de un Estado populista y de un partido de Estado, y tratamos de apuntar que esto provoca ciertos pliegues que en un ejercicio historiográfico de corte historicista no son posibles de ser desplegados. Es por esto, que un caso "anómalo" como Paulsen en realidad parece que atendería perfectamente a esta lógica detonada por la modernización del país y permite en un primer momento detectar los pliegues, unos de ellos son las políticas de sustitución de importaciones, para de esta manera ensayar una aproximación crítica al fenómeno del diseño.

Cuando Ernesto Paulsen Camba decide iniciar su práctica profesional como diseñador lo hace en el lugar de la ciudad que podría intentar ser el reflejo de una zona cosmopolita, el lugar en el que las aspiraciones de modernización se comienzan a traducir en enunciaciones del modernismo.

Había las condiciones materiales para que surgiera una zona *chic*. Vicente Leñero, querido amigo de Paulsen, en su trabajo como cronista realizó un relato extraordinario de la Zona Rosa en 1965. Nos presenta justo ese escenario donde el pasado de las glorias porfirianas de la Colonia Juárez es progresivamente tomado por un extraño gusto moderno de la naciente burguesía hija del "desarrollo hacia dentro".

> Hace ocho o nueve años, a lo sumo, nació en ese lugar de la ciudad de México "la zona del arte, de la elegancia y del buen gusto". Así la bautizaron, con perfume de París. Su padre, el nuevo rico comerciante, quería verla crecer sofisticada, importante, "igualita" al Greenwich Village de Nueva York, al Russian Hill de San Francisco… Le impusieron una manera de ser copiada del extranjero y el traje le quedó grande, inapropiado. Pronto mostró el cobre y el sobrenombre se impuso: Zona Rosa. Demasiado ingenua para ser roja, pero demasiado frívola para ser blanca. Rosa; precisamente rosa.[168]

El relato de Leñero nos deja ver dos cuestiones, por una parte, un deseo de clase que se manifiesta en la exhibición de su *milieu*, encontramos en sus descripciones una ironía a esta manifestación de una ciudad cosmopolita. No debemos olvidar que los años sesenta son un punto en el que las políticas culturales que había cimentado el progresivo surgimiento del Estado están en un punto crítico: la "esencia" de lo mexicano parece que fuera una categoría transcendental kantiana, es decir es anterior a su manifestación en la vida cotidiana, y ya aparecen indicios de que puede ser considerada como un lastre para esas generaciones que nacieron bajo la lógica de la modernización del país.

Hay un problema que consideramos consecuencia de un proceso de reificación de lo mexicano, pero que también es resultado de su experiencia de modernidad. Por esto encontramos quiebres sucesivos, deslizamientos continuos que no permiten intentar extrapolar esta experiencia de modernidad a ninguna otra. Con las limitaciones de un

---

[168] Leñero, Vicente, "La Zona Rosa, 1965" en Rubén Gallo (comp.), *México D.F.: lecturas para paseantes,* México, Turner, 2005, p. 89

novel escritor, Carlos Fuentes describe este desconcierto a lo largo de *La región más trasparente,* entre la confusión de voces narrativas de todas las clases sociales que se entremezclan en la ciudad de la década de los cincuenta hay un neologismo que en cierto sentido aclara este estado de marasmo que pareciera no permitirnos definir con claridad qué es lo que se encuentra inscrito en esa cultura material: *pepsicoatl*. Sí, por más que el Estado hace esfuerzos por generar un proceso modernizador exitoso todo lo que se manifiesta son fantasmagorías, en esta ocasión se trata del modelo modernizador norteamericano confundido y traslapado con las sucesivas apariciones espectrales que los gobiernos postrevolucionarios invocaron como guardianes de sus regímenes: la historia oficial del pasado glorioso prehispánico. Desde una lectura de economía política esto lo que manifiesta es un momento en que es evidente la dialéctica entre dependencia y desarrollo.[169]

Ernesto Paulsen en su tienda-taller en el Pasaje Jacarandas

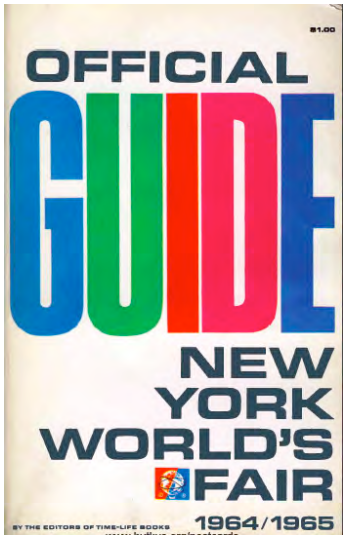
Al tener esto en cuenta entonces la primera referencia que ofrecimos sobre la relación entre el campo de la moda y el proceso de posicionamiento de Paulsen toma otra dimensión. Efectivamente la ficción teórica que articula Bourdieu de la magia aparece. El trabajo que paulatinamente va realizando en su tienda-taller atendiendo directamente a los clientes, entablando amistad con esa *elite* que frecuentaba el pasaje Jacarandas en la calle de Londres se vuelve un doble de la zona de Boutiques de Paris. En la década de los setenta tiene ya acumulado tal capital simbólico que es tiempo de proteger dicho capital, de esa manera interpretamos el registro de marca, así como el registro de derechos de autor de sus diseños.

A pesar de las ironías la producción en el campo del arte, la arquitectura y el diseño efectivamente logran generar enunciaciones modernistas, por ejemplo, el conjunto arquitectónico que fue el paseo Jacarandas. Louise Noelle en el ensayo en memoria

[169] La complejidad que implica este momento no puede ser interpretada como un simulacro de modernidad efectivamente lo que ocurre es una extraña forma de ser articulada que no puede ser pensada bajo los esquemas conocidos a través de los países hegemónicos es por esto que vamos y venimos de un plano temporal a otro, de lo político a lo económico, consideramos que esta ruta que deconstruye la arquitectura de la historia nos permite entre aquello que fue plegado en el proceso y en este sentido articular nuestra propuesta de historia crítica.

a Ramón Torres Martínez (1924-2008) describe el momento de esta manera:

> Para un buen número de habitantes de la ciudad de México y algunos de sus visitantes, la década de los años sesenta representa un momento dorado abruptamente concluido cuando llegaron las olimpiadas que resultaron empañadas por los trágicos acontecimientos del dos de octubre. En el ámbito de la arquitectura, constituye el último periodo de la supremacía del Movimiento Moderno, aunque ya se oían voces de disidencia; era el momento en el que surgían excelentes ejemplos del dominio de los materiales y de las técnicas alentados por la doctrina "menos es más" (*less is more*) de Ludwig Mies van der Rohe. En ese contexto, cabe destacar el pasaje comercial Jacarandas, creado en 1959, pues sus autores alcanzaron con él una gran depuración del lenguaje arquitectónico. A este importante hecho se agrega que el pasaje se había convertido en un símbolo de la vida social de la época, pues constituía un polo de atracción para los jóvenes de la ciudad capital. ¿Quién no recuerda haber disfrutado un café en el Toulouse y una copa en La Llave de Oro, admirado las novedosas piezas de joyería de Ernesto Paulsen o comprado una prenda de vestir en sus atractivas *boutiques*?[170]



Portada de la Guía Oficial de la Feria Mundial de Nueva York, 1964 / 1965

Esas novedosas piezas de joyería son desde nuestra perspectiva un ejemplo de la moda como dispositivo que opera en términos de una enunciación del modernismo. Como señalamos, los clientes de Paulsen eran en su gran mayoría *connoisseur* (arquitectos, ingenieros, historiadores, artistas, etcétera), aquellos que están buscando expresar una sensibilidad modernista. Un hecho crucial en el posicionamiento y valor que tomará la firma de Paulsen es la invitación que le extiende uno de sus clientes, Pedro Ramírez Vázquez para presentar algunas de sus piezas en el pabellón de México en la feria mundial de 1964-1965 en Nueva York. La feria que no fue un gran éxito, ya que recibió a 51 millones de visitantes cuando se había calculado una afluencia de 70 millones. Consideramos que esta feria es sintomática del estado del proyecto

[170] Anales de Investigaciones Estéticas, núm. 93, 2008, p. 243

moderno en plena guerra fría[171] y precediendo los aires de revolución que llegarían a su clímax en el 68.

En comparación a los pabellones de IBM o General Motors el pabellón de México no era espectacular, aunque decoroso. La recepción de las piezas de Paulsen fue favorable a tal punto que después de esta experiencia llegó a un punto en el que se vio obligado a evaluar la posibilidad de pasar a un producción mayor dejando así el minucioso trabajo artesanal. La decisión que tomó fue mantenerse en el mismo modo de producción mucho más cercano al de la alta costura, con la relación directa con sus clientes, pues en ocasiones diseñaba piezas exclusivas, y en otros casos realizaba piezas con tirajes reducidos y firmados.

El broche: mecanismo de enunciación

Paulsen en la conferencia que hemos citado, en el capítulo anterior, señaló que desde sus inicios a principios de la década de los noventa había diseñado más de 800 cruces, más de 400 anillos matrimoniales, trabajó objetos sacros, y todo tipo de piezas de joyería. Además incursionó en la escultura y la gráfica. Su trabajo fue incesante. Y todo con un cuidado de la forma siguiendo justo esa máxima modernista de "menos es más".

Pero del material que revisamos durante esta investigación encontramos en el desarrollo de un broche un momento importante de su trabajo como diseñador. Logró efectivamente una limpieza de la forma admirable y una precisión en la factura que lo distingue como un tipo de producción «cosmopolita». En esas décadas la producción

[171] El diseño en ese periodo tomo un fuerza mayor de la que se pudiera pensar, ya que se torno en momentos en una herramienta argumental de las pugnas entre los dos grandes bloques, desde 1959 cuando se llevó a cabo en Moscú la American National Exhibition (ANEM) donde el objetivo era mostrar el "american way of life" al pueblo sovietico. Durante el recorrido de inauguración se entabló el debate sobre la cocina (The kitchen debate) entre el vicepresidente norteamericano Richard Nixon y el primer secretario de la Unión Soviética Nikita Krushchev. Ver "Richar Nixon and Nikita Khushchev 'The Kitchen Dabate'" en Gorman, Carma, *The Industrial Design Reader*, Nueva York, Allworth Press, 2003, pp. 172-174 y Reid, Susan E., "'Our Kitchen is Just as Good': Soviet Responses to the American National Exhibition in Moscow, 1959", en Crowley, David, y Jane Pavitt (ed.), *Cold War Modern. Design 1945-1970*, Lodon, V&A, 2008.

de joyas en los países hegemónicos había llegado a consolidar marcas con una larga tradición como Tiffany, Boucheron, Lalique, Van Cleef and Arpels, Cartier por destacar algunas.

En términos de moda el modernismo sufrió un desplazamiento que comenzamos a diagramar en el capítulo dedicado a la historiografía. Raymond Williams en su conferencia "¿Cuándo fue el modernismo?"[172] señala la dificultad de su estudio precisamente por lo que nosotros detectamos como desplazamientos discursivos. El movimiento moderno que en un inicio puede identificarse con la vanguardia tiene dos primeras inscripciones: la primera reconocer la vanguardia como una posibilidad liberadora de la conciencia y la segunda, identificarla con un "reino sagrado", el arte de vanguardia como una esfera fuera de la economía que genera valores mistificadores. Williams identifica que las migraciones provocadas por la primera y segunda guerras mundiales son factores decisivos en el efectivo desplazamiento discursivo del modernismo. Esto que detecta Williams es completamente central para el desarrollo metropolitano durante el periodo de la guerra fríá, entendiendo esto como el desarrollo de centros urbanos que modifican las prácticas sociales. Podemos identificar esto en el caso de Paulsen con la influencia que implico la precedencia de Mathias Goeritz como maestro de fray Gabriel Chavéz de la Mora.

La abstracción fue uno de los desplazamientos que se efectuaron. Entendiéndola como una tendencia que generó un impacto más allá del propio campo de las artes visuales. En el diseño de joyería uno de los diseñadores que pueden señalarse como el ejemplo reconocido de esta tendencia es el británico Andrew Grima, si bien, él no fue una influencia para Paulsen Camba nos parece importante destacar los puntos que tienen en común: la manera de trabajar el metal y la selección de piedras.

En *Understanding the jewellery* se describe su trabajo de esta manera:

> Andrew Grima (…) discovered needles ways of texturing metal, moulding it into bold and daring shapes and setting it with large surfaces of uncut crystals or gemstones chosen for their chromatic interest more than for their economic value: bicoloured tourmalines, opals, agates, opal boulders,

[172] Conferencia dictada en Bristol el 17 de marzo de 1987 y transcrita en el libro Williams, Raymod, *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, tr. Horacio Pons, Argentina, Manantial, 1997, pp. 51-56

> baroque pearls, aspires and moonstones cut en cabochon, lapis lazuli, citrines, etc., all embellished with sprinkles of small diamonds.[173]

Otros diseñadores de este periodo son David Webb en Nueva York, Darde et Fils en Paris. La relación que se establece entre una moda que empieza a ser influenciada por el op art, la ciencia ficción y los viajes al espacio marcan un cambio en las formas de diseñar. Quienes contribuyen a este cambio son Cardin, Paco Rabanne y Courrèges. La minifalda, los vestidos babydoll, abrigos de vinil, colores vibrantes, todo tipo de pantalones desde los hot pants hasta pantalones en lugar de vestidos de noche. En este contexto la joyería también tomaría un camino de transformaciones acorde con el nuevo rumbo que la vida va generando. Los modos de trabajo van experimentando nuevas calidades e intentan muchas veces formas divertidas de expresión. El uso de la joyería se decodifica permitiendo que cada individuo genere sus propias combinaciones para día o noche.

Encontramos en este momento que la joyería toma dos variantes a nivel comercial como lo sugieren Bennette y Marcetti: una joyería para coleccionistas que debe ser resguardada en una caja fuerte, y otro tipo de joyería sin montajes complejos y con piedras semipreciosas con un espíritu divertido y fresco. Estos autores nos comentan que de las grandes marcas con tradición Van Cleef and Arpels fue la primera en comprender el nuevo nicho de mercado que comenzaron a emerger, un ejemplo es la colección de broches de animales, que expresan un sentido completamente lúdico. El diseño tanto de las piezas más experimentales como las de colección de las casas tradicionales (Van Cleef and Arpels, Tiffany, Boucheron, Chaumet and Mauboussin) exploran texturas, juegos asimétricos, experimentan con las tonalidades de las gemas (tanto preciosas como semipreciosas).

La década de los setenta fue marcada por la crisis del petróleo lo que provoca un ciclo negativo que generó una reacción de inestabilidad. En momentos como estos la joyería llamativa de piedras preciosas es un exceso. Aunque para un caso como México lo que abre es la posibilidad de una bonanza por el peso que la producción petrolera implicaba. La moda de los setenta presenta una tendencia influenciada más por lo étnico y un cambio definitivo ocurre la mayoría de las grandes firmas de moda crean

[173] Bennett, David y Daniela Mascetti, *Understandig Jewellery*, England: Antique Collectors' Club, 1989, p. 402.

sus departamentos *Ready-to-wear.* Los setenta es un momento en que no hay una sola línea, sino que encontramos en el vestido una diversidad de largos, materiales, estilos, es el mismo caso para la joyería. Bennette y Marcetti comentan que es prácticamente imposible identificar un signo distintivo en la tendencia de joyería de los setenta, algunos diseñadores buscan regresar a las formas tradicionales de la joyería (ejemplo gargantillas de diamantes), algunos toman referencias de joyería tradicional en particular la hindú, y por lo menos a inicios de la década aun se manejaba la abstracción geométrica pero para la segunda mitad de la década esta se considerará fuera de moda.

En esta década la joyería como la moda se democratiza, las casas tradicionales crean joyas espectaculares por encargo pero comienzan a trabajar en colecciones a precios más accesibles aunque aun marcan una diferencia de estatus. El gran cambio es que estas son joyas que las mismas mujeres compran. Dos de los materiales que comienzan a utilizarse en esta década son el cristal de roca y las maderas talladas, estas en particular utilizadas por Boucheron. Un elemento que debemos destacar es que hasta la década de los setenta, el oro amarillo tomó un papel protagónico, anterior a esto se trabajó más en montajes de oro blanco para resaltar lo espectacular de las gemas, pero en esta década se experimenta con variantes y combinaciones antes insospechadas, rompiendo así con la supremacía del diamante como la 'gema por excelencia'. Una firma que toma fuerza en esta década es Bulgari que popularizó el oro amarillo pulido y algo interesante es que retomó el uso de monedas antiguas o de gemas grabadas.

En el caso de México nos interesa destacar tres joyeros que también se establecieron como marcas, dos de ellas continuan su producción. El primer caso es William Spratling, que es a su vez central para el campo del diseño y producción de joyería, cuyo trabajo impactó el desarrollo de talleres de joyería y orfebrería en Taxco, Guerrero. Nace en 1900 en Nueva York, su formación es como arquitecto en la década de los veinte viene a México. En 1931 inicia su trabajo como diseñador de joyería en Taxco trabajando con dos orfebre de Iguala, sus primeros trabajos tomaban motivos prehispánicos y bordes tejidos. El impacto de su trabajo fue central para el desarrollo económico de Taxco, entrenó a la mayoría de los orfebres de la ciudad que fueron progresivamente independizándose. El caso de Spratling es interesante ya que fue un operador de la política exterior de los Estados Unidos, el embajador de

norteamericano en México a finales de la década de los veinte vio en él la capacidad para implementar un proyecto de desarrollo en Taxco ya que desde su análisis el sector minero a través de la producción de joyería y orfebrería podía ser un detonador de desarrollo que pudieran frenar las posibilidades de que se implementara una política socialista o incluso comunista en México.[174]

En la década de los cuarenta surge un taller familiar con un sello propio *Los Castillo* quienes no se limitaron a reproducir los diseños de Spratling, aunque su catálogo formal está vinculado con motivos prehispánicos y de la artesanía, realizaron interesantes aportes técnicos como los mosaicos de plata y piedras, los montajes 'flotantes', plata 'hueca' y los metales casados. En 1953 se funda Tane, precisamente en la Zona Rosa en la calle de Amberes. Como podemos reconocer Paulsen no fue el único diseñador, en los mismos años, encontramos diseñadores de joyería como Alfonso Soto Soria y Héctor Aguilar.

Si bien, Paulsen no es un caso aislado como podemos observar al revisar el trabajo de algunos de sus contemporáneos, encontramos en su diseño un sello cosmopolita, no es posible ubicarlo dentro de la tradición de una búsqueda nacionalista en sus referentes formales. En este sentido consideramos que el tiempo que convivió con fray Gabriel Chávez de la Mora[175] dejaó un sello que se identifica con la forma de trabajo y la abstracción derivada del taller de Educación Visual de Mathias Goeritz, ya que detectamos en el trabajo de Paulsen un conocimiento de la forma que lo llevó a elaborar piezas que consideramos escultóricas.

En realidad su trabajo como joyero precede a su trabajo como escultor. De hecho hemos encontrado en nuestra investigación algunas piezas de joyería que posteriormente fueron llevadas a gran formato. Él mismo declaró en 1973 en el artículo citado del diario *The News*: "The creative effort for a piace of jewerly and a sculpture is the same; the dificulties are technical".

El modernismo que expresan estas piezas es el de la periferia completamente distanciado del sentido originario de finales del XIX y de las vanguardias históricas del

[174] Coronel Ria, Juan Rafael, "Con la turquesa en la memoria: lo mexicano en el diseño" en *Vida y diseño en México. Siglo XX*, México, Fomento Cultural Banamex, 2007. pp. 107-222.

[175] Véase arriba, cap. IV.

XX. El modernismo que se expresa en el México de los sesenta y setenta está en el contexto de un modernismo colonizado en buena medida por las operaciones realizadas por personajes como Barr.

Al revisar la obra de Paulsen encontramos que en el desarrollo de un broche, que hemos denominado invisible, logra una limpieza de la forma admirable. Consideramos que en términos de diseño este es un punto cúspide de su investigación formal y técnica. Este broche lo utilizó tanto para pulseras como para gargantillas. Las piezas que hemos ubicado para su registro, en su mayoría fueron trabajadas en oro amarillo. Cada pieza es fabricada de manera artesanal y utilizando una construcción volumétrica de formas geométricas en las que en ocasiones se maneja algo de color con piedras semipreciosas. Las composiciones no sólo trabajan los volúmenes, sino que provocan que el vacío que enmarcan tengan un papel compositivo. En cuanto al broche logra generar un mecanismo que desde nuestro análisis parte de una bisagra encajada. Los dos casos que revisamos, uno de forma rectangular y otro oval, logran la completa limpieza formal de tal manera que parece un eslabón más, sin embargo el broche se identifica por la sutil división de la pieza que se desplaza de forma lateral, como un abanico. Una de las piezas que analizamos, una pulsera de eslabones rectangulares con esferas de granate pulido, cada uno engarzado por medio de un poste al centro del eslabón de tal manera que parece que flota, en uno de los eslabones se encuentra marcado el tiraje 1/10 y la firma.

Vemos en su trabajo formas enunciativas, por lo que cabe hacer la aclaración que esto no implica un análisis estructuralista, sin embargo, partimos de que éste opera como un hecho enunciativo en términos historiográficos, lo cual nos lleva a producir, lo que Hyden White, señala como un lenguaje figurativo:

> […] crear imágenes de objetos que ya no son perceptibles y dotarlos de un aura de un tipo de «realidad» y hacerlos en cierto modo disponibles para las técnicas de explicación e interpretación elegidas por un determinado historiador para su explicación. […] No se trata de una «conciencia falsa» que enmascara una «inconsistencia real», sino de una narrativización de los acontecimientos que despliega los cambios en los grupos y las transformaciones de las relaciones entre ellos en el transcurso del tiempo. […] La consistencia discursiva, en la cual diferentes niveles de

representación están relacionados analógicamente entre sí, es completamente diferente de la consistencia lógica, en la que un nivel es tratado como si fuera deducible de los otros. El fracaso de los esfuerzos recientes por elaborar una doctrina coherente de la causalidad histórica indica la inadecuación del paradigma científico «nomológico-deductivo» como un *organon* de la explicación histórica.[176]

Pulsera con esferas de granate. 1/10.

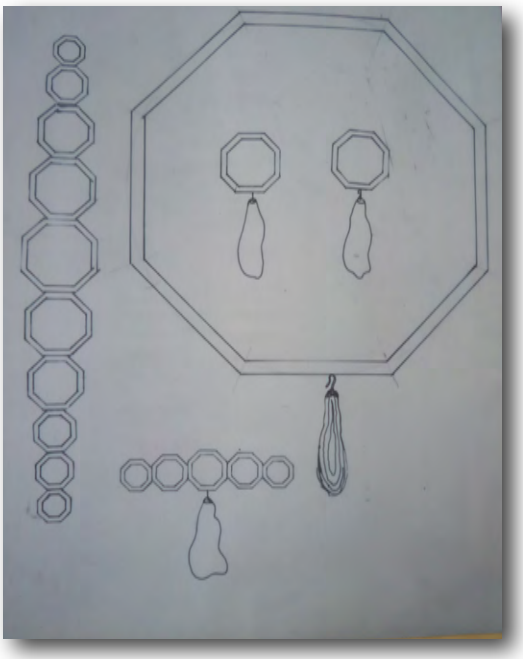
Col. Particular

[176] *El texto histórico como artefacto literario*, tr. ónica Tozzi y Nicolas Lavagnino, Barcelona, Paidós, 2003, p. 47

En este sentido el diseño del mecanismo de broche, que hemos designado como invisible, no sólo señala el momento de desarrollo pleno como diseñador, y que aporta un elemento distintivo a la capacidad de diseño mexicana sino que es expresión de un sofisticado gusto modernista que no muestra en tanto su desarrollo formal un rango de diferenciación con cualquier diseño de sus contemporáneos a nivel internacional. Sin embargo, ese mecanismo es al mismo tiempo la metáfora que ha guiado nuestro ejercicio historiográfico ya que si bien es un ejemplo de un momento complejo en el que parece que el modernismo es una realidad este es sólo el resultado de una serie de desplazamientos, pliegues y fantasmagorías que son las que constituyen nuestra historia.

Este broche lo utilizó en otras piezas como collares. Desarrollo otro tipo de diseño de broches en los que la forma encubre la función. Definitivamente el broche invisible de bisagra encajada es el diseño más complejo y sofisticado que realizó. Llegó a un punto en el que en realidad su trabajo logra amalgamar la relación entre arte, diseño y artesanía. Esta triada que en ocasiones parece ser problemática, sin embargo, Paulsen logró entretejer las tres prácticas que se encuentran inscritas en el origen de la profesión del diseño.

Su proceso de diseño tenía un tinte de espiritualidad moderna, en la que la práctica religiosa no se limitó a su formación católica y a su buena relación con los jerarcas de la iglesia Católica del país. Siempre se mantuvo como un "hereje" bien recibido por su comprensión sobre el uso de los objetos en la liturgia y el diseño que aplicaba a los mismos desde una visión modernista del arte sacro. El dibujo fue una practica fundamental de su proceso de diseño, para después generar las plantillas de cada una de las piezas. Su taller funcionaba con una estructura similar a la que tenían los talleres de los gremios (esto

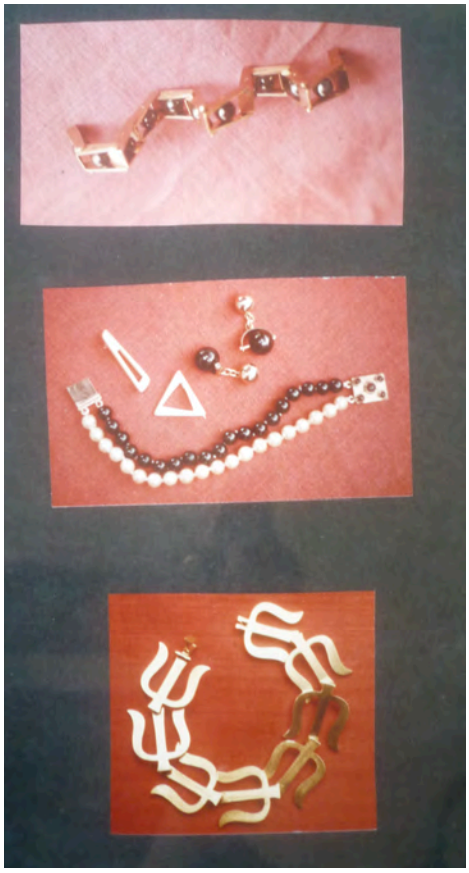


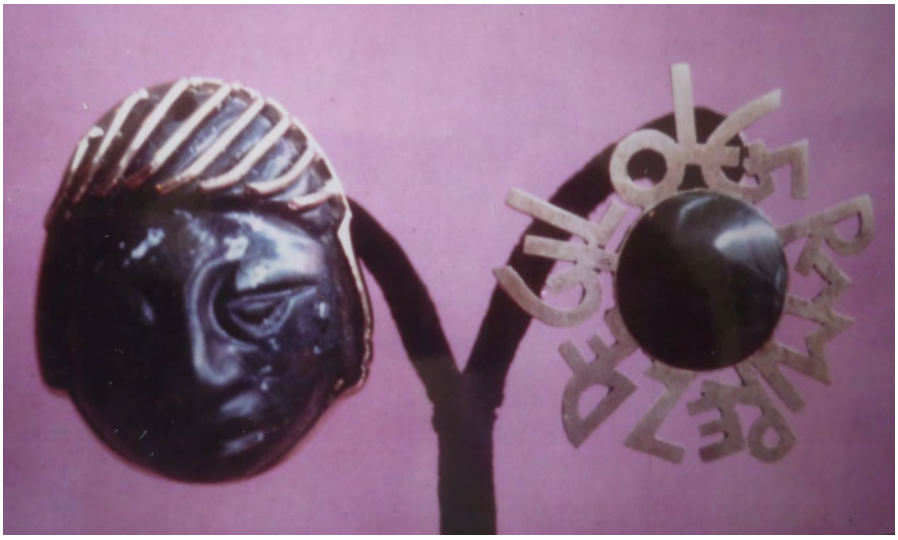
Arriba: Broches sin montar.

Abajo: dibujos de Ernesto Paulsen

Cortesía Patricia Paulsen

es aun común en muchos de los talleres de la calle de Palma y Madero en el centro de la Ciudad de México). Pero además aplicó un principio central: el mantener el taller de producción en la tienda donde mantenía un trato directo con sus clientes.





Imagenes de piezas diseñadas por Ernesto Paulsen. Catálogo de la tienda.

Cortesía Patricia Paulsen

Consideramos que el punto de cierre de este trabajo es justo la aparición del mecanismo no sólo historiográfico, sino ese elemento casi emblemático de su destreza como diseñador y joyero. Sólo nos resta agregar que en 1999 ingresa a la Academia Mexicana de Diseño, cuando la época de gloria de la Zona Rosa, había terminado y había decidido mudar su taller a su casa en Lomas Altas donde continuo trabajando para sus clientes de toda la vida. Hemos dejado muchos momentos de su vida y trayectoria sin enunciar, es imposible tratar de llevar a cabo una obra total, sin embargo, considero que hemos logrado abrir una primera brecha.

Arriba: Diploma de la Academia Mexicana del Diseño y medalla

Abajo: Fotografía que apareció en el periódico Novedades el 21 de noviembre de 1999.

Cortesía Patricia Paulsen

Ernesto Paulsen Camba trabajando en el taller de su casa en Lomas Altas, Ciudad de México

Cortesía Patricia Paulsen

Conclusiones

I

Consideramos que es necesario no sólo tomar de un catálogo de definiciones propuestas por distintos teóricos y/o agentes del campo del diseño una definición de la cual partimos para tener nuestro marco de referencia sobre lo que es el diseño, tomar una posición, partir de esta toma de conciencia inicial para intentar problematizar la práctica, lo cual lleva a fundar una propuesta crítica.

Detectamos en esta tarea la posibilidad de incidir en un campo mayor del que demarca la disciplina del diseño ya que nuestra investigación nos llevó a tomar conciencia del papel central que tiene el diseño en el proyecto moderno ya que este se ubica como un tipo de articulación central que vincula varios campos (el económico, el del poder y el estético). La metáfora que construimos es la de una bisagra ya que este mecanismo abre y cierra la posibilidad de entrar y salir de dicho proyecto.

Otra consideración inicial es entrar al debate que detona la dicotomía centro/periferia para intentar una aproximación que fundamente una propuesta de lectura desde los márgenes exteriores de los lindes propuestos por la teoría económica. No sólo se trata de una operación cartográfica ni de llevar a cabo extrapolaciones que conducen a conclusiones de que la carrera por entrar a un estatuto distinto, sino que pertenece al bloque hegemónico, de antemano se encuentra perdido. Nuestra discusión se dirigió a revisar la noción de problemas perversos (*wicked problems*) en Buchanan ya que en un nivel teórico observamos que estos son detonados por la característica de cumplir una función de articulación y no sólo una esfera disciplinar, además que plantean el hecho de que el diseño es una práctica discursiva que constituye un *episteme*.

A su vez detectamos cómo aparece un movimiento dialéctico constante en la práctica que quedó inscrito en ella desde los momentos del inicio de su conformación y que detectamos como clave para entender la manera de salir de una lógica instituida desde el centro para ensayar formas de lectura y análisis que sean propias de la realidad que nos lleva a incorporar elementos "dichos y no dichos", "concientes e inconcientes". El movimiento dialéctico que detectamos intenta salir de la lógica que implantó la "inversión Hegeliana" por lo que nuestra propuesta es intenta la inscripción en el mundo material.

II

Plantear una cartografía nos permite entender los límites y de manera fundamental la diferencia en el sentido que le imprime Saussure al término (*la differance*). Encontramos que en la cartografía elaborada en el segundo capítulo se presenta una lógica de centro/periferia. Nos queda claro que la tarea va más allá de intentar ordenar los sucesos en departamentos estanco; y por la importancia que tiene el campo del diseño, como bien describe Walker, se requiere aplicar un ejercicio crítico que se fundamente en una constante problematización que permita desplegar la descripción para llegar a una lectura sintomática, de tal manera, que podamos acceder a lo que ha sido omitido, silenciado o no reconocido.

Esta elaboración teórica es fundamental en tanto que el mapeo realizado nos permite no sólo asumir la dialéctica centro/periferia —que ha sido construida desde la lógica del poder, que a su vez es la lógica occidental hegemónica— porque lo que ocurre al asumirla es que se cancela toda posibilidad de construcción de conocimiento. En su lugar, decidimos reconocer que debemos ser conscientes de que la tarea es trabajar sobre el fracaso, desmontar las presuposiciones sobre cual es el camino que lleva a la plena industrialización y a un estatuto político-económico que marca el centro.

La conclusión a la que nos llevó este trabajo de análisis historiográfico es el peso que ha tenido el canon anglosajón, y cómo incluso la enunciación de la periferia dentro del centro se vuelve un atisbó de conciencia de su poder de influencia; por nuestra parte intentamos construir una enunciación que intenta incorporar esas partes oscuras de la historia a la gran narrativa, no para validarla sino para deconstruirla. Esto no quiere decir que debemos dejarlo de lado sino que debemos estar conscientes de la manera en la que la lógica occidental asume su propia falla lo cual no se traduce en el hecho de incorporar plenamente aquellos que esta definitivamente fuera de sus lindes.

Este ejercicio nos permitió tomar una posición sobre la manera en que deseamos llevar a cabo nuestra labor. Reconocemos la necesidad de registrar aquellos eventos y agentes que formaron parte de la formación del campo de diseño con la conciencia de que nuestra labor no es crear héroes míticos, sino coadyuvar a generar una comprensión de momentos complejos de nuestra historia. En este

sentido la tarea es doble: hacer visibles a los agentes que conforman el campo, pero desde una elaboración teórica de su práctica, así que podemos considerar que nuestra elección es llevar a cabo una contrahistoria o una historia crítica. Walker señala que la labor de la historia y la teoría no se oponen, es el trabajo que se requiere llevar a cabo, aunque se trata de uno de los más complejos para el historiador.

Otra de las conclusiones a las que llegamos es que el análisis historiográfico no sólo debe considerarse un análisis del discurso sino que es precisamente de esta reflexión de donde surge la posibilidad de articular nuevas preguntas que salen del ámbito de la historia y que entran de lleno a la esfera teórica y fundamentalmente a la praxis. Una cuestión central en nuestra labor es reconocer que en lugar de intentar una historia general lo que debemos tomar en cuenta es una visión de larga duración (*longue durée*), que permita ver los trazos completos que en realidad no se definen por cronología arbitraria.

Así mismo consideramos importante haber detectado el hecho de que una historia que favorece la configuración de héroes favorece la formación de pliegues que ocultan otros acontecimientos y no permiten comprender procesos complejos.

III

Una línea que surgió a lo largo de la investigación a partir de elaborar la hipótesis sobre la caracterización del diseño como una práctica que opera en términos de bisagra en la modernidad nos llevó en el tercer capítulo a ver con un poco más de detalle este mecanismo. La manera de aproximarnos para mantener en tensión la constelación teórica que planteamos es deteniéndonos en la elaboración de Foucault sobre la Ilustración (Enlightment) como centro del que irradia el proyecto moderno y que éste lo que propicia es la formación de un *ethos* que alimenta el *habitus* de la práctica. Este *ethos* señala, en primer término, según el análisis de Foucault sobre Kant que se llega a un momento emancipatorio gracias al uso de la razón. Esto nos ha llevado a plantear en nuestras conclusiones que la inscripción que parece señalar Kant en el siglo XVIII debe de ser revisada en el contexto de las periferias en las que aun el estado de dominación opera, ya que si bien las independencias en América que en su mayoría van de finales del siglo XVIII al siglo XIX, deben de marcar una diferencia sustancial en la manera en que opera la liberación de la tutela y también la manera en

que opera de manera dislocada el proyecto moderno. Consideramos que es precisamente al revisar la formación de una práctica que en el siglo XX se designará como diseño el momento coyuntural en el que la producción material como práctica discursiva nos puede señalar las formas en que aparece, lo que puede llegar a plantear una nueva línea de investigación. Consideramos importante lo que apunta en este sentido Foucault, que la investigación sobre el proyecto moderno en lo que concierne a su punto de configuración debe ser arqueológico y no trascendental ya que este cambio en el punto de vista nos permite estar atentos a los límites e intentar atender a las formas de racionalidad que organizan los modos de hacer.

Estar alertas sobre esta relación entre Ilustración y proyecto moderno nos permite fundamentar nuestro trabajo en tanto contrahistoria, al cual incorporamos en su elaboración dos herramientas teóricas centrales la noción de campo y de *habitus*, lo cual nos lleva a intentar un primer ensayo sobre las cuestiones a considerar si pensamos en el proceso de formulación del *habitus* del campo del diseño en México. Para esto fue necesario apuntar la condición que produce un proceso de colonización en el cual ocurren sucesivamente desplazamientos de campos simbólicos antagónicos. Si pensamos en términos de teoría postcolonial una de nuestras conclusiones es que en la base se encuentra una experiencia que desplaza estructuras de representación y fundamentalmente estructuras psíquicas que no se detienen en el momento de emancipación de la Metrópoli sino que se generan nuevas a partir del proceso de formación de castas que señalan en su forma básica la posibilidad de movilidad social. Las prácticas productivas están reglamentadas no sólo por las leyes Hacendarias sino por la posibilidad de movilidad que tienen los agentes dependiendo de su origen dentro de las estructuras gremiales. El ramo de los plateros y batihojas es uno de los más característicos y económicamente fuertes durante el periodo colonial, aunque por momentos precisamente por su importancia fue intermitentemente frenado por la Corona. También debemos apuntar que como señalamos en este capítulo la colonia propicia la formación de ciertas formas de subjetividad que serán nuevamente afectadas durante el siglo XIX por el *ethos* moderno que comienza

a manifestarse en tanto deseo que si se traduce en la creación de nuevas instituciones y cambios en el rumbo económico-político pero que no se consolida como ocurre en los países hegemónicos.

No implica que se llegara tarde al proceso de modernización sino que nosotros provenimos de un punto de origen distinto que fundamentalmente se caracteriza por generar dobleces en los que siempre hay algo desplazado y algo que ha quedado fuera de nuestra vista. Desde el proceso colonial lo que se establece como motor de la formación del campo es un juego de tensiones entre un proteccionismo y una aspiración de libre mercado ambos dentro de una lógica colonial. Como señalamos en el capítulo tercero, vemos cómo efectivamente aparece el *ethos* de la modernidad con la promulgación de las reformas borbónicas, pero en nuestro caso se trata de una modernidad colonizada, señal de esto es ver como las estructuras coloniales pueden ser desmontadas hasta la promulgación de la constitución liberal de 1857; y de hecho vemos cómo sobreviven hasta nuestros días la lógica gremial en la manera en que opera el campo del diseño ya que la formación de joyeros en medios académicos técnicos se comienza a dar hasta finales del siglo XX. De cualquier forma la manera en que opera el campo de la joyería tiene mucho aún de proceso gremial con excepción de aquella que si ha entrado en procesos de alta producción.

Otra conclusión, y que de hecho abre otra línea de investigación es la relación con la producción indígena la cual como vemos en los textos de Payno existía en el México del siglo XIX y que debe de tener una forma de continuidad y de movilidad en la colonia. Consideramos sintomático el hecho que en el momento de conformación del campo del diseño en los países hegemónicos, en concreto Inglaterra, para México pareciera que una vía importante de desarrollo pudiera ser lo que se denomina *industria indígena*, esto lo señalamos porque actualmente sigue estando en discusión esta posibilidad de desarrollo, y es uno de los debates centrales en el campo del diseño en nuestro país. Lo que hemos atestiguado en este capítulo es la manera en que el proceso de modernización se encuentra continuamente desfasado, siempre

existen resabios de una estructura anterior lo que leemos como resultado de una lógica colonial.

IV

En el capítulo cuarto nos interesó iniciar la discusión complejizando la noción de proyecto moderno la cual no sólo constituye un *ethos* que en el sigo XIX sino que aparece como la necesidad inminente de formar parte de un proceso modernizador —como es ejemplo central la presencia de México en las exposiciones mundiales—, pero que en este capítulo lo detectamos en su caracterización de proyecto civilizatorio. Al ser este un proceso resultado de la colonización, lo que vemos que opera es una lógica del fantasma. El proyecto moderno desde las reformas borbónicas hasta el periodo de Díaz es una presencia espectral que una y otra vez aparece, pero que no se cumple efectivamente. Algo que ha quedado por revisar a profundidad es precisamente las primeras dos décadas del mandato de Díaz ya que esos momentos son en los que el proyecto liberal que aun mantenía logran una industrialización y modernización efectiva, en buena medida por ciertos integrantes de su gabinete como Vicente Riva Palacio como encargado de Fomento. Esto es central por que esta fantasmagoría produce, desde nuestra lectura, el desplazamiento de la práctica del diseño por lo que es una reflexión necesaria en términos de teoría de la historia pertinente al campo.

Uno de los argumentos que consideramos centrales para nuestras conclusiones es lo que Spivak nos ayudó a visualizar, una historia de fracasos, esa es la realidad que atraviesa nuestra historia y es lo que vuelve complejo el intentar escapar de la lógica hegemónica del modelo historiográfico anglosajón. Fracaso y fragmento son la consecuencia de un principio civilizatorio que parte de un momento colonial, al ser conscientes de esto es factible articular un proyecto de historia crítica. Es por esto que tomando una cita de Spivak sobre cómo el sujeto colonizado es borrado, nos da pie a que en el capítulo tercero y en sus conclusiones encontremos que es necesario intentar rearticularlo en la historia buscando en los márgenes de la historiografía la manera en que de pronto aparece, como es el caso del texto que citamos de Payno al referirse a la industria indígena o en el periodo

colonial esa fugaz referencia a los mestizos y mulatos en la Cédula Real que hemos citado.

Hasta este punto consideramos que hemos sentado las bases argumentales para afirmar que la práctica historiográfica que llevamos a cabo no considera que el motor que la mueve es una lógica de progreso, sino más bien desde asumir su lógica negativa, detectar los desplazamientos efectuados en el tiempo para intentar leerlos a contrapelo al canon occidental y de esta manera llevar a cabo una crítica al proyecto moderno desde el borde externo del mismo, con lo cual la historia del diseño puede articularse como una parte importante de un proyecto de teoría crítica.

El caso que nos sirvió para detonar esta investigación, Ernesto Paulsen Camba, hizo posible precisamente un ejercicio de lectura a contrapelo ya que al ser su práctica cruzada por la tradición católica, en una manera no convencional, nos lleva a revisar la manera en que la modernidad no es del todo secular, su catolicidad es una incorporación que llevará a generar un tipo de modernismo en la segunda mitad del siglo XX.

También consideramos que nos permite observa como se presentan ciertas tensiones que caracterizan el *habitus* del diseño entre proyecto moderno secular y un ámbito religioso en el que están inscritas las prácticas técnicas desde la época colonial. Es clara la manera en que el mismo Paulsen lo narra en la conferencia que citamos. Esos momentos que pasó en el monasterio los tiene conscientes como un momento de inscripción en su sensibilidad, que lo llevarán a producir cierto tipo de piezas de un modernismo formalista en su manifestación «espiritual».

El tipo de formalismo que concibió Paulsen lo vemos como heredero de la influencia que constituyó Mathias Goeritz en Escuela de Arquitectura de Guadalajara, de la que fue alumno fray Gabriel Chávez de la Mora. A manera de conclusión nos interesa apuntar que si bien la influencia de Goeritz en sus alumnos propicio la reflexión sobre “la arquitectura escultórica en contra de la escultura arquitectónica”, esto en el caso de Paulsen generó una reflexión sobre “la joyería escultórica” ya en algunos de sus diseños más

experimentales, lo que produce son esculturas portables, mientras que en otros casos lleva los formatos de joyería a escultura monumental.

Nuestro análisis sobre la formulación del *habitus* del diseño en México nos llevó a plantear un diagrama, visualizado no en términos de un diagrama de flujos sino a partir de una figuración de capas con cierta capacidad traslucida que permite, desde nuestro punto de vista, expresar un sentido de acumulación, ocultamiento y espectralidad opuesto al tipo de diagramación que planteamos en el primer diagrama presentado en el segundo capítulo sobre las historiografías del diseño donde en realidad el movimiento que se plantea es una irradiación del canon desde el centro y donde visualizamos la periferia descentrada y con una mayor superficie. Lo que nos ha llevado a intentar a lo largo del texto hacer evidentes las estructuras que operan en está construcción del canon historiográfico a partir de desmontarlo desde una perspectiva poscolonial de tal manera que por momentos logramos hacer visibles las contradicciones que son inherentes a la experiencia de la modernidad en la periferia.

V

La primera conclusión que salta a la vista del quinto capítulo es la relación entre modernidad y diseño que hemos construido a lo largo del texto en la metáfora de una bisagra. Al final de la investigación y principalmente de la redacción del reporte de la misma logramos generar una estructura narrativa en la que este tropo funciona no sólo para explicar en términos teóricos el fenómeno del diseño, sino que opera al mismo tiempo como ese elemento que consideramos central en el desarrollo de Ernesto Paulsen Camba como diseñador. Él logro crear un diseño de broche prácticamente invisible el cual es perfectamente funcional, pero permite una limpieza formal admirable como en realidad encontramos que opera el diseño dentro del proyecto moderno.

Consideramos que logramos a partir de herramientas teóricas como el *habitus* y el campo, señalar momentos y coyunturas que permiten investigar en términos de una historia crítica la formación de la práctica del diseño en México, y su relación intrínseca con el proyecto moderno. Esto nos llevó a

tratar de explicar que no sólo se trata de una manifestación material, sino cómo esta es parte de una formulación del materialismo histórico que expresa una forma de conciencia. Lo más complejo fue intentar no extrapolar las experiencias de modernidad que el canon occidental ha construido, y por tanto fue fundamental no dejar de tener en mente que nuestra indagación se planteó desde un inicio como el trabajo sobre prácticas discursivas.

De esta manera es que llegamos a visualizar con claridad cómo la moda en realidad opera como un dispositivo central del proyecto moderno por lo que dedicamos una sección entera a esta discusión para ver de qué manera un diseño de joyería como el de Paulsen se vuelve un elemento central de la configuración del modernismo desde el campo del diseño.

Como discutimos desde el capítulo segundo nuestra intención no era llevar a cabo una historia ceñida al canon sino intentar el arriesgado itinerario de salir de los márgenes de los mapas trazados hasta el día de hoy. Consideramos que en parte la empresa fue exitosa ya que conseguimos visualizar los lindes desde afuera y tejer la narrativa historiográfica siempre teniendo en mente que siempre la experiencia partía de una diagramación distinta, es decir, no desde un centro que irradia sino desde una lógica espectral. Es por esto que al final cerramos con esa cita de Hyden White ya que la elaboración de una contrahistoria rompe de tajo con el paradigma científico nomológico-deductivo es decir, de explicación causal. En su lugar decidimos tomar una ruta más tortuosa y arriesgada que consistió en problematizar para desmontar las estructuras que configuran una forma de racionalizar la experiencia de la modernidad aunque ésta no tiene que ver con la que se configura en una realidad colonizada.

Bibliografía

Acha, Juan, *Introducción a la teoría de los diseños*, México, Trillas, 2009.

Aguirre Rojas, Carlos Antonio, *La historiografía en el siglo XX. Historia e Historiadores entre 1848 y ¿2025?*, España, Montesinos, 2004.

Althusser, Louis, *La revolución teórica de Marx*, México, Siglo XXI editores, 1983

Ameriks, Karl, *Cambridge Companion to German Idealism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión de los nacionalismos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Báez Macías, Eduardo, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1801-1843*, México, UNAM, 1972

Balibar, Etienne, *Cinco ensayos de materialismo histórico*, México, Fontamar, 1984.

Barnard, Malcolm, *Fashion Theory. A Reader*, London, Routledge, 2007.

Barr, Alfred H., *La definición del arte moderno*, Madrid, Alianza, 1989. (Alianza Forma 86)

Baudrillard, Jean, *El intercambio simbólico y la muerte*, tr. Carmen Rada, Caracas, Monte Avíla Editores, 1980.

Beiser, Frederick (ed.), *Cambridge Companion to Hegel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Bennett, David y Daniela Mascetti, *Understandig Jewellery*, England, Antique Collectors' Club, 1989.

Bergan, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, tr. Andrea Morales Vidal, México, Siglo XXI, 2001.

Bidet, Jacques, Stathis Kouvelakis, *Critical Companion to Contemporary Marxism*, Boston, Brill, 2008.

Bonsiepe, Gui, *Diseño Industrial: artefacto y proyecto*, Madrid, Alberto Corazón, 1975.

Bonsiepe, Gui, *Diseño industrial: tecnología y dependencia*, México, Edicol, 1978.

Bonsiepe, Gui, *El diseño de la periferia*, México, Gustvo Gili, 1985.

Bourdieu, Pierre, "Alta cultura y alta costura" en Sociología y cultura, México, Grijalbo, 1990.

Bourdieu, Pierre, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, trad. Richard Nice, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1984.

Bourdieu, Pierre, *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, trad. María del Carmen Ruíz de Elvira, México, Taurus, 2002

Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995 (Colección Argumentos)

Braudel, Fernad, *Escritos sobre historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

Buchanan, Richard, "Wicked Problems in Design Issues", Design Issues, vol. 8, no. 2 (Spring 1992), pp. 5-21.

Burke, Peter, *New Perspectives on Historical Writing*, Cambridge, Polity Press, 1991.

Calinescu, Matei, *Five faces of modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Posmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987.

Calvera, Anna y Miquel Mallol (ed.), *Libro de actas de la 1ª Reunión Científica de Historiadores y Estudiosos del Diseño*, Barcelona, UB, 1999.

Campi, Isabel (coord.), *Diseño e Historia. Tiempo, lugar y discurso*, México, Designio, 2010.

Cardoso, Fernando Henrique, Enzo Faletto, *Dependencia y desarrollo en América Latina*, México, Siglo XXI, 1969.

Castro, Edgardo, *El vocabulario de Michael Foucault: un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*, Buenos Aires, Prometeo, 2004

Conway, Hazel (ed.), *Design History. A students' handbook*, Londres, Routledge, 1992.

Córdova, Arnaldo, *La formación del poder político en México*, México, Era, 1985.

Coronel Rivera, Juan Rafael, "Con la turquesa en la memoria: lo mexicano en el diseño" en *Vida y diseño en México. Siglo XX*, México, Fomento Cultural Banamex, 2007.

Coronel Rivera, Juan Rafael, "Con la turquesa en la memoria: lo mexicano en el diseño" en *Vida y diseño en México. Siglo XX*, México, Fomento Cultural Banamex, 2007

Crowley, David y Jane Pavitt (ed.), *Cold War Modern. Design 1945-1970*, Londres, V&A, 2008.

Debod, Guy, *La sociedad del espectáculo*, tr. José Luis Pardo, Valencia, Pre-textos, 2002.

Derrida, Jacques, *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 2000.

Derrida, Jacques, *Los espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, tr. José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, Madrid, Trotta, 1995.

Díaz y de Ovando, Clementina, *Las ilusiones perdidas del general Vicente Riva Palacio (La exposición Internacional Mexicana, 1880) y otras utopías*, México, UNAM, 2002

Elias, Norbert, *El proceso de la civilización*, tr. Ramón García Cortalero, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Esther, Leslie, "Walter Benjamin: Traces of Craft", Journal Design History, vol. 11, num. 1, pp. 5-13

Foucault, Michael, *El orden del discurso*, trad. Alberto González Troyano, Barcelona, Tusquets, 1999

Foucault, Michael, *La arqueología del saber*, trad. Aurelio Garzón del Camino, México, siglo XXI, 2006

Foucault, Michael, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, trad. José Vázquez Pérez, Valencia, Pre-Textos, 1997

Foucault, Michel, *Los anormales*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001

Foucault, Michel, *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, trad. Miguel Morey, Madrid, Alianza, 2001, Humanidades 4428.

Fuentes, Carlos, *La región más transparente*, México, Alfaguara, 2008.

González Casanova, Pablo (cord.), *De la colonia al imperio*, México, Siglo XXI, 2009. Colección La clase obrera en la historia de México.

González Navarro, Moisés, *La CNC en la reforma agraria*, México, El día, 1985.

Gordon Kantor, Sybil, *Alfred H. Barr, Jr. and the intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge, MIT Press, 2002.

Gorman, Carma (ed.), *The Industrial Design Reader*, Nueva York, Alworth, 2003

Gruzinski, Serge, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991

Harasam, Sahara (ed.), *The post-colonial critic. Interviews, Strategics, Dialogues*, Londres, Nueva York, Routledge.

Heskett, John, *El diseño en la vida cotidiana*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005

Hobsbawm, Eric, *Sobre la historia*, Barcelona, Crítica, 2004.

Hyppolite, Jean, *Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit*, tr. Samuel Cherniak y John Heckman, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1974.

Ibarra, David, *La degradación de las utopías*, México, Facultad de Economía, UNAM, 2008.

Iversen, Margaret, *Alöis Riegl: art history and theory*, Cambridge, Massachussetts, MIT, 1993.

Julier, Guy (2006) "From Visual Culture to Design Culture", Design Issues, 15(3), pp. 64-76.

Julier, Guy (2007), "Design Practice within a Theory of Practice", Design Principles and Practices: an International Journal, 1 (2), pp. 43-50.

Kant, Imanuel, *Filosofía de la historia. Qué es la Ilustración*, trad. Emilio Estiú y Lorenzo Novacassa, Argentina, Terramar, 2008.

Koselleck, Reinhart, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993.

Leal, Juan Felipe, José Woldenberg, *Del Estado liberal a los inicios de la dictadura porfirista*, México, Siglo XXI, 2009. Colección La clase obrera en la historia de México.

Lefebvre, Henri, *Key writings*, Nueva York, Continuum, 2003

Leñero, Vicente, "La Zona Rosa, 1965" en Rubén Gallo (comp.), *México D.F.: lecturas para paseantes*, México, Turner, 2005.

Loyen, Frances, *Manual de platería*, Madrid, Hermann Blume, 1989.

Maldonado, Tomás, *El diseño industrial reconsiderado*, México, Gustavo Gili, 1993.

Margolin, Víctor (et. al.), *Las rutas del diseño. Estudios sobre teoría y práctica*, México, Designio, 2003.

Margolin, Víctor, Richard Buchanan (ed.), *The Idea of Design. A Design Issues Reader*, Cambridge, MIT Press, 1996.

Martín Criado, Enrique, "Habitus". En Román Reyes (Dir): Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. Terminología Científico-Social, Tomo 1/2/3/4, Ed. Plaza y Valdés, Madrid-México 2009.

Martínez, Ana Teresa, *Pierre Bourdieu: razones y lecciones de una práctica sociológica. Del estructuralismo genético a la sociología reflexiva*, Argentina, Manantial, 2007

Marx, karl, *La tecnología del capital. Subsunción formal y subsunción real del proceso de trabajo al proceso de valorización (extractos del manuscrito de 1861-1863)*, tr. Bolívar Echeverría, México, Itaca, 2005.

Maseda Pilar, *Los inicios de la profesión del diseño en México*, México, CONAULTA-INABA, 2006

Mezzadra, Sandro (comp.), *Estudios poscoloniales. Ensayos fundamentales*, tr. Marta Malo, Madrid, Traficantes de Sueños, 2008.

Noelle, Louise, "Ramón Torres Martínez (1924-2008)", Anales de Investigaciones Estéticas, num. 93, 2008.

Payno, Manuel, *Memorias e impresiones de un viaje a Inglaterra y Escocia*, México, I. Cumplido, 1853

Pereyra, Carlos, *Configuraciones: teoría e historia*, México, Edicol, 1979.

Pevsner, Nikolaus, *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*, Barcelona, Gustavo Gili, 1969.

Pietz, William, "Fetishism and Materialism: The Limits of Theory in Marx." en *Fetishism as Cultural Discourse*, editado por Pietz William Apter Emily, Ithaca and London, Cornell University Press, 1993, pp. 119-151

Quintana, Miguel A., *Estevan de Antuñano. Funddor de la industria textil en Puebla*, México, Talleres de Impresión de Estampillas y Valores, 1957

Romero de Terreros y Vinat, Manuel, *Las artes industriales en la Nueva España*, México, Banco Nacional de México, 1982

Salinas Flores, Oscar, *Clara Porset. una vida inquieta, una obra sin igual*, México, Facultad de Arquitectura, UNAM, 2001.

Salinas Flores, Oscar, *Historia del diseño industrial*, México, Trillas, 2005.

Salinas Flores, Oscar, *Tecnología y diseño en el México prehispánico, México, UNAM, Facultad de Arquitectura*, Centro de Investigación de Diseño Industrial, 1995

Simon, Herbert, *The Sciences of the Atificial*, Cambrich Massachusetts, MIT, 1996

Spivak, Gayatri Chakravorty, *A critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge, Harvard University Press, 1999

Svendsen, Lars, *Fashion a Philosophy*, tr. John Irons, London, Reaktion Books, 2006

Traba, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950 – 1970*, México, Siglo XXI, 2005

Uribe, Eloísa (cord.), *Y todo por una nación… historia social de la producción plástica de la ciudad de México*, México, INAH, 1987

Vargas Lugo, Elisa, "Las artes mecánicas de la Nueva España en la obra de Manuel Romero de Terreros" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. X, num. 38, 1969, pp. 88-90

Walker, John A., *Design History and the History of Design*, Londres, Pluto Press, 1989

White, Hyden, *El texto histórico como artefacto literario*, tr. Verónica Tozzi y Nicolas Lavagnino, Barcelona, Paidós, 2003

Williams, Raymod, *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, tr. Horacio Pons, Argentina, Manantial, 1997

Zarco, Francisco, *La Ilustración Mexicana*, México, publicado por I. Cumplido, 1851, t. II

Internet

Ibarra, David, "La degradación de las utopías", descargado de *www.economia.unam.mx/.../laDegradaUtopi_asPreb07%5B1%5D.pdf (descargado el 13 de febrero 2010)*

Foucault, Michael, "What is Enlightenment ?" ("Qu'est-ce que les Lumières ?"), en Rabinow (P.), ed., *The Foucault Reader,* New York, Pantheon Books, 1984, pp. 32-50. Descargado en http://foucault.info/documents/whatIsEnlightenment/ foucault.whatIsEnlightenment.en.html (25 de abril 2010)

Julier, Guy (2000) *The Culture of Design.* Londres, SAGE. Changing the Change: Design Visions, Proposals and Tools, An international conference on the role and potential of design research in the transition towards sustainability, (Turín, 10 al 12 de Julio, 2008) en http://emma.polimi.it/emma/showEvent.do?idEvent=23 [29 de noviembre 2008].

Brewster, Ben, “Althusser Glosary 1969”, en http://www.marxists.org/reference/archive/althusser/glossary.htm (consultado 3de marzo 2009)

Julier, Guy, “Re-Drawing the Geography of European Design: the Case of Transitional Countries”, en http://www.lmu.ac.uk/as/artdesresearch/Projects/design_observatory/redrawing_the_geography_of_european_design_the_case_of_transitional_countries.htm (16 de febrero 2009)

Guy Bonsiepe entrevista en el diario página 12, Buenos Aires, 12 de noviembre 2005, en http://guibonsiepe.com.ar/guiblog/text/ (11 de febrero 2010)

Mendoza Ramírez, Héctor, *Aportación de la Escuela Tapatía. Edificios de carácter colectivo de 1957 a 1968 en el estado de Jalisco,* Tesis de doctorado no publicada, PROJECTES ARQUITECTÒNICS, Universidad Politécnica de Cataluña, 2005. Consultada en http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0906105-143638/index_cs.html

Marx, Karl, Federich Engels, *La ideología alemana*, edición en línea: http://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/feuerbach/index.htm (descargado: 20 de septiembre 2009)

Ruskin, John, *Two paths*, descargado de http://www.gutenberg.org/etext/7291 [23 de marzo 2008]

Schapiro M. “Looking Forward to Looking Backward: A Dossier of Writings on Architecture. Available from: Academic Search Complete, Ipswich, MA. Accessed November 12, 2009

Scott F. “On Architecture under Capitalism.”, Grey Room [serial online]. Winter2002 2002;(6): Available from: Academic Search Complete, Ipswich, MA. Accessed November 12, 2009

Archivos

Archivo General de la Nación (AGN)

Archivo particular de Ernesto Paulsen Camba

Biblioteca Nacional. Fondo Reservado

Hemeroteca Nacional

Fundación para el Avance de los Estudios Mesoamericanos (FAMSI)

Sistema de Información de la Gaceta de Propiedad Industrial del Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial

Archivos en línea: http://www.moma.org/learn/resources/archives/archives_exhibition_history_list
http://www.famsi.org/spanish/research/graz/#Aztec