



LAS
QUIMERAS
DEL DISEÑO

LAS QUIMERAS DEL DISEÑO

por **María Del Mar Núñez Gañán**

Universidad del Valle
Facultad de Artes Integradas
Departamento de Diseño
Diseño Industrial
Santiago de Cali
2015

LAS QUIMERAS DEL DISEÑO

MARÍA DEL MAR NÚÑEZ GAÑÁN

Trabajo de Grado para optar por el Título de
DISEÑADORA INDUSTRIAL

MAURICIO CHEMÁS RENDÓN

Diseñador Industrial
Director del Proyecto

DIANA PAOLA VALERO

Diseñadora Gráfica
Codirectora del Proyecto

Universidad del Valle
Facultad de Artes Integradas
Departamento de Diseño
Diseño industrial
Santiago de Cali
2015



**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
DEPARTAMENTO DE DISEÑO
PROGRAMA ACADÉMICO DISEÑO INDUSTRIAL**

ACTA DE APROBACIÓN DE PROYECTO DE GRADO

La Estudiante MARIA DEL MAR NÚÑEZ GAÑÁN identificada con Cédula de ciudadanía número 1144055822 de Cali y código 201022033, presentó y aprobó su trabajo de grado titulado “*Las Quimeras del Diseño*”, el cual fue aprobado por el siguiente jurado evaluador:

Jurado Diseñador: Juan Camilo Buitrago
Jurado Asesor: Jairo Henry Arroyo

Para constancia de la anterior, se firma en la ciudad de Santiago de Cali, el 3 de septiembre de 2015, según del Comité del Programa.

MAURICIO CHEMÁS RENDÓN
Director del Proyecto

DIANA PAOLA VALERO RAMÍREZ
Codirectora del Proyecto

PABLO ANDRÉS JARAMILLO ROMERO
Vo. Bo. Director del Programa Académico

ÁNGEL MIGUEL URIBE BECERRA
Vo. Bo. Jefe Departamento de Diseño

*A todos mis portales, sobre todo a Ella
Que me lo ha dado todo*

Agradecimientos

Lucía Núñez Barona

*Gracias por cuidar de todos, incluso en el último instante, Por permitirme
acompañar el final de tu camino aquí, Mientras escribía este trabajo.
Compañía, Transmutación y entropía, Siempre gracias. In Memoriam*

Como todo, este proyecto es el resultado de múltiples intersecciones entre personas, intereses e ideas, entre situaciones de la vida, preguntas y dudas que se encuentran, confluyen, se empalman en este momento, agentes y tensiones por los cuales agradezco profundamente ya que posibilitaron un fluido tránsito de ideas, de trabajo y de experiencias que poco a poco fueron dotando de forma a este trabajo.

En primera medida quiero agradecer al profesor Juan Camilo Buitrago por haberme permitido descubrir un interés especial hacia el trabajo académico, a sus clases y ejemplo debo gran parte de la motivación necesaria para realizar este proyecto. Fue gracias a él que tuve la oportunidad de trabajar junto al señor Rómulo Polo a quien este proyecto se debe esencialmente, no solo por el corpus documental a partir del cual pudo ser construido, sino a la esencia, una perspectiva crítica y clara de la disciplina, capaz de definirla de muchas formas, sobre todo como modo de pensamiento que no se enseña, se aprende. Rómulo Polo fue para mí un maestro, en el poco tiempo que pude trabajar con él, me permitió conocer el rigor de la reflexión que tan solo puede resultar de la observación a conciencia de las acciones, de la producción de las manos y también del pensamiento, él me enseñó también que lo mejor es lo que pasa y que el trabajo y la libertad hace más que los títulos y la burocracia, a él y a la señora Dolly Flórez agradezco inmensamente por la confianza y la calidez con la que me recibieron en su hogar cada tarde durante los cinco meses de trabajo de campo necesarios para la realización de este proyecto. Por otro lado, debo agradecer también a Mauricio Chemás Rendón por la vocación, por acompañarme en el camino, a pesar de la distancia temática, siempre demostró un interés por el trabajo y representó un apoyo importante en el aspecto conceptual, metodológico y humano, muchas gracias por eso. Asimismo quisiera dar gracias a la profesora Paola Valero por ser y estar, trabajadora e imparcial, siempre gracias.

Igualmente, por su aporte a este trabajo se convierte para mí en deber agradecer a Jose Manuel Martínez Alvarado quien permitió que surgiera a partir de la amistad un espacio de crítica y debate, colaboración y reflexiones fundamentales para el proyecto, su ayuda siempre certera y oportuna resulta incalculable en el desarrollo de esta idea, para él mis más sentidos agradecimientos. En ese

mismo sentido debo agradecer a Isabel Arango Maya por haber acompañado este proceso desde otra perspectiva, su aporte referente a la economía colombiana, bibliografía y fuentes de información propiciaron un mayor entendimiento de las relaciones entre los agentes, su paciencia y disposición frente a las preguntas y discusiones que surgían en el camino son motivo de mi sincero agradecimiento y afecto hacia ella. Por otra parte debo dar gracias también a Luis Alejandro Chará Serna por la compañía incondicional que lo ha convertido en testigo y participe de mis procesos, ideas y reflexiones, tanto en la vida como en la academia su compañía ha resultado como catalizador fundamental de esclarecimiento; a Julio César Urueña gracias por ser y estar en medio del proceso, en medio de la vida y las circunstancias, sus ilustraciones, sobre todo la de la quimera fue un bello aporte ya que hasta ese momento resultaba inimaginable; a Juan Camilo Echeverry gracias por la alianza diaria para culminar este ciclo; a Luisa Rodríguez, Juan Camilo Zapata, Luis Gerardo Puente Arce y demás amigos y compañeros que dan ejemplo con los pasos, gracias. Debo agradecer también a Rubén Alberto Prado Restrepo por su llegada oportuna.

Al profesor Jorge Urueña quien me asesoró esmeradamente hasta conducirme al orden después de la elucubración, agradezco su presencia siempre pertinente y apropiada, siempre metafórica. Así mismo agradezco a John Ordoñez por su orientación, disposición y diálogo, siempre abierto a escuchar y aconsejar aportando otra mirada; a la profesora María Fernanda Ramírez y al profesor Javier Reyes gracias por su interés constante y por generar espacios académicos en los cuales exponer y discutir las ideas que iban conformando este trabajo; también a Sandra Franco por su servicio, disposición y ayuda.

Por otra parte quisiera agradecer inmensamente al profesor Jairo Henry Arroyo por su asesoría desde la perspectiva histórica, económica y conceptual, gracias por su mirada, escucha e interés constante, siempre fue un guía apropiado, de conocimientos admirables. Los diálogos entablados con él encauzaron gran parte del proyecto y permitieron tejer relaciones, establecer reflexiones concluyentes que sentaron pilares importantes para el pensamiento y la consciencia, a este afortunado encuentro este proyecto le debe mucho.

Finalmente debo agradecer a mi familia, la energía que me conforma: a Doralba Murillo Toro por ser ejemplo de vida y dedicación, por acompañar este proceso, por leerme, cuestionarme y aconsejarme continuamente; a Ofelia Núñez por su presencia e interés, siempre constante y paciente. A Él, gracias por ser agente conformativo de mi vida, porque soy como él. A Ella todo mi esfuerzo, este trabajo es para ella, porque mis pasos son logros conjuntos, por enseñarme con el ejemplo sobre el tiempo y la lucha, porque me permitió habitarla y soy la razón de todo su esfuerzo, para ella mi agradecimiento más profundo y sentido, gracias por ser mi Pilar mamá, gracias por respirar.

Tabla de contenido

1. Introducción	11
2. Presentación del Problema	12
3. Objetivos	15
3.1 Objetivo General	15
3.2 Objetivos Específicos	15
4. Metodología y Documentación	16
5. Antecedentes	19
6. Un poco de Historia	23
7. Diseño y Modernidad	40
7.1 Algunos conceptos y precisiones para hablar de Modernidad	41
7.2 Algo sobre la Modernidad en América Latina	44
7.3 Algo sobre la Modernidad en Colombia	46
7.4 Modernización y Diseño Industrial como herramienta del Poder	50
8. El Campo Intelectual del Diseño Industrial	64
8.1 Etapas del Campo Intelectual del Diseño Industrial	68
8.2 Preludio del Campo Intelectual del Diseño Industrial Colombiano: 1940-1964	70
8.3 Modelo de Industrialización por Sustitución de Importaciones ISI	73
8.4 Alianza para el Progreso	77
9. Primer Estadio: Conformación del Campo 1961-1977	84
9.1 Modelo Mixto de Desarrollo o Promoción de Exportaciones	88
10. Segundo Estadio: Institucionalización vs. Desindustrialización 1977-1991	97
10.1 Diseño Industrial y Tecnología	100
10.2 Plan Nacional de Diseño Industrial	105
10.3 Apertura Económica 1991	110
11. Tercer Estadio: Ensimismamiento, Intersecciones y Desencuentros 1992-200	114
11.1 Red Nacional de Diseño para la Industria	118
11.2 Sistemas Nacional de Diseño	120
11.3 Programa Colombiano de Diseño	124
11.4 Diseño, Academia e Industria: Señal de Quimera	126
11.5 Ejemplo	135
12. Conclusiones: Las Quimeras del Diseño y otras Conclusiones	149
13. Bibliografía	156
14. Anexos	161

Lista de Tablas

Tabla 1: Programas de Diseño Industrial en Colombia.....	129
Tabla 2: Categorías e Indicadores.....	138
Tabla 3: Los Diseños, Tabla comparativa.....	139
Tabla 4: Resultado del contraste de competencias de los programas de Diseño Industrial en el Valle del Cauca	147

Lista de Figuras

Figura 1: Competencias programa de Diseño industrial de la Universidad Nacional.....	145
Figura 2: Competencias programa de Diseño industrial de la Universidad ICESI.....	146
Figura 3: Competencias programa de Diseño industrial de la Universidad del Valle.....	147

Lista de Anexos

Anexo 1: Antecedentes.....	161
Anexo 2: Estructura del Proyecto.....	168
Anexo 3: Manual de Diseño.....	169
Anexo 4: Teléfonos de Bogotá.....	169
Anexo 5: Buses en Colombia.....	170
Anexo 6: Cuadro comparativo de asignaturas por programa.....	171
Anexo 7: Campo Intelectual del Diseño Industrial en Colombia.....	172
Anexo 8: Sistematización Metafórica	173
Anexo 9: Campo y Agentes.....	175

Resumen

Es preciso reconocer que, en la actualidad nacional, el diseño industrial se encuentra desprovisto de sus valores emergentes tanto políticos como económicos, pues ya no hace parte de agendas diplomáticas, ni es utilizado como herramienta política o económica en el país. A diferencia de sus orígenes, ya no se intenta apoyar a través de su ejercicio a la instauración del capitalismo como modelo económico o como modo de producción, ni tampoco es usado a modo de contención de influencias comunistas, como pudo llegar a serlo en alguna época.

Podría decirse, por lo que develan los actuales planes nacionales de desarrollo, y en lo que se puede observar del desarrollo industrial del país, que actualmente la disciplina no está siendo empleada como un elemento para mejorar el nivel competitivo de los productores y exportadores colombianos, o por lo menos no ha habido un proyecto que haya trascendido el papel y que haya sido llevado a la práctica en el que la disciplina haya podido desenvolverse de un modo apropiado o con los resultados esperados, ejemplo de ello son el Sistema de Diseño Industrial del Ministerio de Desarrollo propuesto en 1995 o la Red Nacional de Diseño Para la Industria propuesta en ese mismo año. En ese sentido ¿Cuál es el papel actual del diseño industrial en Colombia? ¿Existe un escenario lo suficientemente industrializado para que exista el diseño *industrial* en el país? ¿Puede existir el diseño industrial en Colombia?

A lo largo del trabajo se tratará la noción de *Campo Intelectual* aplicada al Diseño Industrial, entendiendo como los agentes que lo estructuran a la sociedad, la industria y la academia, tratando de comprender desde un acercamiento histórico cuáles han sido los hechos que han modificado su estructura y paradigma.

Palabras clave: Campo Intelectual, Diseño Industrial, Modernización, Industrialización, Desindustrialización, Quimera, Agentes, líneas de Fuerza, Élite.



1. Introducción

“El país para el que se preparaba el diseño ya no existe.”

Rómulo Polo

La problemática que abordará el siguiente documento surge a partir de una profunda inquietud de quien escribe por comprender lo que a su parecer eran desajustes en las dinámicas del diseño industrial en el contexto colombiano. Era evidente, la disciplina vivía una profunda desconexión de la realidad social y productiva. Su lógica natural no correspondía a estar inmersa en un país sin industria y el desarrollo que podía desplegar no alcanzaba para intervenir en la calidad de vida de la gente, sin embargo el diseño industrial seguía desarrollándose. ¿Qué era lo que lo legitimaba? ¿Cuál es la idea que lo mantenía vivo? ¿Cuáles eran los procesos que sostenían la práctica? ¿Cuál era el paradigma del diseño industrial colombiano y qué lo estructuraba?

Todas estas preguntas llevaron a que el grueso de este trabajo fuera orientado a descubrir y comprender las relaciones que han estructurado el paradigma en el que se encontraba el Diseño Industrial en Colombia en el siglo XX. Para ello se propone reconocerlo como un *campo*, un espacio social especializado en la producción material, dotado de una forma particular dada por los intereses, las relaciones y tensiones entre los agentes inmersos en él.



2. Presentación del Problema

Este es un intento por aportar a una reflexión alrededor del Diseño Industrial nacional que habilite distintos modos de comprenderlo, en los que puedan identificarse tanto las formas que le conciernen como sus respectivos linderos, los cuales han vivido procesos de transformación asociados a los problemas estructurales del país. Se intentará entonces tejer la relación entre las estructuras, los discursos y los imaginarios; haciendo evidentes las conexiones entre prácticas culturales y los factores sociales, políticos y económicos, que son transversales a la disciplina y la ponen en tensión debido a las aparentes contradicciones que constituyen su diálogo con la realidad.

Este trabajo procura reconstruir una historia de carácter multilineal del diseño industrial, que permita vincular la historia disciplinar con la de la industria, la tecnología y la economía colombiana a la vez que devela su eminente relación con la cultura y la política.

Para este aporte, es necesario reconocer y detallar hechos y eventos que tienen una relación de causalidad entre ellos, con el propósito de evidenciar su conexión de forma más directa y consciente. A lo largo del trabajo se pretende comprender los desajustes del campo del Diseño Industrial colombiano, las cuales se presentan en medio del desarrollo disciplinar debido a las diversas fuerzas y fenómenos que lo empujan en diferentes direcciones.

La disciplina nació en Colombia gracias a la intersección de un sinnúmero de situaciones generadas a nivel político, social y económico, en las cuales se hizo necesario el oficio del diseñador para acompañar los planes modernizadores del país. Hechos como el fomento de las exportaciones, las iniciativas proteccionistas por parte del Estado, el aparente clima de industrialización y la pretensión de ser modernos que forjó el apoyo a programas de creación y adaptación tecnológica generaron un escenario próspero para que se intensificaran algunas acciones de Diseño en el país y se produjera su posterior institucionalización.

Hacia los años 50 hubo un sinnúmero de actividades y esfuerzos orientados al fomento industrial en el país. Esta época coincidió además con experiencias y acontecimientos que de manera incipiente fueron construyendo el devenir disciplinar del diseño industrial en Colombia.

En un ambiente compuesto por el interés hacia la *Modernización*, la diversificación de exportaciones y el desarrollo de la industria nacional, cobró sentido para la dirigencia nacional la introducción de un pensamiento proyectual asociado al ejercicio del diseño industrial, alineado en principio con los intereses del Estado y las elites dominantes tradicionales.

Ya sea solucionando, innovando, produciendo o reproduciendo, el diseño Industrial es una disciplina que se encarga de satisfacer necesidades humanas a través del desarrollo de la cultura material. Esta síntesis orientada a la producción, hace de la disciplina un sistema para el que se deben contemplar y articular un gran número de variables, pues además de insertarse en un escenario tan amplio como lo pueden llegar a ser las necesidades humanas, se ve condicionado por las especificidades que plantea cada caso —proyecto—, que además están sujetas a las condiciones de factores aún más amplios como lo son la política, la economía, la tecnología y la cultura. Por tal razón, podría decirse que el Diseño Industrial es una disciplina sinérgica al igual que sus productos que dependen como ella de un conjunto de circunstancias contingentes, combinadas y articuladas para que su desarrollo sea posible en un estado ideal.

Dada su naturaleza, la emergencia disciplinar requiere de un escenario que posea un desarrollo consolidado del sector secundario de la economía. Esto quiere decir que la industria debe tener unas condiciones sólidas y una capacidad de producción industrial que permita la transformación de materias primas en productos manufacturados más complejos, tales como bienes de capital o bienes de consumo. Estas características se convierten en reguladoras del nuevo dominio que representa el diseño industrial en la producción de cultura material ya que acoge las características industriales como modos de producción. El conjunto de circunstancias y factores que posibilitaron su emergencia se transformaron con el devenir del tiempo hasta hacerse discordantes entre sí.

En el escenario colombiano las características que han tenido las experiencias de diseño industrial lo denotan como una clara manifestación del estado de las relaciones entre los agentes que lo conforman y en ese sentido de los problemas estructurales del país.

Este hecho se hace evidente en el Plan Nacional de Diseño Industrial, donde se sostiene que una de las problemáticas de la disciplina es *“la paradoja de que las estructuras creadas para impulsarla se constituyen muchas veces en el obstáculo principal (son un fin en sí mismas) para dinamizar, ampliar o hacer eficaz el objetivo que les dio origen”*. (1989, p.62)

Todas estas acciones finalmente partían de una visión estructural de país que dotaba a la disciplina de fuertes valores emergentes tanto políticos como económicos. Sin embargo la visión de

la dirigencia nacional se transformó con el paso del tiempo, haciendo que la estructura y su relación con el contexto mutara. Así, todos los esfuerzos por institucionalizar la disciplina fueron insuficientes para lograr su desarrollo práctico. El contexto era adverso y dejaba al diseño industrial en medio de un proceso de *desindustrialización*, un escenario inerte para la ruta conceptual que le daba origen, así poco a poco la disciplina fue despojada de su campo de acción original, dando inicio a nuevas orientaciones, nuevos cuerpos, discursos y ocupaciones diferentes.

Por otro lado, este es un intento por generar una apertura a la construcción de relatos alternativos a los relatos hegemónicos que circulan sobre la historia del diseño industrial en la academia. Estos se caracterizan por cubrir la historia de modelos educativos y movimientos extranjeros como los procesos y paradigmas propios de la *Bauhaus*, el *Styling*, *Hochschule für Gestaltung* los cuales no profundizan en los hechos acontecidos en el escenario nacional una exposición de algunos hechos históricos de Colombia con los cuales se pueden establecer relaciones entre experiencias del pasado nacional que detonan y configuran características del sector productivo con el que se determina a su vez al diseño industrial colombiano.



3. Objetivos

3.1 Objetivo General:

Construir y Describir El Campo Intelectual Del Diseño Industrial Colombiano y las relaciones entre sus agentes desde una perspectiva histórica, económica y social en el siglo XX.

3.2 Objetivos específicos:

1. Identificar los aspectos políticos y económicos más relevantes del Siglo XX en Colombia relacionados con el Diseño Industrial.
2. Introducir la noción de Campo en el sentido de Bourdieu como un concepto explicativo del campo disciplinar del diseño industrial.
3. Identificar y caracterizar los agentes que estructuran Campo del Diseño Industrial en Colombia.
4. Describir y analizar las relaciones entre los agentes del campo y el contexto.
5. Contrastar a través del estudio de casos: los Planes de Estudio de las Universidades que ofertan Diseño Industrial en el Valle del Cauca el comportamiento del Campo Intelectual del Diseño Industrial.
6. Comprender y describir el Diseño Industrial como construcción metafórica para explicar las características del Diseño Industrial colombiano.



4. Metodología y Documentación

El desarrollo que tendrá lugar en el presente trabajo se configuró a través de tres categorías de documentos, que fueron fuentes de información necesarias para desarrollar una narración más o menos continua del papel del diseño industrial en Colombia manifestado en los esfuerzos de institucionalización que tuvieron lugar. Por otro lado el desarrollo de ideologías y apuestas de la dirigencia nacional, lograba manifestarse en programas de organismos públicos abanderados por la idea de modernización y por ende de industrialización que dieron al diseño Industrial un lugar preponderante. Antes de empezar, debo mencionar el texto del profesor Juan Camilo Buitrago, *Creatividad Social* (2012) documento que permitió el primer acercamiento que tuve a ciencia cierta con una investigación que cubriera parte de la historia del diseño industrial colombiano, referida en este caso al fenómeno de la profesionalización del diseño industrial en el país, fundamentando mi interés hacia aquello que configura a la disciplina en Colombia. Por otro lado, *La Travesía de la Forma* (2009) de la argentina Verónica Devalle, fue un elemento clave para el andamiaje conceptual de este trabajo, ya que a través de su texto pude conocer la noción de *Campo* de Bourdieu como posible concepto explicativo de la constitución de un dominio, que se estructuraría más tarde como el concepto rector de este documento. En ese sentido, otros documentos de suma importancia fueron *Campo de Poder*, *Campo Intelectual*(1980) y *Campo Intelectual, Proyecto Creador*(1966) de Pierre Bourdieu fuentes esenciales para la comprensión de esta metáfora espacial que es el *campo* como espacio social construido y especializado. Con el mismo propósito, la lectura de *El Campo Intelectual de la Educación en Colombia* (1993), de Mario Díaz Villa resultó siendo muy útil, ya que es un libro que permite ver la aplicación del campo intelectual a la educación en el país, provocando una aproximación clara al uso de la noción.

Por otro lado, considero que la documentación de este trabajo es un espacio ideal para reiterar un inmenso agradecimiento a Rómulo Polo por permitirme conocer su archivo personal. Sin su ayuda, generosidad y confianza reunir el *corpus documental* necesario para establecer el archivo y las relaciones que aquí se exponen no hubiera sido posible. Podría decirse que la mayoría de los documentos de primer orden escogidos pertenecen a su archivo personal. Estos documentos fueron

escogidos por ser aquellos que permitieran establecer alguna relación entre el diseño industrial y las orientaciones del gobierno nacional entre los años 1950-2000, estos documentos vinculan los planes del gobierno nacional con el desarrollo del Diseño Industrial, otorgándole roles a la disciplina que atendían los intereses del poder en determinada época, permitiendo analizar con ello, cómo cambian la visión, las dinámicas, la definición y los roles de la profesión con el paso de los años. De tal forma que pueda estructurarse una línea más o menos continúa de intereses del poder hacia la disciplina, a la vez que se develan orientaciones tanto económicas como políticas y sociales. Dentro de las Fuentes de primer orden se encuentran: el Documento de presentación de la Carrera Diseño Industrial en la Universidad Nacional de Colombia (1977), Investigación sobre Diseño Industrial en la Región de Cali, Yumbo y Palmira (1978), el *Manual de Diseño* (1980), la revista *La Carreta del Diseño* (1980), el *Plan Nacional de Diseño Industrial* (1985-1987), el *Pre-Proyecto Sistema Colombiano de Diseño* (1994), el *Sistema Nacional de Diseño* (1995), el *Seminario Sistema Nacional de Diseño* (1995), la *Red Nacional de Diseño para la Industria* (1995), el *Programa Colombiano de Diseño* (1995), *Fundamentos del Diseño en la Universidad Colombiana* (2008) y *Diseño Industrial en el Sena* (1998). Con estas fuentes de información se construyeron fichas que permitieron contrastar varios aspectos como las definiciones de diseño industrial de cada documento, el planteamiento de problemas a resolver por y para el diseño de cada documento, los entes promotores y los objetivos, los cuales fueron puestos en relación con otras fuentes de información que permitieron reconstruir escenarios del pasado del país y del diseño industrial nacional.

Una vez estructurado el archivo era necesario comprender cuáles habían sido los acontecimientos económicos, políticos y sociales más relevantes en Colombia que hubieran podido impactar en algún sentido al diseño industrial en el siglo XX. Entre ellos se encuentra el tema de modernidad y la modernización colombiana, fenómenos determinantes a mi parecer en la historia del diseño industrial nacional, con este fin se revisó el trabajo de Consuelo Corredor y Anibal Quijano, con *Los Límites de La Modernidad y Modernidad y Utopía* respectivamente. En ese sentido, el trabajo de Humberto Muñoz Tenjo con el libro *En torno al objeto industrial en Colombia* (2002) al igual que *Tres ideas de lo moderno en la concepción del hogar: Bogotá, años cincuenta* (2008) de Luz Mariela Gómez, son textos que logran exponer a través de ejemplos concretos como se “introdujo” la modernidad a partir de la cultura material, dando lugar a las primeras experiencias de diseño y configurando de cierta forma el devenir disciplinar. Otros documentos útiles para este fin fueron: *La Industria manufacturera en Colombia* del Ministerio de Desarrollo (1969), *Políticas, Tecnología y empleo en Colombia consideraciones teóricas de políticas gubernamentales y estructura institucional* de Jaime Silva (1974).

Un tercer grupo de fuentes está constituido por los planes curriculares de las Universidades que ofertaban Diseño Industrial en la región del Valle del Cauca hasta el año 2000: Universidad del Valle, Universidad Icesi, Universidad Nacional de Palmira. Con ellos quise acercarme a hacer un contraste que permitiera comprender la diversidad de los diseños *enseñables* en la región, pues a la luz de estos casos, es posible analizar la diversidad de apuestas que parece ofrecer la academia en consecuencia de una difícil vinculación con el sector productivo, dentro de estos documentos están: el plan de estudio de cada universidad, el informe final de autoevaluación del programa de diseño industrial de la Universidad Nacional de Palmira y el documento *Apreciación de condiciones iniciales para el proceso de autoevaluación de la calidad* (2007) del programa académico de la Universidad del Valle. Por el lado de la Universidad Icesi fue más difícil acceder a este tipo de documentos, por lo que se optó por hacer una entrevista al director de programa de Diseño Industrial, sin embargo ante la dificultad de tener fuentes tan heterogéneas, se optó por hacer una estandarización de variables con los documentos conseguidos, diseñando un esquema que permitía ver la misión, la visión, los fines, los fundadores, la fechas de apertura, la facultad a la que se adscribían, los objetivos de la carrera, los enfoques, el perfil del egresado, las instalaciones y las etapas del programas. Luego en un intento por poder concentrar aún más la información con la que se contaba para hacer más efectivo el estudio de los casos, se determinó acoger los indicadores del estudio de la RAD *Fundamentos del Diseño en la Universidad Colombiana*, para poder comparar los perfiles, las competencias y los componentes que permitieran finalmente entrever el énfasis de cada diseño.

Gracias a que la noción de *Campo* aparece como la columna vertebral de este trabajo, el ejercicio se centrará teórica y metodológicamente en exponer tres *agentes* o *líneas de fuerza* que parecen haberlo estructurado, permitiendo con esto interpretar al diseño, sus cambios y funciones en el marco del contexto nacional. En ese sentido, el tipo de estudio que se trabajó es un estudio descriptivo, que encuentra lugar desde la aproximación histórica para describir un hecho: la conformación del campo intelectual del diseño industrial y consecuentemente sus respectivas dinámicas. Con ello, el diseño metodológico responde a un enfoque de investigación cualitativo, pues al ser el *campo* el principal objeto de estudio, es propicio abordarlo desde los estudios de la sociología, así la teoría aparece como instrumento que guía el proceso de investigación en sus etapas iniciales. En este caso especialmente esa experiencia se vivió de la mano de la confrontación propiciada por el trabajo que pude hacer con Rómulo Polo, experiencia primordial para este proyecto, pues supuso una etapa de comprensión, aclaración y transformación de hipótesis que se confrontaban día a día con una persona que ha sido testigo y actor del proceso de conformación del campo, lo cual fue profundamente valioso.



5. Antecedentes

Dentro de las modalidades analíticas de trabajo histórico que distingue Foucault, El trabajo de Juan Camilo Buitrago estaría inmerso en la llamada *modalidad genealógica*, esta, “entiende que una historia de las disciplinas reconstruye la génesis de los conceptos sin cuestionar sus dispositivos de validación, es decir cómo se vuelven verdades [...] siendo deudora de una historia de las ideas”. Buitrago, por su parte “retoma como eje argumentativo del diseño la historicidad del mismo y traslada rápidamente presupuestos del campo arquitectónico enrolados en “lo moderno” hacia los territorios que son vistos como afines: los utilitarios, los objetos, la comunicación”. Si bien su trabajo permite entrever el devenir de la modernidad, no consigue hacer explícito el proceso por el cual los fundadores, esos arquitectos preocupados por la producción de objetos y la calidad de vida, logran instalar desde la cátedra universitaria, que es como se vuelven protagonistas de la profesión, la regulación y legitimación de un nuevo discurso, de un nuevo dispositivo de enunciación que requiere sin lugar a dudas de una redefinición de términos que plantee una dinámica más compleja que la traducción de procesos estructurales, que en el texto del autor dan lugar a la *jurisdicción*. Es así como la lógica argumental que expone —compuesta por los fundadores— no hace referencia a la constitución discursiva de la práctica, ignorando tal vez que esta, “tiene la densidad necesaria para regular, reglamentar y construir sus propios objetos de análisis, entendiendo que al hacerlo construye también sus formas de legitimidad y validación” (Devalle, 2009, p. 66) perfilando además su autonomía.

No solo se trata de cómo Le Corbusier personificando el ideal moderno se introduce en la jurisdicción arquitectónica general o en el paradigma de los que serían los fundadores de la disciplina en el país, sino de todo el proceso de definición de la arquitectura como práctica autónoma con la que devienen nuevas formas de legitimación que ya no pertenecen al arte. Como afirma Devalle (2009), el nuevo valor arquitectónico, ligado a una nueva función y otra normativa de trabajo, emergía entonces como un discurso disciplinario, articulador de elementos hasta ese momento sin conexión natural —o mejor dicho, articulados a otros universos discursivos— y fundaba, al diferenciarse del arte, una nueva legitimidad, otro horizonte de acción.

Si bien es innegable la conexión constitutiva entre prácticas culturales y los aspectos sociales, políticos y económicos que atravesaba el país en aquella época, también es innegable que el problema de la forma se hace presente al igual que los debates que trae consigo, estos dan cuenta de los nuevos valores que tiene la disciplina como dominio autónomo, La Creatividad Social, aún deja la pregunta abierta sobre las condiciones que volviera singular e insustituible al diseño en nuestro país, ya que nace renunciando a las filiaciones clásicas y además pretende ser un recurso expresivo del cambio de ideales

Por otra parte, para Verónica Devalle la constitución discursiva del DG es uno de los indicadores más importantes de su profesionalización, pues “es sobre la superficie del discurso donde se puede efectivamente considerar la emergencia de un nuevo dominio visual”. “El encuadre elegido permite entonces retomar todo aquello que construye al DG como una práctica específica: objeto de un discurso propio, cuerpo de un singular saber-hacer que habilita sus propios actores legítimos y que construye retrospectivamente un pasado, un legado, y una proyección de crecimiento”. (Devalle, 2009, p.68)

En *La travesía de la forma* Verónica Devalle expone que la constitución del DG en la Argentina es un largo proceso que se inicia en los años 50 —cuando se producen transformaciones capitales que generan una visión completamente distinta del problema de la forma, y cuando el discurso sobre esta se materializa en publicaciones y se legitima en la práctica universitaria — y termina de perfilarse como profesión en la década del 60 [...] En la conjunción de un imaginario sobre la industria y la producción nacional, y su posterior reformulación de cara al fenómeno de la comunicación y el desarrollo del sector de los servicios, se encuentra la clave del análisis que permite comprender como el DG aparece como una práctica autónoma. (2009, p. 91)

En este texto, Pareciera que la autora pretendiera disociar la sinomia clásica: Diseño/Modernidad para el caso del Diseño Gráfico. Logra discutir los presupuestos que fundan los puntos de partida del problema de la profesionalización discutiendo la tradición selectiva de legitimación del Diseño Gráfico que encuentra hacedero en “lo moderno”, así expone una nueva perspectiva desde la que abre camino al arte y a una redefinición constitutiva del mismo como sitio de emergencia del diseño gráfico discutiendo las teorías que postulan al diseño gráfico como un apéndice del diseño industrial y por tanto heredero de las mismas filiaciones modernas de la arquitectura.

En este mismo sentido cuestiona el argumento que entiende el Diseño como el llamado a ocupar el lugar del derrotado arte, o que nace como dominio ya consolidado, como parece demostrar la visión mítica de Bauhaus.

Devalle acepta trabajar como colaboradora en una exposición de diseño argentino en la Ciudad de Buenos Aires. Ésta se dividía entre diseño de los años 40 hasta los 70 y aparte de los 80 en

adelante. En este proceso se tuvieron problemas con los criterios de clasificación del material debido a la falta de antecedentes curatoriales. A raíz de ellos se plantearon dos formas de proceder, el primero, generara centros de debate alrededor de las dataciones del diseño y en segundo, era apelar al conocimiento de los profesionales, así, envueltos en ese caos taxonómico interpeló las formas de producción del diseño, lo que la impulsó a la provisión teórica del diseño.

Para Verónica Devalle, hablar de DG no equivale a enumerar las prácticas gráficas sino, por el contrario, a analizar el contorno que va adquiriendo el campo en tanto conjunto de prácticas reguladas por un principio de organización autónomo, determinado por la función comunicativa de la pieza. Su capacidad para transformarse en un dispositivo de enunciación de la producción material, da cuenta del mecanismo de producción de sentido como un principio de subordinación y asimilación de otros lenguajes y prácticas, Construyendo de esta manera Unidad de Sentido.

Para ella El pensar el diseño como indisociable de instituciones, prácticas y discursos inscriptos en una determinada formación cultural permite comprender la aparición, en el mundo de la gráfica en particular y de la producción de imágenes en general, de un área específica de problemas, así como también de respuestas específicas a estos, que se articulan al momento de generar una dinámica autónoma de funcionamiento y validación.

Los anteriores documentos habilitaron un nuevo espacio de transición de ideas, en ellos, de manera difusa, logran vislumbrarse los intereses de este trabajo, es el lugar de registro de pensamientos y preguntas suscitadas por la lectura de ambos textos. Estos además de servirme como guía metodológica y referente teórico, han permitido percibir vacíos, preguntas sin respuestas y de esta forma han logrado encaminar el trabajo con una serie de tareas que devendrá el intento por responder en el futuro las preguntas engendradas.

La primera cosa por aclarar entonces, sería que este trabajo no trata de consolidar lo dado, quiero decir no me interesan solo el proceso de sedimentación o el de profesionalización de la disciplina que los dos textos presentados han abarcado ya con suficiencia, sino reconocer cuales son los procesos que han sostenido y sostienen la práctica hasta la actualidad y concebir la Reconstrucción del imaginario social que lo acompaña como práctica profesional. Analizar sus cambios a través de estudios de caso que den cuenta de ello.

Uno de los problemas en la aparición del diseño es la consagración profesional sin una constitución disciplinaria, tal como lo señala Diego Pereyra, la construcción de una disciplina reconoce como primer momento la aparición de un conjunto de problemas, el surgimiento de un saber autónomo. En una segunda instancia, se trata de la búsqueda de su institucionalización vía consagración universitaria. Finalmente, en una tercera etapa el proceso de profesionalización, la

llegada de los cuerpos profesionales y la respuesta que como disciplina ofrece a la sociedad. Pero, en el caso que tomamos, estas han surgido también de oficios y por lo tanto no traen un “saber” como núcleo académico disparador de su desarrollo universitario y profesional. (Verónica Devalle, 2013)

Por otra parte, diseño no se reduce a un conjunto de prácticas sin teoría y sin conceptos, existe una historia y por lo tanto una teoría del diseño que ha sido naturalizada y que, como tal, se presenta como natural y sin conceptos, Las bases conceptuales se encuentran tanto en los discursos inherentes al diseño como en las acciones. (Devalle, 2009) solo que no se han hecho explícitos.

En el trabajo se pretende dar cuenta del paradigma actual del diseño industrial colombiano reconociendo las relaciones y tensiones entre los agentes dentro del campo disciplinar tejiendo las estructuras, los discursos y los imaginarios evidenciando las conexiones entre prácticas culturales y los aspectos sociales, políticos y económicos que atraviesan la profesión y la ponen en tensión debido a las aparentes contradicciones que la constituyen. (Ver Anexo 1).



6. Un poco de historia

Con el ánimo de aportar a una reflexión sobre la necesidad de ampliar la memoria histórica que se tiene acerca del diseño industrial en Colombia, este fragmento tiene el propósito de reconocer algunas relaciones de la disciplina con las características políticas, económicas, industriales y tecnológicas que le dieron forma a su ejercicio antes de su institucionalización por la vía académica, pues si bien se ha hecho un esfuerzo fundamental al desarrollar la historia del Diseño Industrial desde el fenómeno de la profesionalización disciplinar, es posible que también deba acogerse otros escenarios en los que se vivieron experiencias de diseño incluso antes de su institucionalización por la vía académica y que fueron importantes a la hora de configurar la disciplina en nuestro país.

Hay que mencionar, que el diseño industrial colombiano —contrario a lo que podría pensarse— no emerge en medio de un escenario consolidado, sino que es más bien el resultado de un conjunto de hilillos que surgen y se van tejiendo, de hechos aislados en los que la disciplina empieza a existir como demanda de algunos sectores, como el caso de la construcción y de los muebles, o de experiencias de unos pocos que de manera inconsciente empezaron a producir cosas de modo más sistemático o con mayor capacidad de síntesis¹. La intención es que la lectura de este aparte sirva como insumo para la reflexión sobre la realidad nacional y sobre el diseño industrial como

¹En una entrevista a Rómulo Polo en el 2014 se le preguntó ¿Cómo fue la fundación del Diseño Industrial en Colombia? El respondió “...fundar el diseño no es posible, es una categoría que no es posible, fundar es una actitud que parte de una voluntad de alguien, una persona o un grupo o una institución de iniciar o de hacer determinada cosa, ahora es posible en un lugar donde no hay nada, yo fundo el diseño o nosotros fundamos el diseño, pero eso no era aquí, aquí comienzan a suceder cosas, y unas se van formalizando y se van entreverando y aparecen actores, aparecen instituciones y por lo tanto no hay propiamente un acto fundacional, ahora, por referencia uno podría decir, dentro de todas esas cosas heterogéneas que hubo, ¿cuáles sostiene un nivel de formalidad, de rigor, de institucionalidad? Entonces aquellas que tengan esa relevancia las podemos categorizar como actos fundacionales.

manifestación suya. Podría decirse que en general, es poco lo que los diseñadores colombianos conocen acerca de la relación entre el pasado de su país y el de su disciplina².

Este es un hecho al que contribuye el campo académico, donde circulan relatos hegemónicos³ sobre el origen de la profesión que ignoran lo vivido en el territorio nacional al momento de la emergencia del diseño industrial y por tanto, marginan a los profesionales de su propia realidad⁴.

² En el artículo *Pasado Confuso* de Rómulo Polo para la revista Proyecto Diseño en su edición número sesenta, se aborda el tema de la historia como diseñadores, donde el autor hace una crítica a la Historia del Diseño en Colombia y en las regiones, y afirma: “Con poco sentido de la Historia, nuestras historias tienden a ser ego-aneecdóticas, versiones difusas de hechos, y logros al azar, a veces sin revisión, o refritos de historias de países avanzados, asumidas sin crítica como algo propio aunque no sea ajeno del todo [...] Hace falta una visión integral, bien documentada, que de sentido a la historia en la formación y el ejercicio disciplinarios y herramientas no solo para conocerla sino para entenderla y desde ello actuar en presente y entrever el futuro.”

³ “La Historia la escriben los vencedores” (Orwell)

Si bien es importante reconocer cuales fueron los orígenes de la disciplina en el mundo, estudiando los conceptos, las teorías, los hechos, los protagonistas, grupos y movimientos, escuelas y estilos sumado a los eventos históricos de tipo político, económico, artísticos, sociales y culturales, inmersos en el desarrollo del diseño industrial y por tanto ubicados en países industrialmente desarrollados como Estados Unidos o Alemania, estos no deben ser entendidos como la totalidad, o asumidos como la Historia del Diseño Industrial en general. Cuando hablo de relatos hegemónicos que circulan en la academia, me refiero a la forma en que los hechos ocurridos en países centrales se presentan como verdades reveladas, que restringen y omiten la historia del diseño Industrial en el país. “Las historias generales del Diseño insinúan así que este nació ya completo y acabado, con una misión clara y específica: la resolución del hiato que antes había separado la planificación (de la producción técnica material) de la instrumentación de respuestas satisfactorias a la demanda social. Una definición acomodada a la legitimidad del capitalismo monopólico”. (Devalle, 2009, p.88)

Hacer nuestras historias sobre la existencia del diseño industrial que han nacido en contextos socioculturales diferentes, restringe el entendimiento sobre nuestras propias variables y características, esto a su vez evita que la historia se convierta en un instrumento conceptual útil para la reflexión y el desarrollo de la disciplina en el país y que con ello se reformule el sentido de la práctica. Cabe anotar que pueden existir tantas historias del diseño como lugares donde el mismo se desarrolla.

Al implementar el Diseño, buena parte de las universidades e instituciones de educación superior en Colombia y como fenómeno generalizado en América Latina, han seguido desde sus inicios los lineamientos educativos y conceptuales de la escuela alemana de Bauhaus, y a pesar de las revisiones y transformaciones que han sufrido las escuelas pioneras, es poca la distancia que se ha tomado de dicho planteamiento original”. (Documento de apreciación de condiciones iniciales para el proceso de autoevaluación de la calidad, programa de Diseño Industrial, Universidad del Valle, 2007, p.22)

Este hecho se ha traducido en la importación de experiencias provenientes de los países industrializados hacia el nuestro, ocasionando una dependencia cultural que radica en asumir como propios los debates que han dado forma a movimientos, técnicas y estilos en los países con mayor desarrollo industrial, que obedecen a características completamente diferentes de las nuestras. Esta dependencia cultural parte desde una *hegemonía historiográfica*⁵ hacia una *hegemonía cultural*⁶. Esto quiere decir que parte de una dominación sobre los relatos de la historia y la memoria, para convertirse en una imposición sobre los valores e ideologías que configuran y sostienen la disciplina en el país. De ahí, que se desconozca la realidad nacional y los conflictos que le son propios.

El paradigma del mundo occidental y de los países modernos fue presentado a los países “en vías de desarrollo” como el modelo a seguir y con ello, nació la necesidad de transitar desde lo que se consideró tradicional o atrasado hacia lo nuevo, lo moderno, sin importar el costo que tuviera efectuar dicho tránsito, en ese sentido, el desarrollo se contempló como un proceso conformado por etapas sucesivas delimitadas por el proceso que habían seguido los países industrializados.

⁴ La formación de los diseñadores surgió tardíamente en las instituciones del sistema educativo, condicionada por: **a-** Modelos, esquemas y visiones pedagógicas, metodológicas, de enfoque y estrategia preexistentes o ajenos a la nueva disciplina; y, **b-** Concepciones institucionales y expectativas vigentes en la sociedad sobre lo que debe ser la educación, la acreditación y el desempeño profesional. La heterogeneidad de la praxis del Diseño —una dinámica distinta, proveniente de los grandes cambios de poder, tecnológicos y de mercadeo, que resalta la imprevisión e ineficacia de los moldes académicos— y el lento y aleatorio proceso de definición de la disciplina, sus especialidades y vertientes formativas y de ejercicio, problematizan su inserción en las instituciones académicas tradicionales, generando variedad de tendencias y matices en los enfoques y perfiles de la formación. Este análisis se ve afectado por el peso de los modelos tradicionales de formación, transmisión, validación y valoración del saber, estructurados sobre la concepción de las ciencias del siglo XVIII. El Diseño —disciplina y tipo particular de conocimiento— arranca de esos débiles fundamentos de instituciones y sistemas educativos y del pensamiento pre-moderno que las sustenta, en la coyuntura típica que favoreció su reciente expansión en la región: No surgió, como una necesidad social real o requerimiento del sector productivo. **Nació, crece y sobrevive como concepción académica, variante de programas preexistentes y, en los mejores casos, como actos de conciencia aislados** o, como en el ejemplo cubano, de una visión de planificación idealista pero sin una base de industria fuerte y sostenible. (Polo, 2014, p. 10)

⁵Término acuñado por Gayatri Spivak

⁶Término acuñado por Antonio Gramsci

Dirigir la mirada hacia las necesidades y potencialidades del territorio nacional, podría conllevar al desarrollo de un diseño industrial endógeno⁷, más autónomo, útil y coherente con la realidad del país. Para ello, es necesario reconsiderar la historia del diseño industrial colombiano y ponerla en relación con la historia de la industria nacional y de la tecnología, con el objetivo de aportar a la comprensión de la conexión inherente que tiene esta disciplina con la economía, la política y el bienestar social.

El término Diseño Industrial, señala por sí mismo una sólida unión entre el oficio de diseñar, y el proceso de industrialización. Por ello debe tenerse en cuenta la estructura productiva existente en el país para comprender la *quimera* que parece constituir el Diseño Industrial Colombiano.

Por otro lado, resulta lógico que la noción de Diseño Industrial aparezca en países que cuenten con una sociedad industrial consolidada, pero en nuestro país ¿podría llamársele a algo diseño industrial? El que expongo aquí no es un problema meramente nominal, sino un tema sobre el que se debe reflexionar. No hacerlo, implicaría que la disciplina siga siendo marcada y determinada por experiencias históricas de los países a los que Bonsiepe (1982) ha llamado centrales⁸ (p.32). A lo largo de su historia, la orientación del diseño industrial nacional ha obedecido a circunstancias foráneas, pues tanto él como la industrialización, se han interpretado como la extensión de algo creado en los países centrales.

Ahora veamos, cuando se habla de historia del Diseño Industrial, parece imprescindible hablar sobre Revolución Industrial, hecho que supone históricamente el origen de la disciplina. La Revolución Industrial, tuvo lugar en Inglaterra a finales del siglo XVIII y consistió en una serie de transformaciones de tipo económica, técnica y tecnológica donde la energía mecánica de las máquinas desplazó a la energía física del hombre y se pasó de una producción manufacturera a un sistema de producción fabril. En consecuencia según el diseñador Oscar Salinas Flores (1992), se originaron grandes núcleos de poblaciones que demandaban cada vez más artículos de consumo para la vida cotidiana; y servicios públicos más eficientes y modernos de acuerdo con el desarrollo que tuvo lugar (p.50). En palabras de Humberto Muñoz Tenjo (2002), la Revolución Industrial fue un hito histórico que trastornó todos los aspectos del tejido social de occidente a través de grandes

⁷ RAE: 2. adj. Que se origina en virtud de causas internas.

⁸ Los economistas latinoamericanos de la CEPAL, entre los que se destacaron el argentino Raúl Prebisch y el brasileño Celso Furtado los que, desarrollaron luego de la Segunda Guerra Mundial, la noción de una dualidad *centro-periferia*, para describir un orden económico mundial integrado por un *centro industrial y hegemónico* que establece transacciones económicas desiguales con una *periferia agrícola y subordinada*. Bonsiepe (1982) por su parte, se refiere con esta orientación a la dependencia, la cual entiende como una situación de determinadas sociedades cuya realidad es un eco de los movimientos del centro dinámico de la economía mundial (p.16)

cambios: la mecanización de la vida, la reorganización de las fuerzas productivas, la modificación social del trabajo, la concentración de las labores en los centros fabriles, la consolidación del comercio y el capitalismo, la estandarización y el afianzamiento de una sociedad de masas. (p.22)

Con ella aparecieron una gran cantidad de artículos fabricados en forma masiva que sustituyeron a los productos artesanales, los cuales se vieron desplazados por la presión de la nueva planta industrial. Los productos de esta época reflejaban la falta de preocupación de los industriales por los aspectos formales y estéticos de lo que producían, limitándose a resolver únicamente su funcionamiento técnico (Salinas, 1992, p.50). En este punto la pregunta es mientras tanto ¿Qué pasaba en Colombia para esta época? Cuando se aprende o se indaga sobre la Revolución Industrial, es común que imaginemos a nuestro país en ese escenario, ruidos de locomotoras, fabricas, humo, industrias, el sonido del progreso. Lo que por lo general no sabemos es que en esta época, Colombia apenas se estaba consolidando como un Estado Nación —con territorio, población y gobierno—, se acababa de dar el grito de independencia y ni siquiera se sabía si el país iba a ser federalista o centralista. Colombia logró su emancipación del Imperio español en el primer cuarto del siglo XIX después de un arduo proceso de guerras y luchas internas.

Para comprender los problemas que heredaría de la colonia la actividad manufacturera, es necesario recordar que, antes de su independencia, Colombia fue una colonia de explotación agro-minera del Imperio español mientras que España, por su parte, fue uno de los últimos países europeos en industrializarse, así que no pudo ofrecer a sus colonias una tecnología avanzada. Por otro lado, su interés por fomentarlos oficios y la manufactura en los territorios que colonizaba era mínimo, pues estos hacían parte de las *artes mecánicas*⁹ consideradas serviles y opuestas a las *artes liberales* destinadas exclusivamente a hombres libres, los únicos aptos intelectualmente para encontrar la ciencia y el conocimiento. Dichas consideraciones podrían explicar en gran medida nuestras dificultades y retrasos en cuanto a la fabricación de bienes de capital y bienes de consumo, nuestra escasa tradición manufacturera¹⁰.

El objeto industrial colombiano debe su aparición al complejo proceso de colonización que se dio por parte de España, donde su proceso misionero delinea gran parte de la idiosincrasia de la nueva sociedad. Fueron procesos caracterizados por las difíciles y hostiles rutas que impuso la topografía

⁹ “Los oficios eran muy diversos y numerosos; incluían desde herreros, sastres, carpinteros, ebanistas, agujeros... hasta alfareros, tejedores, plateros, imagineros, pintores y escultores... aún la medicina, la ingeniería y la arquitectura también eran consideradas como oficios”. (Uscátegui, Escandón y Polo, 2012, p.38)

¹⁰ Es señal de nuestra escasa tradición manufacturera que solo hasta el siglo XX Colombia se pudiera realizar una política manufacturera después de la crisis del 30 en la cual la demanda externa se disminuye hasta el 95%.

montañosa, circunstancias que para algunos investigadores fueron la causa del atraso técnico que acompañó el proceso colombiano, como también por los vicios heredados de la dominación, que luego, en la Independencia, se manifestaron en una clase criolla dominante en la que “prosperaron los valores honoríficos más que la orientación hacia las realizaciones prácticas”. Fueron ellos quienes establecieron la distribución del ingreso y la estructura social de la Nueva Granada colonial y de la Colombia republicana, cuyo defecto más importante consistió en el manejo de conocimientos científicos y técnicos muy viejos, respecto a los que el mundo occidental conocía, pues España —y por ende sus dominios— se resistió a las nuevas concepciones científicas aristotélicas de los siglos XVI y XVII con mayor tenacidad que otras regiones del mundo del Atlántico. Tales circunstancias limitaron el surgimiento de mercados y de un comercio fuerte que estimulara la aparición de un sector industrial importante, y que a su vez impulsara el desarrollo de innovaciones en el medio”. (Muñoz, 2002, p.30)

Por otra parte, al indagar sobre los oficios o las *artes mecánicas* de la época colonial, resulta difícil no ver dibujada una fuerte conexión entre sus dinámicas y las de aquellas que después serían consideradas como artes aplicadas y manufactura:

Los artífices de los oficios se agrupaban en gremios, organizaciones reconocidas oficialmente que gozaban de especial protección y privilegio por parte de los gobiernos de la época [...] Dichas agremiaciones, aunque originalmente estuvieron animadas por principios democráticos de solidaridad y cooperación, con el tiempo fueron cerrándose sobre si mismas hasta convertirse en corporaciones monopólicas de tipo jerárquico, estructura ésta que también se tradujo en las enseñanzas de artes y oficios que se impartía en los talleres”. (Uscátegui, Escandón y Polo, 2012, p.38)

No obstante, hacia la segunda mitad del siglo XVIII llegó a España el movimiento de la Ilustración, y con él, el cambio de idea sobre las artes mecánicas. Pedro R. de Campomanes, principal ministro de la Monarquía de Carlos III, abanderó las reformas conducentes a la promoción del proyecto de modernización de la nación española, acción que incentivó la evolución de los gremios hacia la llamada “industria popular”:

Las principales preocupaciones de Campomanes se centraba en el proceso económico y cultural de España, y consideraba una parte fundamental de este desarrollo la educación de los artesanos para la cualificación de la producción y de la industria popular, partiendo del cuestionamiento a los gremios, a su organización cerrada, a los privilegios de los que eran objeto con el deterioro de la capacidad económica de las naciones, y a los métodos que ellos empleaban para la enseñanza de las artes y oficios por cuanto no procuraban su avance ni respondían a las nuevas perspectivas expresadas por la Ilustración.(Uscátegui, Escandón y Polo, 2012, p.38)

Referente a lo anterior, podría decirse que existen algunas semejanzas entre las actitudes de los gremios y las características monopolísticas que luego presentaría industria colombiana—sobre todo

la manufacturera— en medio del modelo proteccionista vivido en el país hacia los años cincuenta, el cual será expuesto más adelante. En el Discurso sobre el fomento de la industria popular hecho por Campomanes se evidencia que:

El fomento de las artes es incompatible con la subsistencia imperfecta de gremios: ellos hacen estanco de los oficios, y a título de ser únicos y privativos, no se toman la fatiga de esmerarse en las artes; porque saben bien, que el público los ha de buscar necesariamente, y no se para en discernir sus obras. En los gremios de artesanos hay poquísima enseñanza. Falta dibujo en los aprendices, escuela pública para cada oficio y premios a los que adelanten o mejoren la profesión. Todo es tradicional, y de poco primor en los oficios de lo común. (Uscátegui, Escandón y Polo, 2012, p.38)

En este sentido resulta innegable la herencia que asumió la manufactura colombiana a partir del desarrollo y la enseñanza de los oficios coloniales. Por otra parte, la influencia del pensamiento ilustrado también afectó los procesos de enseñanza de los oficios, así, se pasó del carácter privado de la enseñanza al carácter público, trasladando el control de los gremios hacia el Estado; también se pasó de un método de aprendizaje basado en la observación y la práctica propio de los talleres, a un aprendizaje que incluye la teoría como punto de partida y la ciencia como camino.

Teniendo por tema la Colonia y la Independencia, también cabe resaltar la importancia que tiene el desarrollo tecnológico en la dinámica entre los pueblos. Hasta ahora, han sido las fuerzas transformadoras desencadenadas por dos revoluciones tecnológicas —la Mercantil y la Industrial— las que produjeron la “civilización europea occidental” en sus perfiles capitalista-mercantil e imperialista-industrial.

Así lo explican Ribiero y Pereira, quienes dicen que aquellas revoluciones tecnológicas, operaron diferencialmente sobre los distintos contextos nacionales y otorgaron el privilegio a algunos pueblos, instrumentándolos con poderes de dominio y explotación sobre los demás en forma de núcleos rectores, mientras degradaron a otros transformándolos en condiciones de existencia de los primeros.

Los avances tecnológicos favorecen a los pueblos que primero los experimentan, deparándoles condiciones de expansión como núcleos de dominación, mientras que los pueblos alcanzados por los mismos avances dentro de un procesos de penetración son condenados a la dependencia comprometiendo toda su evolución posterior. (Ribeiro y Pereira, 1992)

En esos términos se podría afirmar que la colonización vivida por Colombia resultó ser un proceso civilizatorio en la vía de la *actualización histórica*¹¹. Esta clase de actualización, se caracteriza por operar por medio de la dominación y el avasallamiento impartido por sociedades

¹¹La *actualización histórica* es un concepto con el que Ribiero y Pereira se refieren a una de las vías por las que los procesos civilizatorios actúan, esta se caracteriza por ser tortuosa y con resultados traumáticos.

más desarrolladas tecnológicamente. Latinoamérica en general fue subyugada en el proceso de colonización, al punto de perder su autonomía, fue sometida a saqueos, y a la explotación continua de los recursos de su territorio y del trabajo de su gente.

Tras arduas luchas, los pueblos latinoamericanos poco a poco fueron logrando la Independencia y dieron paso a la conformación de sus Estados Nacionales. Sin embargo, contrario a lo que se creería dichos proceso de independización, no trajeron consigo la autonomía con la cual los países aspiraban imponer un proyecto propio, al contrario, la independencia los hizo susceptibles de ser activados nuevamente por los procesos civilizatorios emergentes resultantes esta vez de la revolución industrial y de la economía mundo capitalista. Con la Independencia entonces, en vez de trazarse un plan autónomo propio, las naciones de América Latina se vieron presionadas a impulsar su actualización en un proceso que los países más desarrollados habían empezado a recorrer desde hacía mucho tiempo.

Para Liévano Aguirre El gran problema de Hispanoamérica ha sido siempre que en su admiración — de pueblo joven— por los pueblos ya maduros del continente europeo, se ha sentido tentado por el deseo dominante de imitar a los sistemas económicos y políticos de aquellos, pero no siguiéndolos en su evolución y desarrollo lógicos, sino saltándose etapas, tomando partes de ellos, partes que casi siempre correspondían a una etapa final o ya muy evolucionada, para insertarlas artificialmente. (Muñoz, 2002, p.43)

En medio de este proceso de actualización, los países latinoamericanos se vieron integrados a la dinámica del mercado internacional dominado por Inglaterra, al que lógicamente entraron en desigualdad de condiciones, algunas de ellas, de tipo económico y tecnológico, mientras que otros escenarios de desigualdad obedecían a la dinámica de procesos y transformaciones que se estaba gestando dentro de los territorios. “Los países latinoamericanos se convirtieron en dependientes del mercado internacional ya que el desarrollo de sus fuerzas productivas internas estaba establecido por la demanda externa del producto de exportación”. (Universidad Nacional de Colombia, 1977, p.3)

En el caso Colombiano, se generaron condiciones desfavorables para su inserción en el mercado a partir de la necesidad de exportar para obtener divisas con las cuales poder importar productos que el país no producía internamente. Al integrarse, Colombia vendía materias primas como quina, añil y tabaco, pero al no exportar productos con valor agregado, el país quedó sometido al proceso de los países más industrializados, pues no se había logrado un buen grado de modernización de la tecnología productiva en la época colonial, lo que limitaba las perspectivas nacionales de desarrollo.

“Colombia es liberal produciendo hojas”. Jairo Henry Arroyo.

La rapidez con la que se vieron inmersos los países latinoamericanos y específicamente Colombia en la economía mundo capitalista, no permitió que el hombre fuera fiel a los conocimientos y a las experiencias que había acumulado y que podría traducir después en cultura material¹². Colombia, solo contaba con productos como bienes primarios y manufacturas tradicionales, que no eran lo suficientemente competitivos para el mercado internacional.

Humberto Muñoz Tenjo (2002), logra demostrar que esta era una característica evidente en la producción nacional desde mediados del siglo XIX, cuando en su libro *Entorno al objeto Industrial en Colombia* retoma una investigación de Aída Martínez Carreño sobre la industria femenina de los sombreros, en donde se hace referencia a la participación de la industria colombiana en La Gran Exposición Internacional de 1851 en Londres.

En agosto de 1850 se publicó un aviso en la prensa colombiana cuya intención era promover la participación de los fabricantes nacionales en la gran exposición de la industria de todas las naciones que iba a celebrarse en Londres en 1851, para lo cual lo más representativo de la industria local eran los tejidos de fique, paja, pita, lana o sedas vegetales. Pielles curtidas, muestras curiosas de hamacas, mantas de algodón y de lana, ruanas o ponchos, ballestas, lienzo, pellones, papel, loza, obras de madera barnizadas, conservas, dulces y frutas pasas, curiosidades de mano de hueso, yeso, piedra, cera, caucho, madera y metales” pues para ese momento, ellos eran considerados como industriales. (p.32)

"The Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, 1851", estuvo organizada por la "Royal Society of Arts", siendo la primera exposición de productos industriales, y artesanales, de carácter internacional que hubo hasta entonces¹³. Esta exposición, ofreció la posibilidad de conocer y hacer un balance de la producción industrial de las naciones participantes. Las diferencias eran indiscutibles, tanto técnicas como tecnológicas, pues en la exposición predominó la novedad, con la exhibición de máquinas, inventos y procesos de producción que demostraban poder industrial sobre todo de Inglaterra, pues acababa la Revolución Industrial estaba en ebullición.

Estas desigualdades tanto tecnológicas como técnico-productivas que vivía la producción nacional frente a la producción extranjera, se prolongaron hasta un siglo después y se convirtieron en una de las razones por las cuales el país se vio forzado a intentar producir y consumir según lógicas externas, ajenas al nivel de conciencia tecnológica e industrial disponible en el territorio. La

¹²Refiriéndome no al hombre-artesano que crea para solucionar sus necesidades y las de la comunidad, sino a aquel que crea con el fin de comercializar e introducir sus productos en el mercado.

¹³Fue albergada en el famoso Crystal Palace ubicado en Hyde Park desde el 1 de mayo de 1851 hasta el mes de octubre de ese mismo año.

consecución del progreso apremiaba y para ello era indispensable fortalecer el área productiva de la nación.

Partiendo de este interés, el gobierno nacional respaldó la capacitación del factor humano a través de la introducción de misiones extranjeras, las cuales, hicieron en primer lugar un trabajo exploratorio, con el ánimo de reconocer qué era lo que se producía en el país¹⁴. Luego, se pudo determinar que la producción material que se encontraba era primordialmente artesanal, la cual, por decisión institucional debía conquistar los mercados extranjeros.

Con esta decisión se dio paso a proyectos que intentaron transformar la producción popular con la ayuda de procesos y técnicas que se acercaran más a una lógica industrial, de ahí que naciera la necesidad de desarrollar procesos de pensamiento de tipo proyectual¹⁵, más sistemáticos y racionales, con los cuales, podría decirse que se empezó a perfilar la demanda disciplinar del diseño industrial.

Por acción de las misiones extranjeras, la artesanía colombiana fue vista como una posibilidad para adquirir una imagen-país, un vehículo para crear identidad ante el mundo. Resultaba imperiosa la creación de una imagen institucional que sirviera no solo para comunicar los productos, las capacidades y la creatividad nacional sino que además permitiera crear una línea de crédito en los mercados internacionales. (Pre-proyecto Sistema Nacional de Diseño, 1994)

Por otro lado, la inversión total en el sector manufacturero estaba íntimamente ligada a la situación de balanza de pagos nacional, debido a que la mayor parte de los equipos necesarios en las actividades industriales no eran producidos en el país, puesto que la industria de bienes de capital era la menos desarrollada. Se hacía indispensable contar con suficiente disponibilidad de cambio extranjero para importar los equipos y repuestos necesarios para el montaje y ensanche de las

¹⁴ “Algunas entidades gubernamentales, tenían el propósito de desarrollar una actividad hacia los artesanos que no se sabía dónde estaban, ni quienes eran, se sabían que habían actividades tradicionales en algunos puntos, entonces el primer acto de esto es un acto exploratorio, traer unos expertos entre ellos Fred Girardi, muy importante, y otros, para **constituir un universo material al cual referirse**, un universo material de objetos y material tangible de personas que produjeran eso, esa fue la manera, pero hay una decisión institucional, decir “*vamos a exportar estas cosas*”, entonces, crean una sistematización, crean una codificación muy técnica, crean un departamento de empaques muy técnico que sabía hacer las cosas, entrenan a unos muchachos que hacen eso bien, entrenan a unos compradores que van, se compran unas camionetas y unas cosas y se crea un red para alimentar eso, se crea una bodega y se inicia un proceso de formalización, pero también dicen esto va a necesitar diseño, por lo tanto entre los comerciantes, asesores, técnicos vienen diseñadores”. (Polo, 2014)

¹⁵ Esto se refiere al **proyecto** entendido como etapa de reflexión, de análisis y planeación que antecede a la obtención de los productos, se inscribió dentro de la estructura organizacional de las industrias que más evolucionaron en la vía de conquistar los nuevos mercados y los consumidores. (Muñoz, 2002, p.17)

instalaciones industriales; fue pues, esta actividad la que tuvo mayor necesidad de adquisición de bienes de capital, lo cual implicó grandes inversiones. (Ministerio de Desarrollo, 1969)

Las fluctuaciones en la disponibilidad de divisas fueron consecuencia de la crisis del café, estas se traducían en variaciones en la inversión en la industria manufacturera, lo que conllevó a la necesidad de adoptar por parte del gobierno nuevas estrategias para la inversión que no estuvieran limitadas por la disponibilidad de divisas. Entre ellas estuvo estimular líneas de crédito externo. Por ello, dentro de los polos de desarrollo que se pretendían abarcar a través de Artesanías de Colombia, contemplados por el Departamento Nacional de Planeación en 1969 estaba la comercialización de productos artesanales que:

Son en definitiva los van a generar una buena fuente de divisas al país por la venta y exportación de sus artículos. Se persigue producir con las mejores condiciones de calidad y precio el mayor volumen de artículos artesanales con lo cual se vincularán aún más íntimamente los aspectos económicos y sociales de ciertas regiones del país. (Ministerio de Desarrollo, 1969, p. 89)

Sin embargo, la dificultad para efectuar la comunicación del producto colombiano en el exterior, hizo que el gobierno promoviera algunos espacios para que los artesanos tomaran conciencia sobre los fenómenos técnicos, económicos y estéticos involucrados con el diseño, atendiendo sobre todo a las demandas de la clase media norteamericana. Esto trajo consigo tanto deformaciones culturales como cambios en la estructura de producción. (PND, 1985, p.42)

A pesar de los esfuerzos, más adelante resultó difícil traducir los valores de las artesanías tradicionales en productos modernos para la pequeña y mediana empresa¹⁶, de ahí que las artesanías fueran consideradas como un estadio por superar, pues sus técnicas y procesos de producción no correspondían con el proceso ni los valores de la modernización por la que trabajaba el país. Se empezaron a hacer necesarias consideraciones sobre variables de marketing y comunicación, además de un producto “moderno” competitivo en los mercados internacionales que proporcionara calidad e identidad (Pre-proyecto Sistema Nacional de Diseño, 1994, p.22).¹⁷

El mercado internacional por su parte, se caracterizaba por la circulación de objetos de tipo industrial que eran resultado de la tecnología de la máquina y configurados por la industria. Se

¹⁶Esta es una de las primeras consideraciones presentadas en el informe motor realizado por el Instituto Europeo di Design y su Centro de Investigaciones (CRIED). Este fue contratado por el Ministerio de Desarrollo Económico atendiendo recomendaciones del CONPES en 1994 con la misión de promover y llevar a término la creación de un sistema nacional de diseño.

¹⁷Estas preocupaciones surgen en el país más o menos a partir de los años 40 con el modelo ISI de Industrialización por Sustitución de Importaciones, sin embargo no fue sino hasta la década de los sesenta que enmarcados en el programa *Alianza para el progreso* se empezaron a gestar mayores esfuerzos institucionales por transformar la producción de bienes.

trataba de productos más complejos, que no dependían ya de una habilidad manual individual, sino de las posibilidades de transformación técnica que permitía la máquina o el dispositivo que lo producía. Para Muñoz (2002), “el objeto industrial materializa la actitud del hombre occidental de la época moderna, es producto de ella y de su tiempo, surgió para responder a sus “necesidades” en estrecho vínculo con los avances de su tecnología y de su ciencia cada día más rápidos”. (p.25)

Considerando la limitada oferta que podía tener el país por sus restricciones técnicas y tecnológicas frente el mercado internacional cada vez más rápido y dinámico, es posible pensar que Colombia era un país con afanes, los cuales se extendieron a su producción material en la que terminaron por manifestarse los distintos intereses que circulaban sobre la producción nacional. La rapidez a la que el país pretendió atender lo llevó a saltarse etapas para pensar, sentir y producir transformaciones coherentes tanto económicas como políticas y a la vez materiales. Lo que quiere decir que, las modificaciones a la realidad, las acciones que regularmente son consecuencia del pensamiento suscitado por el contexto, resultaron ser reproducciones de realidades modernas y centrales, lejanas, donde las acciones de los otros aparecieron como aquello que debía perseguirse, luego, en el camino, se intentaría comprenderlas, tendiendo que asumir las consecuencias que eso conlleva.

Así, procesos que las sociedades occidentales comenzaron a experimentar hace cuatro siglos, en Colombia, se han condensado y amalgamado en un breve tiempo. Ello, sin duda, no puede estar exento de profundos traumatismos puesto que se trastoca todo el orden social sin dar tregua para construir y consolidar experiencias y percepciones. (Corredor, 1992, p.69)

Al hacer un acercamiento rápido y vago a algunos hechos ocurridos en Colombia y en los países latinoamericanos en general respecto de lo que ocurría en Europa, salta a la vista la distancia entre las condiciones tanto políticas, como socioeconómicas y como consecuencia de ellas ideológicas, productivas y materiales que tenían ambos territorios, quienes a pesar de estar presentes en el mismo tiempo, parecían experimentar una especie de disociación espiritual, pues estaban lejos de encontrarse en una misma época¹⁸.

A comienzos del Siglo XX, por ejemplo, Colombia apenas se recuperaba del conflicto entre liberales y conservadores conocido como la Guerra de los Mil días (1899-1903), hecho tortuoso en general, y particularmente nocivo para el sector industrial del país que apenas lograba dibujarse. De la guerra fueron pocos los talleres que lograron sobrevivir, entre ellos, algunos productores de

¹⁸Esta entendida como el *Zeitgeist*, expresión del idioma alemán que significa "el espíritu (Geist) del tiempo (Zeit)". Se refiere al clima intelectual y cultural de una era. Y está vinculada con la idea hegeliana de *Volksgeist* "espíritu del pueblo".

fósforos, jabones, velas y cervezas¹⁹. En contraste, en países como Alemania en esta misma época, ya se abordaba el tema de la productividad industrial en términos de racionalización y tipificación de los objetos destinados a la producción en serie, tratando con ello el problema de la forma. Así, en 1907, H. Muthesius pronunció en la Escuela Superior de Comercio de Berlín su discurso refiriéndose al ornamento y los estilos decorativos heredados de la tradición de la era victoriana: “Con el trabajo que exigen estos objetos [...] la materia prima no se utiliza como es debido, y por ello ante todo se malgasta un colosal patrimonio nacional de materia prima, y además se le añade un trabajo inútil.” (Maldonado, 1977, p.34)

Esta idea dio paso al nacimiento del Deutscher Werkbund (1907), asociación que pretendía “ennoblecere el trabajo industrial (o profesional o artesanal) [...] en una colaboración entre arte, industria y artesanía” (Maldonado, 1977, p.35). Para este año en Colombia se cumplían apenas tres años de la fundación de la Escuela profesional de Artes decorativas industriales, que incluía cursos de platería, cerámica, fundición, talla en madera y en piedra (Patiño, 2012, p.1). Este funcionó como intento oficial del presidente, el general Rafael Reyes, por establecer una educación técnica, pues el país se encontraba aún en búsqueda de tecnología y capacitación ya que las condiciones laborales no habían cambiado mucho después de la guerra de Independencia.

En el escenario europeo la primera década del siglo XX constituía un momento de muchos debates en cuanto a la función y la materia, los vínculos entre la técnica, la producción y el estilo, en este ambiente se trataban los problemas entre “el reino de la industria” y el “reino del espíritu”²⁰.

Por su parte, gracias al ingreso de dinero proveniente de la separación de Panamá, el periodo de los años veinte en Colombia fue un periodo de auge para las obras públicas. Se construyeron

¹⁹Muñoz (2002) expone que aunque la consolidación de la industria nacional se cristalizara hacia los años cuarenta, este esfuerzo que inicio mucho antes, desde la primera mitad del siglo XIX, cuando aparecieron las primeras normativas y ordenamientos de estímulos y privilegios especiales a los colombianos que se embarcaran en la tarea de construir industria. Para esta época los estímulos eran para la producción de vajillas, vidrio, lino, hierro, papel y textiles de algodón. Estos estímulos sumados a hechos como la realización de la Primera Feria Industrial de Bogotá (1830) y la aparición del Banco Hipotecario, resultó fundamental en la construcción de una atmosfera básica en favor de un sector industrial colombiano relativamente consolidado. Se intentó crear industrias metalmecánicas, de vidrio o de madera que poco tiempo después tuvieron que cerrar con la guerra. (p.52)

²⁰Para Tomás Maldonado en los primeros veinticinco años del siglo XX el capitalismo alemán se caracterizó por “su avance errático, oscilante, pendular entre una alternativa y otra. El fenómeno se explica, por lo menos en parte al hecho de que, a diferencia de lo que sucedió en Estados Unidos, ni una ni otra iniciativa fue tratada en términos económicos, sino que siempre se insertó en un discurso vagamente «cultural» (Maldonado, 1977, pag 37). En Estados Unidos en cambio se concentraban en el aspecto económico y la productividad del trabajo, por lo que se implementaba el taylorismo como método de organización industrial en el proceso de producción.

ferrocarriles, carreteras, puertos, edificios públicos y muelles. En esta época la conciencia nacional no estaba volcada aún hacia los problemas de la producción:

Durante los primeros años de la industrialización del país, los empresarios nacionales y extranjeros combinaron prácticas paternalistas y despóticas, como la utilización de la mano de obra con el propósito de extraer la máxima ganancia en el corto plazo, con formas de explotación propias de las fases primitivas del capitalismo”. (González, 2013, p.175)

El espíritu de la gente de esa época giraba alrededor de la lucha por los salarios nominales, las largas jornadas de trabajo, la ausencia de seguridad social, las pésimas condiciones de higiene, los despidos sin causa justa, los castigos físicos, las multas, el acoso sexual a mujeres trabajadoras y otras conquistas laborales que ya habían sido obtenidas en Europa, lo que habilitaba sus modernas formas de pensamiento, formas que a su vez, fueron apaciguadas en el territorio nacional por el poder político y la realidad que se presentaba, una que confinaba el pensamiento moderno exclusivamente a los escenarios intelectuales²¹.

El interés de la dirigencia nacional optó por importaciones riesgosas con el ánimo de parecer un Estado moderno –aunque fuera formalmente. Muñoz (2002) afirma que estas formas de actuación del Estado, implicaron, una nueva infraestructura objetual que no existía en el país, en este sentido, se realizaron dotaciones de manera indiscriminada, sin estudio sobre las necesidades reales, ni de las condiciones locales, sin un carácter gradual de incorporación y sin la consideración de posibles proveedores, con lo que la garantía o el mantenimiento no tenían cubrimiento. Aspectos como la instalación, la reposición de partes, la asesoría de uso, las condiciones climáticas o las circunstancias culturales, fueron dejadas al azar, pues lo importante para el Estado, dice el autor, era manifestar públicamente su llegada, evidenciar su paternidad política, inventariarlo en las acciones públicas de alguien, sin importar finalmente si lo usarían o no.

Por tal razón, los equipos importados a principio del siglo XX fueron subutilizados ya que no se disponía de recursos humanos ni técnicos para manipularlos o instalarlos, y en ocasiones, ni siquiera obedecían a solventar una necesidad. Podría considerarse como ejemplo de aquello el caso de “un ministro inglés de los ochenta (1880), Mr. Harris Gastrell, quien trajo la primera bicicleta a la sabana de Bogotá, quien no halló ninguna calle ni camino para poderla montar”. (Muñoz, 2002, p. 36)

Por otro lado, volviendo al panorama internacional, un poco más adelante surgió también en Alemania la institución que se convertiría en el paradigma mundial del diseño académico. La

²¹En el siglo XIX, la modernidad en América Latina aprende a vivir entonces como conciencia intelectual, pero no como experiencia social cotidiana. (Quijano, 1988)

Staatliches Bauhaus de Weimar (1919-1933), la cual contó a lo largo de su existencia con tres etapas que serían expuestas por Tomás Maldonado (1977):

Las tres fases de la Bauhaus: 1919-1924, Weimar: el último expresionismo y su conflicto con el racionalismo naciente; 1925-1930, Dessau: el racionalismo y sus conflictos con los residuos de la fase precedente; 1930-1932, Dessau-Berlín: el racionalismo y su conflicto con un nuevo irracionalismo. Las tres fases de Alemania: 1919-1924, el caos, la desocupación, el asesinato político; 1925-1930, la prosperidad engañosa del plan Dawes, de los créditos internacionales y de la racionalización industrial; 1930-1933, de nuevo el caos, la desocupación, el asesinato político. Pero la Bauhaus no se limitó a reflejar los altibajos de la realidad; también intentó cambiarla.”

La producción de esta institución se convirtió en un movimiento que sentó las bases del Diseño Industrial a nivel mundial, pues se planteaba la relación entre la producción material y las necesidades humanas, tanto en el ámbito estético-formal como en el productivista-funcionalista de la proyección de objetos de uso.

Tanto la Bauhaus como el *Styling* estadounidense desarrollado en los treinta, parecieron constituir unos de los paradigmas más influyentes para la disciplina en Colombia en términos conceptuales²², así quedó demostrado posteriormente ya que fueron los ejes rectores que configuraron la idea de diseño industrial en el escenario académico del país²³. Sin embargo, su convivencia en las aulas resulta irónica pues desde los años treinta su orientación los perfilaba como polos opuestos. “Por un lado el *styling* sostenido por el capitalismo monopolista americano; por otro, el legendario Bauhaus, propiciado por los protagonistas de la Bauhaus emigrados a Estados Unidos”. (Maldonado, 1982, p.62)

El primero que emerge como respuesta a la depresión económica de los treinta vivida en Estados Unidos, volcaba la atención del diseño a lo superficial de la apariencia del producto, tenía como fin estimular el consumo, por lo que fue una herramienta determinante para el desarrollo de la obsolescencia programada, con la que se pretendía ayudar a la reactivación de la economía del país, este planteamiento se oponía a la funcionalidad por la que se caracterizaba la Bauhaus, “la forma

²²para el resto de los países latinoamericanos el paradigma desarrollado por Hochschule für Gestaltung (HfG) de ULM también sería determinante, pero en general en el escenario colombiano tuvieron mayor influencia estos dos movimientos, una de las posibles causas puede radicar en el hecho de los países escogidos como destinos para el estudio del diseño industrial por parte de los pioneros del diseño nacional.

²³ Puede considerarse ejemplo de esto se ve en el hecho de que las personas que se iban al exterior a especializarse recibían influencias de una y otra corriente, luego eso se introducía tanto en la academia como en el ejercicio disciplinar. “Veo con preocupación que el tema de los paradigmas nos abruma, que en general se adoptan sin “aplatarlos”, y cómo los posgrados que se toman en el exterior constituyen un medio para prolongar esa dependencia conceptual que proyecta sobre las escuelas prioridades o enfoques que no son pertinentes, adecuados o prioritarios. No conocemos el sector productivo”. (Polo, 2014)

sigue la función”, donde primaba la racionalización de la materia y de los procesos sobre la forma del producto, este era un pensamiento dirigido al ideal moderno de calidad de vida, y además ponía sobre la mesa debates sobre las formas de consecución de capital, el acceso a los objetos, las necesidades humanas y como estas podrían ser resueltas con bajos costos de producción. El hecho de que ambas corrientes hayan terminado conviviendo en el escenario académico colombiano, parece demostrarla falta de entendimiento sobre el contenido de los estilos, al igual que los procesos necesarios para que se configuren como tal.

Podría decirse entonces, que ante la escasa experiencia industrial en el país, la academia tuvo que asumir como modelo las experiencias de los países desarrollados, ya que los procesos internos resultaban aún inmaduros para consolidar la enseñanza del diseño como saber específico con la metodología propia de un saber proyectual²⁴, dejando a la disciplina sin lugares de enunciación diferentes de los estilos formales, metodológicos y estéticos formulados por modelos educativos extranjeros, ignorando las cuestiones sociales, políticas y económicas que les dieron origen.

La influencia de ambos movimientos resultaron amalgamadas tanto en las experiencias vividas con las misiones extranjeras en el país, como en los proyectos presentados por organismos públicos y también en las experiencias de tipo académico propiciadas por los personajes que dieron cuerpo a la profesión en el papel de fundadores, pioneros, maestros y académicos, ya que la mayoría de ellos había vivido parte de su formación en el exterior donde predominaba una corriente u otra.

Con el paso del tiempo, después de la crisis de los años treinta la demanda externa disminuyó en un 95% en Colombia. Lo que implicó no poder satisfacer la demanda interna antes cubierta por los productos importados ya que las divisas eran insuficientes para ello. De este modo y gracias al ambiente modernizador que se vivía en la época, el Gobierno colombiano inició su política de sustitución de importaciones. “Se creía que la modernidad sería alcanzada en tanto logros obtenidos por la modernización económica, cuyo fundamento lo constituía el desarrollo industrial.” (Corredor, 1992, p.63)

Así, mientras la posguerra de la Segunda Guerra Mundial era el tiempo de la reconstrucción para Europa, en Colombia, había llegado el momento de la industrialización nacional. El vacío creado por la destrucción de la guerra, necesitaba ser llenado por un nuevo proyecto. Para esto la industria europea se vio obligada a incorporar el diseño industrial en su práctica cotidiana. En Colombia por su parte, se invertía el capital, la mano de obra y la tierra en función de la industrialización.

²⁴ “En los contextos del subdesarrollo se partió de asimilar con retraso los modelos educativos extranjeros, inicialmente europeos —p.e.: artes y oficios en el s.19; Bauhaus, Ulm en el s.20— con lo bueno y malo que tuvieron y lo ingenuo y perverso de copiarlos, o de considerar el Diseño una variante o apéndice de otras disciplinas, social y académicamente reputadas pero no más consolidadas”. (Polo, 2014)

El Gobierno nacional intentó crear las condiciones internas adecuadas para la implantación de industrias nacionales que produjeran lo necesario para satisfacer la demanda interna. Para el momento ya existía una infraestructura que garantizaba una fácil circulación de las mercancías lo que facilitaba el desarrollo industrial en el país. Para apoyarlo, el gobierno puso aranceles aduaneros los cuales favorecieron a la industria nacional naciente. (Universidad Nacional de Colombia, 1977)

A pesar de estos esfuerzos, el hecho de no producir tecnología de forma interna se tradujo en la importación de maquinaria, técnicas y procesos, que condenaron a la industria colombiana a depender de bienes de producción importados, generando dependencia tanto tecnológica como financiera debido a los créditos otorgados al Gobierno por Estados extranjeros.

En este sentido, se puede vislumbrar la existencia de dos clases de diseño reconocibles, los cuales expondría Bonsiepe (1982), un *Diseño industrial central* que se da sobre una base industrial ya existente, que cuenta además con que el problema de la producción está ya resuelto, y por tanto obedece a las características propias del lugar de donde emerge. Por otro lado se habla de un diseño de tipo periférico dentro del que estaría el caso colombiano, donde el problema de la producción no está resuelto y menos aún lo está el problema de la distribución y el consumo, para este segundo tipo de diseño hace falta precisamente una infraestructura industrial manufacturera diversificada, este se caracteriza también por emular modelos extranjeros ante la dificultad de comprender el oficio en una realidad que apenas despierta a una lógica tecnológica e industrial.

Cabe aclarar que con la exposición de estas ideas no se pretenden mostrar los acontecimientos extranjeros como modelos por alcanzar, ni tampoco como metas que deban ser perseguidas, el anterior fu solo un recurso expositivo para dar cuenta de la distancia que llega a tener el planteamiento de la disciplina de un lugar a otro y lo más importante, señalar que resulta ilógico exigirle al diseño industrial colombiano tener las mismas dinámicas de los países industriales más desarrollados, y en ese sentido resaltar lo anacrónico y descontextualizado que puede resultar seguir formando con la orientación de estos paradigmas al diseño colombiano actual.



7. Diseño Industrial y Modernidad

El cubismo y el futurismo corresponden al entusiasmo admirativo de la primera vanguardia antes las transformaciones físicas y mentales provocadas por el primer auge maquinista; el surrealismo es una rebelión contra las alienaciones de la era tecnológica; el movimiento concreto surge junto con la arquitectura funcional y el diseño industrial con intenciones de crear programa e íntegramente un nuevo habitat humano; el informalismo es otra reacción contra el valor racionalista, el ascetismo y la producción en serie de la era funcional, corresponde a una aguda crisis de valores, al vacío existencial provocado por la Segunda Guerra mundial (...). Nosotros hemos practicado todas estas tendencias en la misma sucesión que en Europa, sin haber entrado casi al “reino mecánico” de los futuristas, sin haber llegado a ningún apogeo industrial, sin haber ingresado plenamente en la sociedad de consumo, sin estar invadidos por la producción en serie ni coartados por un exceso de funcionalismo; hemos tenido angustia existencial sin Varsovia ni Hiroshima. Saúl Yurkievich (1984)

El proceso de modernización producido por el proyecto “moderno” al que se adscribió el país, trajo consigo algunas tensiones que evidencian indicios históricos de las *quimeras* con las que ha tenido que convivir el Diseño Industrial a lo largo de su existencia en Colombia. Resulta importante que los diseñadores industriales adquiramos conciencia sobre las particularidades que conlleva el fenómeno de la Modernidad para nuestro país, ya que este hecho puede ofrecer una alternativa de interpretación sobre la disciplina y las diversas querellas que se engendran en ella. El diseño industrial resulta ser una expresión de los problemas estructurales de la nación. Una manifestación de la contradicción que se genera entre la “modernización” colombiana y el ideal ilustrado de modernidad pretendido, el proceso de modernización sin modernidad que aún vivimos²⁵.

²⁵la modernización por sí misma no conduce a la modernidad, esta última no se reduce a la primera. Modernidad y modernización son componentes indisolubles de una sociedad moderna” (Corredor, 1992, p.48)

El siguiente capítulo propone un acercamiento al fenómeno de la Modernidad vivida en Colombia a partir de dos autores. Por un lado Consuelo Corredor y por el otro Anibal Quijano, quienes permitieron una aproximación al fenómeno de la modernidad vivida en el país a través de sus obras *Los Límites de la Modernización* (1992) y *Modernidad Identidad y Utopía en América Latina* (1988) respectivamente.

7.1 Algunos conceptos y precisiones para hablar de Modernidad

Para empezar, hay que decir que la Modernidad, es un tema que ha ocupado la atención de muchos personajes de variadas áreas del conocimiento como la filosofía, el arte, la arquitectura, la sociología, la historia y la economía. Desde Hegel pasando por Marx, Goethe, Berman, Koselleck, Baudelaire, Nietzsche, Weber, hasta Habermas, Bourdieu, Becker, García Canclini, Aníbal Quijano y Renato Ortiz (estos últimos tres para el caso latinoamericano), entre muchos otros, han puesto su mirada y reflexión sobre ella.

Dada la extensión y complejidad del término modernidad, se intentará recoger una serie de características y conceptos que permitan explicar a grandes rasgos, gracias a la voz de algunos autores, a qué nos referimos cuando hablamos de Modernidad, con la intención de que sirvan de herramienta conceptual para la comprensión y el abordaje de su desarrollo en el escenario colombiano y su inherente relación con el diseño industrial del país.

Para iniciar, es importante resaltar el trabajo de Juergen Habermas (1989), en su libro *El discurso filosófico de la modernidad*. En él expone el punto de vista que tenía Max Weber acerca de la *profanización* de la cultura occidental y con ella, de la evolución de las sociedades modernas. Weber hablaba desde el punto de vista de la racionalización, queriendo señalar con ella aquel proceso de desencantamiento que condujo en Europa a que, del desmoronamiento de las imágenes religiosas del mundo resultara una cultura profana. Hecho que tuvo relación con las ciencias experimentales modernas, con las artes convertidas en autónomas, y con las teorías de la moral y el derecho fundadas en principios, produciendo el desarrollo de esferas de valor que posibilitaron procesos de aprendizaje de acuerdo en cada caso con la legalidad interna de los problemas teóricos, estéticos y práctico-morales. Las nuevas estructuras sociales, fueron determinadas por dos sistemas funcionalmente compenetrados que son la empresa capitalista y el aparato estatal burocrático. (Habermas, p.12)

Es claro que para Weber la secularización de la cultura, se configura como paso determinante hacia la modernidad, el hombre emancipado de la religión rompe con todos los movimientos

tradicionales, es libre y está dispuesto a pensar y producir, gobernar, y vivir de una manera diferente, tanto espiritual como materialmente. Es la época del Yo, del individuo, del progreso y de la abstracción, que traería en su devenir transformaciones trascendentales, en los ritmos, las formas de producir, de consumir, de crear, de construir, etc.

Esta noción de modernidad proviene de los clásicos de la teoría de la sociedad. Por lo que Habermas intenta actualizarla en su texto, refiriéndose a aquellos que con el funcionalismo sociológico, hacen suyo el problema de Weber. Para ello introduce el vocablo «modernización», el cual va a ser muy importante para después comprender el proceso vivido por Colombia en los años cincuenta, ya que fue por medio de este proceso que se pretendió conquistar la modernidad en el país.

Habermas señala la modernización como un término técnico introducido en los años cincuenta; con él, se refiere a una conjunto de procesos acumulativos que se refuerzan mutuamente: a la formación de capital y a la movilización de recursos, al desarrollo de las fuerzas productivas y al incremento de la productividad del trabajo; a la implantación de poderes políticos centralizados y al desarrollo de identidades nacionales; a la difusión de derechos de la participación política, de las formas de vida urbana y de la educación formal; a la secularización de valores y normas, etc.

Para Habermas, esta es una teoría de la modernización práctica en el concepto de modernidad de Weber que ha sido separada de sus orígenes moderno-europeos, con el ánimo de estilizarla y convertirla en un patrón de procesos de evolución social neutralizados en cuanto al espacio y al tiempo. En consecuencia, explica, se generó una ruptura en la conexión interna entre la modernidad y el contexto histórico del racionalismo occidental que le daba lugar, de modo que los procesos de modernización venideros, ya no podrían ser entendidos como resultado de la racionalización. De ahí que aparezca una modernización evolutivamente autonomizada, que discurría desprendida de sus orígenes, fuera del horizonte del racionalismo occidental en que surgió. De tal modo, los procesos de modernización quedaron relativizados, pues fueron transformados en una modernización social desprendida de una modernidad cultural, al parecer obsoleta, por lo que en términos del autor, de ahí en adelante se trataría de una modernidad social que solo se limitaría a ejecutar las leyes funcionales de la economía y del Estado, de la ciencia y de la técnica.

La reflexión hecha por Habermas, resulta importante para este trabajo, pues permite reconocer como el racionalismo occidental genera unos rasgos sociales específicos que dan lugar a la modernidad. Dichos rasgos, a su vez, son atributos escasos en el contexto colombiano, ya que este encierra una sociedad profundamente tradicional caracterizada por grandes desigualdades, donde las autoridades civiles-militares y la iglesia son las instituciones que siguen dando sentido y cohesionando a la sociedad. Por ende, resulta apenas lógico que en el país no haya lugar para el

desarrollo de una modernidad cultural, pues esta constituye una amenaza para los privilegios del poder, en este sentido, resulta comprensible, que el “proyecto moderno” colombiano haya operado en el sentido de la modernización que describe el autor, una modernidad desprendida de la secularización, de la expresión del individuo, de la educación y de las formas de vida urbana propias de un contexto industrializado. Este hecho que traerá consecuencias importantes para el país que serán presentadas más adelante a lo largo de este trabajo.

Por otro lado, según Marshall Berman (1988) la Modernidad es alimentada, por los grandes descubrimientos en las ciencias físicas que cambiaron las imágenes que se tenían sobre el universo y nuestro lugar en él; la industrialización de la producción que transformó el conocimiento científico en tecnología, útil para la creación de nuevos entornos humanos y para la destrucción de los antiguos. La Modernidad acelera el ritmo general de la vida, genera nuevas formas de poder colectivo y lucha de clases; el crecimiento urbano, rápido y a menudo caótico; los sistemas de comunicación de masas, de desarrollo dinámico, que envuelven y unen a las sociedades y pueblos más diversos, los Estados cada vez más poderosos, estructurados y dirigidos burocráticamente, que se esfuerzan constantemente por ampliar sus poderes; los movimientos sociales masivos de personas y pueblos, que desafían a sus dirigentes políticos y económicos y se esfuerzan por conseguir cierto control sobre sus vidas; y finalmente, conduciendo y manteniendo a todas estas personas e instituciones, un mercado capitalista mundial siempre en expansión y drásticamente fluctuante(p.2). “Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos”. (Berman, 1988)

En estos textos Habermas y Berman hacen una distinción importante a la hora de comprender el fenómeno de la modernidad, que sería retomada después por García Canclini en su texto *Culturas Híbridas* (1990). La distinción consiste en marcar la diferencia entre la *modernidad como etapa histórica*, la *modernización como proceso socioeconómico que trata de ir construyendo la modernidad*, y los *modernismos*, o sea los *proyectos culturales que renuevan las prácticas simbólicas con un sentido experimental o crítico*. Estos términos serán claves a nivel conceptual a la hora de hablar del proyecto de “modernidad” en general, y serán útiles para abordarlo más adelante en el contexto colombiano.

Resulta útil también para los fines de este trabajo, retomar los cuatro movimientos básicos que constituyen la modernidad según Nestor García Canclini (1990) expuestos en su texto *Culturas Híbridas*: un *proyecto emancipador*, que se entiende como la secularización de los campos culturales, la producción autoexpresiva y autorregulada de las prácticas simbólicas. Forman parte de ese movimiento emancipador la racionalización de la vida social y el individualismo creciente

presente sobre todo en las grandes ciudades; el segundo movimiento, consiste en un *proyecto expansivo*, el cual denomina como la tendencia de la modernidad que busca extender el conocimiento y la posesión de la naturaleza, la producción, la circulación y el consumo de bienes. En el capitalismo, la expansión está motivada preferentemente por el incremento del lucro, pero en un sentido más amplio se manifiesta en la promoción de los descubrimientos científicos y el desarrollo industrial; el tercero se refiere al *proyecto renovador*, este abarca dos aspectos que para Canclini resultan frecuentemente complementarios: por una parte, la persecución de un mejoramiento e innovación incesantes propios de una relación con la naturaleza y la sociedad liberada de toda prescripción sagrada sobre cómo debe ser el mundo; por la otra, la necesidad de reformular una y otra vez los signos de distinción que el consumo masificado desgasta; por último está el llamado *proyecto democratizador* y se refiere al movimiento de la modernidad que confía en la educación, la difusión del arte y los saberes especializados, para lograr una evolución racional y moral. (p.32)

Estas son categorías que resultan útiles para acercarse con mayor claridad conceptual al fenómeno de la modernidad vivida en el país, asumiendo categorías que traslapan además con el desarrollo del diseño industrial en Colombia.

7.2 Algo sobre la Modernidad en América Latina.

Lo primero que habría que decir, es que la Modernidad tiene una relación directa y entrañable con América Latina, pues, como lo expone Quijano (1988), es a partir del descubrimiento de América Latina que se produce el contexto histórico en el que surge la Modernidad. Este hecho es evidente en varios sucesos claves para su desarrollo. El primero de ellos, se refiere a la producción metalífera de América, la cual estuvo en la base de la acumulación originaria del capital europeo, sin el cual no habría sido posible el proyecto moderno; por otro lado, la conquista de América resulta siendo el primer momento de formación del mercado mundial, de donde posteriormente emergería el capitalismo y su lógica, fundamento material de la producción de la modernidad europea.

Con lo anterior, Quijano buscaba superar la idea de que América Latina ha sido siempre un territorio pasivo y receptor de la modernidad, en cambio, la propone como agente básico de su producción. Para él, existía además una estrecha asociación de América Latina en la etapa de cristalización de la modernidad durante el siglo XVIII, la Ilustración, donde América no fue solo receptora sino también parte del universo en el cual se producía y se desarrollaba dicho

movimiento. Con ello que explica que más adelante, la modernidad como movimiento de la conciencia, no sea simplemente un producto importado y foráneo, sino producto del propio suelo latinoamericano. (Quijano, 1988)

Podría decirse que incluso antes de la Independencia, ya se estaba configurando en algunos individuos latinoamericanos un espíritu moderno²⁶, expresado en los estudios, la investigación y los materiales de debate que circulaban en el territorio. Quijano aseguraba que en Latinoamérica se difundía el mismo espíritu interesado por la exploración de la naturaleza, con los mismos instrumentos de conocimiento logrados en Europa, además también se compartía el ánimo reformador de la sociedad y de sus instituciones para allanar el camino de la libertad política y de la conciencia, y la crítica de las desigualdades y arbitrariedades en las relaciones entre las gentes. Era demostrable entonces, que el movimiento de la modernidad, se producía en el siglo XVIII al mismo tiempo tanto en América como en Europa.

Un claro ejemplo de lo anterior era el caso de Pablo de Olavide, un peruano que tras ser obligado a salir de su país de origen, se volvió celebre en los círculos de la Ilustración europea, siendo amigo de Voltaire, participante activo del núcleo central de los enciclopedistas franceses y de las experiencias políticas de la Ilustración Española.²⁷

Por otro lado, tras el violento encuentro entre Europa y América conocido como el “Descubrimiento”, se generó la necesidad de estudiar, dudar, discutir e indagar lo que existía y ocurría en el Universo, pudiendo con ello, modificar las ideas, las imágenes, y las experiencias mismas. El descubrimiento constituyó la dilatación de las fronteras del imaginario europeo, dándole paso a nuevas experiencias y sentidos que fueron revelados por el asombro. Después de ello todo conocimiento debía su producción y legitimidad al empleo de las propias aptitudes humanas de hacer experiencias comunes a todos, dando lugar a *la racionalidad* europea.

Con la llegada de la independencia y la conformación de los Estados Nacionales Latinoamericanos, las etapas de evolución tecnológica desarrolladas en Europa, les permitió un cúmulo de experiencias y un nivel de dominio sobre América Latina. Este tipo de dominación, se

²⁶“Cuando Humboldt viene a América, no oculta su sorpresa de encontrar que los círculos de intelectuales y de estudiosos americanos, en cada uno de los principales centros que él visita, conocían lo mismo y estudiaban lo mismo que sus contrapartes europeos, no solamente porque leían lo mismo sino, ante todo, porque se interesaban por los mismos problemas, porque se hacían las mismas cuestiones y procuraban investigarlas con idéntico apasionado afán, aunque bajo condiciones menos propicias. Y que, en fin, el espíritu de la modernidad y sus promesas y necesidades estaban en desarrollo por igual en América que en Europa”. (Quijano, 1988, p.13)

²⁷ Otro ejemplo que expuesto por Quijano, es que para 1810, cuando se reúnen las Cortes de Cádiz, los diputados latinoamericanos aparecían entre los más coherentes portadores del espíritu de la modernidad, avanzados defensores de un radical liberalismo.

desarrolló en forma ya no de colonización, sino de manipulación ideológica y dependencia tecnológica de quien posee el control del conocimiento. Como es natural, quien posee la tecnología prevalece y se impone ante los demás.

Así, cualquier relación que podía tener nuestro territorio con la racionalidad occidental, el desarrollo de la ciencia, los debates y las dudas sobre el universo, la reconsideración y las luchas de las clases sociales, el desarrollo dinámico, y otras manifestaciones modernas, fueron apaciguadas por los intereses de las elites dominantes que gobernaron después de la Independencia. En su texto, Quijano demuestra que no es cierto que la modernidad solo haya operado a modo de modernización en América Latina, aunque finalmente este es el modo en que se instaura en la realidad conservadurista y contradictoria que se vivía en estas naciones.

7.3 Algo sobre la Modernidad en Colombia.

Para Colombia, la constitución de la República significó la aparición de instituciones formalmente modernas, que al erigirse sobre un escenario tan tradicional, contenían un poder conservador establecido desde la Independencia. Ejemplo de ello, fue el triunfo de los sectores conservaduristas, que con Rafael Núñez como presidente, otorgaron a la Iglesia el fundamento de la unidad nacional por medio del Concordato entre el gobierno colombiano y la Iglesia Católica institucionalizado con la Constitución Nacional de 1886.

En consecuencia, La iglesia se convirtió en la institución que cuidaba del orden tradicional y con ello, del poder y la riqueza de la élite gracias a la moral católica. De modo que, durante los primeros años de la industrialización del país, la explotación a los obreros por medio de prácticas laborales típicas de la colonia fueron justificadas en su nombre:

El súbito descenso de los salarios nominales, las largas jornadas de trabajo, el pago por vales, la ausencia de seguridad social, las pésimas condiciones de higiene, los despidos sin causa justa, los castigos físicos y multas, el acoso sexual a mujeres trabajadoras se dieron acompañados por una gran ausencia de conquistas laborales ya obtenidas en Europa [...]. Era muy cómodo tener a menores de 15 años trabajando en fábricas de Bogotá y Medellín mientras las élites se oponían a la reducción de la jornada laboral argumentando que ello propiciaría más tiempo libre para los vicios y el ocio. Asimismo, los empresarios se opusieron al establecimiento de un salario mínimo (esto solo se dio a partir de los años 50) y el argumento esa vez era que muchas veces el trabajador por ganar más, se dirige a los lugares más malsanos. (Archila en Gonzáles y Molinares, 2013)

Así la racionalidad en nuestro territorio se encontraba del todo disminuida por la acción de las élites que acumulaban capital mientras gestaban el oscurantismo, la desigualdad y la pobreza en nombre de la moral. De ahí, que la mayoría del esfuerzo de la población se concentrara en esta clase de luchas laborales, civiles y ciudadanas, dejando de lado el esfuerzo por el desarrollo científico, técnico e industrial. Cabe resaltar, que dichas élites que giraban en torno al café, al comercio exterior y al naciente sector industrial, fueron las que coparon los espacios políticos y económicos del país.

En forma muy temprana, el marco de intervención del Estado y sus modalidades fueron trazadas por las élites dominantes, poniendo la intervención a su servicio. Las élites subordinan y usufructúan el Estado, pero no le tributan lo suficiente y desconfían de su capacidad de gestión y de regulación. (Corredor, p.72)

Sin embargo, no fue sino hasta los años cuarenta, y más exactamente después de la coyuntura derivada de la Segunda guerra Mundial, que la modernización económica se abrió paso en el país. Con ella, la razón instrumental²⁸ se impuso sobre la razón histórica, produciendo que lo útil para las élites dominantes del país se opusiera a la promesa de existencia social racional que traía consigo la modernidad.

La sociedad moderna, se caracteriza por la crítica a la realidad social existente, la admisión plena de la idea de cambio y la disposición para trabajar por reformas en el poder. El pensamiento moderno, estaba en contra los prejuicios sociales, por lo que se debatía acerca de la liberación de la sociedad de toda desigualdad, arbitrariedad y despotismo.

Las élites colombianas por su parte, se oponían entonces a la ilusión de equidad, de solidaridad y de mejoramiento continuo de las condiciones materiales de la sociedad. En este sentido, la racionalidad que llegó a América Latina y a Colombia específicamente, vino despojada de toda conexión con las promesas propias de la Modernidad, y en palabras de Quijano, se encuentra del todo poseída únicamente de las urgencias del capital, de la productividad, de la eficacia de los medios para fines impuestos por el capital.

Así pues, en Europa, la modernidad se consolida de cierta forma como parte de la experiencia cotidiana, al mismo tiempo como práctica social y como su ideología legitimatoria. En América Latina por el contrario, y hasta bien entrado el siglo XX, se instala una profunda y prolongada brecha entre la ideología de la modernidad y las prácticas sociales, frecuentemente dentro de las mismas instituciones sociales o políticas (Quijano, 1988). La modernidad no se podía dictar solo a

²⁸“La razón instrumental es ante todo una relación entre fines y medios. Lo racional es lo útil. Y la utilidad adquiere su sentido desde la perspectiva dominante. Es decir del poder”. (Quijano, 1988)

partir de la ideología a medias de los decretos oficiales, sino que devenía de un estado del pensamiento y del espíritu que conformaba y configuraba la práctica social.

En países como Colombia, la estructura que tuvo lugar después de la Independencia, hizo que las prácticas sociales modernas fueran reprimidas, pues amenazaban las posiciones logradas por las elites dominantes²⁹, en este sentido se adoptó la ideología de la modernidad operada solo en forma de modernización económica y técnica para las instituciones y entidades como hecho desligado del modernismo y del espíritu moderno que se supone debían vivir las personas para producir modernidad y desarrollar modernización.

Sí bien, la modernización europea, fue una expresión del sistema ideológico que albergaba la modernidad como consecuencia de su desarrollo en la sociedad. En el caso colombiano en cambio, se pretendió un desarrollo a la inversa, esperando que el proceso de industrialización y tecnificación produjera lugar a un modo de pensamiento y acción típico del modernismo en los individuos. En este sentido, la “modernización” en Colombia, resulto ajena a un verdadero proyecto de modernidad³⁰, se trató de una “estrategia desarrollista en la región fundamentada en la idea de que la modernización por sí misma conduciría a las transformaciones sociales y políticas necesarias para configurar una sociedad moderna” (Corredor, 1992, p.61).

El discurso de la modernización económica como, asociado con la idea de progreso, convocó no solo a los gobiernos sino también a las élites económicas y políticas e incluso a los sectores de oposición. El objetivo de entonces no era cuestionado, como tampoco el camino para su logro: **La Industrialización**. Durante mucho tiempo se identificó esta con modernización, y se pensó que sería suficiente para proporcionar una organización social y una institucionalidad política diferente. Fue así como a partir de la segunda guerra mundial este propósito se hizo explícito en América Latina bajo el liderazgo de la CEPAL³¹. (Corredor, 1992, p.56)

A lo largo del proceso, Colombia concibió el mundo occidental como el paradigma de la modernidad³². En este sentido, se desarrolló un tipo de dominación ideológica que engendraba un

²⁹En particular la modernidad es una forma ideológica legitimatoria de prácticas políticas que van claramente en contra de su discurso, mientras las prácticas sociales modernas son reprimidas porque no pueden ser legitimadas por ninguna instancia de las ideologías dominantes. (Quijano, 1988)

³⁰ En el país, el resultado de este proceso radicó en: “Sociedades con unas instituciones y un discurso político formalmente moderno, erigidos sobre bases profundamente tradicionales.” (Corredor, 1992, p.48)

³¹A esta idea de modernización también la acompañaban visiones que creían que la industrialización rompería con la dependencia y construiría un desarrollo autónomo. Así se impuso el modernismo como ideología

³²“Este equívoco de identificar modernidad con mundo occidental ha sido particularmente costoso para América Latina, que ha estado presa del paradigma de occidente”. (Quijano, 1988, p.46)

pensamiento y una escala de valores donde lo tradicional estaba relacionado con algo malo, como algo que debía ser cambiado, actualizado; en contraposición, lo moderno que se identificaba con lo nuevo, lo bueno, lo deseable³³; la modernidad se presentaba como aquello que debía ser alcanzado en una escala lineal de progreso, sin importar la forma y el costo que tuviera conseguirla. En el país

“la idea de Desarrollo se ligó a las condiciones puramente materiales, al igual que en los países “atrasados” o en vía de desarrollo, quienes asimilaron erróneamente el desarrollo tecnológico y la modernización material como elementos suficientes en la liberación y el mejoramiento de las formas de vida para dichas sociedades, creando expectativas que suponían una aproximación pronta a las condiciones de vida de los países desarrollados”. (Muñoz, 2002, p.18)

Esta pretensión, decantó en políticas de Estado que con el ánimo de ser moderno resultaba siendo modernizador, más no modernizante. Queriendo decir con esto, que si bien se dieron normas orientadas hacia transformaciones en el ámbito económico y técnico a un nivel superficial, no se dio paso a un proceso social que posibilitara que nuestra sociedad se convirtiese en una sociedad moderna, y por tanto democrática e igualitaria, con autonomía y conquistas tales como la universalización del proceso educativo, un alto nivel de ingreso per cápita, eficientes sistemas de salud, autonomía de las leyes civiles frente a la religión, una organización nacional estable con un desarrollo científico autónomo que permitiera a su vez una presencia activa en el comercio internacional con productos de alto valor agregado, etc.³⁴.

En la visión del Estado Colombiano la agricultura era lo atrasado y la industria lo moderno, ese era el camino que había que transitar según las etapas de desarrollo foráneas. Este pensamiento resultaba natural, ya que como acción refleja de Europa, se pensaba en la erosión de la condición agraria como forma de posibilitar el comercio y la concentración de la población en los centros urbanos que en consecuencia habilitaba una nueva distribución del trabajo en el país con la nueva tecnología que estaba ingresando; se le sumaban además, las múltiples crisis que generó la gran dependencia económica asociada al café, a partir de la cual, resultaban indiscutibles todos los intentos por superar esta situación a través de la diversificación de exportaciones. Con ello, se puso en evidencia, la ansiedad que se tenía que la economía colombiana fuera correspondiente a la de un

³³“El modernismo como apología de la modernización, ha formado la idea de que se está en un proceso entre la tradición y la modernidad, es decir que es una fase de transición de una sociedad atrasada hacia una sociedad moderna”. (Corredor, 1992, p.38)

³⁴La tensión que resulta de las dificultades por hacer compatibles un proyecto de modernización —que por definición comporta cambios en la organización social de la producción, y por consiguiente en las expectativas y valores de la población— con la permanencia de un proyecto político fundado en la exclusión e inmovilidad social, resulta profundamente conflictivo e inhibe, finalmente, la continuidad de los dos procesos. (Corredor, 1992)

país moderno —o por lo menos a la de uno en proceso de modernización— provocando que se intentara vivir lo que ha sido un proceso secuencial en otras historias como uno simultáneo en la nuestra.

En medio del apuro por trascender las actividades agroexportadoras, el país se introdujo en un proceso en el que se desconocieron sus bases tradicionales para darle paso al desarrollo de la industria nacional. Ansiedad que se configuraría luego como un problema importante, teniendo en cuenta que el desarrollo del sector agropecuario era el fundamento y la restricción del sector industrial en Colombia.

Así pues, el modelo primario exportador fue el fundamento, y a la vez, el límite de la estrategia de modernización basada en la industrialización. [...] De esta forma, la suerte de la burguesía industrial quedó amarrada a los intereses agroexportadores, al ser éstos últimos los que la proveían de las divisas necesarias para la adquisición de bienes de producción (maquinaria y equipo) y de materias primas importadas. (Corredor, 1992, 85)

7.4 Modernización Y Diseño Industrial Como Herramientas Del Poder

La modernización colombiana parece ser un instrumento del poder, así como también podría serlo la orientación que tuvo en sus inicios el diseño industrial nacional.

En el capítulo Colombia del texto *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*, Jaime Franky y Mauricio Salcedo (2008), sostienen que:

“El diseño nació como una apuesta por modernizar el sector empresarial, por contribuir a introducir las ideas modernas en el pensamiento y la cultura presentes en el aparato productivo colombiano, o bien como una apuesta por introducir la cultura del proyecto en la cultura colombiana.” (p.90)

Afirmación que suscita una serie de interrogantes ¿Cómo fue la modernidad colombiana? ¿Cuáles fueron sus características? ¿Cómo influyen estas en el Diseño Industrial nacional? ¿Puede el diseño industrial “introducirse” en la cultura tal como se “introdujo” la modernidad en el país? En respuesta, podría plantearse que la afirmación de los autores, se refiere aunque tal vez sin mucha conciencia a una idea que da lugar a la problemática común que tienen la modernidad colombiana y el diseño industrial como manifestación suya: **Introducir en vez de Producir.**

Es preciso reconocer que “la sociedad colombiana se trata de una sociedad en la cual no se dieron los procesos conducentes a las mismas configuraciones o clases sociales europeas, como tampoco sus correspondientes relaciones de producción” (Jaramillo Vélez en Muñoz, 2002, p.29). En ese sentido, tal y como se dejó de producir modernidad por introducirla —en forma de

modernización en el país— así mismo el diseño industrial deja de crear y desarrollarse en el sentido de sus manifestaciones embrionarias y de las demandas naturales que se tenían de él en el contexto nacional, ya que estas se ven rápidamente adormecidas y contenidas por modelos importados que inhibieron el desarrollo de un Diseño Industrial endógeno, pues el interés se dirigió a la reproducción de objetos de origen foráneo que representaban un estatus social importante³⁵.

Podría decirse, que Colombia vivió una “Modernidad desde arriba”³⁶ y así mismo y como manifestación suya se vivió y se vive aún un “Diseño Industrial desde arriba”, entendiéndolo como una disciplina que no contó con un origen orgánico y consecuente con las condiciones de producción nacional, sino que más bien debió su procedencia a la influencia ejercida por cierta minoría con poder político y económico suficiente, que sin tener muy claro de qué se trataba, quiso involucrarlo como método de producción material en el país, en un intento, podría decirse, por involucrar disciplinas de carácter moderno, fruto del proceso de especialización derivado del desarrollo. De allí resulta, que la disciplina opere desde la razón instrumental de la élite, en su apuesta por el modelo modernizador, en el cual, el diseño industrial figuraba como una de las herramientas principales del proceso pero también como una de las principales víctimas.

Como ya es sabido, la modernidad arribó a los países latinoamericanos con premura por la productividad. De este modo, la modernización apareció formalmente en el país como una propuesta de recepción plena del modo de producir, de los estilos de consumir, de la cultura y de los sistemas de organización social y política de los países del capitalismo desarrollado, considerados como paradigmas de una exitosa modernización. (Quijano, 1988)

De allí que pueda afirmarse que el Diseño Industrial colombiano nace en un estado de sumisión política, queriendo decir con ello –retomando el concepto de lo político en Bonsiepe³⁷– que la idea de vida que se proyectaba desde la disciplina no correspondía a los ideales modernos de liberación, ni de sociedad mejor, sino que estaba subordinada al interés de las elites dominantes del país

³⁵El Diseño Industrial, No surgió, como una necesidad social real o requerimiento del sector productivo. Nació, crece y sobrevive como concepción académica, variante de programas preexistentes y, en los mejores casos, como actos de conciencia aislados (Polo, 2014)

³⁶Relación de dominación ejercida por la acción y el interés de agentes externos en la que se presiona para que América Latina adopte el modo de producir, los estilos de consumir, la cultura y los sistemas de organización social y política de los países del capitalismo desarrollado considerados como paradigmas de una exitosa *modernización*. (Quijano, 1988)

³⁷Para Bonsiepe (1982) “Cada Diseño es político; cualquier acto proyectual es un acto político. La cuestión es si lo es implícitamente o explícitamente. Es decir, político en el sentido de que en el proyecto se hace visible la idea de una vida y una sociedad mejor”.

quienes a su vez, se encontraban supeditadas a los cambios que se daban en los países centrales, y esto se manifestaba en su entorno material.

Las élites colombianas comprendían la importancia de impulsar la modernización nacional. Sin embargo, su interés por mantenerse en el poder, hizo que relegaran a último lugar el proyecto moderno, por ello, se centraron en una modernización económica, que fue sinónimo de occidentalización e industrialización y de contención de una verdadera modernidad.

“En el proyecto moderno colombiano el Estado se vuelve el protector del mercado, lo acompaña e incluso lo precede, pues es éste el fundamento del mundo de las cosas, y son las cosas las que otorgan poder y reconocimiento” (Corredor, 1992, p.48). En medio de su desarrollo, el país le dio paso al liberalismo económico como paradigma fundamentado en el mercado modelo que permitió considerar el ejercicio del diseño Industrial como una actividad importante desde la perspectiva del poder. Su institucionalización se convirtió en un hecho estratégico y fundamental, ya que si las cosas y su movimiento en el mercado eran lo que otorgaba poder, pues debe considerarse la inserción de un cuerpo de prácticas que vuelva más efectiva la producción de estas cosas, algo necesario para el proyecto “moderno” y sus expresiones materiales.

Fue así, como las políticas de desarrollo generadas a partir de la modernización colombiana, proporcionaron un contexto prospero para la introducción del diseño industrial, pues se presentaba como una posibilidad para mejorar la calidad de vida de las personas, idea que ha estado asociada desde sus inicios con el enriquecimiento del entorno objetual. Las nociones de calidad de vida y bienestar social sugerían un entorno que automatizara más la vida, que hiciera más fácil y cómodo el trabajo del hombre, un entorno más confortable para el ser humano mediado por objetos cada vez más complejos o tecnológicamente más intensivos.

Desde el ámbito institucional, la disciplina parecía haber sido asumida desde dos perspectivas antagónicas, la primera de ellas correspondió a la visión del diseño como herramienta útil a la política desarrollista en el proyecto modernizador, mientras que la segunda se relacionó con la perspectiva liberal de ciertos actores, quienes consideraban importante que “los productos de diseño industrial se obtuvieran por procedimientos en los que la participación de la obra manual fuera parcial o secundaria y que la transformación se lograra mediante máquinas o instrumentos que fueran esenciales al proceso productivo” (PND, 1985). Así el diseño industrial contribuía a que el hombre se liberara del trabajo pesado, para ser útil más como fuente creadora y ordenadora que como fuerza bruta.

Esta postura dejaba entrever parte del aspecto liberal de la disciplina desprendida de la Modernidad, pues sugería que la aplicación del diseño industrial podía habilitar el pensamiento de los hombres en aras de que estos se desarrollaran hacia una sociedad moderna, la que al liberarse

del trabajo pesado al que estaba sometida con los métodos pre-industriales de producción, quedaba disponible para el desarrollo de nuevos modos de pensamiento y de acción que permitieran la realización de los proyectos de los que hablaba Canclini, del proyecto *emancipador* por medio de la producción autoexpresiva; del proyecto *expansivo*, por el papel preponderante de la disciplina en el desarrollo industrial y la circulación y consumo de bienes; en el proyecto *renovador*, con el que tiene relación por la innovación; y el proyecto *democratizador*, donde por medio del desarrollo de su saber especializado lograría una evolución racional orientada a la concretización de todos los factores que participan en el proceso constitutivo de la forma del producto.

El Diseño Industrial parecía conveniente a un Estado que promovía el modelo liberal de desarrollo como camino al progreso, sin embargo este tipo de modernización privilegió el mundo de las cosas y relegó a último término el mundo de los hombres. De modo que el peso de la modernización nacional se orientó sobre todo al desarrollo material, mientras se dejaban en segundo plano el desarrollo cultural y las capacidades de los hombres, ignorando el salto cualitativo que debía dar el ser humano en términos del pensamiento y del espíritu, de la cualificación de la técnica y el desarrollo de la tecnología para contribuir a hacer de las relaciones socio-técnicas del país un sistema más coherente, pues el ser humano y su producción, se encuentran en una relación de mutuo condicionamiento. Así lo explicaba el antropólogo estadounidense Leslie White, quien afirmaba que: “todo sistema social se apoya sobre un sistema tecnológico y está determinado por este último como también todo sistema tecnológico funciona dentro de un sistema social y está en consecuencia condicionado por él”. (Muñoz, 2002, p.14)

Las decisiones del gobierno nacional, y algunas situaciones aisladas en la producción, ocasionaron que los adelantos de la disciplina emergente se orientaran en primera instancia como una herramienta comercial de las industrias para competir en mercados nacionales e internacionales, sin que se hubiera consolidado aún como elemento propio del proceso de producción de la industria nacional. Al introducirse entonces en la industria por la puerta de la comercialización y no de la producción, el nacimiento y posterior desarrollo disciplinar del Diseño Industrial, obedeció a fines utilitaristas, en los que el proyecto liberador que prometía la modernidad no tuvo cabida. Con ello, el potencial del diseño industrial para el sector productivo quedó desaprovechado en gran medida desde sus inicios, pues se le orientó a la producción de objetos suntuarios, haciendo del ejercicio una actividad superflua, desconectada de las verdaderas necesidades que deberían ser satisfechas para generar bienestar social.

Esta orientación, surge sin que la disciplina pudiera haber consolidado aún un cuerpo de ideas y prácticas que pudieran dar soporte a sus funciones en el sistema productivo y cultural. Así, tras mantener al diseño industrial alejado del sistema productivo, apareció la imitación como intento por

adquirir el lenguaje formal del objeto moderno característico del mercado en el que Colombia pretendía encajar.

En palabras de Humberto Muñoz Tenjo, quien copiaba, perseguía adquirir el valor de innovación del producto, intentando apropiarse en “su objeto” elementos de novedad de uno extranjero. La acción de copia en la industria nacional concentró sobre todo un esfuerzo en la organización de la infraestructura para lograr los elementos para la reproducción, ya que según el autor, era en ello que habitaba la creatividad y la verdadera novedad, dadas las circunstancias técnicas y la cualificación del factor humano disponible en el país³⁸.

La producción nacional poseía un comportamiento dependiente de las sociedades que se consideraban rectoras en temas tecnológicos y de conocimiento operacional, el país estaba sujeto a la acción refleja, con lo que también disminuyó la posibilidad de innovación y la producción de ciencia y tecnología, perdiendo en consecuencia la competitividad en el medio. De tal modo, el diseño colombiano quedaba en deuda con su propia razón histórica, una que superara la utilidad que solo había adquirido sentido en los intereses del poder. El diseño industrial necesitaba desarrollar un sistema de experiencias que desencadenara el mejoramiento continuo de las condiciones materiales de la existencia social al interior del país. Sin embargo, la escasa tradición manufacturera y la producción insuficiente de tecnología del país, ocasionó que el diseño industrial nacional se caracterizara por tener poco interés en la producción y que tuviera en cambio uno más acentuado hacia el mercado, la comercialización y el consumo. Esta es la razón por la que la importación de modelos tanto técnicos, como ideológicos, estéticos y tecnológicos se configuraron como rasgos característicos de la disciplina en Colombia.

Las elites dominantes tradicionales que había privilegiado el mercado, se apropiaron de los beneficios que trajo consigo la modernización para el país, produciendo así, un capital monopolista del Estado y una concentración de la industria nacional en manos de unas cuantas familias que

³⁸Ejemplo de ello es la narración que hace Gutiérrez Lega a la revista MasD en una entrevista en la que habla sobre la producción del *sillón No. 670 de Charles Eames*, mientras trabajaba en Herman Miller:

JGL: Ese sí lo llegamos a hacer con muchos problemas. Por ejemplo, el problema más grave de ese sillón es que la espalda y el asiento sólo se unen en un punto, nada más, es un cantiléver tenaz, y no, se nos partía, se nos soltaba el pegante. Pedimos el pegante de los Estados Unidos. La silla la podíamos hacer perfecto, teníamos los moldes y todo nos salía perfecto, pero se nos despegaba. Trajimos el pegante de Estados Unidos y tampoco funcionó. ¿Por qué? Porque la altura de Bogotá era diferente a la altura de la fábrica de Michigan, al nivel del mar, y el pegante reaccionaba diferente. Qué lío para desarrollar el pegante, pero logramos desarrollarlo y logramos desarrollar una silla en producción que no se vendía mucho porque era una silla cara, pero logramos hacerla y funcionó, con desarrollo del pegante aquí.

centralizaron y concentraron la riqueza. Estas hegemonías industriales, expandieron y determinaron la concepción del diseño en términos de centro-periferia.

El desarrollo manufacturero del país gravitó sobre la dinamización de la producción diversificada en los reducidos grupos de mayores ingresos, quienes habían asimilado patrones de consumo de los países industrializados por factores culturales y porque su capacidad adquisitiva lo permitía. (Acosta, 1989, p.12).

De allí que una de las características propias de la modernización nacional se manifestara en la introducción de objetos industriales de alta complejidad tecnológica, cuyo mantenimiento se hacía imposible para el nivel de desarrollo alcanzado por parte de artesanos y técnicos disponibles en el país.

El objeto industrial es el objeto moderno que en su aparición anticipa una nueva forma de vida; con su llegada renueva las expectativas de la sociedad y del individuo; con su fuerte cambio niega el pasado para sembrar la utopía de un “mundo mejor”, el cual, cargado de novedades tecnológicas promete la autoliberación del hombre. (Muñoz, 2002)

Estos objetos, fueron introducidos a Colombia de mano de la clase dominante y de la iglesia. Así, arribaron pianos, vajillas, cubiertos de plata, mobiliario francés, relojes, vitrales, papel tapiz, lencería y cortinas, entre otros objetos que Humberto Muñoz (2002) clasificó como *objetos de elite*, designándolos como objetos “tan solo usados”. Elementos como gobelinos, enlatados, joyas, lámparas y cosméticos, que eran de consumo corriente dentro de la elite, traídos de Europa y Estados Unidos, hicieron su aparición para ser consumidos por los pocos letrados de la época. También objetos suntuosos, pero de consumo general en otros países, hicieron su aparición, como: el gramófono, el radio, el teléfono, y la máquina de escribir. Muñoz asegura que estos objetos que circulaban en la elite nacional, tenían un nivel de complejidad tecnológica de punta para la época. Sin embargo no correspondían a las necesidades de la sociedad del momento, por lo que llegaron en bajas cantidades y para núcleos muy reducidos de usuarios. La infraestructura necesaria para su producción resultaba inexistente en el medio colombiano. Por lo que en general, se trató de objetos de costo elevado, que se tornaron populares en la medida en que el consumo masivo los hizo accesibles económicamente a diferentes grupos de la sociedad. Mientras los que requerían de una baja infraestructura técnica, como algunos muebles, cerámicas y herramientas, fueron copiados y producidos internamente.

Con su llegada, el objeto industrial activó la imitación reiterativa de objetos foráneos por parte de aquellos que estaban conformando la jurisdicción del diseño industrial, determinando la mayoría de experiencias de diseño que se inclinaron a suplir las necesidades de aquellos con altos ingresos.

De ahí que sea posible decir que la disciplina fue motivada en primer lugar a satisfacer los intereses de las elites.

Desde sus orígenes, el Diseño Industrial colombiano ha sido destinado a mercados con alto poder adquisitivo³⁹ ya que se producían objetos que se constituían como instrumento clave en la caracterización del entorno material, como forma de marcar la diferencia social entre la elite culta, dueña del poder y de los recursos, con inclinaciones hacia poseer lo foráneo en contraste con la gran mayoría de la población del país, que consumía lo que había disponible localmente, lo que permitían sus bajos ingresos.

Así, por ejemplo, hubo un esfuerzo desde las elites por transformar lo pasado, manifestado principalmente en el hogar, “La casa era un problema de ajuste social a la nueva época republicana que se empezaba a vivir” (Tellez, 1995, p.32), para aquellos que pretendían ser modernos en el país, estos objetos parecían ser vistos como signos con los que apropiarse de otros contextos, por ello : “vestirla del baratillo decorativo y técnico eclecticista venido de Francia, Inglaterra o los Estados Unidos era, en cambio, una postura de avanzada, radicalista, librepensadora y carente de ataduras con el pasado”. (Muñoz, 2002, p.35)

Este fenómeno, se extendió por décadas, y se vio representado tanto en la importación como en la fabricación de algunos productos como muebles y electrodomésticos, que daban un reconocimiento social importante⁴⁰. En este sentido, cabe resaltar la importancia que tuvo la llegada de algunos extranjeros —ya fuera que vinieran huyendo de la guerra o por encargo para la realización de algún proyecto en el país— como aporte al conocimiento técnico y productivo de algunas regiones colombianas. Los extranjeros contribuyeron a la difusión de estilos pocos conocidos en Colombia, incidiendo en la transformación del gusto estético y se convirtieron en un impulso importante para el desarrollo del diseño y la introducción de la modernización por medio de los objetos⁴¹.

³⁹ Cabe aclarar que este hecho junto al desarrollo de productos para el mercado internacional aparecen como las únicas razones expuestas por Bonsiepe (1982) por las cuales vale la pena tomar en consideración el diseño de países centrales para los países periféricos (p.33). El problema subyace en que fueron estos dos las principales razones —por no decir las únicas— que condujeron a la inserción del Diseño Industrial en nuestro país

⁴⁰ A lo largo del libro de Luz Mariela Gómez, se evidencia que entre más electrodomésticos se tuvieran, más se avanzaba en la escala social capitalina, entonces tener una nevera o cocinar en una estufa eléctrica, era un logro social.

⁴¹ a la vez que se transformaron en uno de los principales agentes en los procesos de copia sistemática, ya fuera que ellos mismos las realizaran o como en otros casos, que sirvieran de inspiración para aquellos que estaban atentos a sus producciones, pues habían quienes querían vivir a lo europeo.

Después de la guerra, algunos inmigrantes llegados al país se dedicaron a la producción de objetos como el caso de Boris Sokoloff, Anatole Kasskoff y Werner Biermann, entre otros que luego se convertirían. Hubo también los que se dedicaron a la comercialización de objetos importados, sobre todo de electrodomésticos americanos ya que tenían un costo de importación más bajo. Estos últimos lograron acumular riquezas rápidamente, sin embargo, una vez activadas las medidas proteccionistas, fueron golpeados por la crisis que trajo consigo el modelo de Industrialización por Sustitución de Importaciones a las empresas dedicadas a la importación de productos. A causa de ello se vieron obligados a producir imitando objetos que antes solían importar, iniciando una etapa de importación reproductiva, “la estrategia del mimetismo tecnológico que se limita a introducir medios de producción y reproducir más o menos idénticas algunas condiciones de la metrópoli” (Bonsiepe, 1978, p. 62). Así, por ejemplo J. Glottmann S.A., se constituía hacia los años cuarenta como una importante empresa importadora de electrodomésticos como neveras, licuadoras, estufas eléctricas, etc. Con la implementación del ISI en los años cincuenta, se vio obligada a desarrollar la copia de gabinetes y estufas principalmente, desplegando una industria basada en la copia de modelos extranjeros, ajena a las características de la gente que habitaba el país, pues la antropometría no correspondía. “Por eso existen anécdotas de empleadas domésticas en Bogotá que tenían que colocar un ladrillo al pie de la estufa para alcanzar la altura” (Gómez, 2008). Los objetos que se importaban —y que se importan aún— lo hacían a manera de producto, más no como proceso, omitiendo todo el proceso de investigación sobre el usuario y el contexto en el que se va a usar dicho objeto.

En este sentido, la falta de conocimiento y estudio sobre nuestras necesidades y nuestras particularidades hicieron que se dejaran de lado los problemas de diseño y las posibilidades que generaban a nivel local las necesidades que afectaban a la mayoría de la población. Estas eran necesidades específicas, que diferían tajantemente de las necesidades y las características de los mercados internacionales o de los mercados sectoriales locales que apenas se conformaban. No es de extrañarse entonces que el Diseño Industrial desde arriba, como pretendían introducirlo el Estado y las elites dominantes colombianas no lograra permear al resto de la cultura, pues ella se encontraba aún en un paradigma pre-industrial tanto de producción como de consumo y el entorno material de la mayoría de la población era de tipo artesanal o de niveles técnicos y tecnológicos bajos. “En 1987, el 80% de hogares urbanos demandaba el 59% de los gastos por vestuario y el 55% de gastos por mobiliario. Pero anotando, que el 46% de las familias conforman el estrato bajo, y solo aportaba el 12% de la demanda de esos bienes.” (Acosta, 1989, p.10)

El sesgo que se tenía con la producción hacia el exterior hizo que se ignoraran instancias internas en las que podría participar el diseño, como en la promoción primaria agropecuaria o

apoyando la resolución del conjunto de necesidades básicas de la mayoría de la población, las cuales hasta el momento no habían sido atendidas adecuadamente. La realidad del país ofrecía grandes potencialidades productivas en todos sus sectores como vivienda, salud, educación, alimentación y bienes de consumo prioritarios. Estos, no fueron de interés para el sector privado, dada su aparente baja rentabilidad y riesgo económico (Acosta, 1989).

El afán por ser modernos implicaba legitimar el objeto moderno y con ello el contexto de dónde provenían, el sistema ideológico, sin embargo estos comportamientos generaron insustanciales mecanismos de modernización que le impidieron al país desarrollar su potencial creativo y la generación de bienes de consumo durable y de capital realmente demandados por la sociedad. Mientras tanto, los esfuerzos se concentraban en la cualificación de factor humano para atender el mantenimiento, la instalación y la operación de objetos y máquinas foráneas. Así, “Las limitaciones tecnológicas del medio colombiano han obligado a que el componente técnico externo determine en gran medida las características del nuevo producto. Se trata de la construcción de objetos sobre la base de la dependencia técnica foránea”. (Muñoz, 2002, p.54)

La industrialización del siglo XX en Colombia fue muy pequeña en el sentido cualitativo, se trataba de producir velas, zapatos, puntillas, gaseosas y telas. Debido a ello, el Diseño Industrial colombiano parecía no tenía interlocutor con quien establecer un dialogo, ya fuera a nivel industrial, empresarial o cultural, razón por la cual no pudo sostenerse en el mercado interno como agente activo, a pesar de todas las iniciativas gubernamentales y gremiales que parecían apoyarlo, este era visto como un elemento accesorio, fútil. No como un proceso, sino como el adorno de un producto. En consecuencia, para los años noventa, eran muy pocos los sectores en los que Colombia había podido utilizar el diseño, algunos de ellos fueron la peletería, las artes gráficas y la confección⁴².

La tragedia de esta modernización dice Berman, reside en que se trata de una sociedad urbana que estimula los modelos modernos de consumo mientras reprime los modos modernos de producción y acción. Colombia contaba con materias primas en diferentes sectores pero no poseía los instrumentos ni el factor humano para convertir los productos a la calidad productiva y de utilidad que requerían los mercados tanto internos como externos.

Es así como para 1994 el Estado pone la mira sobre la experiencia Italiana, de donde surge una asesoría que le exige desde la consultoría en centros de diseño, el desarrollo de un producto moderno (CRIED, 1994) con calidad e identidad que compitiera en mercados internacionales, mientras que, se seguían desconociendo los frentes productivos donde el diseño industrial podría desarrollarse y trascender internamente.

⁴²Esta es una de las primeras consideraciones del CRIED de Italia en su informe de diagnóstico.

“Otras veces, pretendiendo hacer productos modernos o de buena calidad se hacen como para otro país, otros mercados, otras necesidades, sin adecuarlos a las condiciones locales, al terreno o a la idiosincrasia de los usuarios, no se atiende las necesidades del comprador y así rápidamente los productos se vuelven obsoletos, inútiles, inservibles. Perdiendo tiempo, y los esfuerzos y la inversión del productor”. (ACD, 1980)

La anterior es una consecuencia natural, reconociendo que la promoción del diseño industrial en Colombia, ha sido modelada generalmente según el esquema de experiencias europeas y estadounidenses, por medio de exposiciones, creación de etiquetas de Buen Diseño, organización de concursos y seminarios, creación de servicios informativos y ficheros de productos (Bonsiepe, 1982) más no de una conciencia clara del país sobre los frentes en los que se hace necesario aplicar diseño industrial.

Basta con revisar los documentos realizados por algunas entidades estatales para darse cuenta que las anteriores fueron las principales herramientas para la configuración del campo del diseño industrial en el país, documentos y proyectos como el Seminario: Sistema Nacional de Diseño (1994) y el Programa Colombiano de Diseño (1994), son documentos que demuestran que al introducirse en vez de producirse, es difícil para el diseño parecer algo más que el valor agregado del producto. Por eso es difícil dialogar con la industria que no lo concibe como parte del proceso de producción⁴³.

A pesar de ello, para 1995 sin haber superado este dilema, el plan de desarrollo del gobierno nacional, asignó al Diseño Industrial un papel preponderante para la modernización y dinamización del sector manufacturero y propuso la creación de un Sistema Nacional de Diseño como una de las cinco estrategias de la política de modernización y reconversión industrial (1944-1998). Este proyecto apuntaba hacia la adecuación de productos a las condiciones del mercado internacional.

“Los procesos de globalización de la economía y en particular la importación de productos por la apertura, hacen posible en mediano plazo la reducción de las diferencias existentes entre el desarrollo de productos para la atención de mercados internos y productos para la exportación. Desde el diseño se hace necesario reorientar la actividad, atendiendo desde ahora las condiciones impuestas por los mercados internacionales.” (SND, 1995, p.24)

Esta imposición impartida desde el Estado evidenció varias cosas, por un lado, la falta de equidad en el modelo de desarrollo y la incomprensión de las necesidades de los colombianos, mientras que por otro, hacía visible que los organismos públicos como el Ministerio de Desarrollo Económico imprimían en la disciplina la visión de desarrollo que se consolidaba en el país en ese

⁴³Como el encargado de sintetizar todas las determinantes necesarias para la elaboración de algo.

momento, produciendo subordinación tanto intelectual como política en el desarrollo del Diseño Industrial.

En 1995, si bien ya existían programas de Diseño Industrial en la academia, era poco lo que se habían podido articular con la realidad productiva del país, por ello, resulta ilógico que se planteara la reorientación de una actividad que aún no había logrado una sedimentación disciplinaria, develando la obediencia nacional a las condiciones impuestas por los mercados internacionales.

La consideración de que el diseño era vehículo para la adopción de normas internacionales (SND, 1995, p.27) se configura en sí misma como una clara manifestación de la modernidad vivida en el país, una modernidad que pretendió introducirse a través de la ejecución de planes de Estado, que se saltaban etapas de desarrollo tanto sociales como culturales y tecnológicas, por lo que no se basaban en el cumulo de experiencias necesarias para hacerlas realidad. Una modernidad en la que no hubo tiempo para construir una sociedad moderna, pero en la que se exigía producir como modernos y para los que procuraban ser “modernos”. A casusa de esto, el diseño industrial, tuvo como principal campo de acción lo demandado por los grupos de mayores ingresos, quienes generalmente imitaban los gustos de la clase media estadounidense y europea, cayendo en la dependencia tecnológica y cultural propia de los procesos en los que son otros países los que poseen el control del conocimiento y la orientación de su aplicación.

A pesar de que en la mayoría de documentos revisados, la falta de una red industrial consolidada parece ser el principal obstáculo para el diálogo entre los profesionales del diseño industrial y la industria, la interpretación que puede dársele a este problema desde el fenómeno de la modernidad, parece indicar que esta es solo la demostración de un problema aún más profundo. Este consiste en la quimera de que el diálogo entre académicos, profesionales e industriales son utópicos, debido a que los discursos de las partes, pertenecen a mundos, épocas y espíritus diferentes; el moderno, el tradicional y el que pretende ser moderno. Desde la perspectiva de la modernización nacional, el campo del diseño industrial se configura entonces en la confluencia o simultaneidad de diferentes temporalidades históricas, y se convierte en manifestación de la hibridación de la que habla García Canclini en su texto *Culturas Híbridas*. Los objetos y las gentes, comienzan a relacionarse a partir de distintas temporalidades históricas, de distintos espíritus de la época, ya que se ha provisto de un contexto en que la materialidad antecede a las transformaciones en la medida en que los elementos que determinaron la aparición del objeto producto de diseño fueron las elites políticas y económicas, pero quienes los usaban finalmente no se encontraba ligados aún a una temporalidad “moderna”.

Podría asumirse como ejemplo de lo anterior, la anécdota que cuenta Guillermo Sicard a Luz Mariela Gómez (2008) en una entrevista para *Tres ideas de lo moderno en la concepción del hogar*,

donde narra el cambio que se dio con la llegada de la modernización a los hogares de la capital. En el libro, usa el ejemplo de lo vivido en los años cincuenta con el cambio de la estufa de carbón a la estufa eléctrica. Él cuenta que para el lanzamiento de este nuevo objeto al mercado, se organizó una demostración en el Teatro Colón. En el escenario se montó una estufa con los cables y se contrató a una mujer para que preparara un almuerzo en la estufa eléctrica, frente a algunos invitados, y dice: ¡Y el trabajo para que la muchacha se acercara a la estufa eléctrica, y el susto de que la cogiera la corriente! ¡Finalmente nadie quería comer eso porque tenía corriente! Esa fue la primera manera de hacerle publicidad a la estufa y obviamente a la élite. La reacción de la mujer y de los asistentes, se puede deber a que en Bogotá, la mayoría de personas usaban aún en los años cincuenta el carbón para cocinar, incluso las casas tenían un depósito para el carbón, y en las de la elite, existía de hecho una entrada de servicio para entrar el carbón. Por lo que la idea de cocinar con electricidad ya generaba una ruptura tanto en el acervo cultural y en los hábitos como en las condiciones materiales de las personas. Así, el diseñador de la estufa, que diseñaba para estadounidenses, el comercializador que importaba o copiaba el producto y el usuario que le daba uso, se encontraban en épocas totalmente diferentes, al igual que su espíritu.

El objeto industrial aparece en Colombia del modo inverso al proceso que lo originó, así, desconectado de su propio origen histórico, se encargó de transmitir la “modernización” de manera automática, convirtiendo su introducción en un fin en sí mismo, pues con ella se intentaba transmitir una cultura moderna, sin dar lugar a verdaderas experiencias modernas, que generaran cambios en el tejido social de los que hubiera podido derivar el desarrollo.

Algo semejante ocurrió con los valores emergentes de la disciplina: la contraposición del valor económico contra el valor político se expresa en la consideración de que se diseñó en primer lugar para otros que para nosotros. De ahí que la atención a la demanda del mercado externo considerada prioridad desde el poder político eclipsara la atención hacia las necesidades más sentidas de los colombianos, como era propuesto por los actores que configuraban el campo profesional y que lograban permear el campo académico⁴⁴.

Sin embargo, la lógica del capital y su razón instrumental no fue capaz de cumplir con sus objetivos dada la insuficiencia de su desarrollo. A partir de esto, ocurrió uno de los fenómenos de desajuste del Diseño Industrial colombiano el cual se configuró a partir del abandono por parte del

⁴⁴Era el caso por ejemplo, de los diseñadores que conforman la ACD y ALADI, quienes consideraban importante centrar la atención en la inmensa población marginada del desarrollo y el tipo de soluciones y alternativas que realmente estos podían alcanzar. Mostrando, los tremendos desajustes en la formación y el ejercicio profesional del diseñador y su incapacidad para contribuir eficazmente a la satisfacción de las inmensas necesidades que aquejaban un elevado porcentaje de la población mundial.

Estado hacia la disciplina a la que él mismo promovió y de la cual fue plataforma de inserción. En este punto el Diseño Industrial dejó de ser herramienta para el desarrollo del país; se despojó de la razón instrumental que le daba vida y pasó a manos de la academia. En ella, hizo un intento por ganar autonomía proyectual a través del desarrollo discursivo enfrentándose a los problemas que traía consigo introducir un saber no tradicional en una estructura universitaria tradicional.

Cabe resaltar que una de las problemáticas inherentes a la disciplina, resulta del desarrollo natural de un saber, que presupone que en el momento en que un campo se consolida, logra liberarse un poco de las tensiones que lo jalonan desde la realidad. Esta característica constituye un obstáculo importante para el Diseño Industrial ya que su naturaleza “originaria” sugiere su evolución en tanto lo demande el sector productivo, principalmente la industria.

En conclusión, tal como reproducimos “modernidad”, reproducimos estilos en el diseño que no son fruto de una construcción social, material o técnica propia sino que intentan emular los modelos dados y padecidos por sociedades distintas a la nuestra. De ahí que a pesar de trabajar en las vías del “progreso” se siga estimulando una “cultura del retraso” al importar modelos creados en otras partes (CRIED, 1994). Este hecho se expresa en el Diseño Industrial en tanto se copian y se entienden los estilos como la simple apariencia formal del objeto, desconociendo que los estilos se dan por causalidad de experiencias sociales que llevan a una reflexión, la cual a través de la síntesis propia del ejercicio del diseño se hace explícita en el contenido formal de la cultura material.

Es necesario entonces hacernos conscientes de las afirmaciones de Acosta a Colciencias en 1989:

“Tiene un gran problema el diseño ya que como línea de pensamiento crea, innova, pero como línea de acción surge de la copia de modelos que la contraponen de la autonomía a la dependencia”.
(Acosta, 1989)

La sociedad colombiana no ha logrado ser una comunidad de experiencias pero si de ideales. Ideales importados, metas por alcanzar que nos han hecho apropiarnos de modelos ajenos. La incorporación del diseño industrial en el campo académico y la falta de adherencia a la realidad por parte de la universidad ha generado una falta de experiencia disciplinar que inhibe las transformaciones que podría demandar la sociedad y que podrían ser resueltas a través del diseño ya sea total o parcialmente.

El Diseño Industrial colombiano se traslada desde la elite política hasta la elite académica. Por consiguiente, se encuentra en un punto de elevada teoría —que tampoco es mucha— a la vez que tiende a una baja práctica profesional cotidiana y a tener una baja injerencia en lo que a la vida social respecta. Esto sumado a la aceptación de modelos foráneos hace que exista un

distanciamiento de la cultura local, que evita a su vez la existencia de una cultura del diseño en el país, negándole su papel como actor social y dejándolo en la sumisión política.

A pesar de los años, la existencia del Diseño Industrial al igual que la Modernidad en el país sigue siendo un desiderátum⁴⁵ en los términos de Bonsiepe y una *quimera* en los términos de este trabajo. Un ser fantástico, con todo lo que esto conlleva, una disciplina hija de los sueños, magnífica y hasta presuntuosa pero carente de realidad pues ahora sus valores emergentes sólo existen en la imaginación.

El diseño industrial es de por sí una herramienta para suplir necesidades, pero cuando este se copia de los modelos de los países centrales se omiten las situaciones que podrían anudarlo verdaderamente al contexto nacional. El diseño industrial hasta el momento no ha podido traspasar de las elites a la vida cotidiana y a la cultura material mayoritaria en nuestro territorio.

Bonsiepe señaló en 1982 un claro ejemplo que podría aplicar proceso que tuvo lugar en Colombia:

El diseño industrial insertado en esta realidad ha experimentado en el transcurso de las últimas dos décadas logros y fracasos, tendencias hacia un mimetismo cultural y tendencias a un desarrollo autónomo, influencias externas referidas a la interpretación del diseño industrial, e intentos internos de establecer un perfil propio que parte de la propia realidad para volver a la propia realidad. (p.44)

Las lógicas entre las que se ha gestado el diseño colombiano han convivido en medio de una tensión similar: por un lado el Estado que como plataforma para la inserción profesional en el país siempre tuvo tendencias a importar experiencias de países industrializados mientras que los actores que le daban cuerpo a la disciplina a nivel profesional y hasta cierto punto académico buscaban un perfil propio y autónomo⁴⁶.

“Si un país no percibe el desarrollo autónomo como objetivo, el potencial de diseño industrial como instrumento para el desarrollo quedará encerrado.”
(Bonsiepe, 1982, p.53)

El diseño Industrial y la modernidad tienen relación en tanto se asume el desarrollo material como progreso, en este sentido la forma en que se genere dicho desarrollo material, orientará las posibilidades o limitaciones del progreso nacional, al mismo tiempo que estas condicionaran a las primeras.

⁴⁵Del latín *desiderātum*, lo deseado. Aspiración, deseo que aún no se ha cumplido.

⁴⁶Gracias a ello se crea la Asociación Latinoamericana de Diseño Industrial (ALADI).



8. El Campo Intelectual del Diseño Industrial

Es preciso reconocer que, en la actualidad nacional, el diseño industrial se encuentra desprovisto de sus valores emergentes tanto políticos como económicos, pues ya no hace parte de agendas diplomáticas, ni es utilizado como herramienta política o económica en el país. A diferencia de sus orígenes, ya no se intenta apoyar a través de su ejercicio a la instauración del capitalismo como modelo económico o como modo de producción, ni tampoco es usado a modo de contención de influencias comunistas, como pudo llegar a serlo en alguna época.

Podría decirse, por lo que develan los actuales planes nacionales de desarrollo, y en lo que se puede observar del desarrollo industrial del país, que actualmente la disciplina no está siendo empleada como un elemento para mejorar el nivel competitivo de los productores y exportadores colombianos, o por lo menos no ha habido un proyecto que haya trascendido el papel y que haya sido llevado a la práctica en el que la disciplina haya podido desenvolverse de un modo apropiado o con los resultados esperados, ejemplo de ello son el Sistema de Diseño Industrial del Ministerio de Desarrollo propuesto en 1995 o la Red Nacional de Diseño Para la Industria propuesta en ese mismo año. En ese sentido ¿Cuál es el papel actual del diseño industrial en Colombia? ¿Existe un escenario lo suficientemente industrializado para que exista el diseño *industrial* en el país? ¿Puede existir el diseño industrial en Colombia?

Pues bien, asumiendo las etapas que propone Diego Pereyra en la construcción de una disciplina, una vez que la disciplina se ha institucionalizado y ha logrado el proceso de profesionalización, el campo se convierte en algo más complejo e independiente de las influencias externas. Así lo explica Bourdieu en su libro *Campo de Poder, Campo Intelectual* donde señala que la disciplina se convierte en un campo dominado por una lógica específica que lo legitima. A partir de esto podríamos decir que es natural el desarrollo disciplinar que ha seguido el Diseño Industrial en el país, pues es evidente el progreso que ha tenido a nivel discursivo, un progreso endógeno correspondiente casi exclusivamente a la comunidad académica. Desde esta perspectiva quedan disipadas las dudas sobre la pertinencia del mismo en nuestra realidad, pues como ya lo ha expuesto

Verónica Devalle, en la medida en que se desarrolla el conocimiento específico en una disciplina, su correlación con lo económico, lo social y lo político se hace cada vez más borrosa.

El problema de esta consideración aparece cuando se hace evidente que el Diseño Industrial no es una disciplina que quepa en las estructuras tradicionales de conocimiento. Su desarrollo plantea una paradoja que ha sido ignorada por la mayoría de los teóricos de la profesionalización, los historiadores del diseño y los mismos diseñadores, exceptuando a algunos como Tomás Maldonado, Gui Bonsiepe, Rómulo Polo y Hernán Lozano (estos dos últimos para el caso colombiano), poco es lo que se habla sobre la estructura disciplinar y su inherente relación con la realidad como fuerza productiva.

El diseño industrial como disciplina se explica en una organización social, económica, política y tecnológica determinada por características de producción industrializadas que teniendo como objeto la usabilidad, despliega un cuerpo de saberes de los que se convierte en dispositivo de enunciación de la producción material, esto quiere decir que tiene la capacidad de dosificarlos, de apropiarse de ellos de manera tal que los convierte en herramienta de su propósito disciplinar y usa sus discursos en función del enriquecimiento de su propio campo, siendo este herramienta de la producción material y su relación con los usuarios.

El Diseño Industrial es una especialidad orientada a la integración de las múltiples variables que intervienen en la definición de las características de cualquier objeto. Por ello, la disciplina no puede ser contenida dentro de las clasificaciones tradicionales del conocimiento, pues opera como actividad conceptual inminentemente instrumentalizadora, la cual considera simultáneamente variables tanto técnicas y científicas como factores humanos, económicos y culturales, convirtiéndolos en materia de diseño al ser sintetizados en el aspecto formal y funcional del objeto para satisfacer las necesidades de la sociedad que resuelva la relación del hombre con su medio.

En el desarrollo de la profesión en el marco nacional, el enriquecimiento del discurso disciplinar se evidencia tanto cuantitativa (número de instituciones que ofertan el programa de Diseño Industrial) como cualitativamente (continua actualización en los enfoques discursivos, mejora de planta docente a través de especializaciones, mejor infraestructura como talleres que permiten avanzar en nuevos procesos técnicos, etc.) siendo este desarrollo casi directamente proporcional a la pérdida de pertinencia práctica de la profesión. Esto guarda relación con el desarrollo de la disciplina en todos sus frentes, sus conquistas y fracasos en el contexto nacional tanto a nivel cultural como productivo. Al ser una disciplina proyectual está íntimamente ligada a la realidad y sus correspondientes transformaciones, a sus demandas y también a su capacidad de satisfacerlas.

En el presente trabajo, estas relaciones se exponen a manera de hipótesis, con el ánimo de comprender la dinámica que ha tenido lugar en el desarrollo del diseño industrial en el país. Para ello se propone utilizar como herramienta analítica la noción de *campo intelectual* desarrollada por Bourdieu, con lo que se asume que la disciplina está dotada de una forma particular dada por los intereses, las relaciones y tensiones entre los agentes inmersos en ella.

Para Bourdieu (1966)

El campo intelectual a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él, pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo.

En este sentido, la aplicación del *campo intelectual*⁴⁷ al diseño industrial supone que la estructura disciplinar sea entendida como un sistema de relaciones en competencia y conflicto, que se configura con la influencia del comportamiento y los intereses de las fuerzas que lo constituyen y sus relaciones, ya sean entre ellas mismas o con factores externos. Los intereses de dichos factores resultan variables e inconstantes con el paso del tiempo, transformando asimismo las condiciones de la disciplina en el país.

La noción de campo es una *metáfora espacial*⁴⁸ que puede dar cuenta de la estructura y las *formas de poder* que surgen en los procesos de producción discursiva. “Explicar las transformaciones del discurso a través de metáforas espaciales, dice Foucault, permite captar con precisión los puntos en los que los discursos se transforman en, a través de y a partir de relaciones de poder” (Díaz, 1993, p.10). Es así como el uso la noción de campo se convierte en un intento por describir metafóricamente los contextos internos y externos del Diseño Industrial Nacional.

El Campo Intelectual del Diseño industrial podría considerarse como el espacio social especializado en la producción material que asumía un nuevo *dominio* al contemplar las características industriales de producción. Con lo que se diferenciaba de otros modos de producción material, y se justificaba el cimiento del campo disciplinar. A la vez dichas características servían

⁴⁷ “Como lo plantea Bourdieu en su libro... No es un espacio neutro de relaciones interindividuales sino que está estructurado como un sistema de relaciones en competencia y conflicto”. (Díaz, 1993)

⁴⁸ “Las metáforas espaciales son síntomas de un pensamiento estratégico, aquel que ubica el espacio del discurso como un terreno y un asunto de prácticas políticas”. (Foucault, 1997. Citado en Díaz, 1993)

como reguladoras y configuradoras de la *especialidad* de la disciplina. Dando origen a una nueva *jurisdicción*⁴⁹.

Por otro lado, *Las posiciones en y de un campo se estructuran a partir de las oposiciones dominante/dominado*. Así por ejemplo, podríamos decir que el *saber específico* del diseño industrial en su primera etapa ocupa en el campo una posición dominada en relación con los poseedores del poder político y económico del país. Esta dominación, plantea Bourdieu, no se ejerce a través de relaciones personales sino que toma la forma de dominación estructural ejercida a través de mecanismos de control, que para este caso podría verse representado en proyectos o leyes estatales que le imprimen cierta orientación al ejercicio disciplinar, o que lo propone como herramienta para alinearse con normas y necesidades internacionales.

A manera de hipótesis estos serían los factores/fuerzas que se proponen, atraviesan, tensionan y le dan forma al Campo Intelectual del Diseño Industrial: en primer lugar, *la sociedad y la cultura*, factores sin los cuales la inserción del diseño industrial no habría sido posible, ya que son los que definen sus verdaderos alcances como configurador de la cultura material tanto en la demanda como en la capacidad instalada para producir avances técnicos, tecnológicos y de producción; en segundo lugar, *la industria* que supone el contexto de la emergencia disciplinar, configurando originalmente su naturaleza intrínseca e inherente; por último, *la institucionalización disciplinar* por la vía de la *profesionalización*, la academia que ve en el diseño una herramienta útil para el cambio que necesitaba el país, aunque al parecer termina constituyéndose más como una nueva posibilidad de competir en el mercado académico que como un factor de cambio de la realidad.

Una vez planteadas estas líneas de fuerza, se pretenderá explicar cómo el campo del Diseño Industrial es un escenario de luchas internas por la hegemonía de grupos que pugnan por el control de las posiciones y las orientaciones discursivas del campo, esto quiere decir que las relaciones entre estas líneas de fuerza son las que dan forma y configuran el desarrollo disciplinar siguiendo los intereses del agente dominante.

¿Puede el diseño industrial deberse solo a él mismo como lo proponen las teorías de la profesionalización? En la medida en que el diseño se desarrolla en el modelo tradicional de carreras, su deber-ser parece desmoronarse debido a que en la práctica no se trata de un conocimiento autónomo o teórico. Es por ello que existe una distancia entre la dinámica real y la ruta conceptual que ha sido concebida para su desarrollo en la región.

⁴⁹ Entendida como el “lugar relativo que permite que un grupo ocupacional con una habilidad especial, entrenada y abstracta, tenga el control ocupacional y garantice la competencia social. (Abbott, 1988. Citado en Buitrago, 2012, p. 36)

Es necesario resaltar que “el Diseño Industrial tiene un papel importante en el incremento de la circulación de mercancías y en la estructuración de necesidades”, presentando con ello las fuerzas que han sido propuestas como configuradoras del campo. Las necesidades, lugar desde el cual emerge la producción material, se vinculan directamente con la sociedad y la cultura ya que:

Cada sistema económico, social y político adopta diferentes estilos para la satisfacción de las mismas necesidades humanas fundamentales. En cada sistema éstas se satisfacen (o no) a través de la generación (o no generación) de diferentes tipos de satisfactores. Uno de los aspectos que define una cultura es su elección de satisfactores. Las necesidades humanas fundamentales de un individuo que pertenece a una sociedad consumista son las mismas del que pertenece a una sociedad ascética. Lo que cambia es la cantidad y calidad de los satisfactores elegidos, y/o las posibilidades de tener acceso a los satisfactores requeridos. (Max-Neef, Elizalde & Hopenhayn, 1994, p. 42)

Así, el diseño industrial asume un papel importante dentro de cada cultura porque según la forma en que se desarrolle, así mismo se producirán los satisfactores a las necesidades de la sociedad en la que está inmerso.

Dicho en otras palabras, se ha de admitir que el diseño industrial, contrariamente a lo que habían imaginado sus precursores, no es una actividad autónoma. Aunque sus opciones proyectuales puedan parecer libres —y a veces quizás lo son—, siempre se trata de opciones en el contexto de un sistema de prioridades establecidas de una manera bastante rígida. En definitiva, es este sistema de prioridades el que regula el diseño industrial. Por ello, no nos ha de extrañar que los objetos en cuya *proyección* concurre el diseño industrial cambien sustancialmente su fisionomía cuando la sociedad decide privilegiar determinados factores en lugar de otros; por ejemplo, los factores técnico-económicos o técnico-productivos por encima de los funcionales, o los factores simbólicos por encima de los técnico-constructivos o técnico-distributivos. (Maldonado, 1992, p. 3)

Por otra parte, al ocuparse del incremento de la circulación de mercancías, ya se anuncia una relación inherente con el sector productivo, mientras se empieza a hablar de un saber específico detonado por el desplazamiento de la producción individual a una que atienda grandes volúmenes, poniendo en contacto la producción industrial con la academia. De esta forma se establecen las fuerzas del campo, el cual, es preciso decir, está inmerso en campos más grandes como el campo de poder y el campo de control simbólico.

8.1 Etapas del Campo Intelectual del Diseño Industrial

Las relaciones entre los agentes del campo del diseño industrial están movidas por el momento histórico al que corresponden, demarcando nuevas formas de atender y asumir los procesos de producción de los objetos. Por ello, con el paso del tiempo, la hegemonía dentro del campo ha sido

ejercida por diferentes fuerzas, quienes en relación a los demás agentes han impuesto la ruta que la disciplina ha tenido que recorrer en el marco nacional atendiendo sus respectivos intereses, actualizándola ideológicamente con cada cambio, operando la relación *dominante/dominado*.

En el campo del diseño industrial, la hegemonía de un agente se realiza mediante la capacidad de ejercer control legítimo sobre la orientación de cómo se configura y se proyecta la cultura material y su usabilidad —idealmente a nivel industrial— también se extiende a los usuarios y los contextos para los cuales se va a proyectar.

La siguiente es una apuesta por poner de manifiesto estas relaciones de dominación a partir de una periodización histórica (arbitraria) que solo puede ser justificada por razones expositivas, en las que se presentan estadios diferenciados del desarrollo del diseño industrial propiciados por “el estado de las relaciones de la fuerza entre los agentes o las instituciones” (Díaz, 1993, p. 2) del campo. Los estadios son un recurso expositivo que ayuda a comprender el desarrollo de la disciplina enmarcados periodos históricos que permiten hacer un rastreo de las ideas y los procesos que incluyen proyectos y acciones aisladas de algún agente del campo que hayan configurado al diseño industrial. Dichos estadios y sus respectivas relaciones quedarán planteados a continuación, aunque será a lo largo de este documento que se logró observar los hechos que sugieren relaciones y tensiones entre los agentes, pudiéndose considerar el inicio de este capítulo como la introducción al Campo Intelectual del Diseño Industrial que propone este trabajo. Cabe aclarar que dados los límites de la investigación, los fenómenos a exponer serán los que se encuentren inscritos en Colombia en el siglo XX, sabiendo de antemano que ya en el siglo XXI se despliegan del campo nuevas etapas que serán objeto de reflexión de un trabajo venidero.

Las etapas del campo del Diseño Industrial que se plantearan aquí adoptaran fechas de eventos oficiales, como un intento por estructurar un contexto histórico de forma más rigurosa, con vista a la inteligibilidad de las dinámicas del campo intelectual del Diseño Industrial. Este se ha dividido en un preludio entendido como la etapa preliminar al campo y tres etapas de desarrollo que serán presentadas a continuación:

Para iniciar, se hablará de una etapa previa a la constitución del campo a la que se hará referencia como **Etapas de Preludio**. En ella la acción del contexto empieza a propiciar un lugar para el ejercicio disciplinar, haciendo parte de esta etapa sucesos que si bien no tienen un peso institucional empezaron a tejer algunas relaciones entre los agentes ya fuera con ellos mismos o con otros externos al campo del Diseño Industrial que posibilitaban la existencia de la disciplina. En este sentido, existieron algunas acciones y experiencias que desde la producción configuraron un ambiente favorable para la constitución del campo y para el posicionamiento de las fuerzas que luego lo conformarían. Hechos como la industrialización de la construcción, la aparición de

elementos modulares prefabricados, la fundación de algunos talleres convertidos posteriormente en productores de artículos esmaltados, de aluminio y de plástico que se configurarían como lugares que potencian la posibilidad de acción de la profesión, son hechos fundamentales y configuradores de esta etapa. También hacen parte de ella sucesos de otra índole como la llegada de inmigrantes al país fruto de la segunda guerra mundial, quienes traerían consigo objetos industriales y filiaciones estéticas que impactarían la producción nacional, proyectos de modernidad y procesos de modernización del Estado, acciones estatales de corte proteccionista, etc. Estos se constituyen como acontecimientos aislados que *preludiaron* el devenir del campo intelectual.

Se hablará también de la **conformación del campo** como el *Primer estadio* vivido por el Diseño Industrial en el país, este periodo inicia en 1964 con la creación de Artesanías de Colombia, y se extiende hasta 1977 con la presentación de la carrera de Diseño Industrial en la Universidad Nacional de Colombia. El *segundo estadio* corresponde a la etapa de **institucionalización** que inicia en 1977 con la “construcción” del discurso introducido por la academia y se extiende hasta 1991 con la apertura económica, hecho que se configura como una razón de desajuste para la disciplina y para el desarrollo del país en general. El *tercer estadio* corresponde pues al **ensimismamiento** producto del abandono y la desinstitucionalización estatal y de la adopción académica que termina por desligar casi definitivamente al diseño industrial tanto del sector productivo como de la realidad social, tratando el periodo de 1991 al 2000.

8.2 Preludio del Campo Intelectual del Diseño Industrial colombiano: 1940-1964

*El Diseño Industrial colombiano surge en medio de una realidad que
posibilitaba su existencia*

El Diseño Industrial como cuerpo de ideas y prácticas, tiene sentido para el contexto nacional, en el momento en que la modernización económica se abre paso en Colombia. Esta se inscribía dentro de las ideas de desarrollo y progreso que pretendían ser conquistadas a través del impulso a la industrialización nacional, empresa viable gracias a la acumulación de capitales derivada de la economía agroexportadora que se tuvo en el país en los años cuarenta con la centralización de la producción cafetera.

Como se expuso en el capítulo anterior, el discurso de la modernización en América Latina encerraba promesas e ilusiones de democracia política y de mayor autonomía en el ámbito internacional. Parecía haber un acuerdo tácito en el que el alcance de la modernidad, se derivaría de

los logros obtenidos por la modernización económica, cuyo fundamento lo constituía el desarrollo industrial.

Si se examinan las circunstancias propias de la Nación, de su historia económica, de su territorio, de su gente y de sus instituciones, resulta casi inevitable la conclusión de que para expandir su economía, mejorar sus niveles, fortificar su puesto en la actividad internacional y lograr los avances sociales que habrá de cumplir, es indispensable impartir un impulso sostenido, vigoroso y armónico a la industria fabril. Solamente el proceso industrial puede generar los excedentes económicos que, debidamente asignados a los distintos sectores, regiones y grupos nacionales, permitirían realizar la tarea del desarrollo integral en que es necesario empeñarnos. Se impone pues la elaboración de una estrategia de desarrollo industrial de largo alcance, que se armonice con los factores que podemos aprovechar para realizarla, y que tome en cuenta también nuestras limitaciones y nuestras necesidades. (ANDI, 1971)

No es fortuito que en 1944 se creara la Asociación Nacional De Industriales (ANDI), demostrando a partir de la agremiación el ánimo de orientar la política económica e industrial del país. La ANDI se crea luego de la visita del entonces presidente Alfonso López Pumarejo a un grupo de empresas de la ciudad de Medellín, dejando demostrada la configuración de los intereses del gobierno en aquella época y la relación que empieza a dibujarse entre el *agente Industria* y el campo del poder: “Durante sus reuniones con industriales, el presidente López expresó el interés del gobierno por tener como interlocutor, por parte de los industriales, a un vocero único que representara los intereses —a veces dispersos— del empresariado”. (El tiempo, 2004)

Hasta el momento, el objeto industrial se había introducido en el país por medio de las importaciones, sobre todo de las que hacían algunos extranjeros llegados al país hacia finales de la década de los treinta, quienes tras huir de la guerra se habían nacionalizado progresivamente dedicándose a la importación y comercialización de productos europeos y estadounidenses. Los productos importados eran especialmente de uso doméstico, dado que aparentemente el hogar era uno de los principales sectores en los que se lograba encarnar en sentido material el ideal moderno de la sociedad colombiana. Quienes consumían estos productos, eran sobre todo grupos selectos de la sociedad, ya que la mayoría de objetos consumidos por gran parte de la sociedad seguían siendo producidos manualmente.

Más adelante, la presencia de los objetos industriales en el país, cambiaría radicalmente con el desabastecimiento producido por la segunda guerra mundial y la consecuente adopción del **Modelo de Industrialización por Sustitución de Importaciones (ISI)**. Este se configuró como un empuje significativo para la producción material de la nación, pues tras haber restringido las importaciones, la industria se veía obligada a producir dentro del país y con materias primas locales.

A partir de esta coyuntura y gracias al ánimo industrializador que se vivía en Colombia, se dio inicio a la fundación de algunas fábricas y con ellas aparecieron las primeras experiencias de diseño que se tuvieron en el país, sobre todo inscritas en la producción de objetos para el uso doméstico y el amueblamiento, enceres y electrodomésticos. Orientación que conjeturamos, puede derivarse de la convergencia de varios factores, los cuales confluían en la afiliación al *Espíritu Nuevo* que se experimentaba en el ámbito social y que consecuentemente se exhibía en los objetos que circulaban en la época.

Dichos objetos tenían asidero importante sobre todo en la concepción del hogar, hecho que si bien se revelaba en la comercialización y el consumo, también lograba desplegarse en el ámbito académico, con lo que empieza a dibujarse una nueva *jurisdicción*⁵⁰ correspondiente a un nuevo saber específico que apenas dejaba entreverse en la arquitectura colombiana —el del diseño industrial— a partir del cual los objetos empiezan a tomar un papel importante dentro de la proyección del hogar.

Así quedó constatado en las memorias recogidas por Eduardo Angúlo en el libro *50 Años de Arquitectura Universidad Nacional 1936-1986*. En la que logra plasmar el cambio generado en el modo de entender la arquitectura a partir de la modernidad, sobre todo la influencia de Le Corbusier y de su producción, en especial la que llegaba a los estudiantes y arquitectos como *L'Esprit Nouveau*, revista que logró una amplia difusión a nivel mundial en la que se sentaban las bases del *purismo*. En el libro de Angúlo se puede ver como “Estudiantes y arquitectos de Bogotá trabajaban las posibilidades del *modular*, una nueva unidad **que está llamada a intervenir en el diseño de los objetos que rodean al ser humano**” (Angúlo en Mendoza, 1986, p.105). Dando cuenta de una fuerte influencia del pensamiento moderno que empezaba a configurar una nueva *especialidad*.

Con la llegada de la modernización “el progreso, el cambio, la innovación y la tecnificación se volvieron pilares importantes para la consecución de un nuevo ideal: liberar a las familias de los atrasos del pasado” (Gómez, 2008), suscitado por hechos fundamentales para el entendimiento y la producción de esta “nueva” materialidad de la vida cotidiana como la visita de Le Corbusier en 1947.

En principio, las personas que desempeñaban la función del “diseñador” —aún no se le denominaba de tal forma— eran en general arquitectos o ingenieros o empíricos, que aún tenían una forma de participación restringida en la *proyección*, pues para la época aún faltaban

⁵⁰ Este término es expuesto por Buitrago (2012) en la *Creatividad Social* donde intenta exponer su marca conceptual sobre el saber experto enmarcada en la idea de *especialización*. Con ello expone *La jurisdicción* que según Abbot es el lugar relativo que permite que un grupo ocupacional con una habilidad especial, entrenada y abstracta, tenga el control ocupacional y garantice la competencia social.

consideraciones sobre aspectos de producción, factores humanos, y métodos proyectuales dejándoles sobre todo funciones operativas y prácticas en la producción de artículos; sumado a esto, la conciencia sobre los factores productivos que había en el país consistía en la adquisición de bienes terminados y tecnologías importadas, impidiendo la demanda de investigación y desarrollo tecnológico por parte del sector productivo.

De todos modos el ambiente hacia la diversificación, generó en Colombia una incipiente tendencia hacia la diferenciación de productos como actividad especializada. Algunas empresas comenzaron a tecnificar su producción y a dar una *estructura moderna* a los sistemas de comercialización (PND, 1985). Este oficio fue asumido sobre todo por arquitectos quienes desde la academia, habían empezado a volcar la mirada hacia la *proyección* de la producción y la función de los objetos para la cotidianidad (aunque existía un interés incipiente por la usabilidad, su desarrollo llegó concretamente con el papel del diseñador).Hubo algunos extranjeros que también atendieron la demanda ya que comenzaron a configurarse como dueños de negocios de índole artesanal que cubrían entre otras cosas la fabricación de muebles y textiles, mejorando las calidades y diferenciando la apariencia de sus productos

8.3 Modelo de Industrialización por Sustitución de Importaciones (ISI)

De esta manera, la región se embarcó en el proceso sustitutivo, el cual tuvo una duración de cerca de veinte años. En este se operaron cambios socioeconómicos importantes derivados del proceso exportador que había permitido una acumulación de capital en los años anteriores.

El fortalecimiento previo que había tenido la industria nacional y la producción manufacturera local, permitió una mayor facilidad para ajustar la oferta local al cubrimiento de la demanda interna antes atendida por las importaciones, la cual había quedado desabastecida tras la guerra. De tal modo se hizo posible un proceso sustitutivo que propició una mayor utilización de la capacidad instalada y el consumo de materias primas nacionales para atender el mercado interno.

En este período, Colombia se vio determinada por el proteccionismo en la economía, con acciones intervencionistas por parte del Estado en aspectos legales y tributarios, con el fin de fortalecer la industria nacional y sus productos. Se hicieron esfuerzos en defensa de la industria naciente, en la búsqueda de reducir la dependencia de los países de mayor desarrollo, fomentar la configuración de un mercado interno y expandir la base productiva que aún reposaba sobre un reducido sector agroexportador. Se sustentó en una protección a la industria doméstica, concebida como **el principal mecanismo para el fomento de las actividades manufactureras de sustitución** y el cual debería adoptarse de una manera gradual, a través de etapas sucesivas,

incentivándose en primer lugar una industria liviana y progresivamente ir desarrollando industrias de mayor generación de valor agregado y de mayor complejidad tecnológica, hasta finalmente alcanzar la producción de bienes de capital. (Garay, 1998)

Fue así como Colombia le apostó al modelo de Industrialización por Sustitución de Importaciones (ISI) en los años 50, visión que apuntaba a un desarrollo hacia adentro. La premisa básica del modelo ISI era alcanzar un desarrollo a través de la industrialización que lograra el reemplazo de bienes importados por bienes producidos localmente. En vista de eso, se dio paso a la reestructuración de intereses estatales, al fortalecimiento y desarrollo industrial, a la diversificación de exportaciones y con ello a mejorar la competitividad del producto nacional.

Dichas consideraciones generaron en su momento algunas manifestaciones de diseño, las que a pesar de ser difusas y predominantemente inconscientes cobraban sentido en el país, pues este se preparaba como escenario para el progreso. Debía asumirse entonces un oficio que se concentrara en la producción de objetos, en su uso, en sus características formales y en los procesos necesarios para hacerlos realidad, se había habilitado un espacio para la disciplina desde los intereses del campo de poder a partir de su agente Estado.

En los años cincuenta, surgieron verdaderos especialistas de Diseño que respondían a las necesidades latentes de los distintos sectores de la producción. Se generaron hechos alineados a la aplicación directa de Diseño Industrial que orientaron la producción e introdujeron medios técnicos más avanzados que comenzaron a estructurar el mercado.

Este hecho fue evidente sobre todo en la industria de la construcción y de los muebles, donde se desarrollaron experiencias contundentes como la creación de CINVA-RAM en 1951, una máquina para fabricar bloques de suelo, la cual se obtuvo como un producto de investigación del Centro Interamericano de Vivienda (CINVA) para producir materiales de construcción de bajo costo. Así mismo, resultan ejemplos de la dinámica actividad obtenida en la industria del mueble con el nacimiento de empresas líderes como: la fundación de *Manufacturas Muñoz* en 1950; *Fabrex* con Hernando Rodríguez como diseñador; *Camacho Roldán* y su asociación con *Artecto* (1946) fábrica joven y moderna, que generó por esa época que además de producir mobiliario para el estudio como escritorios y bibliotecas como ya lo hacía Camacho Roldán, o sillas clásicas como *Camacho Roldán Hnos*, se produjera algo más cercano al concepto de mueble moderno con Jaime Gutiérrez Lega como diseñador industrial; también estaba *Ervico* (1957) de Ernesto Vivas quien también trabajaba con Gutiérrez Lega, *Mini max*, *Intarco* y *Talleres Centrales*.

Estas fueron experiencias importantes, pues además de contribuir a la configuración y el establecimiento de una producción material en la que se contemplaban concepciones modernas expresadas en la ergonomía, o en procesos de fabricación que implicaban mayor esfuerzo

tecnológico, también fueron experiencias que empiezan a estructurar un lugar para la disciplina en el sector productivo. Empieza a tener trascendencia en la industria manufacturera un personaje con criterios de diseño, que se perfilaba como actor útil y necesario para las empresas, dadas las magnitudes de producción y comercialización logradas por las mismas, con ello inicia la demanda y legitimación del oficio del diseño industrial desde el sector productivo, posicionándose como uno de los agentes que configurarían luego el campo intelectual del diseño industrial.

La orientación de la sustitución de importaciones, favoreció a las empresas productoras de bienes de consumo final en el país. “En 1953, el 98% del total de las importaciones correspondió a productos manufacturados. De estos, cerca de un 45% fueron bienes de capital, 25% bienes intermedios, y un 20% de bienes de consumo, en especial durables”. (Corredor, 1992)

Con la producción de materiales y procesos industrializados hubo una integración con las nuevas industrias especializadas, hecho que permitió la expansión de los mercados a nivel nacional y dio pie a la creación de bases para experiencias de exportación venideras en la década siguiente.

En este sentido y como producto de las medidas tomadas con el ISI, en el gobierno del General Rojas Pinilla (1953-1957) se hicieron importantes inversiones públicas en cuanto a infraestructura y comunicaciones, las que de una u otra forma influyeron en el auge de expansión de la industria y de la economía en general. Algunas de ellas fueron: la terminación del ferrocarril del Atlántico; la pavimentación de la mayor parte de las carreteras troncales del país; la creación del SENA; la construcción del aeropuerto El Dorado y 18 más; se introdujo la televisión en el país, y se automatizó la telefonía urbana y rural. (Ocampo López, s.f.)

Tiempo después, en medio del clima político que vivía el país en 1958 con la coalición entre liberales y conservadores, llamada Frente Nacional que inició con el ascenso al poder del candidato liberal Lleras Camargo, Colombia adoptó políticas macroeconómicas alineadas a los Estados Unidos y formó parte de la *Alianza para el progreso* (1961-1970).

En este tiempo, se siguió una política deliberada de sustitución de importaciones de bienes de consumo no durable, con un alto grado de protección efectiva principalmente a través del manejo arancelario. Surgieron nuevas ramas industriales, tales como la del papel, el caucho, algunos derivados del petróleo, la metalmecánica básica y la fabricación de productos metálicos.

En 1959 se presentó la que pudo haber sido una oportunidad histórica para la inserción definitiva del Diseño Industrial colombiano en el sector productivo, de haber estado preparados, claro, para poder darle uso. Se creó una estrategia que pretendía estimular a las empresas colombianas para elaborar productos y servicios con miras a ser exportados. Esa estrategia se denominó “Plan Vallejo” y consistió en permitir que empresas que se dedicaran a exportar pudieran importar insumos y/o maquinaria requeridos para la producción sin pagar la totalidad de los impuestos o

parte de ellos (Consultorio de Comercio Exterior, 2006). Es decir, se importaban materias primas, bienes de capital e insumos a cambio de “añadirles” valor y exportarlo de modo equivalente. Con este, La industria química y la industria del cartón, se beneficiaron considerablemente ya que necesitaban gran cantidad de maquinaria y bienes importados para su producción, en cambio fue poco lo que pudo lograrse desde la perspectiva del diseño industrial como fuerza productiva, manifestada en términos de participación en la empresa o en el proceso productivo.

Este era un resultado apenas lógico debido a que era aún una práctica ajena para la gran mayoría de la sociedad y para los actores de la realidad productiva del país, sin embargo, podría considerarse este planteamiento por parte del Estado como un síntoma de la evidente transformación que se estaba dando estructuralmente en el modelo económico del país, de su ansiedad por transformar la producción y como manifestación suya del viraje en la producción de cultura material, dando cuenta de una ampliación de la consciencia sobre la importancia de estimular la diversificación de la base exportadora.

Además, también podría considerársele como indicador de la demanda social y productiva que había de la disciplina, entendiendo al diseño industrial como *“una fuerza productiva que contribuye a la organización y por lo tanto a la socialización— de las demás fuerzas productivas con las que entra en contacto”* (Maldonado, 1993), vinculando al diseño como lo diría Bonsiepe (1978) con la estructura material de la sociedad a través del incremento de la productividad, que finalmente era lo que se buscaba en el momento.

Conservando esta mirada, parecería válido pensar que el Diseño Industrial empezaba a modelarse como herramienta importante alineada con los planes estatales, pero además como herramienta para el desarrollo social del país, un ideal más inclinado hacia la utopía que después sería encarnado por sus *fundadores*, como lo han logrado demostrar ya otros autores. Cabría considerar entonces que el ISI sirvió como catalizador, aunque de manera embrionaria y sin mucha conciencia del origen de la disciplina en el escenario colombiano.

8.4 Alianza para el Progreso

“En efecto, América Latina estaba viviendo una verdadera revolución de las expectativas en la que las aspiraciones por democracia, industrialización, y aumento en los estándares de vida superaba la capacidad de los estados para satisfacerlas”.

(Rojas, 2010, p.94)

Las resonancias de la Revolución Cubana se hicieron sentir tanto en la eclosión de movimientos políticos de izquierda en Colombia como en la influencia que tuvo este pensamiento en una clase media que apenas llegaba al ámbito universitario⁵¹, situación que hizo que con la llegada de Kennedy a la presidencia de Estados Unidos en enero de 1961, América Latina se convirtiera en un escenario central de la guerra fría. Decidida a impedir una segunda Cuba, la nueva administración estadounidense se planteó la necesidad de formular un programa para transformar el conjunto de la región: *La Alianza para el progreso*. (Rojas, 2010)

La APP fue un programa de ayuda económica, política y social dirigido a Latinoamérica para ayudar a los países en vía de industrialización, el cual tuvo como fundamentación conceptual la teoría de la modernización. Este resultó ser un empuje significativo para el diseño industrial en el país, pues como consecuencia de sus políticas se generó una “estimulación de empleos de baja inversión de capital, al igual que el fomento de las exportaciones menores o no tradicionales. Ello se tradujo en esfuerzos por transformar la producción artesanal, con lo cual se inicia una línea más o menos continua y creciente, de reconocimiento institucional de diseño” (Polo, 1985, p.42). De ahí que el diseño se perfilara en su etapa de emergencia como una posible herramienta económica para la transformación y el desarrollo de la producción, a través de la actualización de la manufactura, hecho que ayudaría al país en la consecución de capital por medio de las exportaciones⁵².

⁵¹ Entre ellos algunos “fundadores” del diseño como los llama Buitrago (2012):

Estos indicios ponen sobre la mesa la idea de que los integrantes del grupo de fundadores hacían parte de la emergente clase media colombiana, quienes a la edad promedio de 19 años ingresaron al programa de arquitectura en la Universidad Nacional, en donde entre otras cosas se encontraron con un enfoque modernista de la disciplina, principalmente basado en la idea de la creatividad arquitectónica en función de la resolución de los problemas reales de la población colombiana. Inscrito en el seno de una Universidad, que veía como los principios del conocimiento técnico y científico prometía el “buen desarrollo” del país en un proceso que, bajo la amenaza de la intervención del “imperio yanky”, veía peligrar las perspectivas de la autonomía cultural. (p, 109)

⁵² Este hecho permite reconocer el *valor económico* que adquiere la disciplina en su génesis profesional.

El propósito de la Alianza para el Progreso es canalizar toda la energía del pueblo y los gobiernos de las repúblicas americanas en un gran esfuerzo cooperativo para acelerar el desarrollo económico y social de los países participantes de América Latina, de manera que puedan alcanzar los niveles máximos de bienestar, con igualdad de oportunidades para todos, en sociedades democráticas adaptadas a sus propias necesidades y deseos.⁵³ (Declaración de la Carta de Punta del Este, 1961. Citado en Roja, 2010)

Se trataba entonces de establecer programas que proporcionaran ayuda exterior, asesoramiento científico, personal capacitado y una combinación de planificación agrícola e industrial, para demostrarles a los “países emergentes” que siguiendo la concepción liberal y capitalista el desarrollo económico podía aliviar la pobreza y mejorar sus niveles de vida de modo más ordenado y pacífico que la alternativa comunista. Para Estados Unidos la APP era la manera de presentar una alternativa creíble de cambio social frente al modelo ofrecido por la URSS (Rojas, 2010, p.94)

En ese tiempo, Colombia era percibida como un aliado firme en la lucha contra el comunismo ya que antes había encabezado las iniciativas para condenar la revolución cubana y aislar al régimen castrista de la región⁵⁴.

Un año después de haber sido lanzada oficialmente la APP reinaba en América latina un ambiente de inestabilidad; los golpes de estado militares en Argentina y Perú, el cambio de gobierno en Brasil y la parálisis chilena bajo Frei hacían que Washington no fuera muy optimista frente a los avances del programa en la región. Los países que habían demostrado voluntad y capacidad como Venezuela y México no necesitaban de la ayuda estadounidense para emprender las reformas; Colombia aparecía entonces como el único país grande de América Latina que necesitaba la ayuda y en donde esta podía ser eficaz. (Rojas, 2010, p.98)

En este sentido, Colombia pareció funcionar a modo de “vitrina” de la APP, dada la necesidad de Washington por mostrar resultados, fenómeno que se hizo extensivo al Diseño Industrial en tanto que fueron las misiones extranjeras las que orientaron originalmente su curso, operando bajo una dinámica de centro-periferia. Así, en el marco de la APP, la OEA que se había comprometido

⁵³Para alcanzar estos objetivos, los países se comprometen a formular planes nacionales de desarrollo orientados a implementar las reformas requeridas de modo tal que garanticen el crecimiento económico, el aumento en los niveles de vida de las poblaciones y el establecimiento de los principios democráticos. Se dio un plazo de 18 meses para la presentación de los planes de desarrollo. Por su parte, Estados Unidos se compromete a otorgar US\$ 1.000 millones de fondos públicos durante el primer año y 20.000 millones más en ayuda que combinaría la inversión privada con el crédito internacional a lo largo de una década. (Rojas, 2010) Con ello se hace evidente la relación de dominio que se tenía con Estados Unidos y el afán de fomentar el paso de las sociedades tradicionales (preindustriales) a las sociedades modernas (industriales).

⁵⁴A excepción del presidente venezolano Rómulo Betancourt, Lleras Camargo fue considerado el más agresivamente anticastrista, anti-comunista y pro-norteamericano líder democrático en América Latina durante este período. (Taffet, 2007, p.153)

en proporcionar asistencia técnica y ayuda financiera en el campo de la planeación y de los impuestos para el desarrollo colombiano, propuso dirigir la mirada hacia Colombia para convertirla años más tarde en el modelo latinoamericano de diseño industrial, dada “la experiencia y madurez lograda en este campo”. Podría considerarse como prueba de ello la presentación del programa de Diseño Industrial en la UNAL (1977) donde se enuncia concretamente el nombramiento hecho a Rodrigo Fernández Neira (diseñador colombiano) para dirigir una misión encaminada a determinar los alcances del Diseño Industrial en Paraguay, marcando de esta forma una supuesta “primacía” del país en el ámbito latinoamericano.

Esta extensión en el área del diseño llegaría incluso hasta 1975, año en el que se desarrolló la tercera misión de asesoría internacional, primera a Proexpo/Banco de la República que evaluó la situación profesional del diseño. En otros casos como el turco, asesorías de este tipo no han sido vistas tan solo como un apoyo al desarrollo industrial del país sino que han sido consideradas como una herramienta política que aleja del imaginario nacional la seducción que la revolución trae consigo. Para el caso Colombiano y Latinoamericano en general, este imaginario era encarnado en aquella época por los rastros que dejaba la Revolución Cubana.

Es por ello que se podría considerar que la ejecución de programas misioneros como USAID-ICSID, provocan como señala Bonsiepe (1993), que los problemas de diseño, sean en primer orden político, y solo en segundo lugar técnico-profesionales. Podríamos hipotetizar entonces en relación con el caso Turco, que si el diseño industrial hace parte de una estrategia de contención norteamericana del comunismo durante los primeros años de la guerra fría como lo señalan Alpay, Korkut y Er⁵⁵ (2003, citado en Buitrago, 2012), así mismo desde la consultoría en estrategias para la industrialización alrededor de las exportaciones y la apertura de mercados, se intentaría evadir los rastros del socialismo que traía consigo Cuba por medio del desarrollo capitalista al que se alineaba el proyecto de país en Colombia.

Esta consideración dota a la disciplina de un valor emergente de carácter político. Esto no sería de extrañar si recordamos la toma del poder por el General Gustavo Rojas Pinilla en 1953 “quien bajo la bandera de Paz, Justicia y Libertad estuvo en realidad orientado hacia una estrategia

⁵⁵En su argumento Alpay, Korkut y Er afirman que, durante los años cincuenta, la ICA (International Cooperation Administration, posteriormente denominada USAid) contrató por intermediación del ICSID (International Council of Societies of Industrial Design) algunas de las oficinas de diseñadores norteamericanos, con el propósito de: promover y comercializar en el mercado estadounidense manufacturas locales de países en vías de desarrollo; entrenar artesanos locales en las lógicas del mercado internacional y la producción ; y dictar cursos relacionados con el diseño en universidades locales, buscando crear lazos de dependencia económica en los llamados países del tercer mundo.(Buitrago, 2012)

claramente anticomunista, que en el marco de la guerra fría perseguía liquidar los núcleos de resistencia que cuestionaban el orden político” (Corredor, 1992) o las palabras de Lleras Camargo en una sesión del Congreso de los Estados Unidos:

¿Qué debemos hacer por América Latina? A todos les he dicho lo mismo, y me han pedido que lo repita en la más alta tribuna de vuestra nación: ayudar a esos pueblos a salir de la etapa final de su subdesarrollo, pero antes de que su atraso se convierta en una marcha atrás, en una desbandada, en un desastre histórico [...] Necesitan estos pueblos, y no de cualquier manera sino con urgencia y amplitud, una ayuda exterior que debería tener específicamente la forma de crédito para la empresa inaplazable y remunerativa de su desarrollo económico. Si los principios de la libre empresa y de la iniciativa privada, y los que fundamentan la organización política del hemisferio son ciertos, en diez, quince o veinte años, con un gran impulso dado por el capital extranjero a los Estados latinoamericanos, el hemisferio entero puede ser inexpugnable por su prosperidad a cualquier intento de anarquizarlo para promover la dominación de una política extraña. (Lleras Camargo, 1960. Citado en Rojas, 2010).

Para esta época el diseño industrial era visto como catalizador para un cambio. En el imaginario político y académico comenzaba a apreciarse como algo prioritario para el desarrollo nacional ya que a través del oficio del diseñador el país podría desarrollarse hacia el progreso, dejando atrás la atracción que la revolución traía consigo.

Los años en los que transcurre la Alianza para el Progreso van a coincidir la mayor parte del tiempo con el Frente Nacional colombiano, una época en la que se buscaba el apaciguamiento de los conflictos sociales a la vez que se pretendía estimular el desarrollo económico a partir de la industrialización. El proyecto que se tenía de nación en esta época se originó en las lógicas del progreso del país, visión que compartirían quienes luego harían el papel de pioneros de la profesión, los también llamados *intelectuales del campo*. Lo que se tenía en la mira era el desarrollo, la conquista de la Modernidad y del “progreso”.

Es así como en el transcurso de los años 60 empieza a darse en Colombia un proceso de creación de conciencia de Diseño gracias a la cooperación técnica internacional desempeñada por distintas misiones externas orientadas a estimular la formación de programas de Diseño Industrial en el país.

Gracias a los intereses de la dirigencia nacional en cabeza esta vez de Guillermo León Valencia, y a los particulares intereses de Estados Unidos por “el desarrollo económico y social de América Latina”, se concreta en Colombia un suceso de suma importancia para el Diseño Industrial Nacional ya que se constituye, si se nos permite decirlo, su primer acto fundacional, **la creación de Artesanías de Colombia**.

Así, si quisiera hablarse de una fundación del diseño industrial en Colombia podría ubicarse precisamente en la década del sesenta, refiriéndose a la creación de Artesanías de Colombia (1963-

1964), pues con ella, se introdujeron modelos concebidos por un staff de diseñadores dirigidos por cuerpos de paz, norteamericanos expertos en diseño y mercadeo, ellos incentivaron en primera instancia la aproximación a las respuestas materiales tradicionales⁵⁶ que se daban a lo largo del país y luego incitaron a la aplicación del diseño en la artesanía.

Para asegurarse de que las artesanías colombianas encontraran un lugar favorable en el mercado estadounidense, los Cuerpos de Paz –aquellos jóvenes voluntarios que venían de Estados Unidos– ofrecieron ayudas en asuntos de estandarización y diseño. También hicieron algo que hoy (y en ese entonces también) podría parecer un sacrilegio. Insistieron en incorporar imágenes de la cultura americana en nuestras artesanías: vasijas y pocillos de Ráquira con la imagen del Pato Donald o el Indio Pielroja. (Artesanías de Colombia, 2014, p. 4)

En 1966, con la salida de los cuerpos de paz, y la opinión concluyente sobre lo inoportuno de algunas formas de intervención de la artesanía colombiana, Graciela Samper de Bermúdez, la entonces gerente general de Artesanías de Colombia:

Contrata a un profesor de diseño de la Bauhaus que se llama David van Dommelen que les dice algunas claves para que la producción artesanal en Colombia fuera sostenible y competitiva. Según van Dommelen había que hacer publicidad para que el pueblo colombiano aprendiera a conocer y amar sus artesanías, investigar a fondo y a consciencia la producción artesanal del país, y vincular diseñadores y artistas que supieran intervenir las artesanías de manera respetuosa.(Artesanías de Colombia, 2014, p.5)

Con lo que se infiere inicia una toma de conciencia sobre fenómenos técnicos, económicos y estéticos involucrados con el diseño, que luego provocan la creación del Departamento de Diseño en Artesanías de Colombia en 1966.

Este se constituyó ya como acto institucional definitivo para la inserción de la disciplina en el país⁵⁷. Sin embargo cabe aclarar que en nuestro país, como en casi todos los de la región, “la práctica del diseño industrial precedió al bautismo oficial del término diseño industrial” (Bonsiepe, 1982, p.45). En Colombia, el Diseño Industrial como cuerpo de ideas, o como forma de pensamiento se desarrolló de diversas formas, es decir, existieron como ya ha sido expuesto, una

⁵⁶Fue el caso de Alfred B. Girardi, consultor de la ONU con formación en Bauhaus quien además de dictar algunos cursos de diseño industrial en el país, se dedicó a recopilar material sobre artesanía y artesanos en Colombia.

⁵⁷Se considera que puede referirse a él de tal forma ya que es la primera experiencia de diseño en el país que sostiene un nivel de formalidad y de rigor que permite que se le considere así: *“Este hecho sostiene un nivel de formalidad y de rigor que permite que se le considere de tal forma, es una decisión de un programa de gobierno, independientemente de su impacto y su escala, fue una decisión oficial de una manera institucional”*. (Polo, 2014)

gran cantidad de hechos aislados en el país que mediados por los intereses del poder, sumados a la situación económica y productiva pudieron acercarse de manera incipiente a lo que después se entendió por diseño industrial, pudiendo ser considerados como experiencias de diseño que aunque carentes de legitimación social e institucional se desarrollaron en la marcha, como resultado del intento por suplir necesidades, ya fueran de corte puramente plástico o industrial.

Así, por ejemplo, se fundó en Copacabana, Antioquia una empresa que producía artículos esmaltados y de aluminio: *Imusa* (1934); en 1940 José María Acevedo compra un taller de reparaciones eléctricas que más tarde se convertiría en *Haceb*; en 1950 Hernando Muñoz funda *Manufacturas Muñoz* en Medellín, e inicia con la fabricación de muebles escolares; en 1954 *Landers y Mora* empieza la producción local de la olla a presión de cierre interno, coincidiendo con la gran oportunidad comercial dada por la crisis energética que vivía el país, dos años después fabricaron el molino manual de granos con adaptaciones de diseños locales; en 1962 se creó la división de muebles en Carvajal S.A, etc. (Proyecto Diseño, 2004)

Había algunas fábricas del país dentro del proceso de industrialización que comenzaron a hacer productos para el mercado nacional e introdujeron cosas que eran absolutamente necesarias como tener a alguien que sepa hacer dibujos, entonces llegaron a introducir algunos dibujantes, además unos que llegaron a ser muy buenos, seguramente que en el decurso de su experiencia comenzaron a intervenir en cosas de diseño, pero que inicialmente lo que hacían era una labor eminentemente técnica. Saber que dimensión tenía el palo o el tubo, o si iba un tornillo o no iba ¿eso es diseño? **Yo digo todavía no es diseño**, es una actividad correlacionada, pero había algunas personas con un nivel de formación más dirigido, más especializado, que comenzaron a hacer cosas más conscientemente de diseño, y eso se da en el área del diseño interior a través de grandes proyectos que tuvo el país como los proyectos de diseño del hotel Tequendama, y algunos hoteles de la época en los que ya se traen unos especialistas [...]que ya viene con unas concepciones de diseño que no eran de diseño industrial, pero eran concepciones de diseño y hacen unas cosas más o menos sistemáticas, allí es donde aparecen personas como Jaime Gutiérrez Lega, que con mucha claridad comienza a ofrecer servicios de diseño, entonces ya hay un acto más consiente [...] comienza a haber una oferta concreta con la presencia de él. Hay varias personas, en el caso del diseño interior está Juan Manuel García, que asociados a los expertos extranjeros que traían para hacer proyectos [...] aprendió como se desarrollaban los proyectos de diseño interior [...] con el tiempo estoy hablando de los años 58-60, comienzan unas experiencias alrededor de la industria de la construcción, alrededor de los temas de la modularidad, la industrialización, etc. Se comienzan a formular unas propuestas de nuevos productos y allí es donde aparece Álvaro Ortega, un arquitecto que diseñó unos productos, que **ya son realmente productos de diseño industrial** como lo es la Teja canaleta de Eternit, son experiencias aisladas, [...] aparece al tiempo Dicken Castro con sus primeras experiencias en diseño gráfico, seguramente hay otros ejemplos, conozco algunos como Hernando Rodríguez, y otros que desde la experiencia de ser colaboradores, técnicos o ayudantes dentro de proyectos mayores,

comienzan a generar productos. El resto de la industria hace eso totalmente de una manera empírica en el sentido en que no estaba orientada hacia el diseño y practica en el sentido en que se trata es de medir, cortar, cosas pragmáticas del producto. (Rómulo Polo, 2014)

En conclusión, se puede decir que esta etapa se presenta como el preámbulo a la conformación del campo intelectual del diseño industrial, ya que propicia la demanda de la disciplina y configura los agentes más importantes para posibilitar su existencia con hechos como:

- La llegada de la Modernización económica al país y con ella el impulso a la industrialización nacional.
- Gracias a la modernización la importación de objetos se convierte en fundamental para la cultura material de la sociedad, con el modelo ISI y la consecuente restricción a las importaciones, la producción de objetos se convierte en un hecho fundamental, creando la demanda de la disciplina desde la realidad productiva y social.
- Empieza a aparecer una nueva jurisdicción en la arquitectura en la que la *proyectoración* de los objetos empieza a cumplir un papel protagónico.
- Empieza a haber un interés por transformar la producción artesanal, por estandarizarla y con ello, el Estado provee de modo inconsciente, la plataforma de inserción del oficio con la contratación de misiones extranjeras que fortalecieron la promoción artesanal.



9 Primer Estadio:

Conformación del Campo 1964-1977

El clima con el que culmina la etapa anterior e inicia esta, permitió que hubiera una idea más o menos unificada sobre el diseño industrial como *fuerza productiva*, la cual, por lo expuesto anteriormente parece instalarse a través de la asistencia técnica de misiones extranjeras que presentan la disciplina como estrategia para elevar el nivel competitivo de los exportadores colombianos. Dado el escaso conocimiento que se tenía sobre la actividad proyectual en el país, la promoción del diseño industrial a nivel estatal adquirió un significado determinante, por lo que podría decirse que es el *Agente Gobierno* y sus acciones quien da inicio a las orientaciones del Campo Intelectual del Diseño Industrial de forma institucional y por tanto legítima.

En los países sub-desarrollados el Sector Público es la determinante fundamental de la vida productiva. Las principales actividades económicas, la generación de empleo, el impulso a los programas de industrialización, las acciones educativas y de salud, etc., dependen de la estructura oficial o de orientaciones que desde allí se dan. Si el diseñador se aproxima al “diseño del Estado y comprende sus funciones principales, su estructura y orientación, puede dar referencias a una acción proyectual consciente⁵⁸. (Polo, 1980, p. 9)

En ese momento tanto la visión de país que parecía tener el Gobierno como la de los pioneros del diseño, apuntaban al desarrollo nacional a través de la transformación de la producción y en ese sentido aparecía el diseño industrial como fuerza productiva. Esta visión aunque compartida, no estaba unificada, obedecía a la ideología que tenía cada agente sobre la función de la producción en el desarrollo nacional, así, los intereses quedaron planteados como antagonistas ya que eran

⁵⁸“De hecho dadas las características de la acción del Sector Público, no es posible sustraerse a sus influjos por el solo hecho de ignorarlas. Conocerlas y cuestionarlas desde una perspectiva profesional es una actitud realista; contribuir a que sean más racionales y de mayor beneficio social es una acción responsable” (Polo, 1980, p. 9)

opuestos por sus propias lógicas, por un lado, se encontraba un Estado que en búsqueda del desarrollo nacional perpetuaba la dependencia a los *países centrales* inclinándose por una idea del Diseño Industrial que lo consideraba una *actividad preocupada por hacer más atractivos los productos y su empaque, sobre todo aquellos que se destinan al consumo individual*, frente a los *pioneros o intelectuales*, quienes veían en el impulso al sector productivo un paso contundente hacia la autonomía tanto económica como cultural y tecnológica del país.

Ejemplo de ello son los pensamientos manifiestos en la revista *La Carreta del Diseño* en 1980 en la cual escribieron varios de los primeros diseñadores nacionales:

“Dado que las condiciones de los países dependientes son contradictorias, la función del diseñador exige una actitud crítico-teórica que oriente la práctica puramente profesionalista. Esta práctica conceptualizadora constituirá una conciencia crítica que evite la evasión del problema o la práctica enajenada”. (Polo, 1980, p.6)

En otras palabras, aunque tanto los pioneros como la disciplina hayan surgido en la idea de progreso que traía consigo la modernidad para el país, cada uno se veía influenciado por razones distintas, o más bien por modos distintos de entender el progreso, correspondiente a la naturaleza de cada espíritu. Por un lado, el Estado asumió una razón instrumental de la disciplina, con la que el diseño se convertía en herramienta de la modernización que pretendía el poder, una modernización que seguía fielmente los pasos que ya habían dado los países industrializados, desconociendo en consecuencia la realidad nacional. Por otro lado, los fundadores parecían poseer una razón histórica, fueron personas que con el ánimo de hacer patria, atribuyeron al diseño industrial un significado político esencial, por cuanto procuraban la liberación y no la perpetuación de los intereses del poder internos y externos. Con ello se plantea un antagonismo ideológico frente a las acciones de un Estado tendiente a la dependencia.

El Diseñador en situaciones como las de los países dependientes, debe buscar que el diseño **(disciplina dinamizadora del cambio)** constituya un elemento de la educación de todos, de tal manera que se logre que **la creatividad social sea principal factor del desarrollo y el motor de una verdadera autonomía**. Por lo tanto, una conciencia generalizada de diseño, puede llegar a constituirse en uno de los elementos centrales de la vida comunitaria, contribuyendo a racionalizar la utilización de los recursos, la disponibilidad de bienes, la calidad del entorno y a través de ello las relaciones de la sociedad con su medio ambiente y del hombre con el hombre. (Polo, 1980, p.11)

En consecuencia desde sus inicios subsistieron en un mismo tiempo y espacio dos fuerzas de acción que configuraron la disciplina con intereses divergentes, análogos tal vez al desfase antes mencionado entre modernidad y modernización vividos en el país. Con ello, se hace evidente la base estructural de la *quimera* que se configura en el Campo del Diseño Industrial en nuestro país.

En el transcurso de los años sesenta, empezó a darse en Colombia un proceso de creación de conciencia de Diseño gracias a la cooperación técnica internacional desempeñada por distintas misiones externas orientadas a estimular la formación de programas de Diseño Industrial en el país.

Hubo cerca de 35 misiones internacionales que vinieron a promover el Diseño Industrial las cuales se relacionaron con distintas entidades nacionales como el Departamento Nacional de Planeación, el Ministerio de Desarrollo, Proexpo, Colciencias, Sena, Artesanías de Colombia y la ACD. Este hecho representó no solo asistencia técnica, sino la posibilidad de canalizar recursos financieros y la capacitación de expertos nacionales. (PND, 1985)

El diseñador se encontraba entonces en la fase de pos-manufactura de actividades de tipo artesanales y manufactureras tradicionales, ya que su oficio era considerado como algo instrumental en la búsqueda de mejorar la comunicación del producto nacional en los mercados extranjeros. Su papel se concentraban en el desarrollo de empaques principalmente, intentando mejorar la comercialización y la difusión a través de stands y vitrinas que aportaran identidad a empresas y productos. Estas tareas eran desarrolladas sobre todo para ferias, muestras, convenios, congresos y seminarios debido a que la participación en estos escenarios era una de las estrategias planteadas para la orientación del desarrollo industrial y el mejoramiento de la competitividad del país. A causa de experiencias como estas, a finales de la década de los sesenta, se intensificó la demanda profesional, conduciendo a que se dieran los primeros pasos hacia una formación académica específica. Por ello se sostiene, que fueron los desplazamientos de la producción individual a la industrial, los que pusieron en contacto la producción industrial con la academia, gracias a la necesidad de desarrollar un escenario de formación en un saber específico que el sector productivo—sobre todo el relacionado con la industria manufacturera—comenzaba a demandar.

En ese momento, la producción individual y una fracción considerable de la industria manufacturera estaban caracterizadas por el trabajo manual y artesanal que abogaba por la unicidad de cada pieza y operaban con muy baja productividad. Los mercados por su parte empezaban a requerir estandarización, producción iterativa. La *serialidad* era importante a la hora de abaratar costos y atender a grandes volúmenes. “Era indudable que todo aumento de la producción que proviniera de un incremento de la productividad redundaba en crecimiento real de la economía nacional”. (Ministerio de Desarrollo Departamento Nacional de Planeación, 1969, p. 13)

Por ello, dicha especialidad que empezaba a circunscribir a los objetos susceptibles de ser producidos a nivel industrial, se alejaba cada vez más del campo de la arquitectura y empezaba a tejer nexos con la producción, configurando un saber específico orientado a la *proyección* y la usabilidad de los objetos, a sus características formales, y a su modo de producción. Era necesaria una nueva *especialidad* encargada de sintetizar en el lenguaje formal y tangible, tanto procesos

conceptuales como fácticos que permitieran hacer de la ciencia tecnología aplicable, que conllevara al desarrollo de la industria no tradicional a través de la producción de objetos y maquinaria que superaran en consecuencia la producción de bienes intermedios y de consumo, dejando habilitada una mayor concentración en bienes de producción y bienes terminados con mejores calidades, los cuales habían tenido un desarrollo lento en el país. Estos nuevos espacios de acción no podían ser atendidos por las disciplinas tradicionales que ya estaban instauradas como la ingeniería o la arquitectura, el diseño industrial era necesario.

El ambiente para la institucionalización de la disciplina resultaba favorable, se había consolidado con el desarrollo de una considerable planta productiva industrial, de redes de infraestructura, de capacidades gerenciales y con la calificación de mano de obra conseguida por la estrategia sustitutiva en sus primeras etapas, sin embargo:

La poca disponibilidad cultural y la incapacidad del Estado para organizar por sí mismo la gestión capitalista de las actividades económicas —explotación de materias primas, constitución del mercado interno, autonomía financiera, control de la inversión capitalista y formación de clases industriales nacionales que implica tanto disciplina fabril como disciplinamiento de los intereses industriales bajo los intereses nacionales— sumado a la dependencia del crédito externo, provocaron que se desarrollara una dependencia en materia de política económica. (León Palacios, 2002)

Era evidente la imposibilidad de un desarrollo tecnológico autónomo, debido a la poca experiencia y el escaso conocimiento que se tenía en el país sobre tal asunto, generando así a través de las décadas una ardua pelea de intereses tanto internos como externos y rezago en comparación al mercado extranjero, pues no había capacidad suficiente para cubrir o apoyar el proceso de industrialización, dando paso al **agotamiento del modelo sustitutivo**.

Desafortunadamente, para esta época Colombia seguía teniendo una industria de bienes de consumo intermedios y no durables, rezagando cada vez más la producción nacional de bienes de capital o de bienes duraderos.

La producción de bienes de capital es el segmento menos desarrollado de la industria nacional, debido esencialmente a que la producción de bienes de capital no ha sido hasta el presente muy atractiva a los empresarios, dados sus bajos gravámenes arancelarios y depósitos previos, su régimen de licencia previa y altos niveles de costos respecto a los del mercado internacional, en tanto que los bienes de consumo gozan de altos impuesto aduaneros y depósitos previos, son prácticamente de prohibida importación y su elaboración requiere de menor capacidad técnica y financiera. (Ministerio de Desarrollo, 1969)

Esto quiere decir que dada la estrategia proteccionista del Estado, fue más fácil para los productores colombianos dedicarse a los bienes de consumo que a la producción de bienes de

capital que implicaba una mayor concentración de capital y de tecnología. Sin embargo la sustitución implicó varias consecuencias con las que no se contaba, por un lado generó una enorme dependencia de materias primas y de bienes de capital importados, por otro, que los bienes de consumo resultantes, no pudieran ser exportados debido a sus altos costos de producción y su baja calidad en general.

Según el Ministerio de Desarrollo Nacional (1969), la composición estructural de la exportación de bienes industriales era un fiel reflejo de las ventajas y limitaciones de la industria colombiana: producción eficiente, con costos bajos, de bienes intermedios tales como papel y productos de papel, cemento, textiles, productos químicos y productos de caucho; producción inexperta e incipientes de bienes de capital, a excepción del cemento y otros materiales de construcción; producción sobreprotegida y por tanto con costos excesivos, para los bienes de consumo.

9.1 Modelo mixto de desarrollo o de promoción de exportaciones. (1967-1974)

A partir de 1967, se implementó la estrategia de promoción de exportaciones para estimular el sector externo como “motor de desarrollo” con exportaciones diferentes del café (Gamboa Ardila, 2005), beneficiando principalmente a las industrias ya existentes. Esta fue una época de gran dinámica industrial. El proceso de sustitución de importaciones avanzó hacia los bienes intermedios: producción de fertilizantes, fibras sintéticas, aluminio, ensamble de automotores, nuevos productos químicos y petroquímicos, producción de maquinaria eléctrica y no eléctrica, así como también se incluyeron algunos bienes de consumo durable.

A estas nuevas ramas se vinculó de manera importante el capital extranjero. Las industrias definidas como nuevas, alcanzaron en 1968 el 45% de la producción manufacturera. En las ramas industriales tradicionales por su parte, se vieron los cambios que trajo consigo la introducción de nuevas tecnologías.

Simultáneamente, y por la creación de estímulos a las exportaciones (subsidios, asesorías) se manifiesta un gran interés por la diversificación de las exportaciones, que constituye una de las confrontaciones más aleccionadoras de las manufacturas nacionales, cuya obsolescencia modal, técnica y de calidad comienza a evidenciar la ausencia del diseño propio. (PNDI, 1985)

Una vez quedó planteado este escenario, se intensificó la demanda profesional y con ello empezaron a darse algunas experiencias académicas en Colombia correspondientes al nuevo paradigma productivo, tales como: el primer curso universitario de Diseño Industrial dictado en 1966 por Guillermo Sicard Montejo en la Universidad Nacional de Colombia; la Universidad

Javeriana, por su parte, incorporó en la Facultad de Arquitectura el curso de Diseño Básico en 1967, donde se realizaron diversos talleres de Diseño Industrial con temas específicos; mientras que la Universidad de los Andes realizaba desde finales de 1967 hasta 1969 diversos cursos de extensión en diseño industrial y diseño de muebles.

Por otra parte, en la aplicación del diseño industrial también se vivía un ambiente bastante dinámico gracias al Congreso Eucarístico de 1968, pues con la visita del Papa Pablo VI a Colombia, se debieron albergar alrededor de 6000 turistas en el parque el Salitre de Bogotá, coyuntura que produjo la contratación de Jaime Gutiérrez Lega para diseñar el *Sistema Peregrino*, que consistía en un kit portátil para albergar turistas por quince días (Proyectodiseño, 2004). Este suceso además de ser importante por la racionalización y la conciencia sobre procesos y materiales para la producción de la que daba cuenta, también revelaba un clima de aceptación y demanda del Diseño Industrial, además del reconocimiento institucional dado a los profesionales en diseño que apenas llegaban al país de sus estudios en el exterior, los cuales empezaron a participar en diferentes programas de entidades oficiales. Cabe resaltar que Jaime Gutiérrez Lega es considerado como el primer Diseñador Industrial del país, estudio en el Chowinart Art Institute de Los Ángeles y con su llegada dio inicio a la oferta profesional en diseño industrial en el escenario colombiano. “La experiencia de Gutiérrez Lega en materia de diseño con productos plásticos alcanzó uno de sus puntos más importantes cuando concibió las cabinas telefónicas en forma de burbuja para la empresa Teléfonos de Bogotá” (Flórez, 2005) en este mismo año. (Ver Anexo 4)

Mientras tanto, dada la necesidad del proyecto de Estado en función de la industrialización con base en exportaciones, se acogió de nuevo el apoyo dado por parte de misiones estadounidenses, las cuales, como lo enuncia Verónica Devalle (2009), conservaban una “neutralidad” ideológica que asumía el proceso de industrialización. Por ello, presentó un modo característico de resolución de la relación forma-producto que en principio no necesitó volver la mirada hacia su pasado para construir una legitimidad. En este sentido, el paradigma estadounidense de industrialización, exponía una solución pragmática al tema de la forma, ya que se encontraba directamente vinculado con la técnica y la industria.

En el desarrollo de este trabajo, se intuye que esta lógica influyó al Gobierno Colombiano en el marco de la Alianza para el Progreso y en las relaciones con agencias internacionales que esta sugería, lo que lleva a suponer que el Diseño Industrial surgió como una decisión externa en aras de fomentar la ocupación en producción, y no como un planteamiento a conciencia del Estado Nacional. En efecto, estas ideas son importantes en la estructura del campo que se está presentando ya que es una situación que define la concepción de diseño que es introducida al poder político, donde se implementan determinados lineamientos manifiestos en la inversión de recursos que

otorgaría el gobierno para proyectos que involucrarían actividades proyectuales de diseño de la que dan cuenta los documentos revisados.

Los estadounidenses celebran la implantación del proceso de industrialización, mientras en Europa, caso que ya expondría Juan Camilo Buitrago en *La Creatividad Social* como uno de los principales referentes del paradigma argumental para los fundadores, el problema de la forma se debate de múltiples maneras. Además de que los casos europeos distaron de ser similares entre sí, llevaron la disputa sobre la forma al escenario de la productividad industrial y la racionalización del proceso productivo pasando por confrontaciones de estilo y condiciones de percepción, que además se vieron atravesadas por ideales revolucionarios. Este hecho marcó también una diferenciación entre las visiones y las pretensiones que tenían los primeros profesionales que se formaban en el exterior poniendo sobre la mesa debates sobre ¿cómo se produce? ¿Para quién se produce? ¿Qué se necesita producir?

La vida productiva y el Gobierno estaban construyendo una nueva apuesta para la industria y para los cambios estructurales que esto conllevaba, configurando la necesidad de ejercer el diseño industrial, en medio de un gobierno “moderno” que con ansias de competir en los mercados mundiales presentó la plataforma que permitió la inserción institucionalizada de la disciplina en el país.

A partir de 1968 hasta 1975 empieza a acrecentarse la exportación de productos manufacturados, generando además un importante crecimiento del empleo industrial. Esta reorientación buscaba evitar los problemas de estrechez del mercado interno y de ahí que fueran pocas las nuevas ramas, se trataba de consumo durable, así como de la modernización de algunas firmas productoras de bienes tradicionales, en especial, alimentos, bebidas y confecciones. (Corredor, 1992).

Este fue el tiempo de la institucionalización producto de la modernización del Estado, la cual fue realmente importante para la disciplina, pues la institucionalización —en materia de organismos públicos comprometidos con el desarrollo industrial— contribuyó de forma sustancial a la legitimación del diseño industrial en el país, pues con ella se creaban nuevos espacios y directrices para su inserción.

El Gobierno estaba interesado en capitalizar entidades, pues llegó a considerar que la ausencia de banca especializada en crédito industrial era uno de los mayores obstáculos para la industria en Colombia. De tal modo se dio paso a la creación de las corporaciones financieras las cuales cumplieron en buena parte la tarea de apoyar al sector manufacturero. Fue así como se crearon fuentes importantes para el financiamiento de la industria nacional como el Fondo de Inversiones Privadas (FIP) y el Fondo Financiero Industrial, para la financiación de la pequeña y mediana empresa, se capitalizó el Instituto de Fomento Industrial (IFI) y Artesanías de Colombia. Estas

entidades resultaron ser importantes aliadas a la hora de introducir el diseño como fuerza productiva dentro de la planeación nacional, o por lo menos así lo indican proyectos como el PNDI de 1985 en los que se tratan aspectos tecnológicos relacionados con la producción.

El Instituto de Fomento Industrial (IFI), por ejemplo, era importante en la planeación de programas en los que se vio implicado el diseño, gracias a que era una corporación financiera con capacidad de aceptar niveles de riesgo mayores del usual o una tasa de rentabilidad inferior a la comercial cuando el proyecto demostrara tener alta prioridad social. Por otro lado uno de los programas más importantes del instituto trataba de impulsar la producción nacional de bienes de capital que, constituía el sector más atrasado de la industria manufacturera.

Por otro lado, también en la vía de la institucionalización nacional en relación con el fortalecimiento de la disciplina, se notó que había necesidad de diseñar técnicas propias para aprovechar mejor los recursos naturales del país, los que no siempre podían ser explotados eficientemente con técnicas foráneas. A este se le denominó el problema de la transferencia de la tecnología extranjera y su coordinación correspondió a la Superintendencia de Industria y Comercio.

Para cumplir sus funciones adecuadamente, la Superintendencia coordinó labores con el ICONTEC y el Instituto de Investigaciones tecnológicas, para unir la política de normas con la de patentes, regalías y calidades. También se solicitó la ayuda del Incomex para impedir que algunos productos nacionales abusaran de situaciones que impusieran a los consumidores artículos de calidades y precios inadecuados dados por la prohibición de importaciones. Con ello, comenzaron a sentarse bases para las normas de calidad de los productos terminados a partir de criterios de diseño.

Con la creación del Sector 34 —Factores Humanos— en el ICONTEC comienzan a sentarse las bases para las normas de calidad en los productos terminados a partir de criterios de diseño (ergonómicos, funcionalidad, apariencia, tallas y medidas, seguridad y calidad de los insumos) para algunos productos industriales. (PND, 1985)

Para los años setenta, se dieron un sinnúmero de iniciativas de orden gubernamental y privado específicamente orientadas al desarrollo del Diseño Industrial en Colombia las cuales intensificaron sus acciones y ayudaron a su institucionalización. Entre ellas está la creación del programa de Centros Artesanales en Artesanías de Colombia; los proyectos piloto de juguetes, cocina y gráfica adelantados por el Centro Colombiano de Diseño, producto de la asesoría de Bélgica a Proexpo donde se creó la estructura necesaria para respaldar su implantación como centro de diseño autónomo, separado de cualquier estructura gubernamental como garantía para su efectividad⁵⁹; el

⁵⁹Con él se esbozó además el comienzo de una política clara a nivel oficial

SENA también hizo lo propio con la creación de un programa de formación con contenidos de diseño llamado Nuevo Centro Artesanal (1972-1973) asesorado por maestros españoles y orientados hacia nuestras artesanías “tradicionales”. Por su parte en el sector privado se tuvo una creciente demanda que incorporó diseño en textiles, tapices, artesanías, joyas y cerámicas (PNDI, 1985). Un ejemplo de ello a nivel regional fue el caso de Cartón Colombia en Cali, con la creación de un departamento de diseño en el que se trabajaba la gráfica y la estructura de empaques.

El incremento en experiencias de exportación dotó de fuerza al Diseño Industrial, ambiente que contribuyó a la agremiación de profesionales en una primera experiencia que se llamó CIDEM en 1972. Más adelante, impulsada por Proexport y como recomendación de la Comunidad Económica Europea se fundaría en 1976 la Asociación Colombiana de Diseñadores (ACD), agrupación profesional que reunía diversas disciplinas de diseño como diseño industrial, diseño gráfico, diseño de interiores, textil y de modas.

La década de los setenta resultó ser un momento especialmente contribuyente a la legitimación de la disciplina tanto por medio de la aplicación del Diseño Industrial y la agremiación como también por la vía de la profesionalización que empezaba a desarrollarse. En ella se dio paso a una confluencia de hechos académicos tal, que derivo en que algunos autores expresen que el Diseño Industrial colombiano nace en la década del setenta pues es un periodo en el que coinciden la apertura del programa de pregrado de Diseño Industrial en la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín (1973), la Universidad Jorge Tadeo Lozano (1974), Pontificia Universidad Javeriana (1977) y la Universidad Nacional de Colombia (1978).

Sin embargo, no por ello debe suponerse que “*el diseño industrial nace en el país como propuesta del sector académico*” (Franky, 2004, p. 137), esta es una apreciación ampliamente debatible dadas las causas que ya han sido expuestas con anterioridad. Si bien es la academia la que satisface a través de la profesionalización la demanda de formación en esta nueva especialidad, no se puede definir que es una propuesta que surge exclusivamente de ella, es más bien una respuesta de un agente del campo a la realidad que se le presentaba, que además como se ha observado ya había tenido como plataforma de inserción algunos proyectos estatales y otras muchas experiencias de producción aisladas así como experiencias gremiales. Sin embargo es preciso reconocer que sí fue desde el proceso de profesionalización que se pretendió —sino es que se pretende aún— llegar con mayor contundencia al sector productivo, pensando que la instrucción sumada al peso institucional iba a poder dominar lo que la realidad traería consigo gracias al comportamiento industrial.

Como se mencionó en el estadio anterior, la implementación del Plan Vallejo demostró que los estímulos financieros no eran suficientes para garantizar un desarrollo continuo de las exportaciones

de artículos manufacturados, por lo que el gobierno concedió mayor importancia a los servicios complementarios como los que prestaba el Fondo de Promoción de Exportaciones, este suministraba información sobre los mercados internacionales, canales de distribución, sistemas de venta, empaques, requisitos de calidad, etc.

El Gobierno cree que esta conjunción de la información con la asistencia técnica directa, el crédito y los seguros son un arma mucho más necesaria en estos momentos para el fomento de las exportaciones manufacturadas que la simple elección indiscriminada de los incentivos tributarios o cambiarios. La creación de una mentalidad exportadora y el diseño de un mecanismo institucional que ayude al industrial en cada uno de los pasos que debe realizar para poder exportar son la gran tarea que está acometiendo en estos momentos el Gobierno Nacional y sin la cual no será posible aprovechar plenamente los esfuerzos que en materia de mejoras de la eficiencia de la producción nacional están realizando las diferentes entidades oficiales.

Estas consideraciones sumadas a las experiencias antes mencionadas de diseño industrial en el país, llevaron a que a mediados de los años setenta, se desarrollara la tercera misión de asesoría internacional, primera a Proexpo/Banco de la República, la cual evaluó la situación profesional del diseño y dio recomendaciones concretas para un programa orientado al diseño industrial para las exportaciones, potenciando así, el inicio de un desarrollo académico y gremial con miras a la producción y exportación de productos.

En 1975, bajo el auspicio del CIPE (Centro Interamericano de Promoción de Exportaciones), del ICSID (International Council of Societies of Industrial Design) y del Gobierno belga y con dirección a PROEXPO (Fondo de Promoción de Exportaciones de Colombia), llegó al país una misión en Diseño Industrial compuesta por el profesor Jorge Cueben decano del Curso Superior de Diseño Industrial del Instituto Saint Luc de Lieja, acompañado por los diseñadores Ade Willoum (metalmecánico) y Dirk Jacobs (plásticos). (UNAL, 1977)

Esta misión tuvo como objetivo establecer qué sucedía en Colombia con el Diseño Industrial. Tras dos meses de investigación y análisis la misión belga dictó una serie de recomendaciones:

1. La solución a los problemas colombianos, depende exclusivamente de los colombianos, es decir no más misiones extranjeras, debemos aprender a creer en nosotros mismos.
2. El problema necesitaba nuevas soluciones, es decir se deben abrir las puertas a las nuevas generaciones.
3. Se debe crear una estructura, un centro de diseño enfocado a facilitar la comunicación entre los diseñadores y la industria ágil, autónoma y capaz de marcar políticas en el campo.
4. Fomentar, crear y controlar estructuras académicas en el área.

La segunda parte de la misión consistió en poner en marcha dichas recomendaciones. Con ello se logró:

1. Reunir a los diseñadores colombianos quienes posteriormente fundarían la Asociación Colombiana de Diseñadores.

2. Crear dentro de PROEXPO un programa encargado de promocionar el diseño en la industria en base a la elaboración de proyectos pilotos, en los sectores metalmecánico, plásticos, maderas, alimentos, etc. Para su desarrollo se contrataron personas nuevas dentro del panorama del diseño nacional.

El primero de ellos fue el primer proyecto piloto en diseño industrial para Colombia en el área metalmecánica, la cocina de gas desarrollada por Rodrigo Fernández Neira; el segundo, elementos modulares en plástico para baño por Germán López Barrera; el tercero consistió en una colección de juguetes didácticos en madera, la cual fue encomendada a un grupo de alumnos de tercer semestre de la Universidad Nacional bajo la dirección de Guillermo Sicard Montejo, este proyecto estaba dirigido a ser producido por la Unión de Artesanos de Nariño. Gracias a esto, se obtuvo un reconocimiento oficial que en consecuencia permitió la creación de la Sección de Diseño Industrial en el Departamento de Arquitectura.

3. Se creó la estructura teórica necesaria para respaldar la implantación del Centro Colombiano de Diseño Autónomo, separado de cualquier estructura gubernamental como garantía para su efectividad (que se convertiría después en el departamento de diseño dentro de PROEXPO)

4. Se efectuaron conversaciones con todas las universidades que habían demostrado algún interés en el campo del diseño dejando explícita la recomendación alrededor de la Universidad Nacional.

Como conclusión de esta misión, el profesor Gueben ofreció un adiestramiento para jóvenes profesores durante 6 meses en su facultad. En total nueve jóvenes asistieron al adiestramiento, cuatro de ellos pertenecientes a la Universidad Nacional. (UNAL, 1977)

De tal modo, siguiendo las recomendaciones dadas por la misión Belga para la producción de mercancías a PROEXPO, se estimuló la organización de un programa de estudios en la universidad pública —Universidad Nacional de Colombia— dirigido a la especialización de saberes para la producción material.

En 1977 la realidad daba una estructura de apoyo para el desarrollo profesional, por lo cual la Universidad Nacional de Colombia presentó el programa de Diseño Industrial. Esta es la entidad oficial rectora de la educación en el país, así que determinaba los puntos de prelación dentro de la actividad profesional, lo que la convierte en un caso importante a la hora de intentar comprender cuál era la orientación del diseño industrial en el ámbito académico, pues es el caso en el que más podrían manifestarse los intereses de la mayoría de los agentes.

Se pensaba que la Universidad Nacional debía abrir horizontes a las nuevas generaciones, en ese sentido se encargaba de “prever y plantear el futuro que el país merecía y necesitaba”. La Universidad Nacional pretendía según lo que permiten ver sus documentos fundacionales que el Diseño Industrial incidiera sobre su estructura y generara una apertura hacia el exterior. Parecían

estar conscientes de que el diseño industrial no puede estar aislado en la academia y que además podía configurarse como herramienta para la autonomía nacional.

La visión de la Universidad Nacional proponía que la disciplina debiera:

Permitir un conocimiento real, práctico y directo sobre el funcionamiento y la marcha misma de la industria, del comercio, del mercado, el consumo y sobre todo del hombre colombiano, quien permitiría su éxito y definitiva implantación dentro del país. (UNAL, 1977)

En la presentación del programa, el Diseño es definido como:

Un proceso creativo, dentro del cual el análisis previo, basado en situaciones reales conduce a una síntesis tendiente a la solución de problemas específicos. Este se adjetiva como industrial, en tanto se estructura como una disciplina dentro de la cual el proceso creativo define las cualidades de los objetos de uso, producidos industrialmente con una injerencia anterior de los factores funcionales, sociológicos, técnicos, estéticos, psicológicos y económicos.

A modo de cierre de este primer estadio resulta determinante tener en cuenta que a partir de 1975 se inició lo que Consuelo Corredor denomina el *ciclo de acumulación especulativa*, queriendo señalar con ello, que al agotarse el modelo sustitutivo y contando con un adecuado escenario político-económico, los capitales se orientaron hacia actividades especulativas significando un proceso de **desindustrialización**. Esto quiere decir que la acumulación que se generaba en el sector industrial desde 1975 no se daba a partir del mejoramiento de la productividad, del mayor valor agregado o del mayor aprovechamiento de la capacidad instalada, sino que la acumulación derivaba de las fluctuaciones del precio con el que se exportaban o importaban bienes, haciendo que la tasa de cambio y el tipo de cambio real fuera la variable más importante para la industria nacional, señalando con ello que la cantidad de pesos que se pagaban por moneda extranjera y el poder de compra de bienes que tenían las divisas fueron lo que fundamentó nuestra producción industrial en esa época.

El reconocimiento de este hecho, empieza a caracterizar un escenario adverso para el desarrollo del diseño industrial en el país, pues demuestra cómo desde la primera etapa del campo empiezan a convivir este proceso de desindustrialización con una disciplina que se caracteriza por ser una fuerza productiva del modo industrial de producción. A pesar de ello, con el nacimiento del Diseño Industrial en el ámbito académico se presentó el desarrollo de un discurso disciplinario apoyado en

una comunidad académica, propiciando de forma concluyente la etapa de *conformación del campo intelectual del diseño industrial colombiano*⁶⁰.

Con esta etapa quedan planteados los tres agentes o *líneas de fuerza* que han sido propuestos como los que tensionan el campo intelectual del diseño industrial, dejando esbozada una relación de dominación por parte de la industria, agente del campo productivo sobre las demás líneas (sociedad, cultura y academia) en tanto que son sus necesidades las que dan paso a un contundente interés estatal —del campo del poder— por el desarrollo disciplinar planteado tanto en proyectos de organismos estatales como en la universidad pública —del campo académico—, el sector privado, también hacía lo propio permitiendo la especialización en este nuevo saber, lo que lleva a decir que la academia estaba obteniendo un lugar importante dada su función formativa. En este punto, la industria parecía el fin último del diseño industrial, sin embargo parecía ser el agente menos informado sobre el asunto, después de la sociedad claro, que solo consumía —como mercado cautivo— lo que se producía al interior del país.

La industria, el comercio; en sí la cultura necesitan de un experto que sepa no solamente el manejo de las formas sino que también logre una adecuada transformación de los materiales con una tecnología propia y con profundo conocimiento de su país y de su gente. El diseño se convierte así en un claro instrumento de transmisión cultural y de camino para el progreso. (UNAL, 1977)

⁶⁰ El desarrollo discursivo en los setentas estaba pasando por un momento definitivo: Entrando los años 70, Maldonado desarrolla su concepto de “proyectación”, un neologismo que funda un campo epistémico que regula las producciones de la Arquitectura, el Diseño Gráfico y el Diseño Industrial. Ya no se trata del dominio de la forma, pero sí de un plafón de problemáticas comunes a los diseños que, precisamente, los convierte en “casos” del *Diseño* como genérico. ¿Qué puede entenderse por “proyectación”? Una metodología de trabajo racional —gobernada por la ciencia y la técnica como modelos propositivos— que postula la existencia de problemas que buscan soluciones (el problema del hábitat, de los objetos y de la comunicación). (Devalle, 2012)



10 Segundo Estadio:

Institucionalización vs. Desindustrialización 1977-1991

El Diseño, fruto del proceso de especialización derivado del desarrollo tecnológico, constituye uno de los instrumentos básicos del desarrollo social y transformación del entorno material y por lo tanto de las relaciones del hombre con su medio. A la vez, como expresión del conocimiento operacional que hace posible que está sea una relación dinámica, se fundamenta en el hecho cultural, dando especificidad dentro del esquema productivo. La acción del diseñador debe enmarcarse en el contexto de su medio ambiente global y en correlación con los demás componentes del sistema. (Polo, 1980, p.7)

En el Segundo Estadio tienen lugar tres acontecimientos importantes que condicionaran las relaciones entre los agentes del campo intelectual del Diseño Industrial a las tensiones que surgieron en el *Campo de Poder* entre los años 1975 a 1991 en Colombia. Se trata en primer lugar, del proceso de desaceleración de la industria colombiana conocido como la *desindustrialización* (Apuntes del Cenes, 2007) que inició en los años setenta y se mantuvo hasta el final de siglo (no es claro cuándo termina o si aún continúa). El segundo de ellos, se trata del reconocimiento por parte del Estado de que los cuellos de botella que se presentaban en el desarrollo de los sectores dinámicos de la industria, radicaba en lo nuevo y difícil de su tecnología para el país, lo que supuso un interés por parte del Estado en la política tecnológica colombiana. El tercer suceso se trata de la apertura económica del Gobierno Gaviria, la cual tuvo gran impacto en la disciplina, tanto por los proyectos que produjo como por su influencia en la relación de los profesionales de diseño con el medio.

vamos a entender por institucionalización tanto los procesos, como los eventos, hechos, actos que son hitos en el desarrollo de la profesión por alguna característica de novedad, importancia, impacto, que han podido tener y autoridad de quien lo realiza en un sentido amplio en este momento, autoridad en diseño, puede ser una autoridad pública, y de los cuales se puede decir que construye los mecanismos, los paradigmas, las reglas un poco, las practicas que van legitimando la profesión y sobre todo que van dejando unos procedimientos, instancias o recursos. Entonces ¿cuándo sería institucional una cosa? Cuando la comunidad en el sentido más amplio o más concreto de la definición aceptan que eso es así. Entonces en ese sentido, muchos son los pasos pero no todos los pasos son pasos totalmente institucionales. (Polo, 2014)

Para iniciar, hay que decir que con el fomento de las exportaciones se presentó una confrontación determinante para la producción nacional:

El Gobierno por mucho tiempo estuvo dispuesto a prohibir importaciones de cualquier artículo que la industria nacional demostrara estar en capacidad de producir, cualesquiera que fuesen las condiciones en que esto se hiciera; como resultado, la protección efectiva concedida a los bienes de consumo tradicional o suntuarios y aquellas materias primas y bienes de capital que tuviesen alguna producción nacional se volvió prácticamente infinita. Proliferando los monopolios, al suprimirse la posibilidad de competencia externa, se le quitó a la industria nacional la necesidad de preocuparse por sus costos de producción, la calidad de sus artículos, la entrega oportuna y las necesidades de financiación de los compradores. (Ministerio de Desarrollo, 1969)

Así, a pesar de haber sido una etapa fundamental para la consolidación de la industria nacional, las medidas proteccionistas se institucionalizaron de manera indiscriminada estimulando la generación de monopolios con una tasa muy baja de utilización de la capacidad instalada⁶¹, provocando que la industria manufacturera nacional en su inmensa mayoría tuviera bajos volúmenes de producción, además de altos costos y altos márgenes de utilidad permitidos por su carácter monopolístico. La industria nacional dispuso cómodamente de un “mercado cautivo”, razón por la cual tiempo después le fue difícil competir en el mercado internacional⁶².

El carácter generalmente monopolístico de la industria nacional ha obligado al gobierno a imponer amplios controles de precios a aquellos artículos que considera básicos para el consumidor nacional o el desarrollo de la economía. Lógicamente esto ha reforzado aún más la posición privilegiada de los artículos de carácter suntuario —en los que podría haber participado la disciplina— que tienen la mayor protección arancelaria, los más altos depósitos previos, cuya importación está prácticamente

⁶¹ Estimada por el D.N.P. en 50% para 1970 (Silva, 1974, p.9)

⁶² “El crecimiento industrial tuvo como guía no tanto la acción planeadora del Gobierno como la explotación de las ventajas de un mercado protegido, por parte de los empresarios”. (Silva, 1974, p.5)

prohibida y a los cuales no se considera necesario imponer control de precios.(Ministerio de desarrollo, 1969)

Estas características fueron algunas de las causales del atraso que vivía el sector productivo en el país hacia los años ochenta. Con ellas, empezó una crítica creciente sobre las orientaciones tecnológicas convencionales, que generó *“la presión de autores y entidades internacionales sobre la búsqueda o utilización de tecnologías apropiadas”⁶³, que suscitaron la demanda de nuevas herramientas conceptuales y prácticas para abordarlas”* (PNDI, 1985).

Al igual que pasaba en los años cincuenta, las limitaciones del mercado seguían afectando el crecimiento del sector no-tradicional debido a los altos valores unitarios de los productos. La producción manufacturera en general y las actividades relacionadas con el diseño industrial exigían consumidores de ingresos medios superiores y de nivel cultural “más alto” —emulando el estilo de vida moderno propio de Europa o Estados Unidos— en comparación con los de la industria tradicional, que se había desarrollado sobre la base de artículos de poco valor unitario, al alcance de una gran masa de la población, generalmente de bajos ingresos.

Después del agotamiento del modelo sustitutivo la expansión del sector tradicional estaba limitada en el mercado doméstico, pues tratándose de bienes de consumo en su mayor parte, solo podía crecer a expensas de incrementar la demanda interna o de exportar. El incremento de la demanda interna resultaba complicado debido al reducido aumento del ingreso per-cápita y su desigual distribución. La principal limitación la constituían los altos costos de producción que sumados al comportamiento de los industriales de la época, impedían bajar los precios a niveles compatibles con el poder adquisitivo de la mayoría de la población. Las mismas razones pueden aducirse al hablar de una mayor participación en los mercados de exportación: sus altos costos de producción respecto a los internacionales situaron una buena parte del sector tradicional fuera de los niveles competitivos.

Por ello, el diseño industrial era un factor determinante al servicio del desarrollo productivo, ya que el sector no tradicional de la industria —en el que podía inscribirse— tenía mejores posibilidades de crecimiento. Sus limitaciones obedecían a otro orden, uno de carácter tecnológico, —pues son los aspectos tecnológicos los que lo posibilitan o lo restringen.

⁶³Tecnologías apropiadas entendidas como: “procesos, productos y servicios, cuya naturaleza corresponde al medio ambiente, al entorno socio-cultural y a las necesidades de amplios sectores de la población” (Albornoz y Martínez, p. 288 citados en Zambrano, 2004, p. 69)

10.1 Diseño Industrial y Tecnología

El diseño como actividad tecnológica es básico para la sociedad industrial, optimizador de su actividad y generador de innovaciones que inoculan cambios axiológicos culturales, de esta manera nos encontramos con la tecnología como expresión de la cultura.

(Zambrano, 2004, p.66)

Según el diseñador Edward Zambrano (2004), la tecnología puede entenderse como el estudio sistemático de las técnicas empleadas por el hombre para conseguir y fabricar objetos, concepto que según él, sería reinterpretado a partir de la segunda mitad del siglo XX para decir que son más bien los medios y las actividades mediante los que el hombre altera y manipula su entorno, es decir, es un medio que se dirige al fomento de la cultura material. (p.61)

La tecnología tiene una relación fundamental con la actividad productiva y el proceso de desarrollo⁶⁴ de un país, por tanto su escogencia es afectada directamente por la estrategia de desarrollo económico elegida por el mismo. En Colombia los problemas asociados con tecnología tienen su raíz en que prácticamente toda la tecnología industrial disponible ha provenido del extranjero, debido al rezago en investigación e innovación que ha generado obstáculos asociados con la transferencia internacional de tecnología y con un desarrollo tecnológico insuficiente, que no ha repercutido en ventajas competitivas o en la obtención de marcas, o patentes propias.

Nuestras exportaciones no son competitivas, y lo que es peor, no se ve cómo podrían llegar a serlo mientras sigan siendo copias de otras. Por modernos que sean los equipos y patentes que compremos, nunca lo serán tanto como los que tienen en preparación el que nos lo vende. La única competitividad posible se basa en hacer innovaciones propias; en crear cosas nuevas. (Varsavsky, 1971)

Desde los años setenta, tras las dificultades vividas por el sector productivo colombiano, el país comenzó a abrir las fronteras comerciales y avanzó hacia una estructura más liberal de comercio internacional, lo que lo acercó más a una situación de libre comercio, dejando expuesta la producción nacional a la competencia de las importaciones y con ello a la actividad del capital extranjero; por ello los problemas asociados con la transferencia de tecnología recibieron atención sistemática del gobierno por primera vez:

⁶⁴ “Aparece aquí el desarrollo como concepto para la medición de la injerencia tecnológica dentro de una sociedad”. (Zambrano, 2004, p.66)

En el plan de desarrollo para el último cuatrienio (1970), la sección de política industrial enuncia que Hay que aumentar el grado de competencia en los mercados internos para incrementar la eficiencia industrial del país y canalizar en esta forma, la inversión hacia sectores **socialmente más rentables**. Además es necesario hacer más atractiva la producción para exportar. (Silva, 1974, p.12)

Sin embargo, en el plan también se enunciaba que resultaba importante dar un mayor énfasis a financiar las exportaciones de la industria, que las importaciones de maquinaria para substituir importaciones de productos con alta protección arancelaria, con lo que la estructura proteccionista tuvo un fuerte impacto en la definición de los bienes que serían “atractivos” para los empresarios. Con ello los criterios oficiales se convirtieron en decisiones explícitas sobre cuales bienes debían ser producidos internamente y cuáles debían ser importados. Esta política restringió las oportunidades del país para encontrar espacios donde desarrollar y trascender su capacidad creativa, marginando a su vez a la disciplina en sus oportunidades de transformación, ya fuera de bienes de capital o de bienes de consumo, los cuales eran inasequibles para el grueso de la población.

La política del Gobierno pasó de ser una política orientada a favorecer la creación y desarrollo de infraestructura productiva a una política orientada a crear competitividad con precios artificiales. Desde entonces, se pasó de un crecimiento industrial extensivo a un crecimiento intensivo; es decir una mayor explotación de la infraestructura y los factores de producción disponibles. (Apuntes del Cenes, 2007, p. 120)

Las decisiones estatales que promovieron las exportaciones sobre la importación de maquinaria provocaron que los intereses del sector productivo se alejaran de la producción de aquellos bienes en los que podía incidir el diseño industrial, ya que constituían una inversión muy alta, pues sus costos de producción aumentaban al tener que elaborarse a partir de lo que estaba disponible en el país. Con ello se alejó también a los objetos producto de diseño de la capacidad adquisitiva de la población, determinando como resultado una concepción de diseño en términos de centro-periferia⁶⁵, donde la disciplina seguía siendo destinada a la reproducción de objetos “suntuarios” para el consumo de la élite.

Colombia es hoy un país con 24 millones de habitantes. El “mercado efectivo”⁶⁶ (o sector moderno) está constituido apenas por 6 ó 7 millones (aproximadamente el 30%). La gran masa de la población no tiene acceso a muchos de los bienes de producidos dado su bajo ingreso y el costo de los bienes. En esta situación, la escogencia de productos substitutivos puede tener un impacto considerable en la ampliación del consumo y por ende en el aumento de la producción y del empleo. Aunque la

⁶⁵ Para ver el concepto *centro-periferia* remitirse al capítulo Diseño y Modernidad

⁶⁶ Las personas que tienen los ingresos suficientes para demandar.

evidencia empírica es escasa, tiende a demostrar que —dada una necesidad— el bien que satisface en el “sector moderno” es más capital intensivo en su producción que el bien consumido en el “sector tradicional”, si alguno. El “sector moderno” tiende a ser más propenso al “efecto demostración” del exterior. En consecuencia, tiende a consumir bienes similares a los utilizados en los países avanzados, de altos ingresos. Pero desde que estos bienes son producidos en mercados normalmente masivos, con abundante capital y mano de obra escasa, la tecnología desarrollada para su producción general es capital intensiva. (Silva, 1974, p.12)

Lo que se quiere dar a entender es que, debido a la distribución desigual de los ingresos en el país, la demanda podía clasificarse en dos tipos: por un lado la del “sector moderno” de la sociedad—o del que por lo menos pretendía serlo— que contaba con la voluntad y capacidad económica de consumir bienes que necesitaban emplear más capital que otros factores de producción, por consiguiente la tecnología desarrollada para su producción dependía intensamente del capital, no tanto del trabajo humano, produciendo bienes de altos costos a la vez que pocas fuentes de empleo. Esta demanda destinaba al diseño a cumplir casi exclusivamente con su factor estético y simbólico —a lo que a *modernidad* se refiere— dejando de lado su factor productivo, el constructivo y claramente el económico. Por otro lado estaba la demanda del “sector tradicional” que parecía consumir bienes que resultaban más de una *tecnología intensiva de trabajo*, y no tanto de capital, por lo que resultaban siendo bienes de bajo costo, a la vez que podía generar una gran cantidad de empleo. Sin embargo, las acciones gubernamentales se inclinaron por invertir en los sectores “*socialmente más rentables*”, —el sector moderno— tomando acciones que resultaron contradictorias respecto a la estrategia de empleo necesaria para la época.

Estas decisiones constituyeron un grave problema teniendo en cuenta que gran parte de la industria nacional dependía de la demanda interna, pues a mayor producción de bienes con tecnología capital intensiva, menor sería la cantidad de empleos industriales activos en el país, y con ello se haría aún más estrecho el mercado interno relegando la oferta para el “sector tradicional” a la producción doméstica.

En un reciente estudio, Morawetz analiza la inversión proyectada en el sector petroquímico para la presente década (sector prácticamente controlado por el Gobierno). El autor concluye que los 2500 millones de pesos previstos para la inversión, generan un empleo directo de solo 2.500 personas y un total de 3.500 (directo e indirecto). En contraste, se estima que si esa cantidad fuera invertida en los sectores de confecciones, zapatos, muebles de madera, textiles, productos de vidrio y manufacturas metálicas, ella generaría más de 50.000 empleos directos y entre 100.000 y 150.000 empleos totales. Además la inversión en petroquímica lleva a menores ganancias y /o ahorros de divisas y tiene una mayor relación “capital/producto”, que la supuesta en los sectores trabajo-intensivos mencionados. (Silva, 1974, p.21-22)

Acciones de esta índole provocaron que la capacidad adquisitiva de los trabajadores no mejorara, lo que impedía a su vez que pudieran comprar los bienes que se producían dentro del país. A ello se sumó la pérdida del nivel de competitividad del producto nacional frente a los parámetros internacionales, condiciones que resultaron preocupantes y ocasionaron el impulso a varios esfuerzos e iniciativas para encontrar caminos al desarrollo desde una dinámica propia.

Es preciso mencionar que “los procesos de fabricación y los productos de aquellos procesos se encuentran en una relación dialéctica de mutuo condicionamiento. Así, Tecnologías avanzadas producen productos avanzados que corresponden a remuneraciones avanzadas, necesarias para adquirir dichos productos” (Bonsiepe, 1982, p.39). Señalando con ello que si en el país no había un desarrollo sustancial de ciencia y tecnología que pudiera aplicarse a los procesos de fabricación, pues eso se vería reflejado en los productos de dichos procesos y además en la capacidad de adquirirlos por parte de la sociedad, ya que la aplicación (o no) de tecnología influye en las condiciones laborales de la sociedad en que está inmersa⁶⁷.

En un país como Colombia, en el que no se produce tecnología, las ocupaciones de sus habitantes tienden a caracterizarse por ser trabajo intensivas, mientras que las remuneraciones ofrecidas por su trabajo tienden a ser muy bajas y los espacios para generar innovación, transformación o incidencia directa sobre la estructura técnico industrial resultan ser escasos. En ese sentido, si se asume que el diseño se relaciona con la disponibilidad social de pensar, producir y consumir algo en un contexto dado, es posible entender por qué el diseño industrial no ha logrado permear la cultura material de los colombianos, o más bien porqué los colombianos no logran acceder a la parte de la cultura material que está permeada por el diseño industrial.

“El rezago en la sustitución de bienes intermedios y de capital, somete la continuidad del desarrollo industrial a los aumentos de la demanda interna por bienes de consumo, lo cual tiene fuertes límites, dados los bajos niveles de ingreso y la creciente concentración de los mismos. Esto hará que las grandes firmas orienten su producción, preferencialmente hacia los estratos altos y medios de ingreso, reforzando así la estrechez del mercado interno”. (Corredor, 1992, p.175)

De ahí nació la incorporación, por primera vez, de un capítulo de política de ciencia y tecnología en una plan de desarrollo, el *Plan de Integración Nacional 1979-1982*, el cual abrió el camino para

⁶⁷ Siguiendo esta línea, resulta determinante para el diseño industrial reconocer las características de la tecnología y la industria que lo enmarcan, pues son factores que finalmente lo determinan de múltiples formas ya que hacen parte de la red socio-técnica disponible para su desarrollo, entendiéndola “como una estructura tecnológica relativamente estable, producida e integrada por realidades humanas y técnicas que distribuye las relaciones entre los actores sociales y naturales” (García, 2005, p.9).

la incorporación de la variable científica y tecnológica en las política y planes de desarrollo del país y permitió a su vez que comenzara a hacerse explícita la problemática del diseño industrial como mecanismo de creación y adaptación tecnológica⁶⁸. Se creó también la *Ley Marco de Ciencia y Tecnología*, y la *Misión de Ciencia y Tecnología* (1988) con el propósito de realizar estudios para definir un plan nacional de mediano y largo plazo de un sistema científico y tecnológico. COLCIENCIAS por su parte estuvo directamente relacionada con los avances en la formulación de las políticas tecnológicas, elaborando varios proyectos de creación y adaptación tecnológica, los cuales llevaron a la inclusión de la actividad del diseño industrial por parte de su división de Ingeniería e Industria. También hubo proyectos desde el Centro Nacional de Estudios de la Construcción (CENAC) como el *Programa del Mueble Económico*, junto a acciones de algunas entidades y fundaciones privadas preocupadas por el problema de la insuficiencia tecnológica en el país.

Sin embargo la productividad en los años ochenta no creció, y la tasa de desempleo parecía inmune, con lo que se podría deducir que el crecimiento industrial de la época estuvo apoyado en gran medida por la dinámica exportadora que se beneficiaba de una tasa de cambio real devaluada con la que el producto se volvía competitivo por la reducción de precios. “Es evidente un incremento significativo de las exportaciones desde 1984 hasta 1991, indicando el aumento de la demanda del sector exportador sin aumentos significativos en la productividad”. (Apuntes del Cenes, 2007, p. 126)

Por ello, para los años 80 se pretendió articular al diseño industrial en diversos niveles de la actividad económica del país, pues este podría atribuirle mayor “valor agregado” a los productos a través del *know-how*, abonando además al sentido económico de la disciplina gracias a su criterio de racionalidad en el uso de insumos, energía, trabajo y en la eficacia de los procesos escogidos para

⁶⁸ “Los planes de desarrollo que han propuesto los diferentes gobiernos han venido evolucionando en la consideración de los problemas tecnológicos, mostrando una progresiva claridad sobre sus factores, identificando sus variables y componentes, desagregando programas y proyectos desde el planteamiento de las viejas estrategias básicas, como el empleo y las exportaciones, los objetivos sociales y de producción de los Planes de Desarrollo Nacional se han medido fundamentalmente por metas y formulismos económicos, y los aspectos tecnológicos considerados se han fundamentado en la adopción —importación— de bienes de capital, insumos, productos terminados, *know-how* y asesoría y en el supuesto de que el aporte interno lo constituyen la ocupación laboral, las materias primas y recursos naturales y la capacidad de ahorro nacional. La creatividad como recurso y la investigación y el desarrollo científico, tecnológico y de productos como medios no habían sido expresamente mencionados u operacionalizados en los planes anteriores...” (PNDI, 1985, p. 31)

la producción. Con ello se consideró que el Diseño Industrial debía vincularse como variable de la política tecnológica. Se formuló el Plan Nacional de Diseño Industrial (PNDI) en 1985, el cual fue uno de los componentes del Programa Nacional de Desarrollo Tecnológico para el sector industrial; orientado a la creación y adaptación de tecnología, que servía de instrumento para lograr los propósitos del Plan Nacional de Concertación de Ciencia y Tecnología.

El solo hecho de que la pequeña y mediana industria abarque más del 90% de los establecimientos y solamente contribuya con el 40% de valor agregado y que el sector rural tradicional trabaje con niveles mínimos de productividad dan una medida de lo que en materia de identificación y difusión de alternativas tecnológicas para estos sectores está por hacerse. (Acevedo, 1980)

10.2 Plan Nacional de Diseño Industrial (1985)

El PNDI fue un documento presentado a Colciencias por el diseñador Rómulo Polo que pretendía servir de soporte a la aplicación del Diseño Industrial como herramienta indispensable para el desenvolvimiento tecnológico y productivo del país. El documento funcionaba además como canal de concertación entre las entidades, empresas productoras y profesionales y exponía como la disciplina lograría alcanzar su mayor plenitud instrumentalizadora y de síntesis a partir del desarrollo científico, ya que este suele manifestarse en la transformación de los modos de producción en todas sus escalas.

El plan contaba con las siguientes funciones generales: Instrumentalizar los Proyectos y Programas Sectoriales orientados al sector industrial y facilitar la operacionalización de otros componentes del Plan de Concertación en Ciencia y Tecnología, en lo referente a:

- Transferencia de tecnología al sector productivo y desarrollo de nuevos equipos y productos.
- Dinamización de los procesos de investigación aplicada, mediante el diseño, experimentación, evaluación y/o adecuación de productos, como resultados tangibles de aquellos, para hacerlos aplicables a las demandas de la población y de la industria.
- Introducción y desarrollo de nuevas metodologías para el estudio de casos, la elaboración de proyectos, y la implementación de procesos más eficaces de diseño y desarrollo de bienes de capital y productor terminados.

En el documento se especifica:

“El diseño se entiende como una disciplina esencialmente instrumentalizadora en lo físico, que permite —en el campo que le es propio— trascender del nivel abstracto de la ciencia al nivel **operacional** de la tecnología (creación de bienes intermedios o de la producción) y de éste a la

realidad de las necesidades de todos los individuos y la sociedad (como bienes terminados). De este modo **el Diseño Industrial se dirige a poner al alcance de la sociedad tales bienes, y a facilitar su innovación constante**. La dinámica que caracteriza a esta disciplina interpreta a otra más amplia: la de la sociedad, que es finalmente el motor de todo avance.” (PNDI, 1985, p. 22)

Así, dejaba planteado que el Diseño Industrial es una herramienta operacional de la tecnología ubicada en el proceso social especializado de producción de bienes, el cual se ocupa de la concepción y desarrollo de productos que satisfacen las necesidades de la sociedad, alejándose de la idea de que el diseño era un resultado de la producción para decir que este es más bien el proceso a seguir para obtener un resultado, en el cual se consideran simultáneamente todas las variables que intervienen en la definición de las características de un objeto, tanto técnicas y científicas como factores humanos, económicos y culturales relativos, donde producto y proceso de producción se condicionan mutuamente, volviendo a poner sobre la mesa el problema tecnológico.

En el PNDI se exponían un conjunto de eventos y situaciones contextuales que facilitaban en la época un clima de aceptación para la disciplina. Entre ellos señalaba:

- El proceso general de estructuración de mercados locales, que se habían ampliado, diversificado y especializado, y en buen grado la confrontación de nuestras manufacturas en mercados externos e internos con la oferta internacional.
- Los tratamientos de choque en el manejo de la economía nacional que oscilaban entre un proteccionismo exagerado y la liberación indiscriminada de las importaciones de productos, equipos y tecnologías y pusieron en evidencia la vulnerabilidad de nuestra industria y el conservadurismo de muchos empresarios.
- La presión de autores y entidades internacionales sobre la búsqueda o utilización de tecnologías “apropiadas” que suscitaron la demanda de nuevas herramientas conceptuales y prácticas para abordarlas.
- El clima de aceptación y demanda del Diseño Industrial y la participación de diseñadores en diferentes programas de entidades oficiales.
- El proceso de profesionalización del Diseño, tanto en su formación universitaria como en un sentido gremial.(p.53)

El PNDI contenía una caracterización del sector productivo de la región, en la cual se evidenciaban hábitos empresariales de copia de modelos, producto de la ausencia de actitud creativa, sustentada por el sistema educativo y transmitido a la vida económica. Aquel documento permitía constatar la acción de un gobierno predominantemente proteccionista en ausencia de conciencia tecnológica que provocaba pocas acciones de fomento tecnológico a la industria

nacional, lo cual generaba un estado de dependencia tecnológica que se reflejaba en que el principal factor de desarrollo estuviera determinado por la compra de máquinas y procesos frecuentemente inadecuados a las condiciones técnicas y de mercado locales; la ausencia de criterios para la adquisición de marcas; modelos y tecnologías, la selección de asesorías y la compra de *know-how*.

Hasta el momento, los aspectos de investigación científica y aplicada desarrollados en el país se habían caracterizado por un enfoque marcadamente académico bastante desligado de la realidad productiva colombiana. Los adelantos en las instituciones universitarias no conducían a desarrollos posteriores en el sector industrial y empezaba a dibujarse un distanciamiento entre los agentes del *Campo Productivo* respecto de los agentes del *Campo Académico*. En consecuencia, empezó a esbozarse en la etapa final del *Segundo Estadio* del Campo Intelectual del Diseño Industrial la escisión entre la formación y la práctica del diseño industrial colombiano.

“El sistema investigativo universitario ha surgido de espaldas al sector industrial” (PNDI, 1985). Por ello el PNDI sugirió la reorientación y adecuación del enfoque de los recursos y las necesidades académicas, para poder dar soporte científico al desarrollo de los cuadros técnicos que requerían las instituciones para el fomento del desarrollo industrial y el sector productivo, pues existía un apreciable número de profesionales de Diseño Industrial⁶⁹ que contaban con escasa participación en el sector productivo. Poseían también buen nivel de creatividad, capacidad de análisis y potencial de adaptación a distintos tipo de empresas y productos, pero con deficiencias en el manejo de los factores científico-técnicos del proceso industrial. Es evidente que desde sus inicios uno de los principales problemas del oficio ha sido la dificultad para incorporar a los profesionales en el sector productivo.

El PNDI asumía la disciplina como factor de operacionalización de otros componentes tecnológicos y sociales y proponía la concertación entre Universidad-Industria y Sector profesional-Sector productivo. De este modo, el diseño industrial era visto como criterio para el ordenamiento de los mercados sectoriales y la conformación de una oferta interna que sustituyera importaciones y brindara una oferta exportable, con mayor “valor agregado”.

En medio de esta situación, se hacía —y se sigue haciendo hasta hoy— necesario aclarar el objeto de estudio del diseño industrial a nivel profesional, su contenido y los métodos que le correspondían como disciplina emergente. Simultáneamente resultaba conveniente considerar a la comunidad de diseñadores como un grupo objeto de información que los aproximara a las orientaciones generales de las políticas de desarrollo científico-tecnológico nacionales.

⁶⁹ Aproximadamente 600 profesionales para la época, pues se estaban produciendo egresados desde 1978. (PNDI, 1985)

Con documentos como el PNDI se pretendió el desarrollo interno y la estructuración de la actividad de diseño industrial, además de su inserción en los sectores de la investigación y la producción, hecho que resultaba imprescindible. De tal modo, fue considerada como disciplina instrumental del desarrollo tecnológico aplicable a:

- El sector científico-técnico para avanzar en la investigación aplicada y en la transferencia de sus resultados a la industria.
- El sector productivo como herramienta metodológica, técnica y económica para el desarrollo de nuevos procesos y mejores productos.
- Al sector de la planificación como criterio de formulación de las medidas y planes gubernamentales generales y sectoriales orientados al desarrollo tecnológico para la implementación de sus programas y el aumento de la capacidad interna para sustituir importaciones y aumentar exportaciones, mejorar el rendimiento y utilización de la capacidad instalada, el aprovechamiento de recursos (materias primas, creatividad, trabajo) y la disminución de factores de dependencia tecnológica, económica y cultural.

Aunque la implementación de un conjunto armónico de políticas, estrategias, programas y proyectos que involucraran al diseño industrial era imperiosa, el desarrollo de estos dentro del marco del plan no fue posible, dado que la articulación entre los sectores considerados por el PNDI resultó insuficiente. En consecuencia, este programa no pudo ser ejecutado a pesar de haber desarrollado sus primeras etapas con entidades y líderes sectoriales. Una de las posibles causas de este hecho podría atribuirse según Polo (2014), a la inmadurez con la que contaban sobre todo las instituciones académicas, a las que se les pedía dar cuenta de la infraestructura y los equipos que se disponían para establecer las relaciones Universidad-Industria, de los cuales la mayoría carecía dada su reciente aparición.

A pesar de ello, algunas entidades públicas insistían en la posibilidad de articular componentes tecnológicos al conjunto de sus actividades y programas, entre ellas el Servicio Nacional de Aprendizaje SENA. El SENA es una institución que surgió como respuesta a las necesidades planteadas por el rápido crecimiento industrial experimentado en el país a mediados de la década de los cincuenta, donde la capacitación de la mano de obra constituía un requisito fundamental impuesto por la modernización.

El SENA se erigió como una organización en apoyo al desarrollo sectorial de país, que resolvía el problema de la capacitación técnica demandada por la expansión del sector productivo, pero no lograba brindar apoyo a la investigación y el desarrollo del sector industrial. La entidad, tiene como actividades generales el entrenamiento y la capacitación de la fuerza laboral industrial

(especialmente al nivel de operarios, técnicos y tecnólogos), y el Programa de Asesoría Técnica a las empresas. Estas son tareas esenciales por su incidencia en la perspectiva tecnológica del sector productivo nacional, teniendo en cuenta que la educación técnica, como menciona Jaime Silva (1974) en *Políticas, Tecnología y Empleo en Colombia: consideraciones teóricas, políticas gubernamentales y estructura institucional*, repercute considerablemente en el imaginario del sector productivo del país.

En Colombia, una parte considerable de los “pequeños y medianos” empresarios fueron inicialmente operarios o técnicos. Así, las “preferencias tecnológicas” de estos empresarios, es decir en prevención hacia el uso de determinado tipo de procesos, estará influenciado apreciablemente por la clase de “educación” técnica que hayan recibido en sus comienzos. El desarrollo de sus habilidades para adaptación de procesos y el grado de comprensión de las posibilidades económicas ofrecidas por el uso del factor trabajo son consideradas de máxima importancia.(p. 63)

En ese sentido el SENA buscaba evolucionar hacia nuevas concepciones y enfoques de su caracterización tecnológica, encontrando eco en el *Plan de Ciencia y Tecnología para una economía social 1987-1990*, con el cual finalmente empezó a definirse la tecnología como variable del desarrollo económico y social del país. En este plan “*aparecen identificadas como objeto de impulso acciones de Diseño Industrial que incentiven la invención, innovación y difusión, dentro del Programa de Desarrollo Científico y Tecnológico para el Sector Industrial*”(P &P, 1987, p. 10).

Así, la institución encontró en el Diseño Industrial una alternativa consecuente con su desarrollo e inició la estructuración de programas de diseño industrial y proyectos de desarrollo tecnológico en cinco centros de esta entidad en la ciudad de Bogotá, con los que se propuso a no solo dar respuesta a las necesidades específicas de “*operarios calificados*” sino que además, procuraba dar continuidad a los esfuerzos internos por hacer desarrollos y adaptaciones de materiales y equipos, muchos de ellos ejecutados por iniciativa personal de instructores y estudiantes, por fuera de los programas vigentes y sin suficientes recursos. Fue el caso de los experimentos con energías no-convencionales y diseño mecánico en el Centro de Técnicos de Industria de Bogotá u otras iniciativas surgidas de convenios con entidades o gobiernos que se vieron truncadas por la carencia de una estructura de investigación y desarrollo y por falta de políticas institucionales, como el caso del convenio con la Universidad Nacional para desarrollar molinos de viento en el Centro de Fundación de Bogotá. (P&P, 1987)

10.3 Apertura Económica 1991

En contraste con los esfuerzos expuestos anteriormente, la realidad del país estaba dando un giro en la estrategia de acumulación de capital, abandonando la apuesta por expandir el mercado interno, para concentrarse en la producción volcada hacia el exterior. A principio de la década de los noventa el Gobierno sostenía que la reinserción en la economía mundial, era necesaria por tres motivos:

En primer lugar, porque el progresivo cierre de la economía había hecho más lenta la transformación estructural que el país requería para su modernización económica y social. En segundo lugar, porque dicha lentitud había hecho perder valiosas oportunidades de utilizar los recursos en forma productiva. Como resultado, la productividad global de la economía se había estancado e incluso declinado en términos absolutos, retroalimentando el enclaustramiento y haciendo más conflictivo el desarrollo social. Y en tercer lugar, porque el cierre progresivo y la lentitud de cambio estructural había demorado el progreso social redistributivo. (Planeación Nacional, 1990)

La administración del presidente Gaviria (1990-1994) definió un modelo de desarrollo que profundizaba el proceso de apertura económica al tiempo que lo aceleraba, haciendo de la apertura económica el eje del “nuevo” modelo de desarrollo.

El gobierno acogió las tesis de lo que llamó la nueva teoría del desarrollo que concibe la competencia como el demiurgo que puede cambiar el comportamiento microeconómico de los agentes tanto privados como públicos, en una espiral de especialización de mayor eficiencia, mayor productividad, aumento del excedente y su reinversión que debieran conducir a tasas de crecimiento mayores que las obtenidas durante las dos últimas décadas. (Kalmanovitz, 2003, p. 555)

Se partió del supuesto de que los problemas de la economía, en especial la escasa modernización del aparato productivo se debía al exceso de intervencionismo por parte del Estado, por lo que el presidente César Gaviria decidió reducir el área de incidencia del Estado sobre la economía, principalmente en la producción de bienes y servicios, propuesta que hizo explícita en su plan de desarrollo *La Revolución Pacífica* y posteriormente en la Constitución de 1991:

“Con relación a la economía, la nueva Constitución se apartó un poco del legado intervencionista de las reformas constitucionales de 1936, al propiciar una banca central más independiente del gobierno, disolviendo la Junta Monetaria y creando un cuerpo más autónomo, con lo cual se reduce el campo de maniobra del Gobierno para intervenir en asuntos monetarios y de crédito y más precisamente para abusar de su papel.” (Kalmanovitz, 2003, p. 559)

Esa decisión condujo a que el país empezara un proceso de desinstitucionalización, pues se privatizaron empresas del Estado en vías de disminuir su injerencia en la economía nacional.

Igualmente, con la llegada de Gaviria al poder se tomaron medidas para disminuir el “clientelismo político” que terminaron por afectar la política industrial ya que suprimían cualquier apoyo del Estado al aparato industrial y sus diferentes sectores, pues en el pasado estas acciones estimulaban actos de privilegio económico y político a los monopolios que se habían conformado en las décadas anteriores, los cuales pretendían ser superados por este Gobierno.

Dichas medidas que intentaban parar el marasmo de la protección, hicieron estallar una crisis entre las pequeñas y medianas empresas colombianas, las cuales se vieron amenazadas por la entrada de competencia extranjera producto de la apertura automática de liberación de los mercados que se vivía.

La internacionalización de la economía significó para los consumidores mayor variedad de productos a costos más bajos y con mejores calidades, características con las que no podían rivalizar gran parte de las industrias nacionales, que no sobrevivieron a la competencia, entre ellas las pequeñas empresas de diseño que apenas estaban surgiendo, las cuales habían sido favorecidas por el pasado cierre de importaciones del Gobierno Betancur (1982-1986), pues sus productos resultaban innovadores en el mercado nacional. (Proyectodiseño, 2004)

Con el nuevo esquema económico, también fueron afectadas algunas actividades donde el diseño había logrado oportunidades importantes para incursionar formal o informalmente. Para la muestra, la experiencia de diseño formal de los buses (ver Anexo 5). Contrario a lo que sucede con un carro particular, un bus no se compra como una unidad terminada desde la fábrica, sino que se puede adquirir por partes; por un lado un chasis que mantiene unidos los subsistemas técnicos, mientras que por otro lado se construye la carrocería con “mecánica nacional”. Esta característica sumada a la simplicidad de los procesos permitió que las carroceras nacionales pudieran incursionar en este campo; además hizo posible que surgiera un número significativo de talleres que también producían carrocerías para bus, provocando muy poca normalización en sus inicios. Se partió por imitar la construcción observada en los buses importados, en las que incluso se llegaron a realizar algunos acuerdos de transferencia de tecnología a partir de las firmas norteamericanas o europeas que los fabricaban. Sin embargo, se logró abandonar el esquema de dependencia rápidamente y se fue reinterpretando la forma. (Carrera, 2004. En Sicard, Espinosa & Orduz, 2004, p.104)

Finalmente, en medio de estos esfuerzos, en 1989 se produjo un hito del diseño nacional con el bus Halcon CM-580⁷⁰ (Ver Anexo 5), el que contó con la primera asesoría formal hecha en el país por profesionales del diseño industrial para el diseño exterior e interior del vehículo. Este bus fue

⁷⁰ Reconocido de tal forma en la recopilación *Historia del diseño de Producto en Colombia Siglo XX* realizada por la revista *Proyectodiseño* en el 2004.

diseñado por Jorge Montaña y Mauricio Mejía con la colaboración de Fernando Ramírez para Colcar/Blue-Bird, fue el primer bus con baño y que utilizaba fibra de vidrio y plástico para su fabricación, lo que lo llevo a convertirse en un éxito en ventas. Más adelante, se dieron también otros casos como los de *Superior*, empresa que producía series normalizadas, y que junto a Colmotores, la Universidad Nacional e INTRA, desarrollaron un prototipo que contaba con un puesto para el cobrador, una puerta central, y circulación interna controlada; paralelamente hubo otros esfuerzos con propuestas innovadoras como Non Plus Ultra dedicada a la fabricación de colectivos o AGA, primera empresa dedicada a la fabricación de buses interurbanos que integró un departamento de diseño industrial a su fábrica, integrando muchas innovaciones que dieron como resultado un producto competitivo a nivel internacional. Algunos de sus modelos fueron el “Bus tipo”, el “Royal Class” y el “Dinópolis”. Esta fábrica demostró un cambio de pensamiento que pasaba de ser una empresa manufacturera a convertirse en una verdadera industria. (Currera, 2004. En Sicard, Espinosa & Orduz, 2004, p. 114)

No obstante, la crisis generada a partir de la apertura económica, produjo un desequilibrio que sacrificó un grupo importante de carroceras nacionales.

Los primeros en desaparecer, naturalmente, fueron los pequeños talleres, que basaban sus ventas en la transformación de camiones del tipo Luv o B2000 y similares, que fueron reemplazadas por vehículos importados principalmente de Asia y cuyos precios, calidad y condiciones técnicas eran mejores. Les siguieron otras carroceras con mayor solidez; incluso llego a ser fatal para algunas de las grandes, nótese el caso de Colcar-Blue Bird. [...] En los noventas, el número de marcas extranjeras se multiplicó, y el valor de las ventas de los importados igualó en un año el valor de los nacionales. De la misma manera, se incrementó el número de modelos ofrecidos al público. Se llegó a tener cerca de 35 marcas y 300 modelos en el mercado, muchas más que las que se ofrecen en países como Venezuela, Chile, Brasil y Argentina. Colombia se ha convertido en uno de los países de América Latina que tiene más modelos y marcas en el mercado. (Currera, 2004. En Sicard, Espinosa & Orduz, 2004, p. 122)

Lo anterior pone en entre dicho la afirmación hecha por Jaime Franky y Mauricio Salcedo en el capítulo *Colombia* del texto *Historia del Diseño en América Latina y el Caribe* (2008), en el cual se afirma que la apertura económica es “*el cambio que más ha favorecido al diseño en general en el país*” (p.106), pues es gracias a ella que, según los autores, se suspende el Estadio de Institucionalización del diseño y la construcción de la disciplina para lanzarlo al escenario.

Las empresas miraron hacia el diseño y hablaron de diseño; la apertura es pues una oportunidad pero a la vez un riesgo, en la medida en que por lo menos hasta ahora, la industria colombiana no ha logrado una mejor articulación con el mercado internacional y ha perdido dominio sobre el mercado interno. (Franky & Salcedo, 2008, p.106)

Cabe aclarar que si bien, la apertura obligó a los industriales a reconocer la importancia de la innovación y del papel del diseño dentro de la producción, la falta de apoyo estatal no permitió que las empresas, sobre todo las manufactureras, pudieran abordar la realidad de modo favorable, pues carecían de créditos suficientes para hacer frente a la situación que se vivía.

En ese sentido, y contrario a lo que afirman Franky y Salcedo, es evidente considerar que esta etapa no generó realmente la suspensión de la institucionalización del diseño industrial ni tampoco que cesó su construcción. Por lo que se puede deducir, lo que produjo esta etapa fue un proceso de institucionalización de la disciplina aún más fuerte que el que se había vivido anteriormente, este no lanzaba a la disciplina propiamente al escenario productivo, sino que la llevaba a un proceso más destacado de institucionalización —pues ya se contaba con un medio someramente informado de lo que hacía la disciplina—, el cual operó por distintas vías, una de corte académico y otra producto de la convergencia de esfuerzos gremiales, académicos y de organismos públicos, los cuales se concretaron en múltiples programas que, aunque parecían impulsos a la inserción de la disciplina en la realidad social o productiva, resultaron inactivos rápidamente. Estos serán expuestos más adelante pues su desarrollo será tema del tercer estadio del campo.

En conclusión, se puede decir que la renovación que trajo consigo la apertura económica en materia de procesos y equipos no fue un impulso suficiente para disminuir el impacto del nuevo modelo de desarrollo en el país. Esto se puso de manifiesto en el bajo nivel competitivo del producto colombiano, y las consecuentes dificultades en la exportación de productos manufacturados debido a su baja calidad. Estas situaciones fueron las causales de un sinnúmero de actividades y proyectos con los que se buscaba el reconocimiento, la institucionalización y la inserción del diseño industrial en la realidad social y productiva de la nación.



11. Tercer estadio:

Ensimismamiento, Intersecciones y desencuentros 1992-2000

El Diseño Industrial colombiano coexiste con una realidad que imposibilita su existencia

Tras la coyuntura que significó la apertura económica para el país, se generó una institucionalización intensiva con la que empezaron a plantearse una cantidad importante de iniciativas y proyectos que involucraron al diseño industrial e intentaron insertarlo como variable en los niveles de planeación y desarrollo económico. Por ello, a lo largo de la descripción del Tercer Estadio, serán expuestas algunas de estas iniciativas, intentado dibujar con ellas la dinámica que se generó al interior del campo. Aquí, los intereses del Estado pretendieron trasladar acciones desde el apoyo a la formación en diseño industrial, hacia el sector productivo, sin embargo, las configuraciones de las fuerzas consecutivas del campo propiciaron la dominación de la Academia, quien orientó todos sus esfuerzos a la construcción de una comunidad académica y el desarrollo de un discurso, que aunque necesario en el proceso de construcción de la disciplina, ignoraba las condiciones necesarias para su desarrollo real, convirtiéndose en una disciplina ajena a la realidad del país.

Los que finalmente terminaron por designar las características que va asumiendo el diseño industrial colombiano hacia finales del siglo XX. Con la llegada de los años noventa inició en Colombia el debate sobre la necesidad de transformar la estructura productiva como forma de consolidar un crecimiento económico a largo plazo.

Al inicio de los noventa, los esfuerzos que se habían hecho en búsqueda del desarrollo industrial y fabril empezaron a decaer. Con la apertura de mercado se comprobó que la estructura económica del país no estaba en condiciones para asumir la responsabilidad de una liberalización, produciendo la caída de la demanda del producto nacional. Este hecho incidió negativamente en la introducción del diseño industrial al sistema productivo, pues debido a la apertura se vieron afectadas tanto las pequeñas empresas de diseño existentes como aquellas que apenas empezaban a demandarlo.

La estructura industrial del país no había desarrollado aún ventajas competitivas reales que le permitieran enfrentarse sólidamente a la competencia externa y penetrar con mayor dinamismo en los mercados internacionales (Garay, 1998). Colombia aún no contaba con la consolidación de una “cultura industrial” y mucho menos con una “cultura de diseño”. A esto se sumó la dependencia tecnológica, la adopción de modelos foráneos y la entrada de productos novedosos al país, que no solo provocaron el desmonte de la industria nacional sino también el declive de la demanda de productos nacionales en el mercado interno.

El país estaba estancado en una estructura industrial en la que no hubo una transición efectiva de productos primarios a productos más intensivos en tecnología. El rezago tecnológico que se vivía en los noventa se debía a la poca inversión en ciencia, tecnología y en consecuencia en innovación y diseño por parte de las empresas y del sector industrial en general. Dichos obstáculos se remontaban al conflicto de la modernización en el país, pues en el proceso se pretendió que Colombia diera saltos a la revolución industrial abreviando etapas tecnológicas mediante decretos oficiales (Franky & Salcedo, 2008), produciendo una relación de dependencia, donde la dinámica consistió en la compra de patentes obsoletas y la copia sistemática de modelos.

Tanto en la industria como en la empresa colombiana se asumió la imitación como el camino al desarrollo sin lograr trascender a la etapa de innovación, la cual hubiera sido posible de haber promovido el desarrollo de investigación, creación y el desarrollo de tecnologías y productos propios. Entrar en esta dinámica tuvo como consecuencia validar los productos foráneos, a costa de los esfuerzos de fabricación nacionales.

Según la Asociación Colombiana de Diseñadores (ACD) lo anterior originaba problemas importantes para la industria nacional en general y el diseño industrial en particular, los cuales fueron enunciados en un documento llamado *Manual de Diseño* (ver Anexo 3), en un intento por acercar la disciplina a los industriales. Este fue un documento realizado en convenio con COLCIENCIAS para explicar el rol del diseño en la empresa manufacturera⁷¹. En este manual se

⁷¹ Este consistía en un material de lectura acompañado de un video-cassette que ilustraba y explicaba la función del Diseño en la Industria.

exponía que el costo que la industria colombiana “ahorraba” en diseño cuando reproducía tanto maquinaria como bienes de consumo de origen extranjero, ahorro que era gastado posteriormente en esfuerzos de implementación y adecuación, haciendo que el precio del producto colombiano fuera incluso más elevado que el del producto extranjero que además, por ser el original, resultaba siendo más “creíble”, pues contaba generalmente con una marca reconocida que lo respaldaba y que provenía de un país identificado por su tecnología y la alta calidad de sus productos. De ahí se derivaba el segundo problema, que consistía en que a pesar de los esfuerzos de fabricación nacional, los productos que se copiaban no eran competitivos en el mercado extranjero, pues los productores nacionales imitaban artículos que se desactualizaban rápidamente. Así cuando se lograban producir en Colombia, ya había pasado tiempo considerable desde que el producto había dejado de ser demandado en el mercado externo o había sido remplazado por un satisfactor mejor. “En una lógica de mercado abierto a nivel internacional se compite con los productos, pero primero con las ideas y con la capacidad de cambiar éstas en productos de calidad”. (CRIED, 1994, p.10)

En el Tercer Estadio las dinámicas que se suscitaron demostraron que el interés del Estado estaba relacionado con que se efectuara una transición de acciones desde la formación académica del diseño industrial —la legitimación por la vía académica— hacia su vinculación y ejercicio en el sector productivo —legitimación desde la práctica. La demanda se había convertido en un factor crucial para la profesión y como es lógico, la dimensión práctica de la disciplina se encontraba profundamente relacionada con los problemas en que estaba inmersa la industria nacional, que al basarse en bienes de consumo no durable, dependía del crecimiento de la demanda interna. Básicamente del comportamiento de los ingresos y los salarios.

Simultáneamente, el sistema de producción utilizado por las empresas dependía también del mercado y de las necesidades específicas que se pretendían satisfacer, por ello, solo la demanda de artículos en un volumen sustancial podrían convertir a una empresa en un sistema de producción en serie. Así por ejemplo, en un estudio realizado por la Universidad del Valle para conocer las necesidades sentidas de la industria regional (Cali, Yumbo y Palmira) por el diseño industrial, se observó que:

Es en la mediana y gran empresa donde mayor campo de acción encontraría el diseño siendo este de tipo industrial y gráfico, sin desconocer la necesidad que del diseño tiene la pequeña empresa pero **dado su tamaño económico no le permite tener vinculado directamente un diseñador como tal;** al mismo tiempo, a lo largo del estudio detectamos que la mayor demanda por el diseño y diseñadores, se encuentra en la mediana, debido a que las grandes empresas de nuestro medio son enclaves o subsidiarias de organizaciones multinacionales, las cuales tienen determinado tanto el producto como el diseño y políticas de comercialización desde su casa matriz. (Villegas, 1978, p. 10)

Por otra parte, sondeos realizados por la Asociación de Diseñadores Industriales egresados de la Universidad Nacional, han demostrado que el sistema de producción escogido por las empresas —determinado también por la demanda—, solía restringir la vinculación de los profesionales de diseño a las mismas, encontrando como situación más recurrente en el ejercicio disciplinar la alta rotación de la oferta profesional.

La dedicación de los diseñadores a la misma actividad o el vínculo con una empresa no excede de un año. De aproximadamente el 30% de los egresados de esa institución entre el 20 y 25% han estado vinculado con el desarrollo de productos o a empresas en el área de diseño, el 50% han estado vinculados con empresas en áreas relacionadas con el diseño, el 5% con la docencia. Un 15% de ese grupo ha estado “vacante” o no ha logrado enganche laboral. El tiempo promedio para enganche es aproximadamente un año después de obtenido el título (...) De la situación descrita, el punto de mayor preocupación es la alta rotación de los diseñadores, pues en todo proceso de innovación y optimización de producto es condición indispensable la continuidad; esta garantiza el reconocimiento de las circunstancias particulares de la empresa y el dominio de las variables relacionadas con la cadena de producción, desde la materia prima hasta la utilización del producto. (SND, 1995, p. 7)

Dichas particularidades impulsaron a los agentes del Campo Intelectual Del Diseño Industrial y el *Campo de Poder* a seguir fomentando esfuerzos para apoyar el desarrollo de la disciplina en el país, dando paso a un sinnúmero de iniciativas aisladas, y otras producto de la convergencia de esfuerzos gremiales, académicos y de organismos públicos, con los que se intentó incorporar al diseño industrial en la vida nacional, apostándole al desarrollo de proyectos de impacto social e interés público.

De este modo, en 1993 se desarrolló en Santa Marta uno de los eventos de carácter gremial que ayudaron a la promoción y divulgación de la disciplina en el país. Se trató del VI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Diseño (ALADI) que además sirvió de marco para el Primer Encuentro de Estudiantes Latinoamericanos de Diseño.

Latinoamérica se está dando cuenta de la importancia que tiene reunirse, agremiarse y crear mecanismos para llegar a identificarse con un diseño propio, que no dependa únicamente de las tendencias que llegan de países que no tienen nada que ver con nuestra historia. (El Tiempo, 1993)

A partir de este congreso la Universidad Nacional de Colombia asumió la presidencia internacional de ALADI (1993-1995), en la cabeza de Jaime Franky, quien atribuyó al evento una importancia significativa, gracias a que promovió el encuentro y el trabajo de diseñadores nacionales, y el surgimiento de proyectos y propuestas que tenían la necesidad de integrar a la comunidad de diseñadores, hecho que favoreció el nacimiento de ideas como la Red Nacional de Diseño para la Industria, la Asociación colombiana de Estudiantes de Diseño Industrial (ACEDI), la

Revista Proyecto Diseño, Las Olimpiadas de Diseño organizadas por la Universidad Autónoma de Manizales, los simposios de Diseño organizados por la Universidad Industrial de Santander, etc. Demostrando en general un ambiente favorable de intercambio y cooperación, que además parecían tener una posición clara frente al diseño:

ALADI quiere retomar el rumbo, que se había perdido con la copiomanía, porque el diseño como oficio tiene ahora una nueva oportunidad. Estamos cansados de las homologaciones. **Es muy ingenuo pensar que nosotros vamos a exportar lo que estamos importando.** Le estamos dando un segundo aire a la profesión en todos los campos y ahora queremos enseñarle a las instituciones que hay que valorar lo nuestro. Pero el proceso es arduo y hasta ahora está empezando. El país aún no tiene conciencia de la credibilidad de nuestro diseño. (El Tiempo, 1993)

11.1 Red Nacional de Diseño Para La Industria

Como se mencionó anteriormente, el comité nacional de ALADI en 1993 fue el lugar de nacimiento de la Red Nacional de Diseño Para La Industria, proyecto que contó con el apoyo de la Universidad Nacional, el cual fue presentado posteriormente a COLCIENCIAS para una primera evaluación. El documento se presentó finalmente en 1995 definiendo a la red como una “organización virtual que operaba a partir de los profesionales y las entidades relacionadas con el diseño, con el fin de fortalecer la actividad en el país y aumentar progresivamente su participación en la industria”(Franky, 2004, p.144), implicando la creación de un modelo de integración institucional para desarrollar la capacidad de innovación y la competitividad de los productos enlazando a las universidades, las asociaciones de diseñadores, los gremios de la producción y algunas entidades estatales, que trabajaron en el establecimiento de relaciones interactivas.

Dentro de sus objetivos estaban: incorporar la creatividad en la industria, elevar la productividad nacional, mejorar la calidad de los productos, aumentar el valor agregado de la producción nacional, desarrollar los factores de competitividad en los mercados internacionales y mejorar la calidad de vida.

La red estaba enmarcada por el fenómeno de la globalización y por tanto, en la internacionalización de la economía, por lo que intentó hacer frente a las nuevas reglas de competitividad que se hacían cada vez más exigentes en el mercado internacional, intentando trascender las estrategias económicas y tecnológicas aisladas que ya se habían utilizado en el pasado. Dicho esfuerzo supuso un incentivo para la dimensión creativa con la cual se apuntó a la calidad de los productos y servicios como aliciente para el usuario comprador, a la vez que mejoraba la eficiencia de la producción como beneficio para el productor y el comercializador.

Este proyecto contó con seis años actividad dentro de los cuales logró desarrollar proyectos significativos como:

La participación en Ferias Industriales y comerciales, coordinado por la firma Delineata Diseño, que permitió presentar al sector industrial el trabajo de profesionales e instituciones, específicamente en el campo del empaque y el diseño de productos en cuero; la realización de las jornadas de Diseño y Medio ambiente, que vinculó al Ministerio de Medio Ambiente, el Goethe Institut y la Universidad Nacional de Colombia, dirigidas a despertar la conciencia sobre la necesidad de una producción más limpia; el apoyo al Proyecto Piloto de Diseño, organizado por Proexport, en el que se realizaron auditorías estratégicas de diseño para un número aproximado de 70 empresas vinculadas a unidades exportadoras o con potencial exportador; el apoyo al primer Directorio Colombiano de Diseño, publicado por el Sistema Nacional de Diseño; las tareas para crear el Laboratorio Multinodal de Ergonomía-LME; el apoyo a eventos de promoción y divulgación de diseño organizado por el programa Sicme de la Cámara de Comercio; la participación activa en la normalización de mobiliario, en representación del sector de los diseñadores en el comité de muebles de ICONTEC. (Franky, 2004. En Sicard, Espinosa & Orduz, 2004, p.145)

Con esta dinámica como escenario y una creciente proliferación de la oferta académica en diseño industrial, hacia 1994 algunos organismos estatales consideraron que ya se contaba con la madurez suficiente para establecer las disposiciones generales para el ejercicio de la disciplina en el país, con ello se dio un acto contundente para la institucionalización de la disciplina con la ley 157 de 1994, por la cual se reconocía y regulaba al diseño industrial como profesión. Se creó además, un organismo auxiliar del Gobierno adscrito al Ministerio de Desarrollo Económico denominado Comisión Profesional Colombiana de Diseño, encargado del control, la vigilancia y el desarrollo del ejercicio de esta profesión. Un año más tarde el piso legal para el aspecto académico siguió creciendo con el decreto 264 de 1995, por el cual se reglamentó el ejercicio de la profesión de Diseño Industrial en el país.

En ese mismo año, el plan de desarrollo del gobierno de Ernesto Samper (1994-1998), asignó al diseño industrial un papel preponderante para la modernización y dinamización del sector manufacturero y propuso la creación de un Sistema Nacional de Diseño (SND), como una de las cinco estrategias de la política de modernización y reconversión industrial, el cual sería asumido por el Ministerio de Desarrollo Económico atendiendo las recomendaciones del CONPES.

11.2 Sistema Nacional de Diseño

“El diseño es vehículo para la adopción de normas internacionales”.

(SND, 1995)

Lo que se buscaba con el SND era identificar las necesidades y soluciones del sistema productivo colombiano. Para ello, trabajaron en conjunto de manera coordinada el Instituto de Fomento Industrial, los gremios (Asocueros, ACD, Asconfección, Inexmoda, Ajocolsi y Cornical), la Embajada de Colombia en Italia y el Instituto Europeo de Diseño de Milán (IED) —escogido porque realizaba actividades de investigación, formación y desarrollo para las empresas. Dentro de las primeras acciones de la misión se ejecutó el contacto con asociaciones industriales, que teniendo la liberación como contexto, manifestaban la necesidad de dotarse de instrumentos de diseño para dar impulso a sus productos.

Con la atmosfera producida por la apertura económica, era urgente crear una identidad, una imagen-país que sirviera para comunicar los productos, las capacidades y la creatividad nacional, que devolviera la credibilidad al país y a su gente, y que además permitiera crear una línea de crédito en los mercados internacionales. Según el CRIED, Colombia estaba penalizada en los mercados internacionales por “estereotipos” que incidían negativamente en la imagen del país, por lo que era necesaria una acción significativa y coordinada de comunicación.

El Gobierno Colombiano, por medio de su Ministerio de Desarrollo asignó al Instituto de Fomento Industrial (IFI) la tarea de definir estrategias encaminadas a otorgar mayor competitividad a los productos industriales y a la imagen de país. Este era un apoyo institucional para que el producto industrial, turístico, cultural y artesanal adquiriera importancia.

Con ello inició la misión IED en Colombia, que tomó como marco de referencia la Política de Modernización y Reconversión Industrial y acogió las orientaciones del Consejo Nacional de Competitividad, planteando la articulación para la ejecución de acciones con el Plan de Ciencia y Tecnología, el Plan estratégico Exportador, el Plan de la Microempresa 1994-1998 y la Política de Desarrollo Sostenible.

Dentro del diagnóstico realizado por el Instituto Europeo di design (IED) se hizo hincapié en *“el bajo nivel de competitividad del producto colombiano que se puso de manifiesto, a raíz de la apertura liberal que el gobierno colombiano propugnó dos años atrás”* (Istituto Europeo di design, 1994, p. 5). Colombia contaba con materias primas en diferentes sectores pero no poseía los instrumentos necesarios para convertir sus productos a una calidad productiva y de utilidad que la

competitividad en los mercados requería, señalando con ello la necesidad de desarrollar conocimiento operacional y tecnológico.

El planteamiento del SND, le apostó a superar la idea del diseño industrial como elemento añadido y no estructural en el proceso de producción, para que, en cambio, fuera reconocido como un factor constitutivo del mismo, entendiéndolo como una disciplina de carácter proyectual, con visión prospectiva y anticipatoria.

El SND sostenía que el diseño industrial debía entenderse como la aplicación de la imaginación creadora a la solución de problemas de productividad y competitividad en la empresa y al mejoramiento de las condiciones de vida del país.

El Sistema Nacional de Diseño tuvo por meta contribuir a un mejor posicionamiento de la producción nacional en los mercados internos y externos, respondiendo a la globalización y la internacionalización de la economía. Con esa meta sus objetivos fueron:

1. Inserción del diseño en el sistema productivo de Colombia
 - Concientizar al sector productivo
 - Crear y ampliar la demanda de diseño
 - Aumentar la calidad de la oferta profesional.
2. Creación de un ambiente favorable para el desarrollo y sostenimiento de los productos nacionales en el marco de unos mercados internacionales.
 - Impulso a una cultura del proyecto.
 - Incorporar estándares internacionales en la producción, imagen y comercialización, lo que requiere la eliminación de modelos tradicionales basados en la diferenciación de mercados internos y mercados externos.
 - Las necesidades de normalización del sector se dan en base a la necesidad de parecernos a la producción internacional.
3. La proyección del diseño sobre la comunidad de manera que la población pueda vivir cotidianamente los beneficios del diseño.
 - En el sentido estratégico la integración del diseño a la cultura de la nación y el desarrollo de la capacidad del consumo selectivo de los habitantes.
4. Dar a conocer masivamente los diferentes programas y proyectos de que consta el SND como una estrategia de la política de modernización y reconversión industrial.

Estas lecturas de contexto hechas por parte de algunos organismos públicos, que han promovido el diseño industrial, en ciertos aspectos han resultado sesgadas, demostrando que son estudios con poco conocimiento de las realidades que configuraron el espacio donde se ha pretendido insertar la

disciplina. En ellos se omiten las características y la historia de la población, su cualificación y sus ingresos.

Este es el caso de algunas afirmaciones hechas por el Sistema Nacional de Diseño, que exponía como limitación del desarrollo la “*inexistencia de una **cultura del diseño en el consumidor** basada en calidad e innovación*” o “*la **poca exigencia del consumidor frente al producto industrial** y la preferencia acrítica, en algunos estratos, por el producto extranjero*”. Si bien estas conclusiones son válidas, ignoran el pasado nacional y las realidades que han contribuido a que esto suceda, las cuales es consecuencia de un país pobre, con altas tasas de desempleo y violencia, y con una distribución desigual de la riqueza, que no se solucionaría solamente con la alfabetización de la forma, o aumentando la exigencia del consumidor frente a los productos. Para ello harían falta mayores ingresos para acceder a cierto tipo de satisfactores —dentro de los cuales habría, mayor educación que permita un desenvolvimiento más acertado en el campo científico y tecnológico y una industria con un pensamiento autónomo que permita un desarrollo endógeno y el cubrimiento de una demanda real. Con esa clase de afirmaciones, es evidente que desde el planteamiento del Gobierno Nacional se sigue orientando la práctica del diseño industrial hacia acciones enajenadas que promueven la satisfacción de las necesidades suntuarias por encima de la atención a las necesidades reales de la sociedad colombiana.

Estos objetivos demuestran las inconsistencias de la planeación nacional y son prueba contundente del ideal modernizador colombiano que pretendía alinearse con las características de los países centrales más avanzados tecnológicamente. Con ese planteamiento fue evidente la dominación que imprimía la producción extranjera sobre el imaginario de la dirigencia del país, interesada únicamente por el carácter instrumental del diseño industrial.

Los intereses del gobierno siguieron inhibiendo las posibilidades que tiene el diseño industrial como herramienta transformadora de la realidad, para usarlo en todo caso, como instrumento de conservación de lo establecido, fomentando las condiciones de dependencia, pobreza y desigualdad. De otro modo, no podría sugerirse en el SND la necesidad de eliminar la diferenciación de mercados, cuando es evidente que no podrían compararse las necesidades del grueso de la población colombiana de los noventa a las condiciones de vida de los países industrializados de esa misma época. En ese sentido se explica porque los planes propuestos por el gobierno, que podrían haber servido como motor de institucionalización finalmente no lograban su objetivo, pues no coincidían con la realidad del país.

Los procesos de globalización de la economía y en particular la importación de productos posible por la apertura, hacen previsible en el mediano plazo la reducción de las diferencias existentes entre el desarrollo de productos para la atención de mercados internos y productos para la exportación. Desde

el diseño se hace necesario reorientar la actividad, atendiendo desde ahora a las condiciones impuestas por mercados internacionales. (SND, 1995, p. 24)

Otro de los problemas destacados en este documento, consistía en la poca relación entre los diseñadores industriales y la lógica industrial, lo que podría deberse a la metodología utilizada en la formación, la cual parte de simulacros, de ejercicios de aprendizaje independientes que se presentan la mayoría de veces lejanos a las necesidades efectivas de la industria y de la sociedad.

La brecha existente entre la oferta de mano de obra suministrada por las universidades y la demanda de servicios de diseño solicitados por la industria colombiana. Esta obedece a dos circunstancias particulares: por una parte a la existencia de una industria protegida, que no ha requerido tradicionalmente de una conciencia de innovación que afiance su proceso incremental de competitividad; pues en ausencia de un ambiente competitivo el diseño tiende a verse más como un gasto que como una inversión. Por otra, el nacimiento y asentamiento del diseño en campos de muy baja injerencia en la tecnología y la producción, como son la mayoría de las universidades que cuentan con facultades o carreras de diseño. A esto se suma el hecho de que la oferta profesional se ha desarrollado mediante oficinas de diseño y profesionales independientes, enfatizando los servicios de diseño para clientes individuales, aislándose de las empresas e industrias de producción a escala.

A pesar de la realización de múltiples esfuerzos por lograr su reconocimiento y participación en el tejido productivo y social, aún existía en el campo un desconocimiento mutuo de los sectores involucrados: la industria y los profesionales de diseño⁷². Dada la poca información encontrada después del Informe del Embajador de Colombia en Roma Plinio Apuyelo Mendoza, el pre-proyecto del SND de 1994 y el documento de presentación de 1995, se desconoce la incidencia de este proyecto en la realidad nacional. Sin embargo, gracias a la prensa (Archivo de El Tiempo, 1996) pudo rastrearse que a partir del 15 de mayo de 1996 se puso en marcha el proyecto, el cual

⁷²Por ello, se volvió fundamental insertar al Diseño industrial en la instancia productiva. Para lograrlo, el gobierno proponía superar varios aspectos fundamentales:

En la formación de los diseñadores: el aislamiento de la realidad industrial del país, la formación generalista, el descuido de aspectos relacionados con la producción por el énfasis del diseño como agente cultural; en el sistema productivo: El desconocimiento del diseño y del aporte como factor de productividad y competitividad, el poco o ningún interés por la innovación, la copia indiscriminada, la poca o ninguna atención al usuario, la visión de modo casi exclusivo, de soluciones de carácter económico y financiero; en el campo del diseño: la imagen del diseño como accesorio frívolo y banal, ocasionada por la falta de medios de divulgación profesional y contacto directo y permanente con los problemas propios de la industria, la poca sensibilidad de las facultades en las que se forman diseñadores a las necesidades de la empresa; En la sociedad: Desconocimiento del diseño e inexistencia de una cultura del diseño en el consumidor basada en la calidad y la innovación, Poca exigencia del consumidor frente al producto industrial y preferencia acrítica, en algunos estratos, por el producto extranjero. (SND, 1995, p.10)

tuvo tres pasos fundamentales para implementar su marco operativo: “la planeación de los proyectos, donde, de acuerdo a la solicitud, se evalúa su idoneidad; la ejecución, que incluye la convocatoria, la adjudicación y el desarrollo del proyecto; y, finalmente, la divulgación que hacen el Sistema y la empresa beneficiada” (El Tiempo, 1996). El último dato que se logró encontrar sobre este proyecto, fue señalado por Cielo Quiñones en *Reflexiones en torno a la artesanía y el diseño en Colombia* (2003) donde señala:

En 1997, El Sistema Nacional de Diseño publica el Directorio Nacional de Diseño, documento que está orientado a la divulgación y reconocimiento de la oferta profesional de diseño, y recopila información sobre las empresas consultoras, entidades académicas, asociaciones y profesionales, presentando los datos clasificados de acuerdo con los sectores de la actividad profesional en la cual se desempeñan, siendo considerados: el diseño ambiental, el diseño industrial, el diseño artesanal, el diseño de joyas, el diseño de modas y textil, el diseño visual y gráfico, el diseño multimedia e interface, el diseño de escenografía y *stands*, y el diseño de alimentos. (p.21)⁷³

11.3 Programa Colombiano de Diseño

Otro de los esfuerzos en la promoción y activación del diseño industrial en la vida nacional en 1995 fue el Programa Colombiano de Diseño propuesto por el Instituto de Fomento Industrial (IFI). Según el IFI la creación del programa era fruto de una necesidad sentida del país a la cual se debía responder con eficiencia, pues eran los deseos de todos aquellos preocupados por el desarrollo integral de la sociedad y la contribución efectiva en la mejoría de las condiciones de vida.

El programa tuvo como principio de abordaje el concepto de **diseño como instrumento estratégico de cambio**. Con ello, se propuso coordinar un conjunto de acciones estratégicas que pudieran contribuir para aumentar la competitividad de los productos colombianos a través de la implantación de una *Política Nacional de Diseño*.

La propuesta del *Programa Colombiano de Diseño* fue consecuencia de un análisis crítico de experiencias similares implantadas en otros países, principalmente del *Programa Brasileiro de Diseño*, también fueron consideradas las sugerencias contenidas en los documentos: SND 1995, la Red Nacional de Diseño para la Industria elaborada por ALADI, el Programa Prometheus elaborado por Eduardo Barroso y el Laboratorio Colombiano de Diseño para la Artesanía desarrollado por Artesanías de Colombia.

⁷³En los últimos tiempos ha habido actividades relacionadas con un intento de reactivación del Sistema por parte del Ministerio de Comercio Industria y Turismo con apoyo de la Universidad Nacional

El programa articulaba un conjunto de proyectos y actividades que estaba agrupadas en tres vertientes: acciones de impulso en el sistema productivo, acciones de impacto en el sistema académico y acciones de inteligencia e información, considerando esta última como la espina dorsal del proyecto. Para su implementación, el programa comenzó a buscar alianzas estratégicas en la cooperación técnica nacional e internacional conformada por un amplio número de instituciones comprometidas con brindarle apoyo y colaboración con distintas especialidades. En esa medida se articularon:

El Istituto Europeo di Design Italia para la asesoría técnica y los cursos avanzados en diseño, comunicación y mercadotecnia; el Loughborough College of Design de Inglaterra para la cooperación e intercambio de alumnos y profesores, además de ofrecer cursos avanzados de ergonomía, diseño y comunicación; el Fachhochschule Köln Fachbereich Design de Alemania que aportaba cursos estratégicos avanzados de diseño de interface, infodesign y multimedia; École Cantenale d'Arte de Lausanne de Suiza que ofrecía cursos de verano y la recepción de alumnos para maestría en diseño gráfico, diseño informacional y diseño de productos; la Universidad de Valencia, España con cursos avanzados de diseño cerámico; Université d'Anvers de Bélgica para el intercambio de estudiantes y profesionales además de ofrecer apoyo en las negociaciones con la CEE; European Design Center (EDC) de Holanda que ofrecía cursos avanzados en ecodesign; Les Ateliers de París ofrecía cursos avanzados en diseño de bienes de consumo; Federação das Industrias de São Paulo que proveía de asesoría en la instalación del banco de datos sobre diseño; Associação Brasileira de: Instituições de Pesquisa Tecnológica (ABIPTI) que ofrecía cursos avanzados en el área de innovación y transferencia tecnológica; Internacional Council of Societies of Industrial Design (ICSID) que ofrecía endoso, apoyo y asistencia integral.

Hasta ahora, como en el caso anterior, no se ha podido identificar cuál ha sido el impacto real de estas iniciativas, sin embargo podría decirse que la mayoría de esfuerzos expuestos hasta el momento, dan cuenta de una reacción a la apuesta de la dirigencia nacional de apertura del mercado. Todos los documentos presentan como objetivo general el incremento de la competitividad del producto nacional a través de la inserción del diseño industrial en la totalidad del proceso productivo. En la mayoría de ellos, se evidencia la consolidación de una conciencia institucional sobre la importancia del Diseño, más no de una conciencia generalizada. La necesidad de articular acciones entre las universidades y el sector productivo se hacen evidentes, además de la premura por superar el rezago tecnológico existente en el país. Sin embargo, a pesar de constituir un ambiente favorable al desarrollo del diseño industrial, estos documentos también dejan entrever una tendencia aún confusa en el concepto de diseño, pues aún parece estar desprovisto de una mirada reflexiva que permita orientar el desarrollo a partir de las posibilidades reales del país. Paralelo a estos esfuerzos, los procesos académicos empezaban a caminar nuevas sendas, cada vez más

distantes de la jurisdicción inminentemente instrumentalizadora del Diseño Industrial, convirtiéndolo sobre todo en un conocimiento abstracto, en una actividad en desuso.

11.4 Diseño, Academia e Industria: Señales de la Quimera

¿Profesionalización del Diseño Industrial sin industria?

Ya hacia finales de los años noventa la relación entre la formación y la práctica del diseño industrial estaba marcada por una escisión que parecía irreparable. El sesgo académico por parte de las instituciones universitarias, caracterizadas generalmente por la ausencia de cultura industrial, promovía el desarrollo teórico sin aplicaciones reales. Los empresarios por su parte, solían tener una actitud inmediateista, de corto plazo, encaminada a la copia de modelos extranjeros, hábito consolidado a través de lo que había sido la experiencia proteccionista, donde las industrias mantuvieron un comportamiento conservador que le apuntó a introducir productos foráneos que tuvieran mercados seguros prescindiendo de la cultura del proyecto.

Dicha acción reprimió la inversión en investigación e innovación para proyectos que podrían haber ofrecido estrategias de desarrollo, que si bien resultaban más riesgosas, eran necesarias para la producción nacional y para el desarrollo social y productivo en general.

Por ello, no deja de ser una paradoja el fenómeno presentado en el comportamiento de la oferta académica de la profesión, que consiste en que: en el momento en que la industria va en detrimento y por ende y directamente proporcional a ello, la existencia del diseño industrial parecería perder sentido en el panorama colombiano, es justo el momento en el que empiezan a proliferar los programas de diseño industrial en el país.

A pesar de la crisis que estaba viviendo la industria nacional, el proceso de institucionalización intensiva originada en el estadio anterior continuo en aumento, el campo académico incrementó la oferta profesional con la apertura de doce programas más de diseño industrial a lo largo del país⁷⁴,

⁷⁴ Universidad Autónoma de Manizales (1989), Universidad de los Andes (1994), Universidad de Nariño (1994), Universidad Católica Popular de Risaralda (1994), Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (1995), Universidad Antonio Nariño (1996), Universidad del Cauca (1997), Universidad Icesi (1998), Universidad Nacional de Colombia sede Palmira (1998), Fundación Universidad Autónoma de Colombia FUAC (1999), Universidad del Valle (1999), Universidad Eafit (1999). (Revista Proyectodiseño, 20, p. 30)

suceso que vinculado al proceso de desindustrialización vivido por el sector productivo, acentuó aún más el distanciamiento entre la academia y la industria.

Colombia estaba experimentando un desmonte industrial al que se sumó la apertura económica, provocando que las universidades que ofertaron la carrera de diseño industrial tendieran a inclinarlo hacia algún enfoque, casi siempre insuficiente y ajeno a las realidades productivas del país. En consecuencia, el desarrollo académico comenzó a aislarse del entorno productivo y empresarial, convirtiéndose en un agente con poca injerencia en la economía, la tecnología y el desarrollo social del país. La academia estaba absorta ante la adversidad que representaba el contexto para aquello en lo que formaba —enseñar diseño industrial en un país en proceso de desindustrialización⁷⁵.

No obstante, El diseño industrial —académico— siguió fortaleciéndose y se dedicó al desarrollo discursivo basado en la utilidad, la seguridad, la duración, la inocuidad para el medio ambiente y la síntesis formal como regulaciones y comportamientos que daban razón de su función en la sociedad (Franky, 2004), sin embargo, los empresarios en medio de la crisis demandaban aspectos diferentes como conocimientos técnicos y operativos, manejo de costos y mercadeo⁷⁶. De ahí que la escisión entre los agentes del campo fuera cada vez más profunda. La visión anticipatoria de la naturaleza proyectual del diseño industrial, requería un tiempo suficiente de investigación y desarrollo para lograr soluciones que la actitud inmedatista de la empresa nacional no podía esperar. La industria pretendía que el diseñador se desenvolviera en tareas generalmente operativas que no lograban repercutir en el sistema de producción, dejando de lado el papel del diseño industrial como fuerza productiva, que aprovecha y desarrolla la capacidad instalada hasta convertir el proceso de producción en algo más racional y productivo.

Para comprender este fenómeno habría que partir de la consideración de que desde mediados de los años setenta, el sector Industrial expresó una pérdida de importancia creciente en la economía nacional, comportamiento que se hizo extensivo a las dinámicas del Campo Intelectual del Diseño Industrial (CIDI) incidiendo en la relación de las fuerzas entre los agentes, las posiciones y la

⁷⁵“Colombia renunció al modelo de desarrollo industrial que venía siguiendo hasta la década de los setenta, cuando se comienza a abrir las fronteras comerciales, dejando expuesta la producción nacional a la competencia de las importaciones y sin que la producción local pudiera competir con éxito en los mercados externos. A partir de este momento el proceso de desarrollo de la estructura productiva de la industria se detiene y entonces comienza un largo periodo de desindustrialización en Colombia. Este análisis se desarrolla bajo la hipótesis de que Colombia lleva más de tres décadas de constante desindustrialización relativa, expresada en una pérdida creciente de importancia del sector industrial en la economía nacional”. (Apuntes del Cenes, 2007, p. 120)

⁷⁶ Estas eran las declaraciones que hacían los gremios al SND, donde explicaban las razones de la poca receptividad del diseño en la empresa, señalando a modo de queja el desconocimiento de los diseñadores de aspectos como técnica, costos y mercadeo. (SND, 1995, p. 8)

estructura del campo. En consecuencia se produjo un cambio en las condiciones de existencia del mismo.

El Campo Intelectual del Diseño industrial era considerado como el espacio social especializado en la producción material que contemplaba las características industriales de producción. Con ellas se justificaba el cimiento del campo disciplinar, a la vez que servían como reguladoras y configuradoras de la *especialidad* de la disciplina. Dando origen a una nueva *jurisdicción*⁷⁷.

Con el proceso de desindustrialización vivido en Colombia, las características que antes habían servido como reguladoras y configuradoras de la *especialidad* del diseño industrial, quedaron disueltas, perdiendo el peso de sus prácticas específicas y con ellas, el control sobre las relaciones que se tejían al interior del campo. En ese sentido, los sujetos, los discursos y las prácticas constitutivas del campo mutaron: la Academia asumió una posición dominante en el campo, que conllevó también al dominio discursivo instaurado en las Universidades.

La Universidad como fracción hegemónica del campo, empezó a controlar la circulación de textos temáticos y problemas de diseño industrial en el país, teniendo el poder de inclusión o exclusión de lenguajes, enfoques y competencias, en tanto que las características industriales habían dejado de ser los pilares del desarrollo disciplinar.

Con la desindustrialización las orientaciones que asumió el diseño industrial colombiano quedaron lejos de pertenecer a una sola mirada, de ahí que a pesar de que la Academia se había convertido en algo así como la “conciencia representativa del campo”, aún no se veían claras unas posiciones teóricas hegemónicas.

Ejemplo de ello es el artículo *30,000 Diseñadores* de la revista *Proyectodiseño* en su edición 57, en la que se exponen los programas profesionales de diseño industrial en Colombia con sus respectivos enfoques —bastante dispersos entre ellos— los que presentaron como orientación común la metodología del oficio: la *proyectualidad*, y la visión del diseño como modo de resolución de problemas, o solución de necesidades.

⁷⁷ Entendida como el “lugar relativo que permite que un grupo ocupacional con una habilidad especial, entrenada y abstracta, tenga el control ocupacional y garantice la competencia social. (Abbott, 1988. Citado en Buitrago, 2012, p. 36)

Tabla 1: Programas de Diseño Industrial en Colombia

Nota: Tabla realizada con la información recopilada y publicada por la revista *Proyectodiseño* (2008) en su edición 57 para el artículo *30,000 Diseñadores*.

AÑO	INSTITUCIÓN	ENFOQUE
1973	Universidad Pontificia Bolivariana	Investigación aplicada y desarrollo por auto-emprendimiento. Enfoque paidocéntrico y sistémico
1974	Fundación Universidad Jorge Tadeo Lozano	Centrado en la conceptualización disciplinar. Escuela activa, modelo constructivista
1977	Pontificia Universidad Javeriana	Trabajo interdisciplinario y formación integral. Diversos énfasis tales como diseño digital, gestión estratégica, desarrollo de productos
1978	Universidad Nacional de Colombia	Flexibilidad, interdisciplinariedad, integralidad. Orientación a un modelo indagativo. Programa de acompañamiento al estudiante

1989	Universidad Autónoma de Manizales	Producción y ergonomía. Diseño problémico
1994	Universidad de los Andes	Diseño para la comunicación y/o diseño de productos. Metodologías orientadas a la búsqueda y solución de problemas u oportunidades
1994	Universidad de Nariño	Formación con enfoque con las problemáticas propias de la región y del entorno para el desarrollo de proyectos integrales de diseño
1994	Universidad Católica Popular de Risaralda	Compromiso social, creatividad, espíritu emprendedor, ético y crítico. Aprendizaje por procesos, problemas y proyectos
1995	Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia	Creación, administración y gerencia de empresas de diseño y/o industriales y competitividad en industria regional y nacional

1996	Universidad Antonio Nariño	El diseño en el desarrollo regional, énfasis en el sector agro-industrial desde lo productivo y el producto
1997	Universidad del Cauca	Roles de operadores culturales y mediadores sociales con capacidad crítica, responsabilidad profesional, ambiental y sensibilidad social
1998	Universidad ICESI	Hacia las ciencias sociales entendiendo por esto el factor administrativo y de creación de empresa
1998	Universidad Nacional de Palmira	Disciplina del proyecto: anticipación a las realidades de uso, productivas y ambientales. Talleres de Diseño
1999	Fundación Universidad Autónoma de Colombia FUAC	Profesional orientado a generar microempresas. Aprendizaje por solución de problemas

1999	Universidad del Valle	Problemática social del suroccidente colombiano. Teórico-práctico, desarrollo constructivista
1999	Universidad Eafit	Creación, innovación, producción, relación interdisciplinaria de procesos e individuos y capacidades científicas y técnicas
2002	Universidad del Bosque	Capacidad de dotar el entorno objetual de elementos perceptivos y comunicativos que constituyen un lenguaje. Modelo constructivista
2005	Fundación Universidad del Norte	Énfasis en las áreas de la producción que ayudan a complementar los contenidos de las asignaturas-taller y experiencias de diseño reales
2006	Universidad de Pamplona	Diseño y proyectación ambiental. Constructivista-educación por proyectos

Los enfoques de cada caso documentan las “nuevas razones de existencia” de la profesión, la construcción de nuevos vínculos con intereses institucionales y las nuevas ideas que reglan la disciplina, de las cuales hay tantas como programas de diseño industrial en el país. ¿Qué subyace en la concepción de diseño de cada plan? Los intereses de los agentes reglados por una institución universitaria. El diseño industrial en los últimos años se ha visto absorbido por la esfera académica-universitaria que lo ha asumido y lo polarizado. La disciplina se presenta a las instituciones universitarias como una ventaja competitiva en el mercado académico, el cual se encarga de expandirlo de tal manera que no tiene correspondencia con la realidad del país.

Es de este modo que el Diseño Industrial transita de las elites dominantes del poder político para convertirse en la ventaja competitiva de la élite académica en el mercado universitario, sin lograr desenvolverse en ninguna de las dos como herramienta para el desarrollo social —a excepción de unos pocos casos.

En conclusión, las relaciones de dominación que operaron en el campo del diseño industrial produjeron que este se convirtiera en un hecho abstracto, separado del sustrato social y productivo, quedando ligado —dentro de la estructura que se ha propuesto como campo—, exclusivamente al campo académico, donde pocas veces se logra tener alguna repercusión social, la pregunta es ¿deberían tenerla?

Podría decirse que a finales de los años noventa —fecha con la que se cierra este Estadio—, el diseño industrial era regulado por una práctica discursiva sin aplicación real concreta. El proceso de desindustrialización, la rápida desactivación de programas de divulgación para la inserción en la producción y la falta de articulación del diseño industrial con el sector productivo reformulaba inexorablemente el sentido original de la práctica. ¿En qué se basa ahora su andamiaje académico? ¿Cuáles son el tipo de prácticas y discursos que le son específicos?

En el 2008, la Red Académica de Diseño (RAD) lanzó el documento *Fundamentos del Diseño en la Universidad Colombiana*, donde se realizaron análisis comparativos de trece programas de Diseño Industrial. Dentro de lo más destacable, está el hecho de que los programas analizados compartían concepciones relacionadas con el papel del diseño en el mejoramiento de la calidad de vida, en el desarrollo económico y en el placer estético. También, aparece de forma recurrente el aspecto cultural, que permite inferir nuevas relaciones con las ciencias sociales, en tanto ‘parece que “la idoneidad de un diseñador parece concentrarse cada vez más en la habilidad para el reconocimiento, el manejo y la interpretación adecuada de la cultura a través de la evidencia material de sus productos” (RAD, 2008).

La teoría reconocible en el diseño sigue teniendo como *positividad* el “saber proyectual”, su principio rector entendiéndola en el sentido *foucaultiano* como pilar que legitima el saber y el

hacer de una determinada práctica. Ahora lo discursivo, perfilaba la autonomía e independencia de la formación académica frente al escenario productivo. Este hecho habilitaba nuevos discursos en favor de subordinar y asimilar nuevos lenguajes, metodologías y estrategias en función de un objetivo que persistía a todas luces, *el diseño industrial como solucionador de problemas* con una metodología del proyecto⁷⁸ “en general los programas analizados conciben el diseño como una actividad enfocada a resolver los problemas que surgen en el marco de la actividad humana [...] cuya solución defínelas características del proceso de diseño” (RAD, 2008). En relación con ello aparece el *carácter interdisciplinario del diseño*: “el diseñador debe estar preparado para proyectar conjuntamente con profesionales de otras disciplinas y considerar la inclusión de aspectos discursivos de las mismas” (RAD, 2008).

El documento identificaba cuatro maneras diferenciadas de entender la disciplina en las que pueden identificarse nuevos elementos acogidos por la disciplina⁷⁹:

1. **El diseño de interacciones comunicativas, funcionales, de producción y estéticas** entre los seres humanos y el mundo objetual en un entorno natural, social y cultural, en los marcos de la temporalidad y la multisensorialidad. Su herramienta es la proyectación, actividad que se concibe como investigación, estructuración y materialización de ideas.
2. Una actividad apoyada en las ciencias sociales que se diferencia de los enfoques tradicionales que definen el diseño ya sea por su pertenencia al campo del arte o al campo de la tecnología. De esta suerte el diseñador puede comprender claramente el papel que cumplen sus trabajos en una organización y su impacto en la sociedad.
3. Una práctica que establece una relación entre el Diseño y las ciencias básicas, que le permiten al diseñador establecer un diálogo eficaz con los ingenieros de la producción.
4. Una profesión que por su origen histórico está ligada a la artesanía y que, como esta, cumple un papel esencial en el desarrollo y tradición de la región. El diseño en esta concepción se

⁷⁸En este documento, otro de los asuntos que se resaltaban era que “*El diseño se concibe ante todo como un proceso*, es decir, como un conjunto de acciones metódicas que definen el proceso en el acto mismo de la **proyectación**”. (RAD, 2008). Por ello también eran comunes elementos como talleres, proyectos semestrales, siendo esta la principal competencia del proceso formativo y el eje articulador de otras competencias.

⁷⁹ Otras apreciaciones hechas en el documento tenían que ver con la introducción del término *producto* que sugería para los autores, la inserción de la dimensión del mercado dentro del discurso formativo. La RAD señalaba la importancia de la *innovación* en el campo disciplinar, por implicar la capacidad del contacto entre la academia con el sector productivo nacional y asimismo con los movimientos del mercado global. Sin embargo, en el desarrollo del estudio concluyen que “varios de los programas analizados no incluyen competencias específicas al respecto”, señalando la debilidad del vínculo entre diseño industrial y el desarrollo tecnológico.

relaciona con la artesanía de dos maneras: para enriquecer los procesos artesanales y para reafirmar a partir de esta relación su papel de práctica industrial.

Según la RAD, para los programas analizados en general, “el diseño es una actividad que se encarga de desarrollar soluciones materiales a problemas particulares del contexto”. Esta definición resulta importante ya que no mencionaba al sector productivo ni a la industria específicamente como contexto, pudiendo interpretar que se estaban reconociendo nuevos campos de acción, además ocurre un desplazamiento entre el interés acérrimo por el objeto, para preocuparse sobre todo por la relación objeto-sujeto, *la usabilidad*.

11.5 Ejemplos

Es necesario en este punto anclar las consideraciones propuestas anteriormente a la realidad empírica, las cuales en este caso se manifestarán en las configuraciones de los programas curriculares⁸⁰ de Diseño Industrial en el departamento del Valle del Cauca. Este es uno de los departamentos donde la industria colombiana ha encontrado asentamiento. También fue en Cali, su capital, donde se dieron algunos de los primeros acontecimientos relacionados con el diseño colombiano como la Primera Bienal Americana de Artes Gráficas de 1971, en la que el diseño —al igual que el dibujo y el grabado— fue asumido como forma de popularizar el arte, eran un modo en que “los artistas” se comunicaran con sus semejantes y terminaran con la permanencia del arte en manos de unas “minorías privilegiadas”. Este evento fue patrocinado por Cartón Colombia (una de las primeras empresas con experiencias de diseño en la región) y el Museo de Arte Moderno La Tertulia y tuvo lugar hasta 1986. Fueron partícipes de este, algunos de los llamados *pioneros* del diseño nacional en calidad de jurados y participantes tales como: David Consuegra, Dicken Castro, Rómulo Polo, Hernán Lozano, Francisco José Gámez, Carlos Duque, entre otros. También estuvieron presentes algunos diseñadores internacionales muy importantes como Herbert Bayer

⁸⁰Un programa curricular es un sistema abierto y dinámico compuesto por actividades, procesos, recursos, infraestructura, profesores, estudiantes, egresados, mecanismos de evaluación y estrategias de articulación con la sociedad, mediante el cual se desarrolla un proceso que busca cumplir ciertos objetivos de formación en los estudiantes a través de sus planes de estudio. El título académico es el reconocimiento que hace la sociedad, a través de la Universidad, del cumplimiento de dichos objetivos de formación por parte de un individuo. Acuerdo 033 De 2007, Capítulo II, Artículo 3.

(Bauhaus-Weimar), Walter Allner (Bauhaus-dessau), Ivan Chermayeff, Milton Glaser, Antonio Grass, etc. Lo que implicó un contacto directo con el desarrollo de la disciplina en otros países⁸¹.

A pesar de ello, los programas de diseño industrial solo aparecieron en este departamento en el *Tercer Estadio del Campo*, hacia finales de los años noventa. Este hecho, aunque no ha podido ser explicado en este trabajo, no deja de ser un indicio importante para señalar, en tanto que los programas aparecen después de la gran apertura de 1991, con la que se hace definitivo el desmonte del escenario que propició el origen de la disciplina en el país. Así, estos tres planes parecen hacer parte del *Boom del diseño en Colombia* como se le denomina en la revista *Proyectodiseño* (2008) al incremento en la oferta de programas en el área de diseño a nivel nacional.

Hay aproximadamente 13.884 estudiantes de diseño en el país de los cuales el 16% están cursando el primer semestre. De 13.755 profesionales del diseño, al 9 % se ha graduado en el último año y por lo tanto la cifra de estudiantes actual es muy similar al número total de diseñadores que se han graduado en Colombia durante las últimas cinco décadas. Dentro de otros aspectos relevantes está que en los últimos dos decenios la cantidad de planteles educativos se ha incrementado cuatro veces respecto a los años 60's, 70's y 80's, en los que solo existían 8 universidades con pregrado profesional en diseño. (Revista *Proyectodiseño*, 2008, p.31)

Por ello se analizará el Plan de Estudios de la Universidad del Valle, la Universidad Icesi y la Universidad Nacional sede Palmira con el ánimo de reconocer las características y configuraciones asumidas por el campo intelectual en cada caso. Dada la escasa información que se pudo recolectar (en este primer acercamiento) sobre la historia del diseño industrial de dichas universidades, el seguimiento a sus egresados y los resultados de los proyectos de grado, este ejemplo se centró en la configuración de los planes de estudio, las competencias y componentes hacia los que fueron orientados, con el ánimo de visibilizar el cuerpo que adquiere la disciplina en cada institución.

La comparación de los tres programas se hará a partir de tres de las cuatro categorías de análisis implementadas por la RAD en el documento *Fundamentos del Diseño en la Universidad Colombiana* (2008), estas son: los perfiles, las competencias y los componentes, pues se considera que cada una de las categorías permite contrastar las inclinaciones que tiene cada pregrado en la formación profesional, donde se hizo evidente que los tres programas postulan distintas posibilidades de vincular la disciplina a la realidad, determinadas por sus respectivas lógicas a pesar de ser contemporáneas y de hallarse en el mismo departamento. Para cada una de las categorías

⁸¹ En la confrontación entre el lenguaje utilizado por los artistas pertenecientes a países desarrollados y otros que padecen las limitaciones inevitables de los que aún se concentran en las vías del desarrollo, evidencia de que no son las mismas angustias, ni las tristezas de todos los días, como tampoco las esperanzas ni los sueños de los unos y los otros. Maritza Uribe de Urdinola, 1978

mencionadas la RAD reconoce ciertos indicadores que facilitan su uso como instrumentos de análisis. Estos son:

Tabla 2: **Categorías e Indicadores**

Categorías	Indicadores
Perfiles: describen los rasgos que caracterizarán a los estudiantes de un programa al término de su proceso académico a partir de las funciones y tareas que distinguen su desempeño profesional y contempla las capacidades, dominios, conocimientos y competencias para el efecto que requieren	1. Creativo 2. Teórico y metodológico 3. Investigativo 4. Analítico 5. Tecnológico 6. Productivo 7. Comunicativo 8. Interdisciplinario 9. Ético
Competencias: Las cuales fueron establecidas por el Gobierno mediante la resolución 3463 de 2003 en vista del notable incremento tanto de estudiantes como de programas de diseño en Colombia, con ella se definen las características y los parámetros que deben cumplir los diferentes programas de diseño, con el fin de asegurar una estandarización y calidad mínima en los centros donde se imparten estos programas académicos.	1. Estructurar 2. Proyectar 3. Comunicar 4. Innovar 5. Argumentar 6. Gestionar 7. Conceptualizar
Componentes: Para el logro de la formación integral del diseñador, el plan de estudios comprenderá como mínimo, los siguientes componentes de las áreas de formación, fundamentales del saber y de la práctica que identifican el campo del Diseño, que incluye los conocimientos y prácticas necesarias para la fundamentación del campo profesional del Diseño.	1. Humanístico 2. Teoría e Historia 3. Proyectual 4. Expresión y Comunicación 5. Tecnológico 6. Funcional Operativo 7. Gestión 8. Investigación

Nota: tabla realizada con los indicadores propuestos por la RAD (2008) en su documento *Fundamentos del diseño en la universidad colombiana*

Los Diseños

Tabla 3: Los Diseños, Tabla comparativa

Universidad del Valle	ICESI	UNAL Palmira
Fecha de fundación		
1999	1998	Agosto de 1998
Facultad a la que se adscribe		
Facultad de artes integradas	Facultad de Ingenierías	Facultad de Ingeniería y Administración
Enfoque según Projectodiseño		
Problemática social del suroccidente colombiano. Teórico- Práctico, desarrollo constructivista	Hacia las ciencias sociales entendiendo por esto el factor administrativo y de creación de empresa	Disciplina del proyecto: anticipación a las realidades de uso, productivas y ambientales. Talleres de diseño.
Objetivo de la carrera		
El Programa de Diseño Industrial tiene como propósito principal la formación profesional integral de sus estudiantes, desde el punto de vista técnico y teórico conceptual propio de la disciplina manteniendo un equilibrio en el entorno desarrollando sistemas objetuales acordes con el contexto, respetando y satisfaciendo las necesidades de los grupos sociales que los habitan, desempeñando así su papel como seres sociales comprometidos con el desarrollo histórico y cultural colombiano .	El programa de Diseño Industrial de la Universidad Icesi prepara estrategas de diseño que trascenderán en la realización de proyectos , hacia soluciones integrales de diseño, mediante la interpretación de experiencias en diferentes mercados , la interacción con nuevos modos de consumo y tecnología , la investigación y el trabajo en equipo , respondiendo creativamente y con responsabilidad social a las oportunidades de innovación que se generan día a día.	El objeto de estudio de la carrera es la aplicación de los conocimientos científicos y tecnológicos, y la creatividad artística en la determinación del uso, forma, conformación y proceso de producción de objetos que mejoren la calidad de vida de los usuarios .
Nuestro enfoque Objetivos		

-Capacitar a los estudiantes para resolver problemas de diseño, proyectando para el futuro, con base en una exploración sistemática y continua de la realidad. -Fomentar la capacidad para el trabajo interdisciplinario. -Formar al estudiante para la correcta estructuración y administración de los recursos tecnológicos, humanos y económicos. -Estimular al estudiante para generar interacciones efectivas.	El Diseño Industrial de Icesi prepara a estudiantes para la creación de nuevos productos y para el mejoramiento de los ya existentes, con el objetivo de mejorar la calidad de vida del ser humano como individuo y de la sociedad en su conjunto. Además, aborda la relación del hombre con los objetos y su entorno, mediante productos que se conceptualizan, diseñan y fabrican según las condiciones culturales, económicas, ergonómicas, tecnológicas y medioambientales, del mercado y del consumidor final.	Formar diseñadores industriales que: -Con actitud y comportamiento creativo den respuestas adecuadas a las necesidades de objetos en un contexto determinado. -Conozcan y manejen el lenguaje comunicativo de la forma de los objetos y los aspectos a su uso. Conozcan y manejen los materiales constitutivos de los objetos y los correspondientes procesos de producción. -Conocer, comprender y manejar los elementos constitutivos de la forma, los materiales, los procesos de producción, el medio ambiente, la cultura y los relativos al uso. -Desarrollar la capacidad de análisis, abstracción y síntesis para la producción y teorización de respuestas objetuales en el marco del proyecto. -Desarrollar actividades y comportamientos creativos. -Desarrollar capacidad anticipatoria. -Desarrollar capacidad de trabajo en equipo interdisciplinario. -Situación la formación y la práctica dentro de un contexto histórico y socioeconómico. -Conocer y comprender teorías sobre las relaciones hombre – objeto – contexto -Con las capacidades necesarias para anticipar las consecuencias de sus acciones en el ejercicio profesional, situándoles en el contexto histórico y socioeconómico del país
Perfil Del Egresado		
Asumir en el campo del ejercicio profesional una actitud ética dentro de un contexto natural, ambiental y cultural determinado, basado en valores humanos y democráticos. Dominar el lenguaje formal, oral y escrito, además de los recursos propios de la disciplina. Concebir y producir procesos interactivos mediante objetos unitarios o sistemas de ellos, expresados entre otros, por productos personales y de uso, equipamientos industriales, envases, embalajes, transportes, mobiliario y equipamiento doméstico y público, utilizando de forma adecuada los procesos productivos, considerando el ciclo de vida del producto. Participar en proyectos con espíritu investigativo, actuando de forma crítica con su entorno, comprometido y motivado por la problemática social, cultural y ambiental.	El Diseñador Icesi es un profesional que responde creativamente y con responsabilidad social a las oportunidades de innovación que se generan día a día, a través de soluciones integrales de diseño, mediante la interpretación de experiencias en diferentes mercados, la interacción con nuevos modos de consumo y tecnología, la investigación y el trabajo en equipo. El profesional egresado de este programa, se caracterizará por su capacidad de liderazgo empresarial en el campo del diseño industrial, lo cual le permitirá ser un agente activo en el desarrollo económico y tecnológico del país, cooperando así a aumentar la competitividad dentro de los mercados internacionales. El Diseñador Icesi, está capacitado para entender cómo el Diseño influye	El diseñador industrial de la Universidad Nacional de Colombia de la sede Palmira, se caracteriza por ser un profesional experto en la configuración formal de los objetos de uso, abordando el proyecto como eje de su disciplina de manera integral y sistémica en sus aspectos contextuales, ambientales, industriales y de uso; para ello cuenta con los conocimientos y capacidades propias de su disciplina. Profesionally mantiene un comportamiento ético y una actitud crítica responsable, es capaz de anticiparse y responder adecuadamente a los cambios propios de nuestro tiempo; destacándose por ser un motor de desarrollo y un líder comprometido, con una alta capacidad de comunicación del proyecto de diseño para fortalecer el trabajo en equipo y

Desempeñarse con la actitud y la cultura del trabajo interdisciplinario , con capacidad de comunicación y liderazgo. Sintetizar en los Proyectos de Diseño adecuadamente el arte, la ciencia y la tecnología.	en la actuación de la organización y qué impactos posibles puede tener el producto sobre el mercado y, en general, sobre la sociedad. Son estrategias de diseño que buscan soluciones integrales	responder a los intereses de la sociedad.
Instalaciones		
Biblioteca Mario Carvajal OITEL oficina de informática y telecomunicaciones Piso Informático Apoyar con tecnología informática las actividades de docencia, investigación y extensión programadas por las diferentes dependencias de la Facultad de Artes Integradas. Taller De Máquinas Y Herramientas (inactivo por más de cinco años) Los estudiantes tienen aquí gran variedad de herramientas que son de gran utilidad, no solo para la construcción de maquetas y prototipos en Diseño Industrial, sino para desarrollos en Diseño Gráfico. Laboratorio De Fotografía Los estudiantes de diseño requieren herramientas adecuadas para el desarrollo de proyectos que requieren la fotografía como uno de sus recursos fundamentales	Laboratorio taller de diseño en su calidad de lugar de desarrollo, experimentación, construcción y comprobación de proyectos por medio de la manipulación de instrumentos de trabajo, herramientas, maquinaria, equipos, con diferentes recursos de aplicación, diversidad de materiales y materias primas; y por medio de los diferentes procesos de transformación que permiten llevar a cabo de manera efectiva las ideas o proyectos. El taller cuenta con maquinaria eléctrica de corte, maquinado y acabados, herramientas manuales y eléctricas, aparatos de medición, equipos de pintura, de soldadura y de transformación del metal, sistemas de limpieza, equipos de seguridad industrial y bancos de trabajo para dar apoyo a materias del programa de Diseño Industrial. Laboratorio Digital de Diseño Industrial Opera en dos salas Mac y dos salas especializadas Windows, para la realización exitosa de todo tipo de prácticas en programas como: Flash, Illustrator, Photoshop, Rhinoceros y SolidWorks. Presta sus servicios a materias como: Bocetación I y II, y Diseño CAD-CAM. InnLab	Bibliográficos e Informáticos Laboratorio de factores humanos equipado y apto para las comprobaciones y estudios ergonómicos Laboratorio DYMAC que permite a profesores y estudiantes llevar a cabo las clases de medios digitales para una mejor expresión y presentación a futuro de los diseños realizados. Laboratorio de modelos y prototipos para un óptimo desarrollo de los futuros profesionales. Las salas de informática, que cuentan con suficientes equipos y licencias de software. Auditorios modernos con muy buena capacidad. El programa cuenta con aceptables recursos pedagógicos. En General como estudiante de la Universidad Nacional, tiene acceso a todos los demás laboratorios, a las aulas de informática y de Internet, a espacios deportivos y culturales.

El cuadro anterior permite ver que la Universidad del Valle propone en primera medida al diseñador como un *ser social* comprometido con el desarrollo del país, el diseño industrial de esta institución pretende abordar la *problemática social* desde la aproximación teórica y el concepto propio de la disciplina, actitud que se infiere, resulta como forma de adaptación a un vínculo casi inexistente entre Universidad-Empresa o Universidad-Industria. Podría asumirse como ejemplo de ello, que en la actualidad este programa carezca de prácticas profesionales que permitan al estudiante tener algún vínculo con la realidad productiva de la ciudad o de la región. Dicho lo anterior, lo que se infiere es que debido al poco contacto que posee esta institución con la realidad

productiva, el programa se orienta a la comprensión, el estudio y la atención a la realidad social, teniendo como ejes centrales de los proyectos temas como Vivienda de Interés Social, mobiliario, movilidad y medio ambiente, equipamiento doméstico y público, diseño de ayudas técnicas y tecnológicas para personas en situación de discapacidad, sistemas objetuales de apoyo a diversas actividades como la enseñanza, la rehabilitación de miembros, las ventas formales e informales, seguridad industrial, etc.

Por otro lado, el diseño industrial de la universidad ICESI se trata de una naturaleza empresarial propia de una universidad “fundada por la empresa y para la empresa”, en ella, la orientación del diseño industria se centra en la creación de productos o en el mejoramiento de los ya existentes, atendiendo las necesidades del **mercado** con miras al consumidor final. La Universidad Icesi prepara a **estrategas del diseño** que se caractericen por el **liderazgo empresarial** que les permita desempeñarse como directores en áreas de innovación y desarrollo, como empresarios de diseño, asesores creativos y de diseño en áreas de mercadeo o producción. La universidad ofrece una formación en gestión y administración de proyectos con el ánimo de aumentar la competitividad del país en los mercados internacionales y sus proyectos se centran en el desarrollo de productos de uso cotidiano como empaques, mobiliario interno y urbano, equipamiento, electrodomésticos, juguetes, productos recreativos y deportivos, exhibidores para puntos de venta, equipos médicos, etc.

Por otro lado, la Universidad Nacional sede Palmira parte de una visión del diseño industrial más tradicional, de naturaleza productiva, la cual va acorde con el esfuerzo por apoyar el desarrollo regional que le dio inicio al programa en esta institución.

Si bien, los tres programas coinciden en presentar la profesión como herramienta para la satisfacción de necesidades y se apoyan en el discurso del proyecto, también evidencian (sobre todo los dos programas de la ciudad de Cali) claras adaptaciones en su desarrollo a partir de la dificultad para vincularse al sector productivo, —dificultad histórica que ha tenido la disciplina en el país.

La Universidad del Valle lo evidencia desde el desarrollo de una apuesta teórica y conceptual, mientras la Universidad Icesi lo evidencia en un reciente cambio en su plan de estudios.

Colombia está dada a utilizar el diseño en a base de la pirámide, queriendo decir con esto que los profesionales eran ubicados en labores técnicas como hacer planimetrías, fabricación de modelos, asuntos netamente operativos, y no estaban haciendo cosas estratégicas. Buscan formar egresados con habilidades de pensamiento distintas. Antes había una cantidad de horas clase dedicadas a aprender las herramientas, ósea aprender herramientas de software, aprender herramientas de modelado, etc. Bajo nuestro pensamiento eso no tiene razón de ser. Los egresados de Icesi resultaban siendo muy fuertes en el uso de herramientas pero al salir al medio se ubicaban en la parte operativa

del uso de esas herramientas, y no en la parte de pensamiento, por ello en este momento su currículo está mucho más orientado al tema de pensamiento estratégico, se hace “design thinking” en forma intensiva. Con ello también cambio su infraestructura, dando paso a la construcción del Innlab Icesi, apostándole con ello a nuevas tecnologías a través de dotaciones de prototipado rápido, maquinas CNC, etc.⁸² (Mejía, 2015)

En el caso del diseño industrial en la Universidad Nacional, la situación parece menos crítica, dada su orientación hacia la producción y las condiciones agropecuarias de la región, parece haber una disposición del programa hacia el desarrollo de la competitividad de las cadenas productivas, además de un interés por implementar el diseño industrial como factor de desarrollo tecnológico de los entornos sociales que interviene. En este sentido se desarrolla el grupo de investigación en diseño industrial GUIA conformado en el 2004 dedicado al desarrollo tecnológico y a la innovación industrial de la región.

En esas primeras aproximaciones nuestra participación se limitó a ofrecer asesoría y consultoría para diferentes proyectos relacionados con las actividades agrícolas, pecuarias y agroindustriales, realizando intervenciones y ejercicios proyectuales, entre ellos están el diseño de empaques para la comercialización de tomate chonto variedad Unapal Maravilla, el diseño y desarrollo de una sembradora para pequeños productores, el diseño de una termoformadora y termoselladora para el empaque de semillas CEUNP, el diseño de secadores para plantas medicinales y aromáticas, entre otros. Con el transcurrir de los años se pasó no sólo a ser una unidad asesora sino formuladora de proyectos que se consolidó como grupo de investigación en el año 2004 y el cual recibió aval institucional por parte de la Dirección Nacional de Investigación con la denominación GUIA: Grupo de Investigación en Diseño Industrial, el cual se registró en Colciencias [...] Las líneas de interés del grupo de investigación son: Diseño y desarrollo tecnológico; Diseño y uso; Diseño, estética y comunicación; Ambiente, cultura y Diseño; y Gestión de Diseño, pero todas giran alrededor del Diseño Industrial como núcleo del conocimiento [...] con el fin de fortalecer las capacidades productivas y competitivas de los sectores productivos colombianos. (GUIA- Grupo de Investigación en Diseño Industrial)

Con la reforma hecha al plan de estudios en el año 2007, y el desarrollo de las líneas de investigación se reafirma el interés por establecer vínculos de largo plazo con organizaciones productivas con el fin de mejorar la competitividad y la productividad en los procesos de desarrollo de productos. Además de identificar campos de intervención que permitan que el diseño industrial aporte valor en la cadena productiva y que de esta forma propicien el desarrollo de la región. Podría resaltarse que la reforma del 2007 se vio impulsada significativamente por el Plan de

⁸² entrevista a Luis Mejía, director del programa de diseño industrial ICESI.

Desarrollo Departamental de esa época, el cual proponía promover al Valle del Cauca como centro de actividades empresariales y de negocios, lo que lleva a otro aspecto visible en esta institución y es que parece tener un vínculo más fuerte que las dos anteriores con entes de administración y planeación pública y otros organismos estatales, como la Alcaldía de Palmira, el SENA ASTIN, lo que ha respaldado una beneficiosa articulación con el medio fundamentando el desarrollo de proyectos de extensión con la Alcaldía municipal como la Iluminación navideña (2003), el desarrollo de proyectos de extensión, en el corregimiento de Tablones con el objetivo de apoyar el mejoramiento de la calidad productiva de la comunidad de damas campesinas (2004) y el desarrollo de la investigación: Aplicación del Diseño Industrial en los sectores Agrícola y Agroindustrial del Valle del Cauca.

Es el caso del chontomóvil, proyecto que apoyó la Alcaldía de Cali y el Ministerio de Agricultura para favorecer a las vendedoras de chontaduro del país, sobre todo en sus condiciones laborales. Es un carro liviano que facilita la jornada laboral, calculada entre 7 y 10 horas diarias. Gracias a su forma, dimensiones y materiales evita la aparición de dolores musculares o síndromes a largo plazo como consecuencias de las malas posturas”, explica el diseñador industrial Alexánder Pereira, creador del objeto que ya se utiliza en las principales ciudades del país. Otros proyectos, como el desarrollo de mejores modos de transporte orientados a la solución de problemáticas sociales, también han estado presentes a lo largo de estos quince años de formación. Objetos como ecotaxis para personas en situación de discapacidad y bicicletas públicas han sido desarrollados por estudiantes de la UN en Palmira [...] Según el profesor Raúl Díaz, director del Departamento de Diseño, los aportes en temas empresariales también son fundamentales. “Se capacitaron a microempresarios de la ciudad, con el apoyo de la Cámara de Comercio de Palmira. Hemos entregado al sector productivo egresados de calidad que se destacan en las diferentes organizaciones”. (Agencia de Noticias UN, 2013)

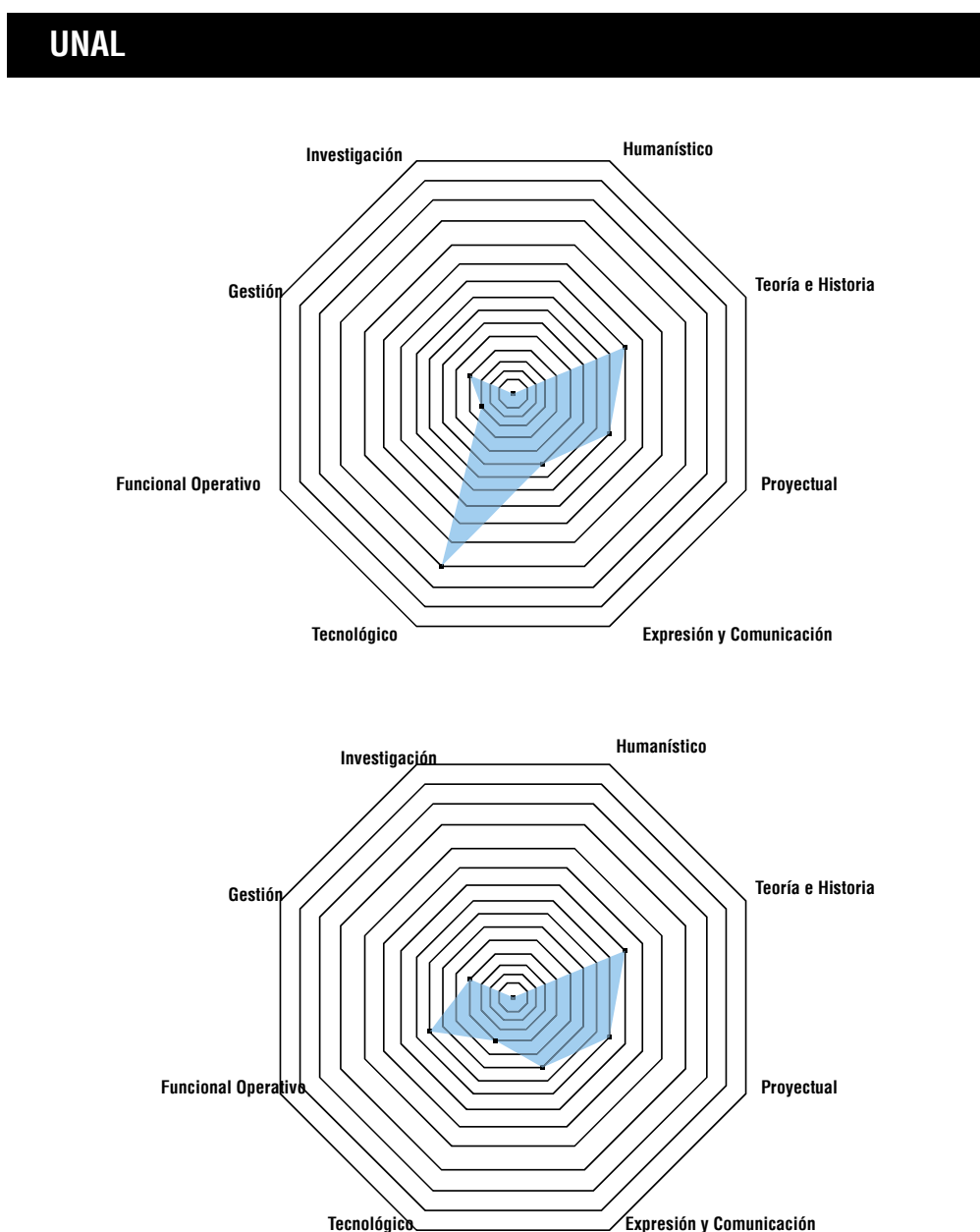
Comparación de énfasis según Competencias respecto a la cantidad de materias

Dada la inconsistencia de la oferta de materias electivas el siguiente análisis se hará sobre las materias obligatorias de los planes de estudio. Los indicadores están determinados por los componentes basados en la cantidad de materias de cada componente que se cursan, para así determinar la predominancia en cuáles son los conocimientos y prácticas que estas instituciones consideran necesarias para la fundamentación del campo profesional del Diseño. (Ver Anexo 6)

La universidad Nacional presenta dos graficas debido a las líneas de profundización que ofrece después de quinto semestre: Línea de Factores industriales, a la que obedece la primera imagen. En ella, la Competencia que cuenta con la mayor cantidad de materias en el pensum obligatorio es la *tecnológica* con 12 materias, seguida de esa, está la *teoría e historia* con 9, la *competencia*

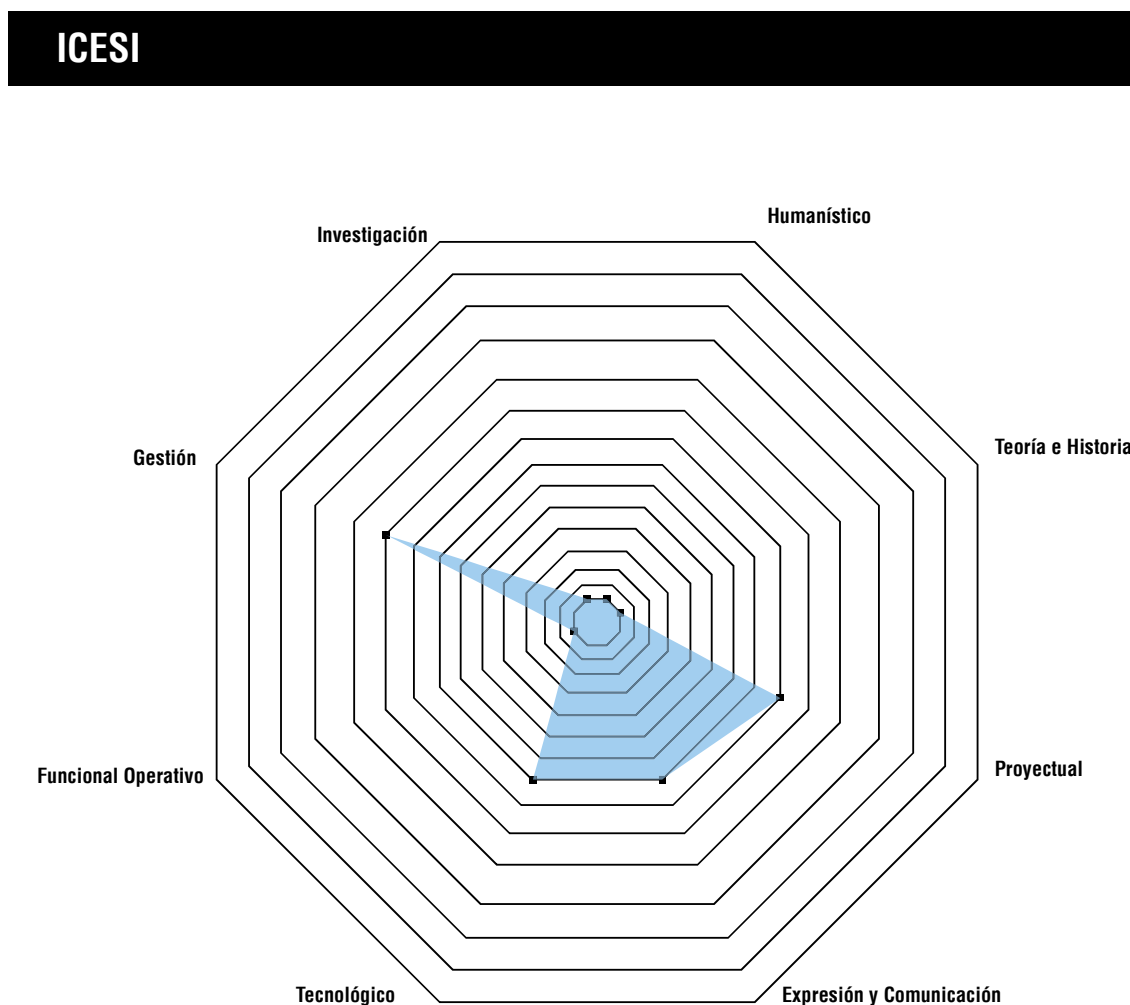
proyectual con 8, la *expresión* con 6, la *gestión* con 4 y lo *funcional operativo* con 3. En el caso de la Línea de *Factores Humanos*, el componente más recurrente fue la *teoría e historia* con 9 materias, lo *proyectual* con 8, lo *funcional operativo* con 7, la *expresión* y la *comunicación* con 6 y la *gestión* con 4. En ambos casos tanto lo humanístico como la investigación tuvieron 0. Se considera que al igual de las otras dos universidades el enfoque humanístico y la investigación tienen resultados tan bajos debido a que no hay materias dedicadas con exclusividad a reforzarlo, sin embargo cabe reconocer que son dos competencias transversales al estudio de la profesión que casi siempre se enmarcan en conjunto en el área del proyecto.

Figura 1: Competencias programa de Diseño industrial de la Universidad Nacional



En el caso de la Universidad Icesi la imagen logra evidenciar que el programa de Diseño Industrial está orientado hacia la *gestión*, con 10 materias obligatorias, seguido está el *proyecto* con 9 materias, la *expresión y comunicación* con 8, la competencia *tecnológica* también con 8 y finalmente lo humanístico, la historia y teoría, el componente funcional y operativo y la investigación con 1.

Figura 2: Competencias programa de Diseño industrial de la Universidad Icesi



La universidad del Valle por su parte posee el componente *tecnológico* como el que tiene mayor número de materias con 17, seguido del *proyecto* con 10, la *historia y teoría* con 8, la *expresión y comunicación* con 7, la *gestión* con 3, el aspecto *funcional operativo* con 2, la *investigación* con 1 y la competencia *humanística* con 1.

Figura 3: Competencias programa de Diseño industrial de la Universidad del Valle

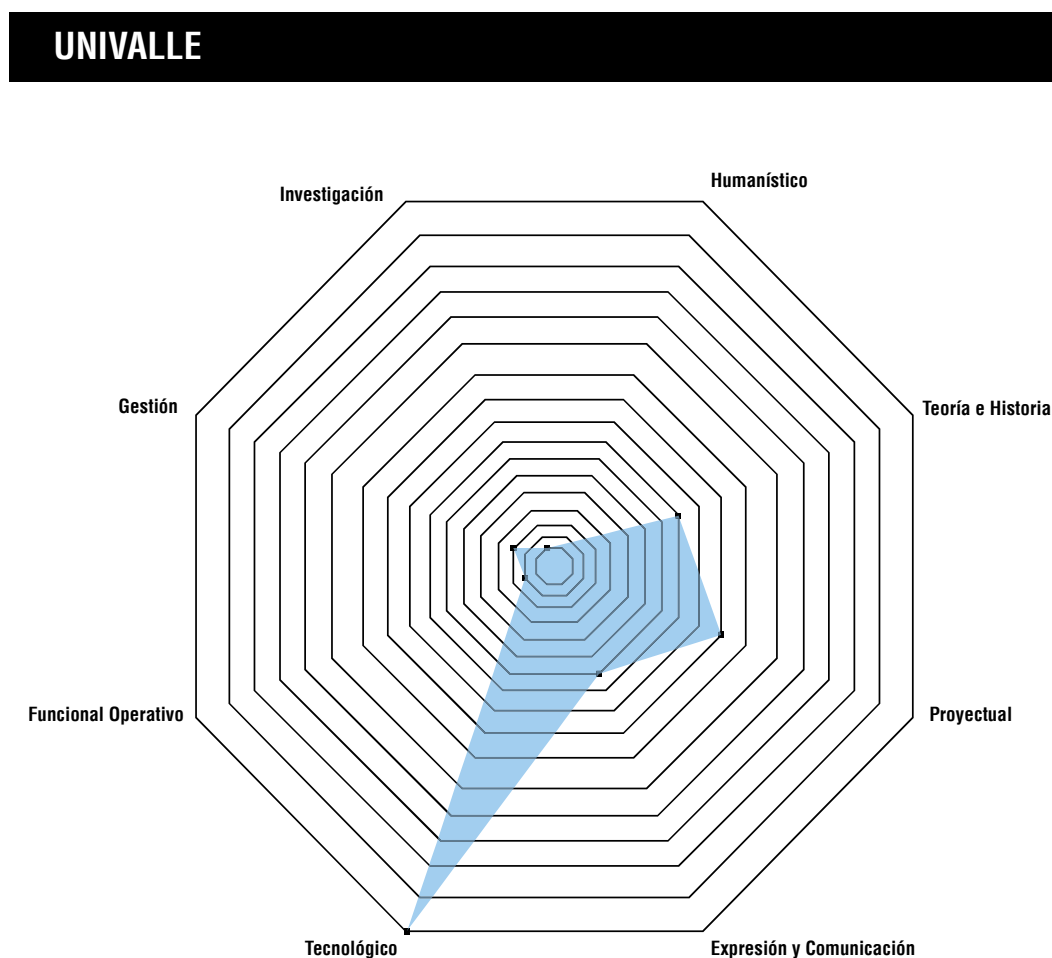


Tabla 4: Resultado del contraste de competencias de los programas de Diseño Industrial en el Valle del Cauca

	ICESI	UNIVALLE	UNAL	UNAL
1	1	1	0	0
2	1	8	9	9
3	9	10	8	8
4	8	7	6	6
5	8	17	12	4
6	1	2	3	7
7	10	3	4	4
8	1	1	0	0

Estamos hablando de que en apariencia —pues no se puede asegurar que en la práctica funcione así— la Universidad Icesi considera que las competencias gerenciales son las más importantes para los profesionales del diseño industrial, mientras que la Universidad del Valle propone lo tecnológico como aspecto fundamental, y la Universidad de Palmira en su línea de factores

industriales considera también que la competencia tecnológica es la más adecuada, mientras que la línea de factores humanos sigue proponiendo el proyecto como eje central.

Es evidente que estas competencias están profundamente relacionados con los perfiles que adopta cada universidad, Icesi por ejemplo con un perfil comercial y de mercado asociado a su fuerte competencia en gestión; la Universidad del Valle por su parte con un perfil más teórico y social, que a la vez parece considerar que a través de una competencia tecnológica —que puede que se oriente más hacia la expresión si se tiene en cuenta que incluye 8 materias de informática que la Universidad ha clasificado como tecnológicas— puede proyectarse en aras de resolver la problemática social. Y la Universidad Nacional, mucho más conservadora mantiene las premisas iniciales de la profesión, con un perfil claramente productivo relacionado sobre todo con la tecnología y el área proyectual que implica la disciplina.

En conclusión, es evidente en estos tres casos que la forma del campo intelectual, está dada por la relación entre sus agentes. En la universidad del Valle, por ejemplo, parece estar más presente esta idea del diseño industrial como concepto aunque también está relacionado con la vocación social, seguramente asociada a la misión y visión institucionales, este se ve reflejado tanto en las características que se han abordado anteriormente como en el hecho de que la espina dorsal de la carrera, que es la asignatura de proyectos se concentre en el desarrollo de soluciones a problemáticas sociales. En este caso podría decirse que el agente *Industria* ha perdido gran parte de su poder sobre la orientación del conocimiento, mientras que la esfera social y cultural ha ganado importancia, pasando a estar por encima de los factores productivos. El diseño Industrial entonces conserva el *proyecto* como positividad y eje dorsal pero con inclinaciones hacia las necesidades y capacidades de la esfera social.

En el caso de la Universidad Nacional, parece que la hegemonía le pertenece al sector productivo, no exclusivamente al agente industria, sino a la agroindustria. Dentro de sus objetivos están las necesidades y capacidades del sector productivo regional, también teje una fuerte relación con los niveles de planeación de la ciudad, estableciendo una línea diferente a la Universidad del Valle y a la Universidad Icesi ya que tiene una fuerte relación con el Campo de Poder.

La Universidad Icesi por su parte, parece responder sobre todo a las necesidades de la empresa, promoviendo su asociación en proyectos tipo concurso o licitación en los que se insertan con problemas de la producción reales. En este caso la hegemonía también pertenece al sector productivo, al agente empresa que produce su origen a través de la mesa directiva de la Universidad (compuesta por empresarios) que logra dominar los intereses académicos, convirtiéndose en su enfoque específico.

Lejos de querer producir un diagnóstico sobre las características de los programas en la región del Valle del Cauca (estudio del que carecemos y que sería un buen ejercicio para la conciencia), lo que se pretende con este ejemplo es expresar a través de un simple ejemplo cómo cambian las formas del campo intelectual del diseño industrial dependiendo de las dinámicas que asuman las relaciones entre sus agentes. Explicando con ello que en unidades más pequeñas como son los programas de las universidades, se pueden ver dinámicas de asociación con el factor productivo, o por el contrario un profundo distanciamiento.

En conclusión las manifestaciones del campo intelectual del diseño industrial, prueban que este responde como un sistema a los estímulos del medio, en este caso la Universidad Icesi con la empresa, la Universidad del Valle con la sociedad, mientras que la Universidad Nacional de Palmira logra introducirse tanto en proyectos de la región como en el desarrollo de productos al servicio del sector productivo y el agro. Se puede considerar que este ejemplo es útil para la demostración de lo que se afirma, el diseño industrial como disciplina que después de los años noventa se concentra en un desarrollo de índole académica, que se relaciona con la realidad al menos conceptualmente de modos diversos jalonados por las visiones de las instituciones a las que se adscribe, sin un acuerdo general sobre su entendimiento, enfoque o práctica que potencializa la aparición de nuevas “cualidades” de la disciplina enmarcadas en la competencia de las instituciones universitarias en el mercado académico. Sin embargo es poca la intervención visible (ya que hasta ahora no se cuenta con estudios que lo puedan asegurar) que la disciplina logra fuera de la esfera académica ya que la continuidad de los proyectos que se gestan en ella son escasos y que la introducción al sector productivo sigue siendo difícil. Por ahora puede verse como la disciplina sigue anidando en concepciones académicas y en el ejercicio en el aspecto comercial pero lejano al sector productivo, lugar en el que podría producir grandes cambios más coherentes con la realidad nacional.

Con este primer acercamiento queda planteado un interés por la caracterización del diseño industria regional, para el cual sería conveniente confrontar la información que se ha presentado, con un análisis en profundidad a otras variables como el listado de proyectos de grado de cada universidad, o el seguimiento a egresados, sin embargo, en este caso se considera que el ejemplo resulta suficiente para evidencia como tres programas de diseño industrial nacidos en la misma época y en la misma región, afectados aparentemente por los mismos factores, asumen formas diversas gracias a las relaciones entre los agentes: sociedad, industria y academia y su hegemonía sobre la producción del conocimiento reflejadas en la cantidad de materias por competencia propuesta por la RAD, permitiendo entrever decisiones institucionales sobre el contenido de la enseñanza.



12. Conclusiones:

Las Quimeras del Diseño y Otras conclusiones

En la antigua Grecia se creía que existía un animal que vomitaba llamas, tenía cabeza de león, vientre de cabra y cola de dragón, era conocido como la *Khimaira*: animal fabuloso, hija de Tifón, demonio de la tempestad,⁸³ y Edquina, la ninfa madre de la mayoría de monstruos griegos. Diversos autores han usado el concepto de quimera haciendo referencia a la fantasía, como una forma de ejemplificar aquello que puede ser pensado pero que no existe en realidad, una ilusión. Por otro lado, Baruch Spinoza introduce el concepto a la filosofía con *la estrategia de la quimera*, reformulando el concepto tradicional de la mitología griega para introducirlo como una representación de lo irreal, en la que se ensamblan piezas de la realidad existente que al unirse forman una totalidad imposible. En ese sentido se define la quimera como aquello cuya naturaleza intrínseca envuelve una abierta contradicción y que por su naturaleza misma no puede existir.

Las características híbridas de este animal fantástico permitieron la extensión del concepto a la rama científica, la cual retomó el mito por medio del estudio del *quimerismo*, entendido como el trastorno genético en el que “un organismo o tejido contiene al menos dos conjuntos diferentes de ADN”. (Rogers, s.f.)

Estas ideas de Quimera resultan ser análogas al Diseño Industrial en Colombia, este las encarna en tanto aparece como solucionador de problemas, como punto de convergencia de una gran cantidad de discursos pertenecientes a muchas disciplinas que se ponen a su orden con el fin de crear la disciplina fantástica encargada de crearlo todo, la panacea de un país con miras a la industrialización que creía tener una herramienta fantástica pero imposible en nuestra realidad.

⁸³Según Hesíodo

Asumiendo que el diseño industrial es un modo de pensamiento, podría decirse que la disciplina posee una naturaleza quimérica *per se*, partiendo del hecho de que la metodología que se emplea en el *proyecto* sintetiza procesos conceptuales y fácticos expresados en términos de lo tangible. Dichos procesos solo pueden ser logrados a partir de la integración de un amplio número de variables, como lo son los factores humanos, sociales, culturales, económicos, técnicos y tecnológicos. Este hecho produce que la disciplina deba subordinar una cantidad considerable de lenguajes y prácticas de campos que no hacen parte de su *corpus académico*, utilizadas en función de construir una unidad de sentido dirigida a la generación de alternativas para la solución de un problema dado.

Sin embargo, el recorrido que se ha hecho a lo largo del trabajo por los diferentes Estadios del Campo Intelectual del Diseño industrial, permite establecer otra clase de relaciones entre las acepciones de *quimera* y el diseño industrial colombiano. En un intento por explicar el establecimiento de esta relación, se hará uso de la *sistematicidad metafórica*⁸⁴ (Ver Anexo 8), como herramienta para visibilizar el proceso de traslación de sentido que conlleva a la conclusión principal de este trabajo: **El Diseño Industrial Colombiano es una Quimera**. Afirmación que detona una construcción sistémica de relaciones que serán expuestas a continuación.

Las relaciones metafóricas del diseño industrial con el concepto de quimera pueden producirse de dos formas: en primer lugar, entendiendo la quimera como elaboración fantástica conformada por elementos de la realidad. No existe nada irreal en lo que conforma al diseño industrial excepto la idea de que en Colombia esta disciplina pueda unificarlo todo –industria, academia y sociedad– en este sentido el diseño se presenta como quimera, al ser un espacio en el que confluyen una industria a medias, monopolística y despótica, una sociedad de bajos ingresos que no alcanza a consumir aquello que el diseño —introducido por la élite y orientado a las masas— produce, y por ultimo una academia que al encontrar el escenario adverso que constituye la realidad nacional, se ensimisma en el mundo discursivo, haciendo del diseño industrial un concepto abstracto que se presenta en la realidad como una actividad en desuso.

En segundo lugar, el diseño industrial también puede relacionarse a partir del quimerismo, que sugiere la convivencia de dos tipos de células en un solo individuo, esto es evidente desde varios aspectos que se contraponen al interior del campo. Por un lado el originario, intereses y acciones del Estado frente a intereses y acciones de los pioneros, dependencia frente a autonomía; otro ejemplo de ello sería las formas de abordaje de la producción industrial por parte de los industriales frente a la de los profesionales, hecho que pone de manifiesto que aunque uno sea la razón de existencia del

⁸⁴ “la misma sistematicidad que nos permite comprender un aspecto de un concepto en términos de otro” (Lakoff y Johnson, 1995, p. 46)

otro —en tanto que existió academia porque hubo industria, o que existen profesionales porque hay industriales— son agentes que no se corresponden entre sí.

Lo interesante aquí es que son las relaciones de competencia y conflicto entre los agentes del campo las que suscitan momentos de desajuste que empiezan a configurar al diseño industrial como una quimera, ya sea que por los intereses antagónicos se presenten divergencias que lleven a que el diseño este conformado por dos clases de agentes o porque los intereses entre ellos sean irrelacionables.

Bajo esta construcción metafórica puede entenderse que las dinámicas de los agentes del campo intelectual del diseño industrial presentan momentos específicos de desajuste, en los que la relación de competencia y conflicto propicia una disyunción de la ruta conceptual de la disciplina, a este fenómenos se le ha denominado *señales de quimera*. En este sentido se exponen algunos ejemplos de ello como:

- La Señal de quimera que consiste en que el diálogo entre académicos o profesionales, la sociedad e industriales sean utópicos, debido a que los discursos de las partes, pertenecen a mundos, épocas y espíritus diferentes; el “moderno”, el tradicional y el que pretende ser moderno.
- Lo conflictivo que resulta introducir una disciplina de carácter proyectual que aún no ha constituido claramente su campo de estudio en las estructuras rígidas para el conocimiento que son las universidades, las que además parten de un desarrollo teórico hacia uno práctico, mientras se enfrentan a una disciplina inminentemente instrumentalizadora, con metodología de taller, que si bien debe reflexionar conceptualmente para contribuir a la sedimentación de su campo, la reflexión solo puede derivar acciones practicas relacionadas con la creación. Esta forma de consagración disciplinaria que opera para las ramas tradicionales del conocimiento, difiere del proceso de institucionalización vivido por el Diseño Industrial en el país, este hecho se configura en sí mismo como Quimera, pues el curso natural de la constitución disciplinaria planteada por los teóricos, entra en contradicción con las características esenciales del Diseño Industrial. De este modo, se genera una nueva forma disciplinar, se habilitan nuevos discursos que ya no responden únicamente a la racionalización de la materia, o a la serialidad, o a la práctica como fuerza productiva, sino que sus características empiezan a desbordar sus propias apuestas conceptuales. Dada su naturaleza, debe reconocerse en principio que el Diseño Industrial no es una actividad autónoma por sí misma, pues por su adjetivación parecería que solo puede ser pensada —teóricamente— en un escenario coherente con su naturaleza de producción,

ya que “está fuertemente condicionado por la manera cómo se manifiestan las fuerzas productivas y las relaciones de producción en una determinada sociedad” (Maldonado, 1993).

- Era el caso de los diseñadores que conformaron la ACD y ALADI, quienes consideraban importante centrar la atención en la inmensa población marginada del desarrollo y el tipo de soluciones y alternativas que realmente estos podían alcanzar. Mostrando, los tremendos desajustes en la formación y el ejercicio profesional del diseñador y su incapacidad para contribuir eficazmente a la satisfacción de las inmensas necesidades que aquejaban un elevado porcentaje de la población mundial, frente a un Gobierno que invierte en programas que “apoyan” al diseño industrial siempre y cuando siga las vías de la internacionalización, aduciendo que ya no existen —en el año 95— diferenciaciones de mercado entre la demanda interna y externa, por ello se debe diseñar siempre según los cánones internacionales.
- La razón instrumental de las élites, frente a la razón histórica de quien hace diseño y pretende la autonomía
- Intentar insertar una disciplina que responde a un problema “moderno” a un país con modos de producción pre-modernos que contaba con una sociedad con hábitos de consumo “pre-modernos”. La señal de quimera persiste en la hibridación de temporalidades que presupone el diseño industrial colombiano.
- Los productos de diseño industrial se obtienen por procedimientos en los que la participación de la obra manual es parcial o secundaria y la transformación se logra mediante máquinas o instrumentos que son esenciales al proceso productivo. Si el planteamiento de acción del diseño industrial está considerado a partir de las características industriales cómo eso reconfigura la jurisdicción de la disciplina en el país con el contraste con las formas individuales de producción que son mayoritarias. Diseño Industrial para la Artesanía —nada más *quimérico*.
- Incorporación del diseño industrial tardía respecto al tiempo que llevaba el País intensificando su producción al punto de llegar a convivir en medio de dos procesos fundamentales para su curso, la desindustrialización nacional frente a la profesionalización del diseño industrial, ambos acaecidos en los años setenta.
- el Diseño Industrial deja de ser herramienta de las elites dominantes del poder político para convertirse en la ventaja competitiva de la élite académica en el mercado universitario sin lograr desenvolverse en ninguna de las dos como herramienta para el desarrollo social. Este es uno de los hechos a los que he decidido llamar *Quimera*.

En el planteamiento conceptual del diseño industrial, el diseño es semejante a la *quimera* en tanto que sus habilidades son tantas como los seres que la conforman. En ese sentido debe reconocerse el potencial incalculable de la disciplina cuando los agentes actúan como un todo sinérgico —cosa difícil de hacer si la disciplina ha sido introducida “desde arriba”— sin embargo, esta comparación nos lleva a otro hecho y es que el desarrollo del diseño industrial en el país, es decir las relaciones de dominación a su interior, han tenido como consecuencia el anquilosamiento de los agentes.

Como resultado, el débil contacto de la disciplina con el agente social, produce que “pierda” una de sus partes como engranaje —uno de sus poderes como quimera—, luego está la poca inserción en el aparato productivo, que provoca la inmovilidad de la industria en el campo, y la desactivación de otro de sus agentes, en ese sentido como ya se ha dicho la disciplina sobrevive como concepto en la academia, pues como la quimera, su habitud dependerá de la forma dominante, así, la estructura de la quimera del diseño se va modificando en la medida en que las diferentes instituciones o fuerzas logran imponer sus intereses, su fuerza y su dominación en el conjunto del campo.

Otras conclusiones

- Existen algunas semejanzas entre las actitudes de los gremios y las características monopolísticas que luego presentaría la industria colombiana —sobre todo la manufacturera— en medio del modelo proteccionista vivido en el país hacia los años cincuenta. En este sentido resulta innegable la herencia que asumió la manufactura colombiana a partir del desarrollo y la enseñanza de los oficios coloniales que pasaron del carácter privado de la enseñanza al carácter público, trasladando el control de los gremios hacia el Estado; también se pasó de un método de aprendizaje basado en la observación y la práctica propio de los talleres, a un aprendizaje que incluye la teoría como punto de partida, circunstancia que podría ser una de las causas de la dificultad de la inserción de la disciplina en la academia.
- Se vivió y se vive aún un “Diseño Industrial desde arriba”, entendiéndolo como una disciplina que no contó con un origen orgánico y consecuente con las condiciones de producción nacional, sino que más bien debió su procedencia a la influencia ejercida por

cierta minoría con poder político y económico suficiente, que sin tener muy claro de qué se trataba, quiso involucrarlo como método de producción material en el país, en un intento, podría decirse, por involucrar disciplinas de carácter moderno, fruto del proceso de especialización derivado del desarrollo. De allí resulta, que la disciplina opere desde la razón instrumental de la élite, en su apuesta por el modelo modernizador, en el cual, el diseño industrial figuraba como una de las herramientas principales del proceso pero también como una de las principales víctimas. *El diseño industrial es una herramienta del poder.*

- Al tratarse de un “diseño industrial desde arriba” fue difícil conseguir que sus acciones pudieran enmarcarse en el contexto colombiano o correlacionarse con los demás componentes del sistema, tanto productivo como académico.
- El diseño industrial es una fuerza productiva adormecida en Colombia, categorizada rápidamente al nivel profesional, sin permitir que fuera el medio el que orientara según sus necesidades.
- El diseño industrial colombiano logra existir como concepto sin embargo hacia finales del Siglo XX se estaba convirtiendo en una actividad en desuso.
- Se podría afirmar que las dinámicas del campo del diseño industrial nacional están determinadas por los problemas estructurales del país, en el sentido en que exhiben sus principales obstáculos y embudos. En ese sentido podría decirse: quimera como metáfora del diseño industrial, mientras el diseño industrial siempre fue una construcción metafórica de la realidad del país en tanto expresa sistemas ideológicos.
- Hacer nuestras las historias sobre la existencia del diseño industrial que han nacido en contextos socioculturales diferentes, restringe el entendimiento sobre nuestras propias variables y características, esto a su vez evita que la historia se convierta en un instrumento conceptual útil para la reflexión y el desarrollo de la disciplina en el país y que con ello se reformule el sentido de la práctica. Cabe anotar que pueden existir tantas historias del diseño como lugares donde el mismo se desarrolla.

- La existencia de 30,000 diseñadores (según la revista *Proyectodiseño*) en medio de un país sin industria, sumada a que la modernidad es una apuesta ya superada, y con ella los grandes relatos pierden sentido, la mayoría de actividad y profesiones dedicadas a la creación empiezan a reevaluarse, las condiciones del país sumadas a las transformaciones naturales del conocimiento permiten que el imaginario y las prácticas de los que se dedican a crear muten, el diseño no está exento de esto, por ello la actividad que antes estaba pensada al servicio de la sociedad y de la industria se ha vuelto cada vez más independiente. Hasta el punto de reevaluar tal vez aún sin conciencia, sus propias positivities. Este es un proceso que también se desarrolla en la noción de *campo intelectual* de Bourdieu (1980) “*A medida que el campo intelectual gana autonomía, el artista afirma con fuerza cada vez mayor su pretensión a ella, proclamando su indiferencia respecto al público*” (p.13). Algo semejante sucede con el diseño industrial, que ante las condiciones productivas del país, y de los cambios en el imaginario de los profesionales comienza a liberalizarse y a permitir que la intención creadora circule hacia nuevos intereses que ya no están adscritos a la productividad, sino que se desenvuelven entre la individualidad del profesional y la sociedad.



13. Bibliografía

Libros

- ANDI. (1971). Fundamentos del desarrollo industrial colombiano.
- Berman, M. (1988). Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. (1ª. Ed). Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A.
- Bonsiepe, G. (1982). El Diseño de la Periferia. España: Editorial Gustavo Gili.
- Bonsiepe, G. (1978). Teoría y Práctica del Diseño Industrial. España: Editorial Gustavo Gili.
- Buitrago, J.C. (2012). Creatividad Social. La profesionalización del diseño industrial en Colombia. Cali: Editorial Universidad del Valle.
- Devalle, V. (2009). La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984). (1ª. Ed). Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF.
- Díaz, M. (1993). El campo intelectual de la educación en Colombia. (1ª. Ed). Cali: Centro Editorial Universidad del Valle.
- Domínguez, R. (2010). El diseño industrial en la sociedad de consumo. (1ª. Ed). Medellín: L. Vieco e hijas Ltda.
- Fernández, S. (2008) Historia del diseño en América Latina y el Caribe. Industrialización y comunicación visual para la autonomía. Sao Paulo – Brasil: Editora Blucher.
- Gamboa Ardila, N. R. (2005). La Economía colombiana: del Modelo de Protección al Modelo de Apertura. Medellín: Universidad de Medellín.
- García, N. (2001) Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Paidós.
- Gómez, L. M. (2008). Tres ideas de lo moderno en la concepción del hogar. Bogotá
- Habermas, J. (1989). El discurso filosófico de la modernidad. Madrid: Taurus Ediciones.
- Kalmanovitz, S. (2003). Economía y nación: una breve historia de Colombia. Bogotá: Editorial Norma.

- Lakoff, G., & Johnson, M. (1995). *Metáforas de la Vida Cotidiana*. Cátedra.
- Maldonado, T. (1977). *El Diseño Industria Reconsiderado*. Barcelona.
- Martínez, C. (1992). *Los límites de la modernización*. Texas: Cinep.
- Max-Neef, M., & Elizalde, A., & Hopenhayn, M. (1998). *Desarrollo a escala humana: conceptos, aplicaciones y algunas reflexiones*. Montevideo: Editorial Nordan-Comunidad.
- Mendoza, C. (2001). *50 Años de Arquitectura Universidad Nacional 1936-1986*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano.
- Ministerio de Desarrollo Departamento Nacional de Planeación. (1969) *La industria manufacturera en Colombia*.
- Muñoz, H. (2002). *En torno al origen del objeto industrial en Colombia*. (1ª. Ed). Bogotá: Editorial Unibiblos.
- Quijano, A. (1988). *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. (1ª. Ed). Lima: Sociedad y Política Ediciones.
- Ribeiro, D., & Pereira, M. (1992). *Las Américas y la Civilización: procesos de formación y causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacuch.
- Salinas, O. (1992). *Historia del Diseño Industrial*. Méjico: Editorial Trillas
- Silva, J. (1974). *Políticas tecnología y empleo en Colombia consideraciones teóricas políticas gubernamentales y estructura institucional*. Bogotá
- Sicard Currea, A., Espinosa, A., & Orduz, P. (2004). *Arte en los noventa: Diseño Industrial*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Taffet, J. (2007). *Foreign Aid as Foreign Policy The Alliance for Progress in Latin America*. Routledge.
- Zambrano, E. (2004). *Introducción al diseño industrial*. (2ª. Ed). Colombia: La silueta ediciones Ltda.

Documentos Inéditos

- Polo, R. (2012). Carta abierta a COLCIENCIAS en referencia al documento *Modelo de medición de grupos de investigación científica, Desarrollo tecnológico e innovación, COLCIENCIAS, Junio de 2012*. (documento inédito).
- Polo, R. (2014). *Lo “aprendible” y lo “enseñable” en Diseño: condiciones de aprendizaje/enseñanza del diseño industrial en un país en desarrollo*. (artículo inédito).

Polo, R. (2014). Comentarios al Documento: *Metodología del Diseño Industrial, la metodología del diseño al interior de los programas de diseño industrial colombiano: hacia el desarrollo de metodologías propias para diseñar*. (documento inédito)

Artículos de Revista

González, R., & Molinares, I. (2013). Movimiento Obrero y Protesta Social en Colombia. 1920-1950. *Historia Caribe*, Vol. VIII (22), 167-193.

Ramírez, F. (2008). Entrevista a Jaime Gutiérrez Lega. *Mas D*. (3), p. 33-52.

La Carreta del Diseño. (1980). El diseño industrial en Colombia. (3)

Proyectodiseño. (2008). 30.000 Diseñadores. *Proyectodiseño*. (57), p. 30-35.

Proyectodiseño. (2009). Boom del Diseño en Colombia. *Proyectodiseño*. (64), p. 18-20.

Polo, R. (2009). Pasado Confuso. *Proyectodiseño*. (60), p. 148.

Rojas, D.M. (2010). La Alianza para el progreso de Colombia. *Análisis Político*, Vol. 23 (70).

Recuperado de

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/rt/printerFriendly/45595/46964>

Artesanías de Colombia. (2014). Hecho a mano en Colombia. *Artífices*, (3). Recuperado de

<http://repositorio.artesantiasdecolombia.com.co/bitstream/001/1662/11/ARTIFICES%20NO.%203.pdf>

Sanabria, S. (2007). Tres décadas de desindustrialización en Colombia. *Apuntes del CENES*, Volumen XXVII (43). Recuperado de http://virtual.uptc.edu.co/drupal/files/rac_37.pdf.

Fuentes de Información Electrónica

Patiño, V.M. (2012). Historia de la Cultura Material en la América Equinoccial Tomo 8: trabajo y ergología. Capítulo XXVIII Adiestramiento de personal. Colombia: Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. Recuperado de http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/equinoccial_8_trabajo/capitu28.htm

60 Años de la ANDI: la estrecha relación entre la política y la economía ha marcado los principales episodios de la vida nacional. (2004). Colombia: El Tiempo. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1592467>

Garay, L. (1998). Colombia: estructura industrial e internacionalización 1967-1996. Colombia: Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/economia/industrialatina/200.htm>

- Un segundo aire para el Diseño. (1993). Colombia: El Tiempo. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-225883>
- El Sistema Nacional de Diseño, Hoy. (1996). Colombia: El Tiempo. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-471411>
- Ocampo, L. Rojas Pinilla, Gustavo. (s.f.). Colombia: Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/rojagust2.htm>
- Consultorio de Comercio Exterior. (2006). Colombia: Universidad Icesi. Recuperado de <http://www.icesi.edu.co/blogs/icecomex/2006/11/24/plan-vallejo/>
- Historia del diseño de Producto en Colombia Siglo XX. (2004). Colombia: Revista Proyectodiseño. Recuperado de <http://www.proyectod.com/finalizacion/historia/3hispro00s.html>
- León Palacios, P.C. (2002). La industrialización colombiana: una visión heterodoxa. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/inno/v12n20/v12n20a06.pdf>
- Flórez, L. (2005). La Curiosidad hace sabios. Colombia: Revista Tecnología del Plástico. Recuperado de http://www.plastico.com/imprimir/Jaime-Gutierrez-Lega-habla-sobre-el-concurso-Crea-PVC/_3042335
- GUIA- Grupo de Investigación en Diseño Industrial. (s.f.). Plan Estratégico. Recuperado de <http://scienti.colciencias.gov.co:8080/gruplac/jsp/visualiza/visualizagr.jsp?nro=00000000004586>
- Diseño Industrial en Palmira, 15 años innovando para el país. (2013). Agencia de Noticias UN (263). Colombia. Recuperado de <http://www.agenciadenoticias.unal.edu.co/ndetalle/article/disenio-industrial-en-palmira-15-anos-innovando-para-el-pais.html>
- Rogers, K. (s.f.). Chimera. Encyclopedia Britannica. Recuperado de <http://global.britannica.com/topic/chimera-genetics>
- After the Postsecular and the Postmodern: New Essays in Continental Philosophy of Religion. (2010). UK: Cambridge Scholars Publishing. Recuperado de https://books.google.com.co/books?id=GEgaBwAAQBAJ&pg=PA26&lpg=PA26&dq=chimera++zourabichvili&source=bl&ots=2IvUPNPOAT&sig=YvfSc0MJcSKWdftmHeIIAseiIGw&hl=es&sa=X&ved=0CBwQ6AEwAGoVChMIl6_zsOaBxwIVyhoeCh3W-wuC#v=onepage&q&f=false

Documentos

- Universidad Nacional de Colombia, (1977). Carrera de diseño industrial. Documento de presentación. Bogotá.
- Universidad del Valle. (1978). Investigación sobre diseño industrial en la región de Cali, Yumbo y Palmira. Cali.
- Acosta, J. (1989). Especialización y autonomía en el diseño de productos hacia el siglo XXI. Bogotá.
- Universidad de Nariño. (2012). Historia curricular diseño industrial (1994 – 2006). Pasto.
- CARAD, (2008). Fundamentos del diseño en la universidad colombiana. Aspectos curriculares de los programas de estudio. Medellín.
- Instituto de Fomento Industrial. (1995). Programa colombiano de diseño. Bogotá.
- Ministerio de Desarrollo Económico. (1995) Sistema nacional de diseño. Herramienta para la competitividad. Bogotá.
- Proyectos y Prototipos. (1987). Diseño Industrial en el Sena. Bogotá.
- Universidad Nacional de Colombia. (1994) Red nacional de diseño para la industria. Bogotá.
- Colciencias – Asociación Colombiana de Diseñadores (1980). Rol del diseño en la industria nacional.
- Istituto Europeo di Design Centro Ricerche. (1994). Colombia sistema diseño. El diseño como valor agregado para el desarrollo y la innovación del producto. Milán, Italia.

Comunicación Personal

- Polo, R. (2014). (M. Núñez, Entrevistadora) Bogotá
- Mejía, L. (2015). (M. Núñez, Entrevistadora) Cali

14. Anexos

Anexo 1: Antecedentes

GENEALOGÍA DE LA DISCIPLINA

El modo en que aparece y se consolida la disciplina y profesión del Diseño Gráfico en la Argentina, ligado a las transformaciones económicas, culturales, políticas de una determinada formación socio-cultural.

Busca habilitar una nueva mirada sobre el Diseño Gráfico trayendo como herramientas teóricas y metodológicas la perspectiva del análisis cultural y la semiótica cultural.

METODOLOGÍA

"Antes que partir del diseño, llegar a él"

Se define en los procesos antes que en los productos, buscando características de la conformación disciplinaria y profesional

Atención central:

Analizar los discursos, las prácticas, los modos de legitimación y las instituciones que hacen que la gráfica pase del estatuto de "arte" o de "oficio" al estatuto de DISEÑO

Privilegia 3 acontecimientos:

1. La aparición de la revista nueva visión y la materia Visión en el marco de las Universidades de Buenos Aires, del Litoral y de La Plata.
2. La institución del primer departamento de Diseño Gráfico del país en el Instituto Tortucato Di Tella (ITDI).
3. La elaboración gráfica de Agens (agencia publicitaria del Grupo SIAM Di Tella)

Objetivos

- ▶ 1. Introducir la noción de "campo" en el sentido de Bourdieu como un concepto explicativo de la constitución del dominio del DG en la Argentina
- ▶ 2. Considerar al Diseño como una práctica cultural, en la medida en que se trata de un fuerte indicador de nuestra actual formación cultural, aquella que privilegia temáticamente a la imagen y tramita modelos visuales de identificación, patrones de gustos, y fenómenos —masivos— de adscripción afectiva a determinados productos.
- ▶ 3. Simultáneamente, proponer una nueva definición del DG que indague acerca de los elementos y procedimientos constitutivos que le son específicos

LA TRAVESÍA DE LA FORMA

Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)

Verónica Devalle



GRÁFICA COMO FENÓMENO SOCIOCULTURAL

DISEÑO GRÁFICO

La autora hace una fuerte crítica a la presentación de una historia del DG donde este aparece ya consolidado aún antes de su conformación disciplinaria ya que esta no permite siquiera el acercamiento a la desarticulación de presupuestos y acuerdos tácitos.

Además también critica el hecho de ver al diseño como una contrafigura del Arte ya que estas visiones han tratado al diseño como una entidad previamente definida, concluida e inmutable en relación a las oscilaciones históricas que registran el campo cultural y el artístico.

Para ella, La contracara de esta suerte de esencialismo identitario resulta ser su costado más débil: la imposibilidad de caracterizar históricamente toda definición disciplinaria.

Para la autora, El diseño en el sentido en que se entiende hoy emerge de la redefinición constitutiva del arte

TEXTOS PARA REVISAR:

Leonor Arfuch: "el diseño en la trama de la cultura. Desafíos contemporáneos"

Michel Foucault: "las palabras y las cosas"

Tomás Maldonado: "el proyecto moderno" y "el diseño industrial reconsiderado"

AUTORES, CONCEPTOS Y NOCIONES

TRADICIÓN SELECTIVA

de legitimación de la práctica.

El campo del Diseño Gráfico en la Argentina se legitima en función de una tradición (tradición selectiva), esta tradición responde a una lógica de "voces autorizadas" y "voces prescriptas", determina un grado de "verdad" para la práctica del Diseño y funciones de poder y prestigio dentro del campo.

RAYMOND WILLIAMS

Una tradición selectiva establece —históricamente— continuidades y rupturas que vuelven legítimo el presente de una determinada práctica social (léase una profesión, una disciplina o la lógica misma de posicionamiento y de funcionamiento de un campo) es el mecanismo por el que la hegemonía lleva a cabo una selección de hechos pasados para justificar el orden establecido.

FORMAS DE LEGITIMACIÓN

Un cuerpo de saberes y de prácticas que hacen que estas tengan entidad, sean consumidas, apropiadas, circulen, se renueven, o pierdan vigencia.

¿Cuál es el cuerpo de instituciones que brindaran legitimidad a la profesión?

¿cómo analizar la práctica en términos autónomos?

DISPOSITIVO ENUNCIATIVO

ÉMILE BENVENISTE

Teoría de la enunciaci3n: aquella acci3n subjetiva que permite pasar de la condici3n de lengua (sistema) a la de discurso (la puesta en sentido de l comunicaci3n social)

DISPOSITIVO DE ENUNCIACI3N VISUAL

Su capacidad para transformarse en un dispositivo de enunciaci3n de la producci3n material.

— da cuenta del mecanismo de producci3n de sentido —como un principio de subordinaci3n y asimilaci3n de otros lenguajes y pr3cticas.

DISPOSITIVO DISCURSIVO

MICHEL FOUCAULT

VALOR ESTÉTICO:

MUKAROVSKY

Es el mecanismo que prevalece en las obras de arte, y consiste en la subordinaci3n y superlati3n de los valores extrat3sticos al efecto estético, vinculado al trabajo experimental de ruptura de los cánones de belleza.

Valor gráfico

consiste en el procedimiento mediante el cual la grafica se transforma en un dispositivo enunciativo, subsumiendo, regulando —dosificando— los mecanismos propios de otros lenguajes (fotografia, plástica,

TAREAS CONSTITUTIVAS DEL PROYECTO

- Reconocer la diferencia entre diferencia entre disciplina y profesi3n
- Entender el concepto de autonomía
- Reconocer los "nuevos debates"
- Reflexionar sobre las posibilidades y límites
- Analizar el modo de sedimentaci3n de los sentidos que construyen el universo de una pr3ctica ¿C3mo oper3 y opera esa sedimentaci3n en el DI?
- Encontrar el material discursivo del DI en Colombia
- Explicitar las verdades que funcionan como positividades —pilares que determinan el saber y el hacer de la pr3ctica — en el DI
- Indagar sobre Historicidad del diseño colombiano

AUTONOMÍA





Tesis de la autora

DISEÑO: disciplina reglada por procesos de institucionalización.

Para la autora el diseño no se reduce a un conjunto de prácticas sin teoría y sin conceptos, ella afirma que nos encontramos frente a una historia y por lo tanto una teoría del diseño que ha sido naturalizada y que, como tal, se presenta como natural y sin conceptos.

Las bases conceptuales se encuentran tanto en los discursos inherentes al diseño como en las acciones.



Teoría sin teoría, los conceptos sobre lo pertinente y lo no pertinente, lo ajustado a los parámetros de la disciplina y lo externo, están presentes, sólo que —como la carta robada— muchas veces no están donde se los busca



LO EVIDENTE

Los gestos, en los programas, en las divisiones por áreas, en las clasificaciones de las muestras, en la distribución de los espacios. Ellos muestran y documentan jerarquías, niveles de importancia, razones de ser y existir, proximidades y lejanías.

Lo que se pretende hacer

Pasar de una historia de las cosas a una historia que interroge los modos de producción —en el sentido más amplio del término— de las "cosas". En estos modos de producción se encuentran, desde ya, las prácticas discursivas que regulan el sentido de las "cosas".

En el diseño hay un plus que no se reduce su condición instrumental, tecnológica o material. Hay un saber específico que considero, es producto de una concepción sobre la producción de objetos y de imágenes nacidas al calor de los debates en torno a la Modernidad

la modernidad no constituye un estadio del diseño sintetizado en la fractura de "lo moderno" sino el modo de devenir Diseño.

MODERNIDAD

Tiempo donde el hombre impone una distancia exterior con el mundo a partir de la cual la intervención sobre la exterioridad devino el *modus operandi* de la acción efectuada en los términos de una planificación racional.

Dispositivos Modernos

- Utopía científico-tecnológica
- Utopía política
- Crítica a la tradición
- Conciencia crítica

Vehiculizada en la ciudadanía
MOTOR DEL CAMBIO SOCIAL

Movimiento Moderno

Finales del siglo XIX principios del siglo XX
Inicio: Traducción selectiva del
Diseño Gráfico

Ella pretende ofrecer una lectura retrospectiva que problematizara la existencia de axiomas disciplina-rios en contextos socioculturales diferentes a los que los vieron nacer, y que inexorablemente reformulan el sentido original de la práctica.

Ella se detiene a plantear la singularidad de la práctica que lo constituye como objeto real/singular y la generación del campo de la problemática que lo constituye como objeto de la reflexión o del conocimiento



Preguntas

¿Cuál fue el campo de visión que permitió el conjunto delimitable de prácticas llamadas diseño?
¿Cómo surge la disponibilidad?



REPONER EL CAMPO DE VISIÓN



Preguntas

¿Qué elementos trae el Diseño Industrial que hacen de este una práctica particular?
¿Cuál es su función dominante?

DISEÑO

En tanto racionalidad y planificación

POSITIVIDAD

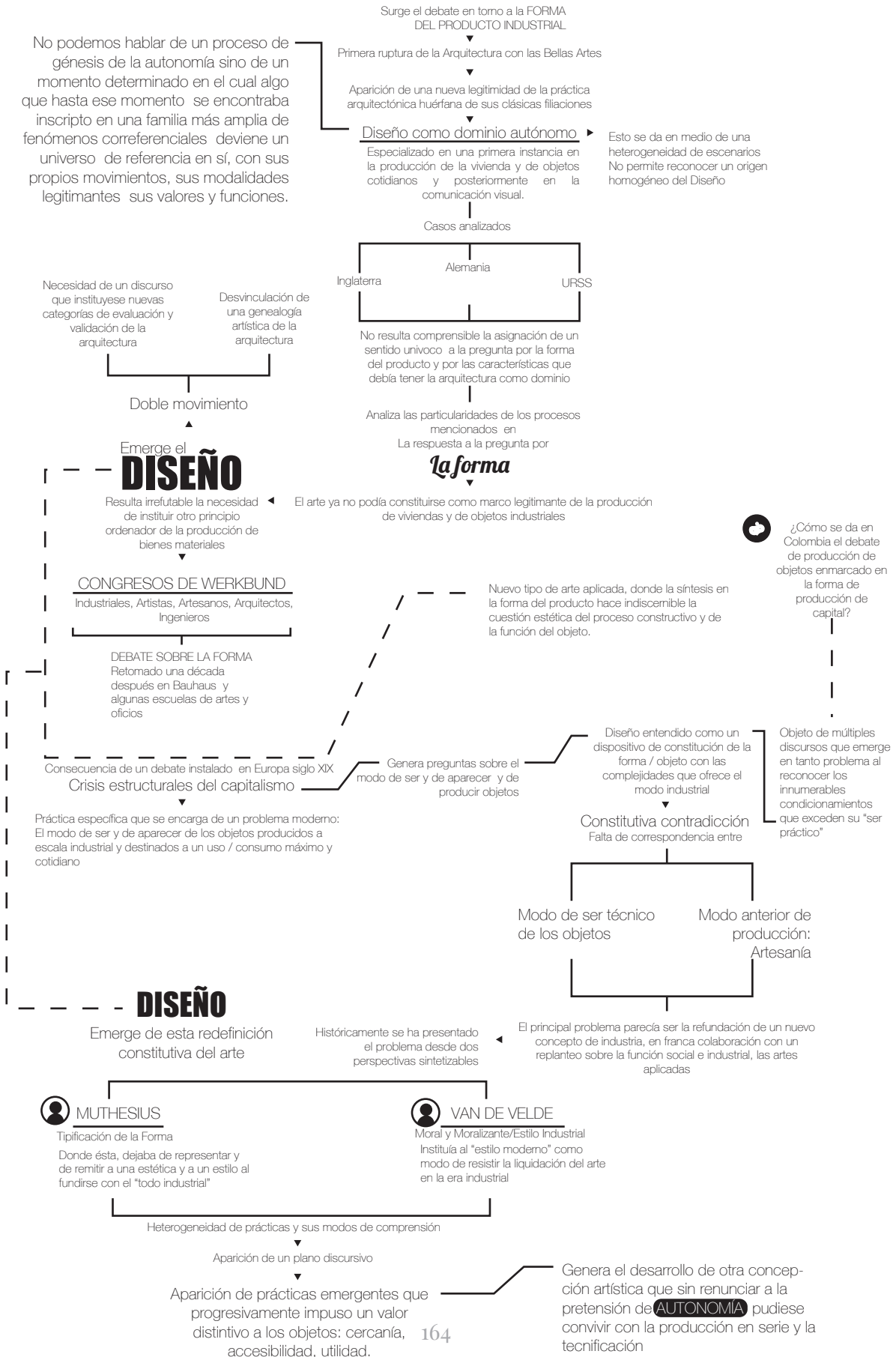
pilares que determinan el saber y el hacer de la práctica

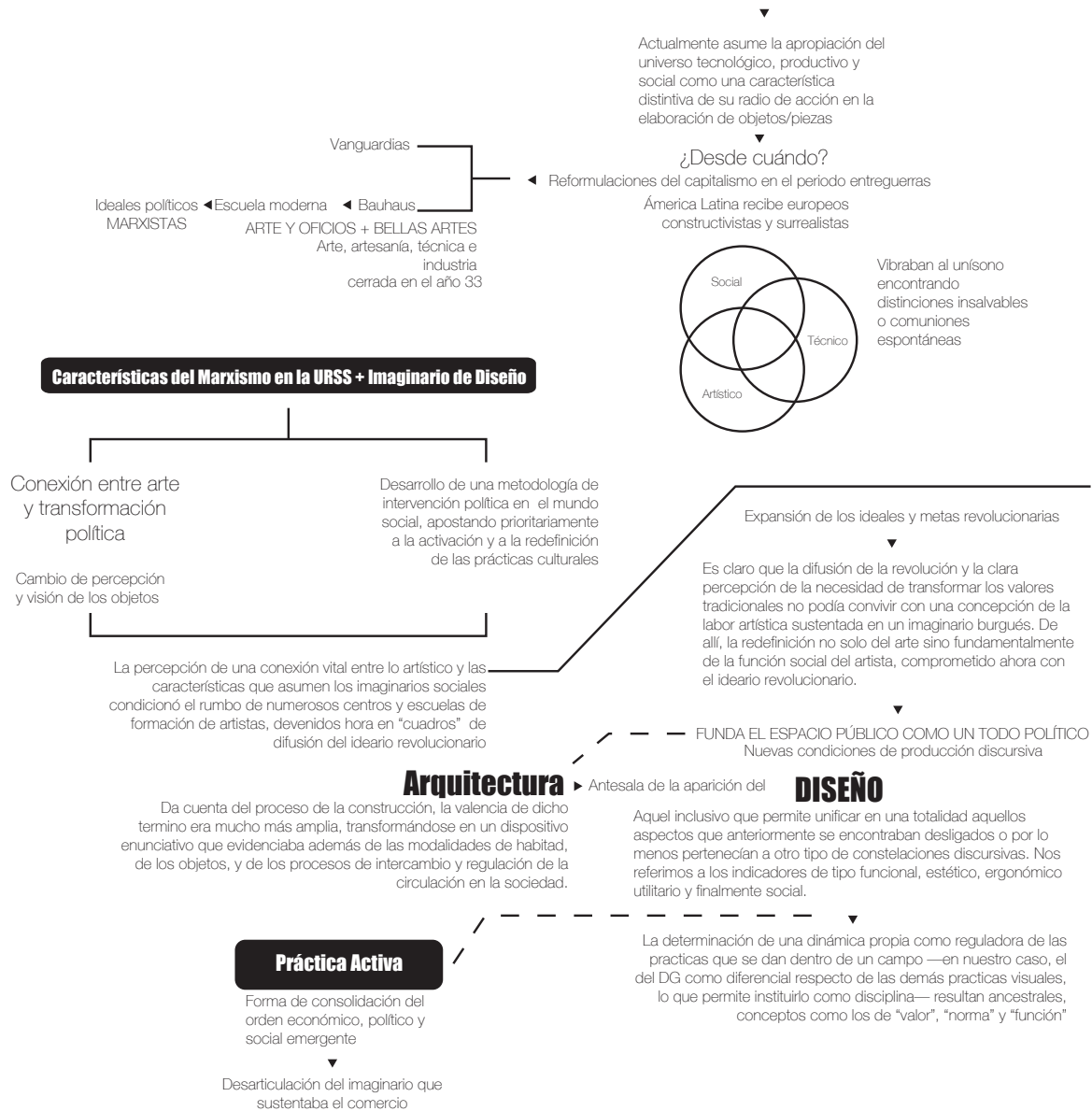


Saber proyectual

TOMAS MALDONADO

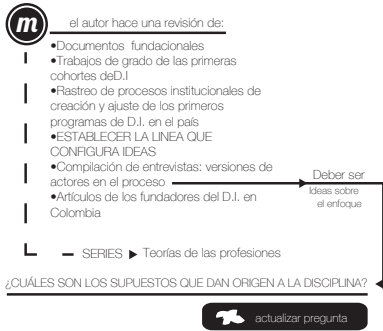
añeja el término a principio de los años 70 como una manera legítima de librar batalla por el dominio de los diseños





GENEALOGÍA DE LA DISCIPLINA

Comprender las razones por las cuales la carrera es creada ya ajustada en relación con el escenario en el cual se presenta. Busca comprender dinámicas socioeconómicas y políticas en los 50's, 60's y 70's



Creatividad Social

La profesionalización del diseño industrial en Colombia
Juan Camilo Buitrago Trujillo

MÁS QUE PARTE DE UNA AGENDA DEBIDO A LOS FUNDADORES

DISEÑO INDUSTRIAL

El autor hace una fuerte crítica al hecho de que los textos que hablan sobre profesionalización del diseño sobre todo en los casos geográficamente cercanos al nuestro omiten la importancia de los actores y fundadores en la profesionalización de la disciplina.

T Discurso del diseño colombiano EN SUS INICIOS amarrado a las ideas de AUTONOMÍA CULTURAL

actualizar



AUTORES D.I.

- Silvia Fernández
- Renata Siquiera
- Verónica Deyalle: condiciones en la estructura social que estimulan la creación del diseño > INTERESES INSTITUCIONALES + PRECEPTOS INTERNACIONALES
- Marcos Braga



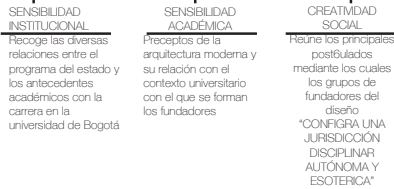
Las instituciones asisten a la configuración del diseño industrial por una necesidad de alinearse con los proyectos de estado en función a la industrialización con base en las

REVISTAS
Proa
La carreta del diseño
Módulo

TEXTOS PARA REVISAR:

El diseño industrial reconsiderado: Tomás Maldonado
Algo más que una hélice: Francisco Providencia
El ideal de lo práctico: Fran Safford
Ideología y utopía del diseño: Gert Selle

APUESTAS CONCEPTUALES



CONCEPTOS DE DISEÑO INDUSTRIAL

ENCONTRADAS EN EL TEXTO

El diseño industrial es una especie de imposición universitaria en la dinámica industrial del país. FRANKY & SALCEDO
Diseño industrial como estrategia de competitividad previa a su organización universitaria
Diseño industrial hace parte de una estrategia de contención norteamericana del comunismo durante los primeros años de la guerra fría ALPA EY, KORKUT & ER
Para los fundadores de la carrera, el diseño industrial es la disciplina que está llamada a hacer del desarrollo del país "una realidad coherente". Debe ser la resolución de las necesidades de "nuestro pueblo" procurando su "calidad de vida".

AUTORES, CONCEPTOS Y NOCIONES

JURISDICCIÓN

T redefine y profundiza objetos de estudio
ACTUALIZAR: OBJETO DE ESTUDIO
Evolución de las condiciones estructurales que permiten que las profesiones ejerzan control ocupacional

ABBOT

Lugar relativo que permite que un grupo ocupacional con una habilidad especial, entrenada y abstracta ten el control ocupacional y garantice la competencia social
VINCULO: trabajo - profesión

FRIEDSON

Pilar de la especialización "no mecánica", es la que permite el control de la especialidad por expertos den el campo

ESPECIALIDAD

SABER EXPERTO
ABSTRACCIÓN

T CALIDAD QUE OTORGA SOPORTE FUNDAMENTAL PARA DELIMITAR LOS SENTIDOS DE CADA PROFESIÓN

Posibilidad para que ciertas actividades se desarrollen de forma compleja, alejada del conocimiento y las habilidades adquiridas de "forma espontánea"

Reciba el entendimiento profundo de los objetos de estudio

Alcanza la calidad en el desarrollo de los mismos

DURKHEIM

DEBER SER, RECURSO DE LA SOLIDARIDAD SOCIAL orden moral.

PARSONS

Ve en la especialización la representación de la FUNCIONALIDAD ESPECÍFICA

ESOTERISMO

ABBOT

Lugar relativo que permite que un grupo Las profesiones son sistemas basados en conocimientos abstractos, desde donde pueden controlar la jurisdicción profesional, y en cuyo ejercicio se hacen visibles, entre otras cosas, las habilidades, y los conocimientos que le son propios, que sobre todo son redefinidos en cuanto problemas y tareas en el seno de la formación académica.

FRIEDSON

Entendido como un saber que es tan abstracto y complejo, que requiere entrenamientos extensivos

GREENWOOD Y WILENSKY

Educación y formación largas y costosas

DISCRECIONALIDAD

fortalece

confianza

EJE FUNDAMENTAL DE LA VIDA PROFESIONAL

HUGHES

Tarea estructural: decirle a la sociedad como pensar y resolver los problemas que son de su dominio

LEGITIMIDAD SOCIAL

Por ello una profesión tiene como competencia delimitar sus senderos, formular y redefinir sus problemas de estudio.

¿CÓMO SE DA EL PROCESO DE LEGITIMACIÓN PROFESIONAL ACTUAL?



PROFESIONALISMO



Se supone exigido por las circunstancias sociales propias de la segunda mitad del siglo XX (relaciones entre la economía, la política y la sociedad), en las cuales se manifiesta un auge de las ocupaciones basadas en el conocimiento en función de la necesidad del mercado por tener trabajadores educados y formados.

A partir de las profesiones, no sólo se configuran las estructuras de legitimidad social que se convierten en vehículos de la construcción de identidades y prestigio, sino que en función de la discrecionalidad que con ello se conforma, determinan un campo o jurisdicción



ABBOT



Preguntas

¿cuáles son las propiedades que configuran la profesión?
¿cuáles son los paradigmas y enfoques que en ella se afincan?
¿cuáles son los principios rectores?



CONTEXTO

1930-1946 REPUBLICA LIBERAL

En medio de coyunturas internacionales que se convierten en promotores de la industrialización
ESTADO DESARROLLISTAS: proteccionismo
MODELO ISI: industrialización por sustitución de importaciones

50's LAUREANO GÓMEZ: FRENTENACIONAL

Magnetismo frente a las agencias internacionales
FAO, PNUD y OIT: mecanísmos de cooperación
Oficinas gubernamentales que apoyan los procesos de modernización
ICBF, ICETEX, COLCIENCIAS, ICFES (1956-1970)

60's ISIS: MODELO DESGASTADO

Teología de la liberación, revolución cubana
Precedentes para
REEDIFICACIÓN DE IDEALES
NUESTRA PROPIA REALIDAD

JHON F. KENNEDY + ALBERTO LLERAS CAMARGO

ALIANZA PARA EL PROGRESO

Asistencia de organismos multilaterales en la financiación y el reordenamiento del estado la cual busca la promoción y diversificación de los productos nacionales.

MISSIONES: tienen como tarea asesorar el sistema productivo con el propósito de lograr la conquista de los mercados internacionales por medio de productos transformados, gracias a la selección de mercancías locales, para la exportación, el entrenamiento de los artesanos en las complejidades del mercado y la racionalización productiva, así como la sensibilización de las universidades por medio de cursos en diseño industrial

INESTABILIDAD DE LA BALANZA COMERCIAL > dependencia de la exportación café y bienes primarios > condicionan las posibilidades de compra de bienes de capital para el desarrollo industrial del país

Se critica la endogamia del desarrollo industrial

APERTURA DE MERCADOS

Estrategia de la industrialización alrededor de la promoción de las exportaciones

RACIONALIZACIÓN PRODUCTIVA: Incorporación del país a grupos económicos de la región

Negociaciones con USA

Se insertan entonces las complejidades de la industria manufacturera como complemento agroindustrial

URGENCIA POR FORMAR MANO DE OBRA CALIFICADA

QUE PUDIERA ESTAR AL TANTO DE LAS DIFERENTES EXIGENCIAS QUE OFRECÍAN LOS NUEVOS MERCADOS

MISSIONES INTERNACIONALES: diseñadores como consultores sensibilizan sobre la formulación de la carrera del diseño industrial en universidades.

EXPORTACIONES DIVERSAS: productos terminados

ICSID International Council of Societies of Industrial Design

Tiene como propósito prestar asesoría para entrenar artesanos locales en las lógicas del mercado internacional y la producción; dictar cursos relacionados con el diseño en universidades locales, buscando crear lazos de dependencia económica en los llamados países del tercer mundo.

1975 PROEXPO

USAid-ICSID

Programa para asesorar países en vías de desarrollo sobre técnicas de producción industrial y mercados internacionales, capacitación de los involucrados en tales habilidades y establecimiento de relaciones con universidades locales con el propósito de sensibilizarlas con los problemas del diseño industrial

ALFREDO GIRARDY

Artesanos de Colombia

Ciertas misiones contratadas por Proexpo, apoyadas por la secretaría general del ICSID, además de aproximarse al diagnóstico de la producción nacional proponen la creación de la primera asociación de diseñadores, así como sugirieron de forma expresa la cristalización en la Universidad Nacional de un programa de diseño industrial.



D.I. INICIOS Y PRECEPTOS

- Nueva ocupación de difcultosa denominación
- Creación material con fines funcionales
- Nuevas dinámicas de producción requieren de planeación y previusualización
- Reflexión de su trabajo en torno a la vida de la gente para las que diseñaban
- La idea institucional de la escuela de artes y oficios se convierte con el paso de algunos años en el paradigma del diseño
- La relación entre la producción mecánica y la satisfacción de necesidades cotidianas de la gente
- Los arquitectos se convierten en los diseñadores de la cultura material de los años 20, 30 y 40 o por lo menos en los constructores de esa idea
- Nueva ocupación de difcultosa denominación
- Concretada en el discurso de la forma
- NECESIDAD DE DISTANCIA
- Necesidad de que el diseño reveale sus objetos de estudio, requiera sus propósitos y enfoques, en lo que parece culminarse la idea de las estructuras universitarias.
- Parece menguar la extrema dimensión práctica del diseño para abrirle lugar a la dimensión académica
- Se configura un repertorio de sentidos de la disciplina que buscaba afanosamente su delimitación profesional e intentaba participar en la resolución de complejidades del momento social



¿CÓMO SE DA ESTO EN COLOMBIA?



VERÓNICA DE VALLE
DOBLE PERTENENCIA

LÓGICA ACADÉMICA

Tradición académica
Saber- saber
Validación por conocimiento desarrollado
Consagración interna
Morfología

LÓGICA PROFESIONAL

Tradición de un oficio
Saber- hacer
Validación por práctica y desarrollo profesional
Consagración externa
Tipografía/diseño

DISEÑO INDUSTRIAL FUNDADORES

Los jóvenes arquitectos que se forman durante los años sesenta (1954-1974), son quienes se convierten en los fundadores de los programas de diseño industrial en Bogotá en los 70's, hacían parte de la emergente clase media colombiana, inscritos en el seno de una universidad que veía cómo los principios del conocimiento técnico y científico prometía el "buen desarrollo" del país en un proceso que, bajo la amenaza de intervención del "imperio yanqui", veía peligrar las perspectivas de la autonomía cultural.

En este período, circulan ideas generales sobre AUTONOMÍA CULTURAL en función de la ciencia y la técnica, traducidas en el programa de arquitectura, sobre el sentido contextualizado de la producción creativa bajo el resguardo de los dictados del modernismo.

En la arquitectura se intenta dibujar una JURISDICCIÓN que parece intentar su separación con "las artes" en torno a la satisfacción de las necesidades de los usuarios, esto sirve como paradigma de los estudiantes colombianos durante los años cuarenta y cincuenta.

En 1963 Arturo Robledo decano de la facultad de artes de la UNA señala la construcción y el diseño como una necesidad social e histórica.

SQ Una especie de contradicción entre los agentes del campo, entre fundadores e instituciones

El autor propone TRES TIPOS DE RELACIÓN SENSIBILIZADORA CON LA PROFESIÓN y da ejemplo de ello con algunos casos.

1. Por medio de estudios de posgrado en diseño industrial
 - Guillermo Sicard
 - Jesús Gámez
 - Jaime Gutiérrez
2. Estudiantes de arquitectura que se "encontraron" con la disciplina en el ejercicio mismo
 - Rómulo Polo
 - Hernán Lozano
3. Estudiantes que cursaron la asignatura de Sicard
 - Rodrigo Fernández
 - Germán López

Los fundadores de la carrera en el país entienden que esta disciplina es lo suficientemente compleja para ser practicada por profesionales formados específicamente en ella

DISEÑO INDUSTRIAL EN COLOMBIA CONFIGURACIÓN DE UNA JURISDICCIÓN

La complejidad de este cometido justifica la creación de una "carrera autónoma" que como objeto principal de sus escritos, permite entrever la necesidad por consolidar linderos en la identidad de un grupo.

NOCIÓN DE USO como detonante del proceso creativo
Necesidad por diferenciarse de campos disciplinares

La función para la cual está destinado un objeto susceptible de reproducirse mecánicamente, sea la principal determinante de sus características formales.
Ejercicio en la configuración de estructuras a partir de un principio funcional
60's y 70's

Objetos deben ajustarse a las diversas características de los grupos de personas para quienes están destinados

PLATAFORMA INSTITUCIONAL COMO OPORTUNIDAD PARA QUE LOS ACTORES DEL PROCESO SE HAGAN VISIBLES

¿Cómo puede hablarse de AUTONOMÍA?

DISEÑO INDUSTRIAL DOS CONCEPCIONES

LÓGICA INSTITUCIONAL

pretende alinearse con los programas económicos de los gobiernos de la época. PROMOCIÓN DE EXPORTACIONES
Marcada tendencia hacia el estudio de mercados y la formación profesional capaz de traducir las necesidades de estos, en productos de consumo con las características en torno de su reproductibilidad y comerciabilidad.

ESTA DIMENSIÓN QUE PRETENDE JUSTIFICAR EL D.I COMO CAMPO DISCIPLINAR AUTÓNOMO ESTÁ INSCRITO DENTRO DE LAS DETERMINANTES Y LAS ESPECTATIVAS INSTITUCIONALES

LÓGICA ARGUMENTAL

Anhelos de los fundadores, basan la disciplina en LA CREATIVIDAD SOCIAL se inscribe en el pensamiento proyectual con el fin de "satisfacer las necesidades reales de nuestro pueblo, mediante el diseño de objetos que sean susceptibles de producirse industrialmente, bajo el estandarte del uso racional de materias primas y la racionalización de los procesos de producción, pretendiendo la calidad de vida de los usuarios

CONCLUSIONES

El autor plantea la resolución de la jurisdicción por parte de los actores como una lucha por la diferenciación del diseño frente a otras disciplinas, de ser así, se podría ver como un bache el hecho de la definición de los objetos de estudio de la carrera eso me lleva a querer encontrar las determinantes principales de la JURISDICCIÓN DISCIPLINAR

Hay preguntas que deben actualizarse para los intereses de esta investigación, aunque este es un acercamiento importante al fenómeno de la profesionalización del Diseño industrial en Colombia es a la vez una luz para redireccionar el proyecto sabiendo que el interés de este, está volcado al presente, al escenario disciplinar que hoy se vive y la conformación de su paradigma actual, sin embargo, se debe tener siempre en cuenta que una mirada al pasado puede aclarar los baches del presente, sobre todo cuando el texto de Juan camilo Buitrago permite vislumbrar el quimerismo que convive en la disciplina entre las lógicas de estado y las de los actores reconociendo en este hecho uno de los principales determinantes y generadoras de la forma que hoy tiene la disciplina.

m METODOLOGÍA

SQ SEÑAL DE QUIMERA

T TESIS DEL AUTOR

ATENCIÓN

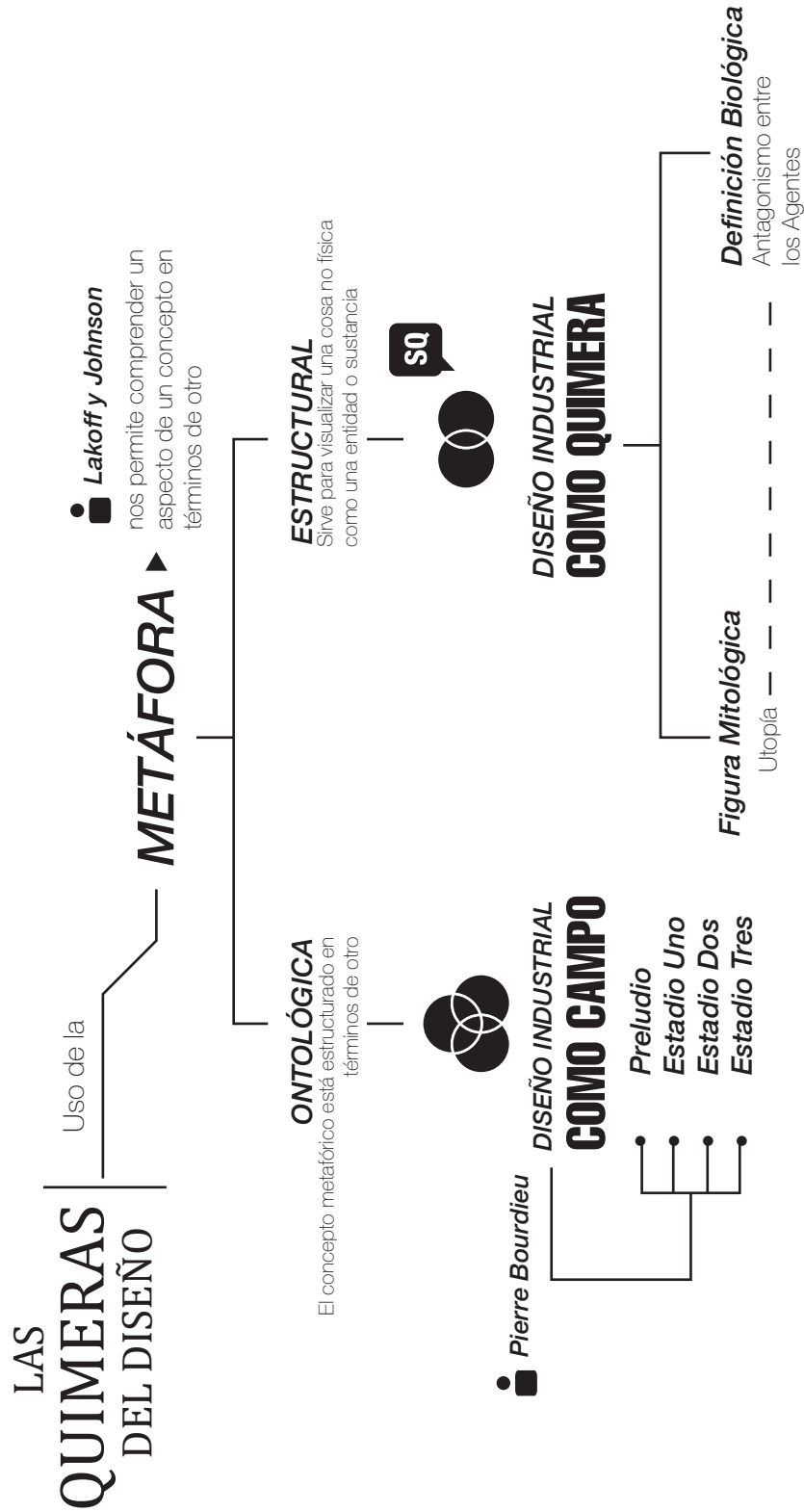
UNIVERSO IDEOLÓGICO

INSTITUCIONAL: EXPECTATIVA PROMOCIÓN EXPORTACIONES
Ejercicio de producción de mercancías que manifiestan tener una cierta habilidad para aprovechar y desarrollar la capacidad instalada, una relativa claridad para la racionalización de las materias primas y una excelsa sensibilidad del sector productivo para fabricar objetos que sean requeridos o esperados por los mercados que se desean conquistar.

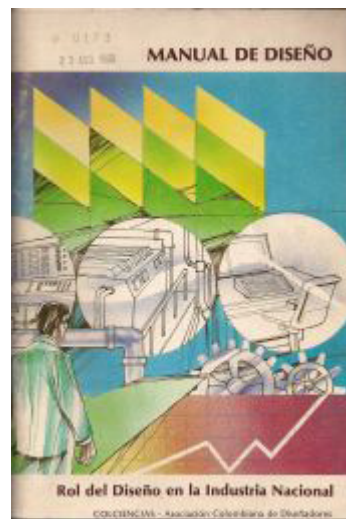
FUNDADORES
Se requiere de ciertas habilidades para poder ser ejercida, sino que además están intentando demostrar que es necesaria para la sociedad colombiana en el sentido de la dinamización del mercado internacional, la racionalización de la producción, la autonomía tecnológica y la satisfacción de las necesidades de la población encausada a procurar su calidad de vida, por fuera del consumismo

SQ

Anexo 2: Estructura del Documento



Anexo 3: Manual de Diseño



Manual de Diseño (1980)

Fuente: Archivo de Rómulo Polo

Anexo 4: Teléfonos de Plástico Jaime Gutiérrez Lega



Cabinas telefónicas en forma de burbuja para la empresa
Teléfonos de Bogotá por Jaime Gutiérrez Lega (1968)

Fuente: Revista Mas D, 2008.

Anexo 5: Buses en Colombia



Bus Halcón CM-580

Fuente: Historia del Diseño en Colombia
1970-199. Sonia Martínez (2013)



El Tiempo, Agosto 16 de 1979
Fuente: Archivo de Rómulo Polo



El Tiempo, Marzo 3
de 1982
Fuente: Archivo de
Rómulo Polo

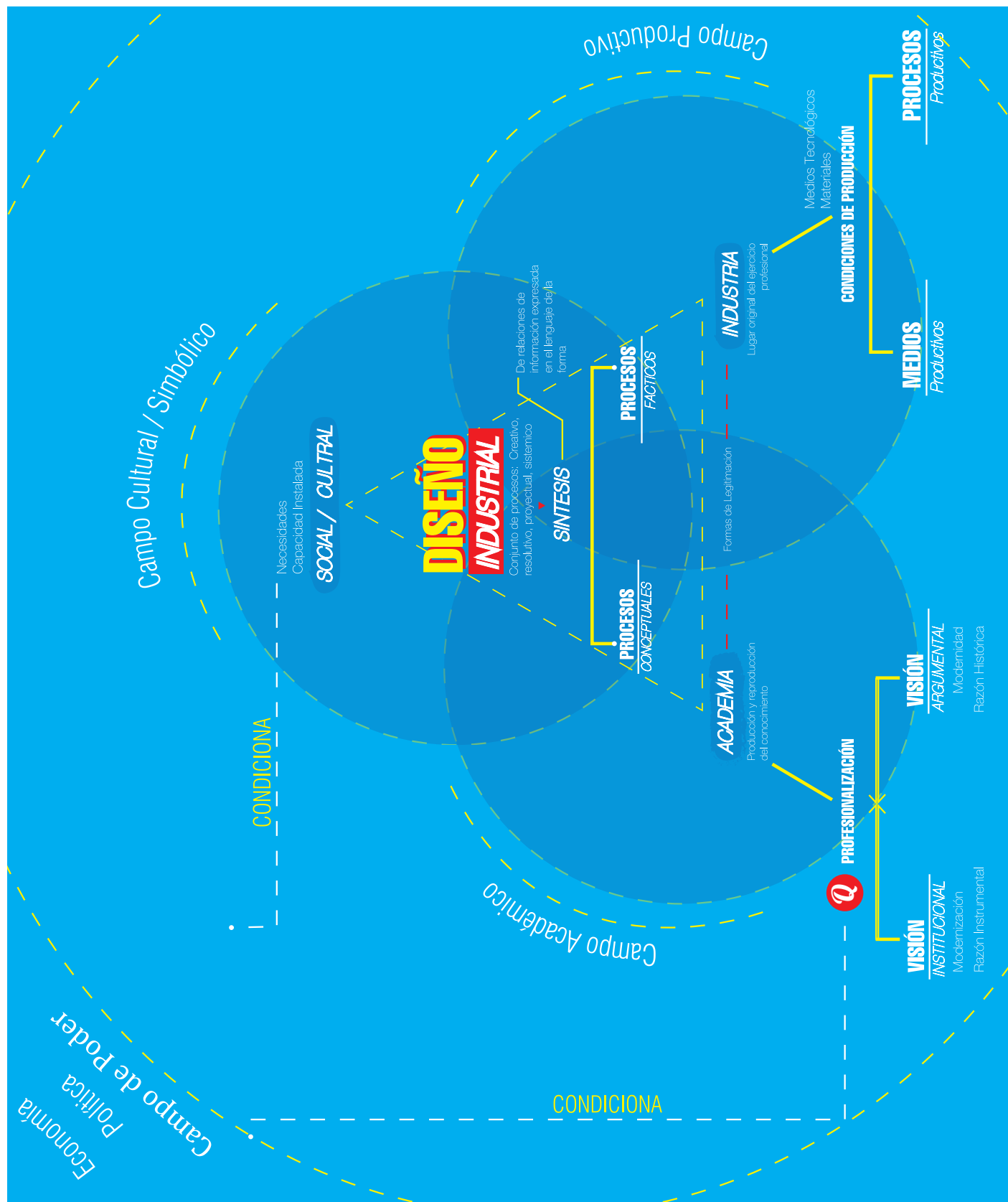


Anexo 6: Cuadro Comparativo

SEMESTRE I						
ICESI	Taller Básico I	Bocetación I	Historia y Teoría del DI	Diseño Básico	Comunicación Escrita I	Álgebra y Funciones
UNAL	Taller de Diseño I	Medios de Expresión I	Teoría del Diseño I	Geometría Descriptiva I	Seminario	Factores Industriales I
UNIVALLE	Diseño Básico I	Informática I	Historia y Teoría del Diseño I	Diseño y Percepción Visual I	Taller de Escritura creativa	Electiva Complementaria
SEMESTRE II						
ICESI	Taller Básico II	Geometría descriptiva	Modelos		Comunicación Oral y Escrita II	Lógica y Argumentación
UNAL	Taller de Diseño II	Medios de Expresión II	Teoría del Diseño II	Geometría Descriptiva II	Factores Humanos I	Factores Industriales II
UNIVALLE	Diseño Básico II	Informática II	Historia y Teoría del Diseño II	Diseño y Percepción Visual II	Expresión Visual I	Electiva Complementaria
SEMESTRE III						
ICESI	Taller Básico III	Bocetación II	Prototipos	Ergonomía y Antropometría	Organizaciones	Matemáticas para el diseño
UNAL	Taller de Diseño III	Medios de Expresión III	Teoría del Diseño III		Factores Humanos II	Factores Industriales III
UNIVALLE	Diseño Básico III	Informática III	Historia y Teoría del Diseño III	Diseño de la Información	Expresión Visual II	Deporte Formativo
SEMESTRE IV						
ICESI	Proyectos I	Diseño y Sociedad	Física- Dis	Electiva en ciencias biológicas	Electiva en Humanidades y Ciencias sociales I	Fundamentos de Derecho Constitucional
UNAL	Taller de Diseño IV	Medios de Expresión IV	Historia del Diseño I	Contexto I	Factores Humanos III	Factores Industriales IV
UNIVALLE	Proyectos de Diseño Básico	Informática IV	Fundamentos Filosóficos del Diseño	Ergonomía I	Fotografía I	Propiedad Intelectual y Constitución
SEMESTRE V						
ICESI	Proyectos II	Bocetación III	Mecanismos y Ensamblajes	Diseño CAD-CAM	Diseño y Medio Ambiente	Principios de Economía
UNAL	Taller con Énfasis I	Medios de Expresión V	Historia del Diseño II	Contexto II	Profundización I	
UNIVALLE	Proyectos de Diseño Industrial I	Informática V	Materiales I	Ergonomía II	Maquetas I	Métodos de Diseño II
SEMESTRE VI						
ICESI	Proyectos III	Procesos de Manufactura I	Profesional Electiva I	Comportamiento del Consumidor	Fundamentos de Probabilidad y Estadística	Esíritu empresarial de base diseño
UNAL	Taller con Énfasis II	Medios de Expresión VI	Historia del Diseño III	Electiva I	Profundización II	
UNIVALLE	Proyectos de Diseño Industrial II	Informática VI	Diseño y Ambiente	Materiales II	Biónica	Procesos de Producción I
SEMESTRE VII						
ICESI	Proyectos IV	Procesos de Manufactura II	Gestión Financiera	Mercadeo	Liderazgo	Electiva en Ciencia, tecnología y sociedad
UNAL	Taller con Énfasis III		Historia del Diseño IV	Electiva II	Profundización III	
UNIVALLE	Proyectos de Diseño Industrial III	Informática VII	Semiótica	Materiales III	Electiva Profesional	Procesos de Producción II
SEMESTRE VIII						
ICESI	Proyecto de Grado I	Diseño y Plan de Negocio	Innovación y gestión jurídica	Profesional Electiva II	Electiva en Humanidades y Ciencias sociales II	
UNAL	Taller Integral I	Profundización IV	Electiva III			
UNIVALLE	Proyectos de Diseño Industrial IV	Informática VIII	Metodología de la Investigación	Materiales IV	Electiva Profesional	
SEMESTRE IX						
ICESI	Proyecto de Grado II	Profesional Electiva III	Electiva en Humanidades y Ciencias sociales III			
UNAL	Taller Integral II	Seminario de Grado	Electiva IV			
UNIVALLE	Proyecto de Grado I	Gestión empresarial	Mercadeo	Nuevos Materiales	Electiva Profesional	
SEMESTRE X						
ICESI	Práctica Empresarial	Electiva en Ética	Electiva en Humanidades y Ciencias sociales IV			
UNAL	Trabajo de Grado					
UNIVALLE	Proyecto de Grado II	Seminario de Diseño Contemporáneo				

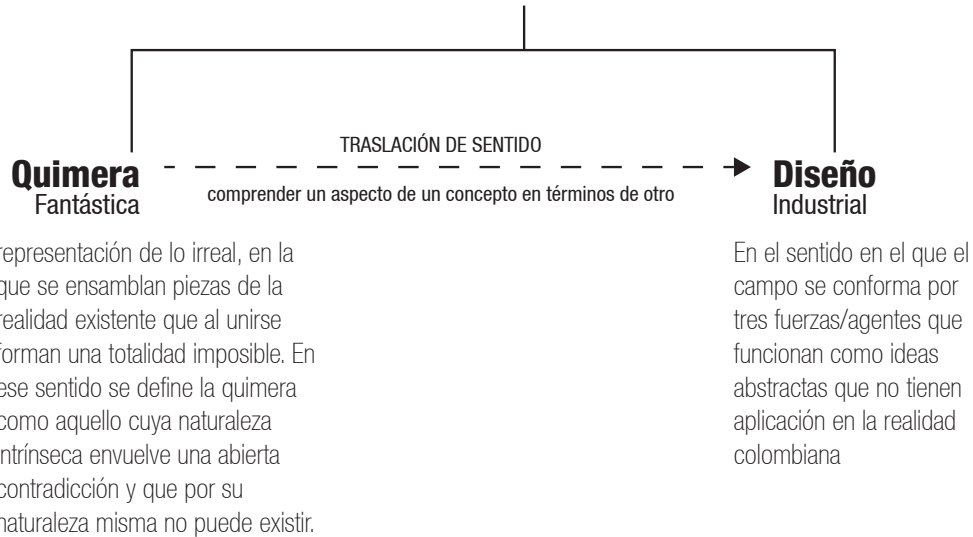
☐ 1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ 4 ☐ 5 ☐ 6 ☐ 7 ☐ 8

Anexo 7: Esquema Campo Intelectual del Diseño Industrial en Colombia



Anexo 8: Sistematización metafórica

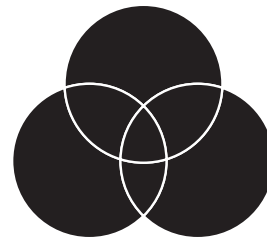
Las Quimeras del Diseño Industrial en Colombia



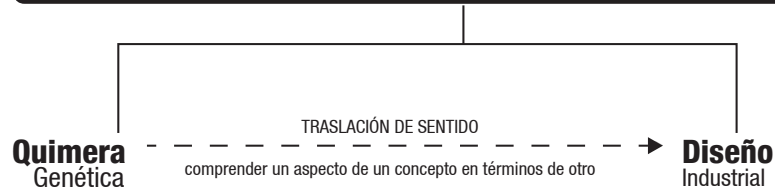
SQ

Manifestaciones concretas

en el desarrollo de las relaciones se encuentra la Señal de Quimera, con la que se hace referencia a aquellos momentos en los que la relación de conflicto y competencia de los agentes del campo, ya sea entre sí o con los agentes externos a este, se convierte en un desajuste que impide el desarrollo de la ruta conceptual establecida para la disciplina, estructurando de este modo una nueva forma para el campo, dotándolo de nuevas propiedades.



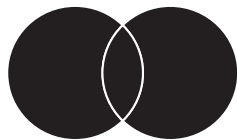
Las Quimeras del Diseño Industrial en Colombia



trastorno genético en el que "un organismo o tejido contiene al menos dos conjuntos diferentes de ADN"

En el sentido en que el campo se convierte en un espacio de convergencia de dos o más tipos de células que se presentan generalmente como antagónicas (agentes, ideologías, intereses, acciones)

SQ



MANIFESTACIONES CONCRETAS

Incorporación del diseño industrial tardía respecto al tiempo que llevaba el país intensificando su producción

INDUSTRIA	ACADEMIA
-Proceso de Desindustrialización 1975	Proceso de Profesionalización 1973
-Visión Inmediatista, acciones a corto plazo	Visión Proyectual, anticipación
Copia Sistemática	Innovación
Carece de Cultura del Proyecto	Carece de Cultura Industrial

Con la rápida inserción del Diseño Industrial en la academia su desarrollo se comporta como una completa paradoja. En tanto la disciplina se desarrolla gana independencia frente al contexto, alejándose de su propia jurisdicción, reconfigurandola

ESTRUCTURAS ACADÉMICAS TRADICIONALES	METODOLOGÍA DEL PROYECTUAL
--------------------------------------	----------------------------

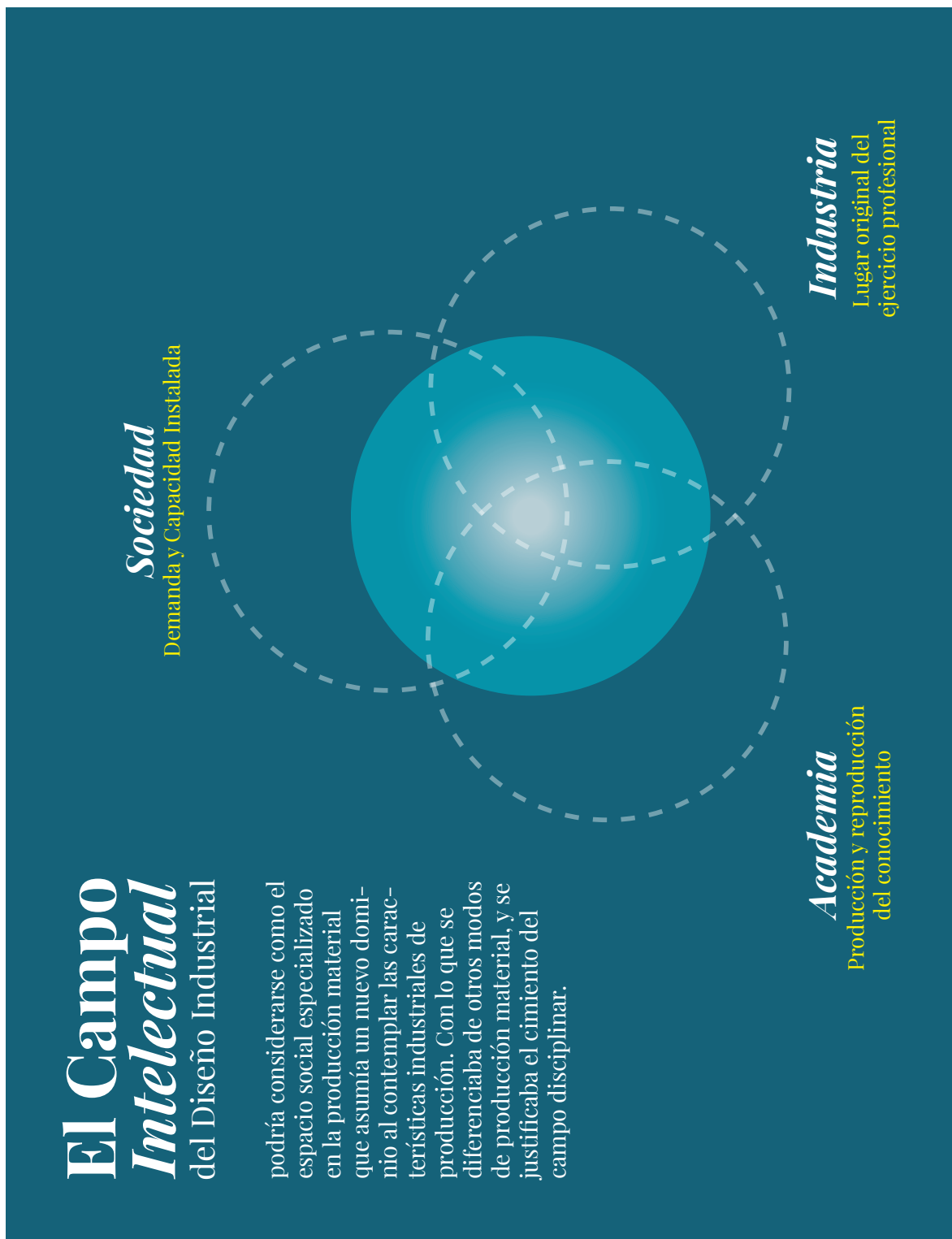
formas individuales de producción

ESTADO → ← PIONEROS

-Dependencia: Incorporar estándares internacionales en la producción, imagen y comercialización, lo que requiere la eliminación de modelos tradicionales basados en la diferenciación de mercados internos y mercados externos
- Las necesidades de normalización del sector se dan en base a la necesidad de parecernos a la producción internacional

Autonomía: Latinoamérica se está dando cuenta de la importancia que tiene reunirse, agremiarse y crear mecanismos para llegar a identificarse con un diseño propio, que no dependa únicamente de las tendencias que llegan de países que no tienen nada que ver con nuestra historia.

Anexo 9: Campo Intelectual



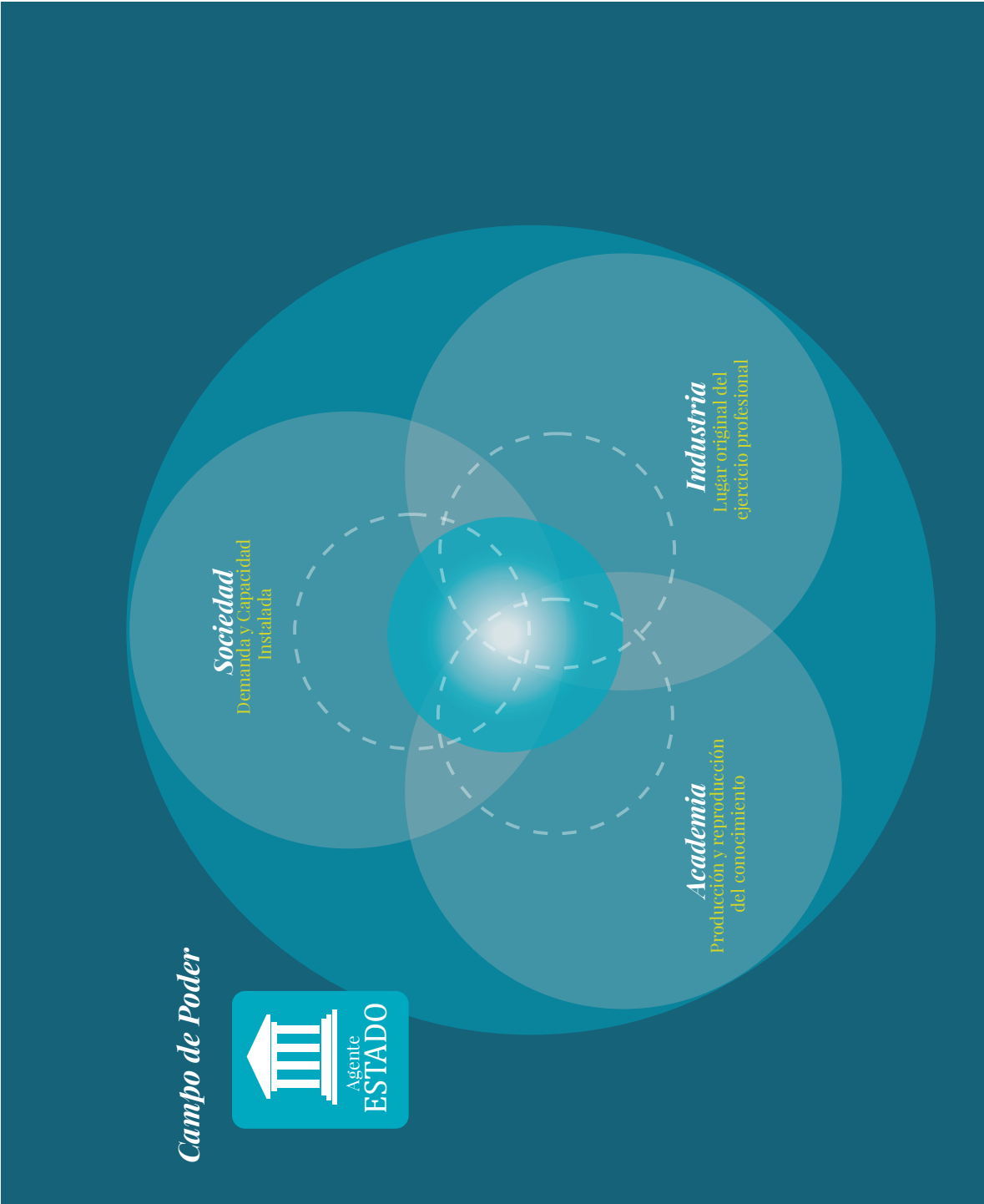




Ilustración: Julio César Urueña Rodríguez, 2015

El día que sepamos cuanto aire respiramos, para qué nos sirve, y en qué nos afecta y beneficia, podremos decir que tenemos consciencia de una pequeña parte de nuestras acciones diarias.

Imaginemos cuando y cómo podremos decir: "estoy plenamente consciente de lo que diseño".

Jaime Gutiérrez Lega (1980)