

Diseño, historicidad y el espacio-memoria

Reflexiones en torno a dos experiencias situadas

Diego Fernando Machin¹

Resumen

El artículo analiza las muestras *Uso y función: Objetualidades poético-políticas de la ESMA* –presentada en el Centro Cultural Conti– y *Del cielo a casa. Conexiones e intermitencias en la cultura material argentina* –exhibida en el Museo MALBA– con el objeto de poner en relación dos abordajes curatoriales en torno al diseño, teniendo en cuenta las relaciones entre el espacio museográfico, la cultura material y la construcción de la memoria, según los conceptos de espacio testimonial o neutral.

Palabras clave: Diseño, espacio, contexto, memoria, política, historicidad.

Design, Historicity and Space - memory

Reflections on two situated experiences

Abstract

This article addresses the design of two museum spaces: the exhibitions “Use and function: Poetic-political objectualities of the ESMA”, at the Conti Cultural Center, and “From heaven to home. Connections and intermitencies in Argentine material culture”, at the MALBA Museum. The main objective is to relate two ideas about Design, regarding the spatio-temporal context of the exhibitions. The analytical perspective focuses on understanding History, Material Culture

¹ Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires, Argentina.
diegofmachin@gmail.com

Arquitecto, Archivo Nacional de la Memoria. Especialista en Docencia para Arquitectura y Diseño por la FADU-UBA. Ex becario de la Maestría en Historia y Crítica por la FADU-UBA. Docente de Historia de la Arquitectura y Proyecto Arquitectónico (FADU-UBA y Universidad Nacional de Moreno). Ha dirigido y dirige proyectos de investigación sobre Historia de la Arquitectura. Desarrolla la arquitectura junto a la pintura y la fotografía, integrando los distintos campos de conocimiento del área proyectual.

Fecha de recepción: 27/05/2024 – Fecha de aceptación: 19/07/2024



CÓMO CITAR: Diego Fernando MACHIN. “Diseño, historicidad y el espacio-memoria Reflexiones en torno a dos experiencias situadas”, en: *Revista Estudios Curatoriales*, nº 18, otoño, ISSN 2314-2022, pp. 75-91.

and Memory as vectors of meaning able to characterize the testimonial space and the neutral space.

Keywords: Design, Space, context, memory, politics, historicity.

Historia del diseño - memoria del diseño

El diseño tiene historia y la historia tiene diseño. Y junto a la memoria y el espacio como categorías constituidas, arman una constelación de significados donde hasta la misma idea de temporalidad pareciera entrar en crisis. Es decir, rescatar al diseño en tanto instrumento potente para comunicar nos lleva a pensar en el poder que tiene. Si, a su vez, pensamos en esa idea de diseño aplicada en un contexto particular, las significaciones se anclan en un presente, que remite a un pasado pero que asimismo se carga de sentido de manera proyectiva, hacia un futuro. Las dos muestras a las que va a referir este artículo se presentaron en el marco de los cuarenta años de la recuperación de la democracia, como sustrato común: *Uso y función: Objetualidades poético-políticas de la ESMA*, en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti; *Del cielo a casa. Conexiones e intermitencias en la cultura material argentina*, en el Museo MALBA. También es cierto que *la recuperación de la democracia* es un hecho histórico bastante amplio, un paraguas lo suficientemente grande como para dar cuenta de distintos espacios y distintas ideas en torno a él.

En este marco, interesa indicar algunos hitos sobre la idea del diseño y su origen en tanto disciplina académica. Verónica Devalle (2017) afirma que, en Argentina, existe un acuerdo generalizado en sostener que la primera vez que aparece el término “diseño” en una publicación es en el Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU) de la UBA en 1949.

En referencia al Plan de estudios, los alcances del diseño se discutirían en la materia Visión de la currícula, a partir de la reforma del 56 y 57. Y sobre los orígenes del diseño, la ligazón a la historia del arte, la tecnología y la arquitectura aparecen en la génesis de su conformación. Es así que la construcción de la historia de los diseños en la Argentina como campo abarca dos ramas. Por un lado, las producciones teóricas y metodológicas que analizan la especificidad del proyecto. Y por el otro, trabajos históricos y críticos.

Entonces, y sobre esta idea, Devalle destaca el carácter dinámico del término. Y allí se deja entrever las dificultades para definir el campo, el cual se debe reformular para actualizar sus postulados: quien hace historia de los diseños, en general, se enfrenta al desafío de construir una historia de un objeto en construcción. El diseño como término genérico, los diseños como singularidades, se encuentran en plena efervescencia en términos de definir su especificidad, en la que se enmarca no solo su proyección sino su historia.

Espacio *testimonial* y espacio *neutral*: reflexiones en torno a dos espacios de muestras

El carácter maleable de la definición del diseño, por lo tanto, es lo que nos lleva a pensar en que podemos hablar de fronteras porosas en la delimitación del objeto. Y es esta misma porosidad la que permite englobar al diseño, y a su historia en campos tan diversos, bajo la perspectiva del uso de los espacios de muestras. O del museo como lugar en donde exhibir producciones artísticas, como cuestión genérica que engloba y reúne bajo la idea de hacer accesible a un público ciertas producciones materiales que son narradas bajo los criterios curatoriales que la determinan.

El museo vendría a ser así, desde la arquitectura, el programa edilicio en el cual se trabaja con la idea de la transmisión y difusión cultural. Esto de por sí ya implica cierto encuadre: si es de gestión pública, o de gestión privada. Y la idea de los espacios que funcionan como soporte a la hora de montar una muestra: en este caso, el origen público o privado es un condicionante para ello.

Los dos casos traídos para analizar, *Uso y función: Objetualidades poético-políticas de la ESMA* (Figs. 1, 2 y 3) y *Del cielo a casa. Conexiones e intermitencias en la cultura material argentina* (Figs. 4, 5 y 6), son muestras que coexistieron en el tiempo: de marzo a julio de 2023. Y en las memorias de las obras, se puede ver intenciones comunes a abordar, tales como: la cuestión patrimonial, la idea de recuperar una temporalidad específica, y la mirada puesta sobre los objetos. Este último punto nos hace pensar además en la historia material como fuente, que también se sirve de la historia del diseño.



Figura 1. Sala Franco Venturi. *Faro metabolista*, 2023 (cabina de vigilancia de los módulos de alojamiento). Estudio A77 Gustavo Diéguez y Lucas Gilardi. Fotografía propia.



Figura 2. Sala Franco Venturi. *Flores en la ESMA*, 2015 (vegetación del Predio de la ex-ESMA). Gabriel Díaz. Fotografía propia.



Figura 3. Sala Franco Venturi. Obra: *Convexa*, 2023 (adoquines de madera de caldén). Juan Pablo Rosset. Fotografía propia.



Figura 4. Diagrama gráfico con texto curatorial de la muestra. Fotografía propia.



Figura 5. Interior de la sala. Fotografía propia.



Figura 6. Reconstrucción de la vidriera de la tienda Harrods. Fotografía propia.

Roger Chartier, como historiador de la cultura, se pregunta sobre las tensiones con las cuales se encuentra el historiador, acostumbrado a manejar categorías en principio estables e invariables. Y toma las palabras de Paul Veyne, quien dice que “la historia es la descripción de lo individual a través de los universales” (Chartier, 1992, p. 71). Esto designa las primeras tensiones con las que se enfrenta el conocimiento del historiador: los objetos históricos no son tales fuera de las prácticas en que ellos se inscriben; ni son campos de discurso o de realidad definidos de una vez y para siempre. Entonces, las cosas no son más que objetivaciones de prácticas determinadas, de las cuales se debe actualizar las determinaciones. Y solo al identificar las particiones, las exclusiones, las relaciones que constituyen los objetos que estudia, la historia podrá pensarlos como constelaciones individuales.

Sobre esta idea planteada por Chartier, podemos decir que los objetos que integran las muestras adquieren sentido en tanto encuentran una constelación propia que las determina. Los objetos aparecen “objetivados” en un espacio nuevo, generado ad-hoc, en un contexto determinado. Por lo tanto, aquí hay una postura acerca de cómo entender la historia en general, y también la historia del diseño en particular. Y si ligamos la historia junto al espacio y el tiempo, siguiendo la propuesta de Sigfried Giedion, podríamos establecer que hay una dicotomía en términos de espacio. Como categoría constituida, producto de los objetos ligados a las prácticas diferenciadas, derivan el espacio testimonial, por un lado, y el espacio neutral por el otro. Es entonces donde llegamos al punto de abordaje propuesto para este trabajo: el espacio testimonial está cargado de sentido por los sucesos que allí ocurrieron. Aquí, el predio de la ex ESMA como espacio emblema de la última dictadura cívico-militar. Y el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti como una de las instituciones que integra el predio, gestionado desde la esfera pública, en el marco de la promoción y difusión de las políticas de la memoria. Puesto en diálogo, está la categoría del espacio neutral como soporte de una selección de objetos que, curaduría mediante, simbolizan la cultura material de una época. El Museo MALBA, de origen privado, cuyo edificio fue el resultado de un concurso de arquitectura de proyección internacional. Y en cuyas salas podrían montarse muestras de cualquier tipo, sin verse afectada esta idea planteada del espacio neutral. La hoja en blanco a ser escrita. Ciertamente, la organización espacial del museo y las salas que lo integran están pensadas de esta manera.

De la comparativa entre ambos espacios, un centro cultural en un caso, y un museo en el otro, encontramos una similitud: el diseño utilizado como dispositivo transmisor de memoria, para generar un efecto que pone en acción a la historia como cuestión sustancial, transversal a ambos programas arquitectónicos y curatoriales. En un caso, ligado a condiciones políticas contextuales, como lo fue la ESMA, y el otro evocando a los objetos que enriquecieron la cultura material y contribuyeron al armado de la identidad visual del siglo XX, que prevalece hasta hoy.

Las exposiciones

La exposición *Uso y función: Objetualidades poético-políticas de la ESMA* tuvo lugar en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti entre marzo y julio de 2023. Esta se montó en la Sala Franco Venturi, que ocupa el ala izquierda del edificio, en la parte posterior de la planta baja. La curaduría estuvo a cargo de Lorena Fabrizia Bossi, coordinadora del área de Artes Visuales, quien destaca que la muestra pone en relación objetos patrimoniales, con la idea de promover la interacción entre artistas.

El texto curatorial expone una pregunta que deja expuesta una inquietud, transversal a todos los edificios que integran el predio de la ex-ESMA: ¿cómo habitar hoy una arquitectura pensada para la educación y formación militar, que fue uno de los Centros Clandestinos de Detención Tortura y Exterminio más emblemáticos del país, y que actualmente es un Espacio de Memoria? Ensayando una posible respuesta a esta pregunta, tomo lo planteado en la introducción sobre la perspectiva de la construcción de sentido: la historia, la memoria y la cultura material. En sí, la muestra es un vector de sentido, que pone en relación objetos diseñados en un espacio determinado, que a su vez está cargado de significaciones previas. También, el tipo arquitectónico de hangar-taller de reparaciones –uso previo del recinto antes de pensarse allí un lugar de exposiciones– plantea una cuestión interesante acerca de la relación contenido y continente. La sala funciona como el contenedor de objetos que se ponen en relación según un fin determinado. El abordaje analítico de este espacio propone tomar la memoria como el vector, la línea que traza relaciones entre los objetos producidos para la muestra. Estudiar el recorrido propuesto, la disposición en el espacio, las escalas de las intervenciones: en este sentido es destacable el *Faro metabolista*, diseñado y montado por el Estudio A77. La intervención fija un contrapunto vertical en el espacio, ubicado en el tercio posterior hacia la izquierda de la sala. El faro toma un elemento existente en el predio –una cabina de vigilancia de los módulos de alojamiento– y lo resignifica generando un nuevo contexto. Aparece allí también la idea de explorar los límites entre el arte y la arquitectura: el módulo tiene dimensiones, materialidad, forma, y plantea una relación con la historia a través del metabolismo como hecho o corriente de la historia de la arquitectura. Podríamos trazar también una línea con los contextos de producción industrial, el diseño, y la idea de la serie y la repetición: este faro está formado por una cabina de vigilancia, cuya producción es seriada. En este contexto, la pieza se vuelve única (por su disposición en el espacio, como faro vigía dominando las visuales de la Sala Franco Venturi). El color amarillo y la estructura de soporte lineal naranja también forman un contrapunto entre la presencia del color en la base neutral que da la tipología de hangar de la sala de exposición. Y es aquí, en el diálogo entre diseño y modos de producción, donde se establece una relación con la muestra del Museo MALBA.

Sobre la idea del espacio *testimonial*, aparece un vínculo con el texto curatorial, que plantea que *Uso y Función* toma lo testimonial y lo desborda; hace foco en los objetos y sus huellas. Esta muestra no pretende ser exhaustiva a nivel histórico, sino que alude a los objetos a través de núcleos significativos. De tal forma, los artefactos de arte –a través de su singularidad y complejidad– enlazan temas centrales y periféricos.

Desde este lugar, el punto de vista es la construcción de una perspectiva a partir del testimonio. Y gráficamente, el desborde de ese testimonio posibilita la interpretación a partir de la propuesta objetual. El espacio en sí es testimonio, con su tipología y materialidad, y a su vez aloja objetos que son generados a partir del testimonio. El lugar histórico aparece a través del fragmento, de la lupa puesta en los objetos y su interpretación: *Flores en la ESMA*, de Gabriel Díaz, o *Convexa*, de Juan Pablo Rosset, son ejemplos claros de mirada situada en el foco del *hacer con la historia* a través de la observación.

La exposición *Del cielo a casa. Conexiones e intermitencias en la cultura material argentina*, en el MALBA, plantea una idea distinta acerca del diseño de la muestra. La historia y la memoria aparecen aquí ligadas a la cultura material que testimonia una época, la segunda mitad del siglo XX. El diseño se muestra en relación con los objetos de consumo, la producción en serie, los ámbitos de representación y socialidad, el espíritu de la época –en palabras de Sigfried Gideon, el *zeitgeist* de su tiempo–. El texto curatorial que acompaña la muestra destaca la cantidad de piezas expuestas –alrededor de 600–, que incluyen objetos, obras de arte, fotografías e instalaciones. El punto de vista, se podría afirmar que tiene cierto carácter antropológico:

Apuesta por una mirada etnográfica que, más allá de la autoría o los procesos, invita a abordar la cultura material desde los usos, las costumbres, los rituales y los simbolismos que las cosas generan en una sociedad (...) El entramado de objetos, espacios de vida y obra, teje una red de sentido ampliada: nos conecta emocionalmente con lo propio a partir de una porción de ese archivo de la vida común en el que el diseño, el arte, la industria y la historia se hibridan.

La exhibición es curada por un grupo diverso, que integran historiadores, diseñadores gráficos e industriales, arquitectos y editores. Se trabaja bajo el concepto de “constelación temática”, articulando el recorrido sin un orden dado. Sin cronología, jerarquías ni distinción de disciplinas. Podríamos decir que lo englobante aquí es una idea planteada acerca del diseño, enmarcado temporalmente, y su producción que sedimenta sentidos y significados. Estos sentidos, traídos a la actualidad, adquieren nuevas dimensiones, producto tal vez del extrañamiento de la mirada. Mirar con otros ojos aquello vivenciado o no, pero que ha llegado a nuestro tiempo por relatos o por acceso a repositorios de archivos digitales de

diseño. El equipo curatorial hace hincapié en la transgresión de los límites del uso y las fronteras que se difuminan entre arte y diseño. Podríamos agregar aquí lo singular y lo plural. Los medios de producción de los objetos: lo artesanal y lo seriado. Especialmente, la muestra abarca tres sectores: la identidad del territorio, el diseño por fuera de los cánones y las vicisitudes políticas, sociales y económicas de la Argentina. El criterio tomado no pretende dar cuenta de ninguna cronología: no se propone hacer un revisionismo crítico del diseño en Argentina, sino que hace el ejercicio de colocar objetos en el espacio. El espacio *neutral*, constituido como categoría particular para este trabajo.

Sobre el origen de las piezas, se destaca la diversidad de lugares e instituciones que han colaborado: diferentes archivos y colecciones públicas y privadas del país. Sobresalen la colección del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y la Fundación IDA (Investigación en Diseño Argentino), institución sin fines de lucro creada en 2013 y dedicada a la investigación, recuperación, conservación, difusión y puesta en valor del diseño nacional.

Retomando lo dicho anteriormente sobre el diseño en el campo disciplinar, interesa la idea que establece al diseño como un campo dinámico, cuya historia es la de un objeto en construcción. Ambos casos estudiados reflejan esta postura. La muestra del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti da cuenta de una concepción del diseño basada en una temporalidad determinada por las intervenciones contemporáneas en un espacio que es un testimonio en sí mismo. La muestra del MALBA reúne objetos de la memoria histórica, que toman otra temporalidad, y los dispone en el espacio: la caja neutra que alberga la exposición. Recrea asimismo un espíritu de época, un tiempo determinado, como son las vidrieras de las famosísimas tiendas Harrods de la calle Florida, traídas para la muestra a través de la construcción en escala de una maqueta 1 en 1, en el segundo nivel del museo (Figs. 7, 8 y 9). Aquí radica, por adyacencia, también la consideración sobre el patrimonio: un edificio que funciona en sí mismo como huella histórica y una recreación escenográfica con exquisita curaduría de diseño, segmentando todo el *swing*, el *mood* de una época.



Figura 7. Fotografía de la vidriera original. Fotografía propia.

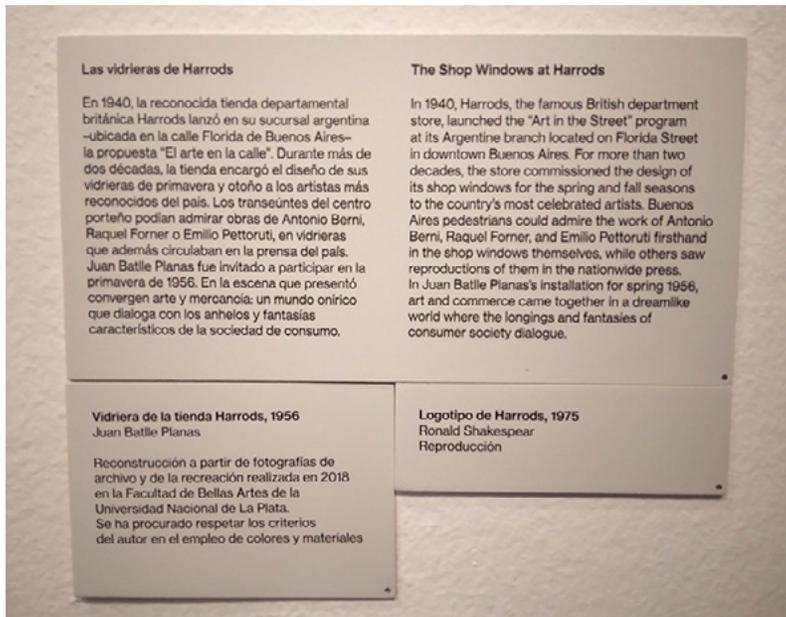


Figura 8. Referencias. Fotografía propia.



Figura 9. Sector de la reconstrucción. Fotografía propia.

La idea del espacio como contenedor neutro nos remite a lo establecido oportunamente por Marc Augé sobre la invención del término que denomina a los *no-lugares*:

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que no integran lugares antiguos: estos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de “lugares de memoria”, ocupan allí un lugar circunscripto y específico (Augé, 1992, p. 83).

La supermodernidad, declarada por Augé, produce objetos que son usados con un fin en el presente, que se independizan de un pasado y son superadores de la posmodernidad. Entonces, podríamos asociar a los objetos como integrantes de los espacios de muestra, en donde aparecen vaciados de su historicidad; las

objetivaciones aparecen generadas en función de la recreación de un tiempo específico y condensado (las vidrieras de las tiendas Harrods). Y a su vez, despojado de esta idea que plantea Augé de un lugar asociado a la idea de identidad, relacional e histórico. En este encuadre, ¿Podría ser entonces el MALBA un espacio de estas características? Hipermoderno, ahistórico. ¿Sería por el contrario el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, y en estos términos un lugar, específicamente un “lugar de memoria”? ¿Cuál es el carácter de los objetos que en ellos son exhibidos? ¿Desde dónde se posicionan, en tanto diseño? ¿Qué tiempo reflejan?

Forma, política, disciplina y profesión

Los dos casos tomados representan momentos distintos en la historia de nuestro país, en donde desde la arquitectura se genera una forma particular y específica de concebir los espacios de muestras. En ambos casos, lo que hay en común es un posicionamiento acerca del tratamiento de las imágenes. Cómo va a funcionar el museo, caja-contenedor. Y esto, sea de gestión pública o privada, marca una idea en torno a la política. O a la relación de la técnica con la política. Como sostiene Anahí Ballent:

Interesa indagar en las formas en que la política emplea imágenes visuales para identificarse (...) De qué manera una producción técnica puede constituir una “estética de la política”. En ese sentido, se toma como punto de partida una observación de Manfredo Tafuri, según la cual la arquitectura promovida por el Estado no puede ser entendida como una derivación de la política, sino que demanda su consideración en tanto punto de articulación de propuestas políticas y técnicas; dicho de otro modo, la política no crea formas, sino que resignifica formas existentes (Ballent, 2005, p. 23).

Ballent entonces se dedica a trabajar sobre “las complejas interrelaciones entre la especificidad disciplinaria y los requerimientos y condicionamientos externos a ella, provenientes de la política y la sociedad” (2005, p. 23). De ahí, podemos inferir que la relación de la arquitectura en torno a las demandas de la sociedad, es el tema que ha ocupado a generaciones de arquitectos. Esto podría reflejarse en ambos museos, –públicos y privado–. El Conti y el MALBA, en cierta forma, como instituciones que recolectan las demandas culturales de la sociedad y las traducen en propuestas museográficas, que hacen un uso particular de las imágenes, con cierta técnica particular. O, lo que es lo mismo, la forma en que las imágenes –y los objetos– son producidos para generar nuevos significados. Por otro lado, y acerca del contexto de producción del edificio del Museo MALBA, Jorge Francisco Liernur se refiere a la confusión de la Arquitectura con una profesión, cuando se trata de una disciplina:

El diccionario de la Real Academia Española define a la profesión como eun “empleo, facultad u oficio que alguien ejerce y por el que recibe una retribución”; mientras que entiende a la disciplina como “doctrina, instrucción de una persona, especialmente en lo moral” como “arte, facultad o ciencia” (...) Es obvio el sentido operativo, práctico de la Arquitectura entendida como profesión; mientras que, si se la entiende como disciplina, resulta evidente su relación, de una u otra forma, con problemas de moralidad.” (...) Ser Arquitecto, en esa acepción, supone por lo tanto construir, sostener y expresar un conjunto de valores ante el mundo. Esa actitud es parte de la mejor herencia que quienes amamos esta disciplina recibimos de su historia (Liernur, 2006, p. 61).

En este sentido, podríamos afirmar que al situar el edificio que alberga el Centro Cultural Conti lo situaríamos del lado de la arquitectura como disciplina: se lo resignifica un edificio y se lo adapta a un programa que contempla a las políticas de memoria como eje principal. Y la generación de un edificio de cultura producida según las leyes que operan en el mercado, la posicionaríamos del lado de la profesión. Sobre esto, es interesante lo que plantea William Rey Ashfield acerca de la arquitectura producida en Latinoamérica durante los años noventa:

En muchos casos estas nuevas arquitecturas dejan de lado buena parte de las preocupaciones que se establecieron en la década anterior, en particular la importancia de los contextos circundantes, el diálogo con la historia y con la naturaleza del lugar. Se descubre así una suerte de silencio en muchos de estos ejemplos que solo transmiten la idea de un saber blindado; una arquitectura entendida “como conocimiento cerrado y autónomo, que opera a veces como verdadera caja autárquica (Rey Ashfield, 2011, p. 110).

De esta manera, se piensa lo contextual como factor clave a la hora de entender las producciones, independientemente de su época de generación, y el lugar de la historia allí. Aquí, y volviendo a Chartier, el objeto podría ser el edificio, y la objetivación su contexto de producción. O bien, se trataría de cómo hacer “hablar” a los edificios, en función de sus objetivaciones, o contextualizaciones. Y en torno a sobre la imagen, y entrando ahí en diálogo con Ballent, Rey Ashfield agrega sobre las arquitecturas producidas en los años noventa –podríamos incluir allí al MALBA–:

La imagen de estas arquitecturas se destaca por la presencia de elementos tecnológicos asociados a una marcada perfección formal y constructiva. Bien podría entenderse en este caso una voluntad de destaque objetualista, como se haría con una mer-

cancía de particular valor, con una alhaja de alto costo. La operación de destaque se produce por contraste con el sitio, aunque no siempre se trate de cualquier sitio. (2011, p. 110 íbid)

Y para finalizar, sintetiza en este marco de arquitectura - mercado - producto - objeto escindido de su contexto: “Un producto de especial consumo, con la imagen corporativa de un cuerpo profesional, con el prestigio de una emergente institución cultural como lo es el MALBA, de Atelman, Fourcade y Tapia arquitectos asociados, obra construida en el 2001”.

Pero quien entiende realmente de la arquitectura producida como mercancía, y también lo podemos vincular a lo dicho por Liernur sobre la disciplina y la profesión, es Norberto Chávez. Y ahora sí, ligadao a la formación disciplinar:

El que no sea posible prescribir una línea axiológica única ante un contexto tan heterogéneo equivale a decir que son varios los perfiles profesionales válidos, con la única restricción de la pertinencia de cada uno al campo socio-cultural respectivo (...) Quien aspire a insertarse en un escenario productivo tan heterogéneo teniendo en cuenta sus distintas demandas y garantizando un alto ajuste a las peculiaridades de cada una, deberá desarrollar una estrategia de formación técnico-cultural y de actuación profesional inexorablemente ecléctica. Deberá superar la creencia en la universalidad de un determinado sistema de reglas sintácticas y morfológicas y en la validez de su imposición, a priori, a todo tema de diseño (Chávez, 2005, p. 38).

El Diseño, la Arquitectura, la Historia y el Espacio aparecen como variables para pensar dentro del marco de la formación disciplinar. A decir de Chávez, son las universidades, los colegios, las publicaciones de arquitectura y los propios profesionales los agentes capaces y responsables de señalar la diferencia entre la auténtica arquitectura y sus formas degradadas, entre la producción culta del hábitat y su deconstrucción y banalización. Renunciar a esa posibilidad es incurrir en la complicidad con los agentes de la deculturación.

En este artículo se han caracterizado dos espacios museográficos, cada uno con sus particularidades y contextos de producción. Se ha trabajado sobre la hipótesis de la existencia de un espacio *testimonial*, y un espacio *neutral*. Dichos términos, fueron tomados como campo de ensayo, para plantear ideas acerca de la memoria, el diseño y la historia. ¿Son los espacios descritos y tratados en este ensayo dos agentes posibles para hablar de la disciplina y la profesión arquitectónica? Las vidrieras de Harrods podrían ser la versión deconstruida, y banalizada de la época de gloria de las grandes tiendas, resucitadas y traídas de vuelta al presente como recorte fragmentario exhibido en una sala. Aunque tampoco tendríamos que echarle toda la culpa a los objetos y sus contextos. Por ahí, se trata simplemente de reconocer al diseño como herramienta potente

para comunicar un tipo de pensamiento. Eso sí, historizable y consciente de sí mismo en el potencial que reside en su poder de comunicación.

Referencias bibliográficas

- AUGÉ, M. (1992). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobre-modernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa, Barcelona.
- BALLENT, A. (2005). *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes. Buenos Aires, Argentina.
- CHARTIER, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- CHÁAVEZ, N. (2005). *El diseño invisible. Siete lecciones sobre la intervención culta en el hábitat humano*. Buenos Aires: Editorial Paidós. Estudios de comunicación. Buenos Aires.
- DEVALLE, V. (2017). *Historia de los Diseños en América Latina: Contenido y perspectivas teóricas y metodológicas*. Universidad Nacional de Rosario.
- LIERNUR, J. (2006). Equívocos porteños: Todos somos afts. En: *Revista Block*, n°7. Revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio. Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea. Universidad Torcuato Di Tella.
- REY ASHFIELD, W. (2011). Crítica, historia y ejercicio profesional en la arquitectura latinoamericana de las últimas décadas. En: *Seminarios de Arquitectura latinoamericana (SAL)*. Haciendo camino al andar. 1985-2011. Buenos Aires: CEDODAL. Buenos Aires, Argentina.

Páginas web consultadas

- Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. (2023). Artes Visuales mayo/octubre 2023. http://conti.derhuman.jus.gov.ar/areas/av/catalogos/catalogo_av_2023-3.pdf
- Museo MALBA. (2023). Del cielo a casa. Conexiones e intermitencias en la cultura material argentina. <https://www.malba.org.ar/evento/del-cielo-a-la-casa-cultura-material-argentina/>
- Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. (2023). Artes Visuales mayo/octubre 2023. http://conti.derhuman.jus.gov.ar/areas/av/catalogos/catalogo_av_2023-3.pdf