

Juan Camilo Buitrago Trujillo

Creatividad Social

La profesionalización del
diseño industrial en Colombia



Universidad
del Valle

Programa Editorial

Creatividad Social

La profesionalización del
diseño industrial en Colombia

Colección Artes
Diseño

El inicio de la profesionalización académica del Diseño Industrial en Colombia se puede comprender como una cierta circularidad en la que se fusionan orgánicamente las ideas y los proyectos que un grupo de colombianos madura en el caldeado ambiente universitario entre 1954 y 1974, sensibilizados con la creatividad social en el marco de la estructura académica que le daba forma a sus filias y fobias como arquitectos y ciudadanos; algunas perspectivas de los gobiernos del Frente Nacional sobre el desarrollo social, que con la visita de misioneros internacionales promueven la creación de agencias gubernamentales y la seducción con una práctica disciplinar nueva en los años sesenta y la alineación de ciertas universidades que, con sus respectivos enfoques, son la base institucional de estas creaciones.

Esta circularidad responde al dibujo de una nueva jurisdicción, y con ella, a la materialización de un campo que significaba para sus actores la conquista de la coherencia del proyecto de desarrollo social del país.



Juan Camilo Buitrago Trujillo

Creatividad Social

La profesionalización del
diseño industrial en Colombia

Colección Artes
Diseño

Buitrago, Juan Camilo

Creatividad social: la profesionalización del diseño industrial en Colombia / Juan Camilo Buitrago Trujillo. -- Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2012.

168 p. ; 24 cm. -- (Colección Artes y Humanidades)

Incluye bibliografías.

1. Diseño industrial colombiano – Historia 2. Diseño industrial como profesión

3. Sensibilización - Educación I. Tít. II. Serie

745.44 cd 21 ed.

A 1339451

CEP-Banco de la República. Biblioteca Luis Ángel Arango

Universidad del Valle

Programa Editorial

Título: *Creatividad Social, la profesionalización del diseño industrial en Colombia*

Autor: Juan Camilo Buitrago Trujillo

ISBN: 978-958-765-000-6

ISBN PDF: 978-958-765-724-1

DOI: 10.25100/peu.225

Colección: Artes - Diseño

Primera Edición Impresa mayo 2012

Edición Digital noviembre 2017

Rector de la Universidad del Valle: Édgar Varela Barrios

Vicerrector de Investigaciones: Jaime R. Cantera Kintz

Director del Programa Editorial: Francisco Ramirez Potes

© Universidad del Valle

© Juan Camilo Buitrago Trujillo

Diagramación: Artes Gráficas del Valle Editores-Impresores S.A.S.

Diseño de carátula: Hugo H. Ordóñez Nievas

Este libro, o parte de él, no puede ser reproducido por ningún medio sin autorización escrita de la Universidad del Valle.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión del autor y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad del Valle, ni genera responsabilidad frente a terceros. El autor es el responsable del respeto a los derechos de autor y del material contenido en la publicación (fotografías, ilustraciones, tablas, etc.), razón por la cual la Universidad no puede asumir ninguna responsabilidad en caso de omisiones o errores.

Cali, Colombia, noviembre de 2017

En memoria de Jacko, viejo y fiel amigo.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

*Para Luz Silva, Pedro Duque y Rómulo Polo
con respeto, admiración y eterno agradecimiento.*

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

CONTENIDO

Prólogo.....	15
Introducción.....	19
Presentación del problema.....	19
Estado del arte.....	20
Documentación.....	27
Capítulo 1	
Profesiones, profesionalización, profesionalismo.....	33
Profesionalización: El proceso, las coyunturas.....	33
La incertidumbre del saber experto.....	35
Formas de ver el mundo.....	37
Flexibilidad, esoterismo y formación universitaria.....	39
¿Profesionalización?.....	40
Profesiones, profesionalismo, profesionalización.....	42
Capítulo 2	
Diseño industrial y apuestas por el desarrollo en Colombia (1960-1980).....	45
Antecedentes en las apuestas por el desarrollo.....	45
La promoción de las exportaciones	
¿Necesidad de la creación del diseño industrial?.....	46
Capítulo 3	
Antecedentes del diseño industrial como profesión liberal en Colombia.....	53
Diseño industrial, matriz liberal.....	53
El programa de Arquitectura en la Universidad Nacional durante los años sesenta. Modernismo y creatividad social.....	59
La Universidad Nacional de Colombia durante los años sesenta.	
Un clima de reivindicación.....	67

Capítulo 4

Diseño industrial en la universidad colombiana entre 1973 y 1977	75
Universidad Nacional de Colombia. Sede Bogotá	78
Pontificia Universidad Javeriana.....	81
Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.....	85
Diseño industrial y fine arts en las universidades de Bogotá.....	89
Dos tipos de enfoque en la apuesta	92
Aprovechando las coyunturas del contexto	98
Hacia la síntesis.....	100

Capítulo 5

Diseño industrial en Colombia. Configuración de una jurisdicción	103
Fundadores del diseño industrial en Bogotá	104
Sobre el uso y la función de los objetos.....	110
Arte y diseño industrial ¿enemigos irreconciliables?	117
Diseño industrial ¿no es arquitectura!	122
Creatividad social. Necesidades culturales, innovación y autonomía.....	124
Diseño, tecnología y autonomía.....	131

Capítulo 6

Creatividad social. Profesionalización del diseño industrial en Bogotá	139
Sensibilización institucional	139
Sensibilización académica	143
Creatividad social. Esoterismo, discrecionalidad y jurisdicción	144

Bibliografía	161
---------------------------	-----

ANEXOS

Índice de Cuadros

Anexo 1. Primera Malla Curricular Diseño Industrial. Unal (1977)	152
Anexo 2. Malla Curricular Diseño Industrial. PUJ. 1976.....	153
Anexo 3. Malla Curricular Posgrado Diseño y Proyectos para la Industria. UJTL. 1973	154
Anexo 4. Malla Curricular Pregrado Diseño Industrial. UJTL. 1974....	155
Anexo 5. Malla Curricular Pregrado Diseño Industrial. UJTL. 1976....	157

AGRADECIMIENTOS

El proyecto de donde se desprenden las siguientes páginas, está en deuda con un enorme listado de personas que, con su ayuda, permitieron que adquiriera la forma que obtuvo. Tantas de ellas estuvieron en contacto con mis procedimientos, que más allá de un aparente asomo de justificación, resulta sencillo que se me olviden en este agradecimiento; por favor excusen mi falta de cortesía si no los nombro.

Creo que quien debe encabezar este listado es mi amigo Andrés Reina. Sin su apasionado, socarrón y siempre desinteresado espíritu de crítica y debate, no hubiera sido posible que algunas de las preguntas más primitivas en el proceso, o la edición del documento final se hubieran podido ajustar. ¡Viejo, mucho el trabajo te debe!

Ahora bien, los más diversos servicios de la Universidad del Valle, hicieron igualmente posible la materialización del proyecto. Desde la consecución de equipos y la ejecución del presupuesto asignado para este trabajo, gestionada por Juan Esteban Zuluaga, hasta los oportunos servicios de conmutación de la Biblioteca Mario Carvajal, gestionados por Diego Monsalve, posibilitaron la cristalización de la estructura de la investigación.

En Bogotá tengo un inmenso listado de acreedores. El acceso al archivo inactivo de la Universidad Jorge Tadeo Lozano fue posible por la intermediación del Decano de la Facultad de Humanidades, profesor Alberto Saldarriaga. Su oportuna gestión permitió que pudiera consultar los archivos ‘más viejos’ del programa de diseño industrial. Allí, la gentileza de la directora del archivo, así como de sus asistentes, fue la razón principal para que pudiera hacerme dueño de las copias de una serie de folios, que vistos con calma, relatan ciertos pormenores de la historia del diseño industrial

en aquella universidad. En ese mismo orden, Manuel Parga, director de la carrera, me concedió revisar algunos otros documentos que estaban a su disposición, lo que pudo ser posible gracias al acompañamiento de Lucia Camacho, una de sus asistentes.

En la biblioteca de esa universidad, la entusiasta ayuda de Gloria la directora, no sólo permitió que pudiera considerar un camino que no había visualizado en ese momento, sino que, haciendo gala de una altísima amabilidad, no encontró inconveniente alguno en hacerme llegar la información a mi correo electrónico. Esa información resultó crucial para la construcción del argumento.

En la Tadeo todo fue más fácil porque pude conocer a Luz Silva y a Pedro Duque. Su constante e irrestricto interés por ayudarme a encontrar información y a debatirla cuando fuera posible, es en esencia la estructura neurálgica de este trabajo. Buena parte de lo que signifique este documento es obra de su gentileza.

Por su parte, Freddy Chaparro, secretario de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional, promovió mi acceso al archivo inactivo de la facultad, con su habitual gentileza y sensibilidad académica. El proyecto tiene con Freddy una deuda difícil de medir. En el archivo de la facultad existe un maremágnum de documentos que funcionan para la más diversa cantidad y calidad de intereses sobre ‘las artes’ en el país. Allí, Liliana Castro y Adolfo Castro, se mueven con natural fluidez, lo que permitió que mi búsqueda fuera precisa y sobre todo que constituyera una experiencia muy apasionante.

En tal sentido debo agradecer profundamente a mi familia en Bogotá: mi padre, madre y hermanas. Ellos no dejan de demostrar sus sentimientos de solidaridad, camaradería y generosidad cada vez que tienen la oportunidad de hacerlo. Desde las tareas más simples, como recibirme de nuevo en casa o aquellas que tienen que ver con recoger documentos, buscarlos o extraerlos de archivos de terceros, y en cualquiera de los casos, con la misma emoción como si se tratara de su propia indagación, hacérmelos llegar a Cali. Me siento orgulloso de ser hijo y hermano de tan solidario y entusiasta grupo de personas.

No podría decir menos de mis compañeros de Nobus (grupo de investigación en diseño). Desde hace cinco años, momento en el cual ingresé al departamento de diseño de la Universidad del Valle, tuve ocasión de encontrarme con un grupo de colegas que, ahora lo entiendo mejor, a la luz de las coincidencias en las formas de ver y resolver el mundo, simplemente se han convertido en mis pares y amigos. Su devota e incisiva crítica, cargada de rigor y pasión por discutir, hicieron visibles vacíos y oportunidades en el proyecto, en los momentos en los que pude exponer sus avances en nuestros diversos escenarios de debate. Mi deuda con Tatia-

na Cuellar, Mauricio Chemás, Miguel Bohórquez y Andrés Reina es difícil de establecer.

Ahora bien, cada uno de los pasos de este proceso fueron iluminados por el trabajo, los cuestionamientos y en general la dirección de Beatriz Castro y Renán Silva. Su vasta experiencia y su extremo apasionamiento con las formas que tiene la cultura, fueron mucho más allá del simple ejercicio de dar información. Con ustedes, este documento tiene una deuda inmensurable.

El proyecto no hubiera sido posible si Paola Lara, Gloria Pineda y Viviana Palacios, no se hubieran involucrado con el proceso. Aquello que han dejado, como rastro de su envidiable fuerza de trabajo y de su ilustre dedicación, es sin lugar a dudas un archivo que con mucha dificultad se va a poder encontrar en otra parte. No tengo cómo agradecer lo que hicieron. Tengo la esperanza, de joven taciturno, como decía Bachelard, de que la historiografía del diseño industrial en Colombia, realmente lo hará.

Finalmente sería injusto si no reconociera a Rómulo Polo, como la figura que incitó que mis intereses recorrieran este camino. Desde el momento en que tuve la oportunidad de conocerlo, con lo que implicó para un joven estudiante de diseño industrial, saber que existían diseñadores mayores que él, me sentí intrigado por intentar comprender la existencia de esta carrera en el país. De sus manos, de sus palabras, de su generosidad, se alimentó esta idea desde hace unos diez años. Como reconstrucción, es un homenaje a su trabajo, nada difícil de hacer, pues sus productos, confirmado durante este proceso, hablan por sí mismos y creo que puedo decirlo, han pasado a la historia. Extiendo agradecimientos finalmente a todos y a cada uno de los que con su contribución hicieron posible este trabajo.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

PRÓLOGO

Afirmar que, visto el libro que nos propone, Juan Camilo Buitrago es un intelectual que se interroga es, evidentemente, caer en una redundancia: no se puede reclamar para sí mismo o conferir la condición de intelectual a alguien si no se le reconoce la capacidad de preguntarse. El intelectual es –siempre lo ha sido– alguien que hace manifiestas sus propias dudas y perplejidades a través, no de respuestas, como lo supone el lugar común (tan sediento de certezas), sino de interrogantes. Trasladada a sus lectores, la pregunta comunica ese estremecimiento que los seres humanos sentimos frente a lo desconocido: ante todo, caída vertiginosa en el abismo interior tras el retiro abrupto del piso de la convicción. La pregunta nos precipita de lleno y abruptamente en el lado oscuro de las cosas.

El libro del cual este prólogo no es más que un tímido intento de síntesis –*La Creatividad Social. La profesionalización del diseño industrial en Colombia*, es su título– es un poliedro. O, si el lector lo prefiere, un puzzle. Es lo primero porque muchas caras –otros preferirán la palabra *capítulos*– lo conforman, y cada una, a su manera, es, de cierta forma, una singularidad identificable y relativamente autónoma. Es lo segundo porque, como en todo rompecabezas, el sentido global sólo aparece a nuestros ojos cuando la última pieza ha encajado en la totalidad de la imagen; sólo que, a semejanza de los (ya viejos) laboratorios de fotografía, los detalles de las imágenes complementarias emergen en este caso de manera simultánea, de un solo golpe, cuando ya todas las piezas han sido puestas. La imagen total, como ya lo sospechará el lector desde el título mismo, son los procesos –no es, por supuesto, un único proceso– que han sido desarrollados en Colombia para que se produzca la profesionalización del diseño industrial.

Tal es el objeto de este libro, y de su desarrollo y de su minuciosa descripción surgen los interrogantes de Juan Camilo Buitrago.

De alguna manera, el autor de este libro le da la razón a cierto escritor argentino: en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Jorge Luis Borges imagina que los seres humanos somos la materialización de un desconocido universo superior hipostático (topológicamente hablando): lo que hacemos en este mundo no es más que el reflejo de lo que acontece en otro que ignoramos. Así, somos el reflejo —y el diseño industrial lo es— de nuestro pasado: Frente Nacional, Camilo Torres, Proexpo, sensibilidades de jóvenes estudiantes de arquitectura y de diseño formados en Europa o en los Estados Unidos, teorías acerca de la función social de los objetos y los espacios, desarrollo de las universidades en el país, la influencia en la vida del país de las políticas de los grupos guerrilleros conforman, confusamente, por más inverosímil que parezca este aparente agregado de elementos, ese mundo secreto del que nuestra imagen es hija.

Metodológicamente es ejemplar: a partir de la acotación conceptual de diversos términos (jurisdicción, esoterismo, profesión, profesionalización, profesionalismo, entre otros), su autor hace un pormenorizado y completo recuento histórico del proceso que ha atravesado el diseño industrial en Colombia antes de que éste se consagrara bajo la forma de diversos programas académicos fundadores (básicamente en tres universidades de Bogotá: la Nacional, la Tadeo y la Javeriana). La correlación que establece su autor entre el desarrollo del diseño como disciplina autónoma, las diversas vertientes teóricas que circulaban mundialmente en los años 50 y 60 (fuentes controversiales de los programas académicos en cuestión) y los movimientos y conceptos políticos y de desarrollo social que se disputaban en Colombia su primacía ideológica para la misma época, nutren la densa conceptualización que el autor traza. Quiero decir: no se trata de una escueta y desabrida reconstrucción de episodios anecdóticos, probablemente entrelazados pero asistemáticos, sino de la intervención en esos episodios de verdaderos procesos hermenéuticos que le dan sentido a la realidad (todos lo sabemos: la realidad no significa por ella misma: requiere la intervención de la inteligencia para desentrañar o atribuir sentidos). Como consecuencia de esto último, es indudable entonces que el autor hace aportes claves para entender (en el sentido más lato —pero más explosivo— del término: comprender) el proceso de institucionalización del diseño industrial en Colombia. El gran título del libro —*La Creatividad Social*— expresa, recogiendo, la fértil y vieja polémica (no extinta todavía, sin embargo) entre las corrientes que consideraban el diseño de los objetos como un fin en sí mismo, sometido a criterios irreductiblemente estéticos o padecido como multiplicación estilística acrítica, y las que, por el contrario, veían en ese ejercicio la posibilidad de dar respuesta a las necesidades

de los colombianos en la perspectiva de asegurar el éxito de un proyecto social equitativo. El título da a entender con suficiente obviedad hacia qué lado se inclinó la balanza de la historia del diseño industrial.

Finalmente, debo decir que las consultas, las referencias y las remisiones bibliográficas conforman una intrincada red de soporte que ha de permitirle al eventual lector un acercamiento multidireccional. Los profesionales en diseño (tanto industrial como gráfico), los arquitectos (el nacimiento del diseño como programa académico está fuertemente ligado a la historia de los programas de arquitectura) y los estudiantes tanto de diseño como de arquitectura encontrarán en este libro una referencia obligada para comprender la historia del diseño en Colombia –que es una forma de entendernos como personas, de entendernos como seres irrenunciablemente sociales, de entendernos como país–.

Hernán Toro
Cali, 22 de Junio de 2011

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

INTRODUCCIÓN

...hay profesiones que son más dañinas que el diseño industrial pero muy pocas [...] El diseño industrial, al confeccionar las cursis estupideces pregonadas por los publicistas logra un merecido segundo puesto...

Victor Papanek

PRESENTACIÓN DEL PROBLEMA

Desde las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo XX, se produce un interés en el desarrollo industrial y urbanístico a partir de ciertas necesidades propias de nuestro contexto latinoamericano, convirtiéndose en fuente del nacimiento de la *profesionalización* del diseño industrial en universidades de Centro y Suramérica. Algunas instituciones argentinas y brasileras lograron anticiparse bajo procesos que, aunque coinciden en esta generalidad, manifiestan tener sus propias lógicas. Con excepción del caso colombiano, tales establecimientos se ven relativamente influenciados por las ideas que provenían de Alemania, especialmente de la escuela HfG de Ulm (Hochschule für Gestaltung de Ulm).

En Bogotá comienza a delimitarse la sensibilidad disciplinar del diseño industrial por medio de asignaturas opcionales en el programa de arquitectura de la Universidad Nacional (1966) y el desarrollo de cursos de diseño básico con énfasis en diseño industrial en la Pontificia Universidad Javeriana¹; constituyéndose en los principales antecedentes institucionales de la carrera en Colombia. Iniciada la década de los setenta, son creados los primeros programas de diseño industrial en el país en la Universidad Jorge Tadeo Lozano (1972-1973), la Pontificia Universidad Javeriana (1976) y

¹ Dictado en 1968 por Alfred Girardy, diseñador estadounidense que viaja al país como consultor.

la Universidad Nacional de Colombia (1977) en Bogotá, así como en la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín en 1973.

Esta coyuntura de contexto académico, se verá necesariamente impulsada por un grupo de individuos que asumirían un proceso de *profesionalización* a partir de algunas influencias propias de: los preceptos provenientes de diseñadores de Estados Unidos, el tránsito por Bogotá de algunos otros diseñadores europeos², el arribo de colombianos formados en el exterior en *fine arts*, y una evidente herencia disciplinar de la arquitectura moderna, que dibujaba en ellos cierta crítica frente al proceso de desarrollo del país.

En función de tales ideas, este trabajo se planteó resolver el problema de las relaciones entre las características sociales; las apuestas económicas, sociales y académicas del país entre 1960 y 1980, y las particularidades generales de las instituciones universitarias en las cuales tiene asidero el diseño industrial. Por su parte, y como contrapeso, puestas en la perspectiva de los sistemas de ideas que circulaban en el grupo de individuos que le dieron forma al proceso y que, como hechos sociales, permitieron que el diseño industrial se *profesionalizara* académicamente en Colombia. Este sistema de relaciones, visibilizadas por medio de la descripción y su correspondencia, ubicado en el caso de estudio de las universidades de Bogotá.

La Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, aunque activa en el proceso en la misma época, ha quedado al margen de nuestra indagación, reclamándonos un capítulo especial en una siguiente ocasión, por dos razones principales: la primera, el entendimiento de un problema que se expone concentrado geográficamente en un lugar y las inquietudes que ello provoca, lo sugieren como el núcleo de una tendencia; la segunda, nuestra incapacidad de reunir la documentación necesaria para poder incluir sus particularidades en el sistema de series que fue revelando el registro del proceso en las universidades de Bogotá.

ANTECEDENTES

Varios de los trabajos tradicionales en este campo se han hecho desde los años sesenta y setenta del siglo XX, con el propósito de determinar las relaciones generales que comparte el ejercicio del diseño industrial con los oficios previos a la Revolución Industrial, y una descripción general de cómo desde allí se puede comprender una especie de genealogía de la disciplina. Trabajos como el de Nikolaus Pevsner (1963 y 1992) o de Tomás Maldonado (1977), intentan rastrear las maneras generales como

² Gui Bonsiepe como seguramente el más visible en Latinoamérica y Julio Vinaccia, Ingo Werk y Gerd Schuessler como actores en la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

el diseño se desprende del debate entre las formas de las mercancías y el historicismo artístico del siglo XIX, a la luz de la invención de la máquina y las transformaciones que implica para las sociedades industrializadas, con el fin de comprender su sentido dentro de los marcos de referencia de las llamadas “artes aplicadas”.

Dada la compartida generalización de estos trabajos, sus descripciones y enfoques subyacentes, sugieren la idea de un determinismo en la conformación de la carrera, que aunque puede explicar con claridad algunos de los procesos comprometidos, no permiten entender o siquiera dilucidar las variaciones que tal proceso presenta en marcos históricos o geográficos, no sólo diferentes a los tradicionales, sino precisos.

Siguiendo esta tendencia, aunque debemos decir, con un sentido más descriptivo (por momentos anecdóticos), algunos autores se vieron interesados por reconstruir los detalles de configuración de la disciplina en Estados Unidos. De ellos es necesario mencionar los trabajos de Lucille Smith (1983) y Arthur Pulos (1988). Sus trabajos ricos en acontecimientos, por momentos coquetean, aunque de manera infructuosa, con enfoques que pretenden darle un escenario a los distintos procesos que describen. Esto mismo puede suceder con el trabajo de Magdalena Droste (1993), quien pretende relatar varios de los pormenores de la escuela alemana que se considera como paradigma académico del diseño: La Bauhaus.

Cada uno de estos trabajos ofrece un importante marco de referencia en cuanto a los hechos sucedidos durante el proceso de configuración del diseño a nivel mundial, pero no sólo manifiestan ciertas incapacidades por salir de “lo anecdótico”, sino que dificultan ver la proliferación de ideas y sus consecuentes relaciones de configuración en contextos diferentes a los que comprenden reunidos en grandes bloques (Estados Unidos y Europa)³.

En relación con el estudio de casos, en algunos países europeos, en América Latina y algunos otros países en desarrollo, los trabajos han venido multiplicándose en la última década. Varios de ellos manifiestan ser estudios que utilizando enfoques, diríamos del orden causa-efecto, no sólo han abandonado la descripción inerte de los hechos, sino que lo han logrado mediante el esfuerzo por intentar comprender las razones por las cuales la carrera es creada y ajustada en relación con el escenario en el cual se presenta.

De estos documentos debemos mencionar el publicado por Silvia Fernández (2006). En él se defiende la idea de que el diseño industrial en América Latina está estrecha y unívocamente influenciado por los postulados de Hochschule für Gestaltung de Ulm. En este texto no sólo resulta

³ Es necesario mencionar que no tuvimos éxito consiguiendo el texto de D. K. Brain “*The Discipline of Design*” publicado por Harvard en 1984, y que hallamos citado en el texto de Andrew Abbott sobre *profesionalización*.

complicado digerir su tesis, en el sentido general de las influencias que circulan en América Latina durante las décadas meridionales del siglo XX, sino que es efectivamente un hecho inexacto en casos como el colombiano.

Por mencionar un hecho que subyace de manera silenciosa en el documento de Fernández, es claro que la influencia de Jesús Gámez en el proceso de *profesionalización* del diseño industrial colombiano es determinante⁴. Sus ideas concretas y contundentes están en relación con los programas de la Universidad Nacional en Bogotá y Palmira (en este último, entre 1998 y 2004), la Universidad Javeriana de Bogotá en los años setenta y ochenta, así como en la Asociación Colombiana de Diseñadores (ACD). Pero decir que tal contundencia tiene que ver con que su posgrado lo hizo en la famosa escuela alemana, sugiere que como un recipiente, Gámez tuvo la oportunidad de que el contenido ideológico de la escuela germana fuera vertido de manera acrítica en su manera de comprender la realidad. Seguramente el contacto de Gámez con la efervescente escuela permitió aclarar posturas, enfoques y paradigmas, pero también es cierto que lo hizo con todo el capital cultural que lo significa como estudiante de arquitectura en la Universidad Nacional de Medellín entre 1960 y 1965 cuando menos. Ideas como éstas, emergen en las apuestas del texto de Fernández, y aunque resultan ser un ejercicio valioso para la historiografía del diseño en la región, también es cierto que puede estar recreando una suerte de determinismo, que volverá a oscurecer el loable propósito de permitir que los hechos se expresen como se presentaron.

Por su parte Anna Valtonen y Antti Ainamo (2008), así como Alpay Er, Fatma Korkut y Özlem Er (2003) profundizando en ciertos detalles del proceso, pretenden describir las maneras generales como el diseño se consolida y transforma a la luz de los ajustes que los modelos económicos y productivos sugieren en Finlandia, desde donde comprenden las variaciones del enfoque de la carrera (Valtonen & Ainamo, 2008), y las relaciones que permitieron que los programas de difusión del diseño norteamericano fueran el principal estímulo del nacimiento del diseño industrial en Turquía (Er, Korkut, & Er, 2003).

Con un aparente afán por hacerse contundentes, Valtonen y Ainamo descubren la estructura que plantean ciertos autores pertenecientes a la llamada sociología de las profesiones, principalmente Harold Wilensky y Andrew Abbott, para conectarla con la teoría de las organizaciones. Buena parte del documento pretende exponer las complejidades de una y otra, presentando tanto de forma superficial varias de las ideas, como sacrificando la exposición de los hechos que pretenden explicar en Finlandia. Su aparente interés por una especie de “gran teoría”, les quita espacio para

⁴ Gámez hace un posgrado en diseño industrial en Ulm entre 1968 y 1969.

profundizar varios detalles que expuestos sugieren importancia, y que en el texto no dejan de suscitar interrogantes. Por ejemplo, la idea de que el enfoque de la carrera varía de acuerdo con las décadas, según sus ideas, en consonancia con los cambios del escenario económico, o que el ajuste de tal enfoque en torno a la ergonomía (acuñado en la jerga del diseño como “diseño para todos”) se da a la luz de la puesta en funcionamiento del metro de Helsinki en los años setenta, dada la aparente exigencia de inclusión de personas en situación de discapacidad, reclaman cierta profundidad en sus respectivas explicaciones.

En uno y otro caso, estas ideas no sólo se presentan como hechos relativamente desarticulados, sino que dejan a ciertas “esencias” las posibilidades de sus respectivas materializaciones, pues en el texto no queda incluida la remota acción de los sujetos.

En su caso, Er, Korkut y Er intentan defender la idea de que el diseño industrial existe en Turquía dada la intervención de los proyectos del gobierno norteamericano para evitar la expansión del comunismo. Con relativo cuidado, el argumento es construido a la luz de ciertos artículos de diseñadores estadounidenses en lo que parecen sistematizar sus experiencias como misioneros del programa USAid-ICSID⁵, 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.

Los objetivos perseguidos por las distintas misiones en varios de los países, que exponen desde las anécdotas de Arthur Pulos y los recuerdos de Peter Müller, parecen razonables y coherentes con los procesos de industrialización con base en la exportación que viven las distintas economías alineadas con los Estados Unidos durante los años cincuenta y sesenta (en Colombia, por lo menos dos misiones logran su cometido en tales tareas: aquella en la que viaja Alfred Girardy, de donde se desprende la creación de Artesanías de Colombia y la llamada Misión Belga, que sugiere expresamente la creación del diseño industrial en la Universidad Nacional). Lo que cuesta trabajo digerir en las ideas expuestas por estos autores, son las relaciones macro que defienden con tanto énfasis; aquellas que presentan el diseño industrial como parte de cierta agenda diplomática. Esto, sumado a una aparente inexistencia de “nacionales” inquietos con estos asuntos, entrega por vía de hecho la cristalización del diseño a determinantes inter-

⁵ Agencia de Estados Unidos para el Desarrollo Internacional (USAid) e International Council of Societies of Industrial Design (ICSID).

nacionales, cayendo en las relaciones entre la metrópoli colonialista y la periferia colonizada⁶.

Ahora bien, en otro grupo de trabajos se encuentran los textos de Renata Siqueira & Marcos da Costa Braga (2009), y Verónica Devalle (2009), que se acercan geográficamente a nuestro problema, además de que con variaciones comparten un enfoque que resulta ser importante para nuestro trabajo, por lo menos en algunas de sus partes. En éste se comprende que existen condiciones en la estructura social que estimulan la creación del diseño, que se van concretándose gradualmente gracias a los intereses de las instituciones universitarias, en una constante relación con preceptos internacionales. Sin embargo también comparten, el dejar en un segundo plano la acción de los actores y las ideas que como individuos tienen sobre el mundo, que son finalmente las que permiten la asimilación, actualización, pero también el rechazo de lo que proviene de afuera, dada su activa acción en el proceso de *profesionalización*.

Buscando entender las condiciones en las que se fundan un grupo de asignaturas de diseño industrial en 1962 en el programa de arquitectura en la Universidad de São Paulo, Siqueira & Braga defienden que el diseño industrial se consolida en Brasil en medio de las coyunturas de la apuesta del gobierno por el desarrollo industrial (Siqueira & Braga, 2009). Para ellos, los ideales de intelectuales, artistas, pero sobre todo de arquitectos, y la coyuntura de las reformas estructurales en la Universidad de São Paulo, no sólo permiten conquistar el formato de taller y la base histórico-crítica en la apuesta pedagógica para la formación de arquitectos en el programa, sino que en sí mismo, y con una aparentemente clara postura al frente del ejercicio de industrialización, es estimulada la cristalización del diseño industrial como secuencia de materias.

En las apuestas de tal interpretación, la idea de la creatividad con fines útiles hace visible una inscripción ideológica al movimiento moderno, mientras toma distancia crítica de su ejercicio como arte. Las múltiples influencias internacionales hacen que las ideas alemanas sobre el método, y las italianas sobre la expresión plástica, transiten en la experiencia brasilera durante los años setenta y ochenta.

No obstante la claridad con que son expuestos los argumentos y la verosimilitud con que presentan su tesis, Siqueira & Braga salen muy rápido del problema de los sujetos que configuran cada una de las dimensiones involucradas. Desde allí se dificulta tanto entender su participación, como los niveles de asimilación, ajuste o rechazo de los modelos, estimulando

⁶ Es seguro que los hechos suceden como se exponen en el texto. El asunto es que con tal enfoque resulta endosada la interpretación y los detalles de cómo son digeridas las ideas en el escenario a donde arriban, proyectando un velo que imposibilita ver los padecimientos que acarrear tales influencias.

aquella idea de imposición irrestricta, que ya hemos cuestionado en trabajos anteriores.

Por su parte Devalle describe los detalles sociales que dan lugar a la conformación del diseño gráfico en Argentina. El rastreo académico y de los autores, así como la relación que logra entre estos hechos y ciertos sucesos del momento argentino, permiten ubicar las circunstancias en su escenario. Sin embargo, esto último es relativamente escaso en ciertos apartes de su texto. Con la fuerza que sugiere un proyecto desarrollista enmarcado dentro de las políticas de promoción de exportaciones, así como de los intereses institucionales de las universidades en las que tienen lugar los acontecimientos, se supondría una mayor contundencia en tales relaciones.

Por otra parte, hay una tímida mención de lo que los actores pueden estar esperando al llevar a cabo tales ejercicios de *profesionalización*. Es claro que el escenario más general tiene que ver con el debate forma-función de la arquitectura moderna; también es claro que la recíproca influencia de personajes que iban y venían de Europa, permite el afianzamiento de las ideas así como de su reelaboración (el caso de la semiología señala tal ajuste en el enfoque); de la misma forma es claro cómo se introduce “la paranoia” de la dictadura, aplazando la fundación de las carreras de diseño en la Universidad de Buenos Aires y su aparente papel en el fortalecimiento en la reflexión y las experiencias de los actores.

Sin embargo, y muy a pesar de esto, no queda claro el papel que juegan los ideales de ellos, ni la forma como podrían cristalizarse en la invención académica que describe en detalle.

Finalmente, este recorrido por los trabajos realizados acerca del problema de la *profesionalización* del diseño industrial, nos ubica en la necesidad de mencionar las ideas que se han escrito sobre el proceso en Colombia. Hemos tenido acceso a dos trabajos sobre tal asunto. El primero un borrador en el Primer Encuentro de Investigación en Diseño en 2004 organizado por la Universidad ICESI, y presentado por Cielo Quiñones y Gloria Barrera (2004). El segundo publicado en la compilación que hacen Silvia Fernández y Gui Bonsiepe sobre la historia del diseño en América Latina, escrito por Mauricio Salcedo y Jaime Franky (2008).

En el primer caso, las autoras pretenden hacer visible la relación que tienen los conceptos de responsabilidad y pertinencia social con el programa de diseño industrial en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá durante sus años de existencia. Es un texto afortunado como inquietud metodológica, no obstante lo caprichoso y limitado que se muestra para comprender el fenómeno. El desarrollo de las ideas, se caracteriza por una extrema ligereza en el tratamiento conceptual y un cierto determinismo que se respira en el sentido de su búsqueda. Su apuesta parece redundar en

que en el programa fundacional y en los documentos de ajuste curricular, la Pontificia Universidad Javeriana se ha visto tentada en introducir los conceptos dichos, a la luz de una actualización sistemática de los textos de diseño, que durante las décadas se han convertido en baluarte de los sentidos de creatividad en función de las necesidades de las personas.

Como en varios de los textos mencionados hasta ahora, aunque tal vez con mayor dramatismo (posiblemente porque en este caso conocemos algunos de los documentos y las ideas en la Pontificia Universidad Javeriana), Barrera & Quiñones dejan caer su hipótesis al vacío, en donde actores e instituciones se presentan como cuerpos inertes, que reposando en la cavernosa sombra, se encuentran a la espera de la iluminación. Más allá de las sugerentes ideas que se le pueden ocurrir a un paciente lector con preguntas, es un trabajo que honra su seguro estatuto: es un anteproyecto en borrador.

Por su parte, Franky & Salcedo se han puesto la tarea de afirmar que existe un distanciamiento entre el diseño y el contexto, dado que el primero nació en Colombia en sectores académicos distante de la producción industrial, la tecnología y la economía.

En principio debemos advertir que tal precepto es inexacto, por lo menos en la forma como se expone. En el trabajo que hemos realizado, creemos haber logrado visualizar que las instituciones universitarias en Bogotá pudieron asistir a la configuración del diseño industrial (no lo sabemos en el caso del diseño gráfico) por una necesidad de alinearse con los proyectos que el Estado estaba movilizandando en función de la industrialización con base en las exportaciones, como también lo reconoce por lo menos Verónica Devalle para el caso argentino y Renata Siqueira & Marco Braga en Brasil.

Varias misiones internacionales, contratadas por Proexpo⁷ para el asesoramiento de los procesos productivos, no sólo sensibilizaron el aparato productivo nacional con respecto a la disciplina desde los tempranos años setenta, sino que, como en el caso de Turquía y otros países en desarrollo, desde allí sugirieron de manera expresa la creación de la carrera. Un ejemplo es el caso de la Misión Belga, quienes realmente insinúan a la Universidad Nacional de Colombia la puesta en marcha del programa, y no un grupo de académicos colombianos ni ciertos personajes sueltos en el escenario. En cierto sentido, como asesores y representantes del Gobierno colombiano frente a la Universidad Nacional, entendemos que ésta adopta las sugerencias internacionales como parte de un diagnóstico contratado.

Otro contraargumento a su tesis nos invita a señalar que Proexpo se proponía como parte de su función, el asesoramiento técnico en diseño industrial en la víspera de la creación del primer programa académico en

⁷ Ahora Pro-export.

Colombia. Esto cuando menos, demuestra que no es una preocupación académica o universitaria; por el contrario es parte de un programa que desborda tal escenario (Proexpo, 1976).

Algunas otras aseveraciones son relativamente erradas. En algún aparte se afirma con cierta contundencia que las ideas provenientes de la Bauhaus y Hochschule für Gestaltung de Ulm “...que tanta influencia ejercieron en los diseñadores latinoamericanos...” (Franky & Salcedo, 2008: 104), intervinieron en alto porcentaje en la construcción de un discurso de identidad y autonomía a la profesión. En primera instancia debemos señalar que si alguna de estas escuelas influyó de tal manera en la estructura académica de los programas de diseño industrial en Bogotá (consultando el archivo que construimos para el proyecto no encontramos ninguna referencia en ninguna de las tres universidades), el continuo ajuste del programa en la Universidad Jorge Tadeo Lozano (cuatro ajustes curriculares en siete años, incluso antes de que su primera cohorte se graduara), por lo menos sugeriría que la afirmación adquiriera matices de relatividad, pues puede ser claro que allí se estaba intentando entender por primera vez un problema.

En este mismo sentido, la relativamente voluminosa producción escrita de los fundadores del diseño industrial en Colombia, incluyendo los programas fundacionales de las universidades, da cuenta de un discurso que se halla instalado en los pormenores del modernismo arquitectónico, que caldeado en la Universidad Nacional durante los años sesenta adquiere no sólo una cierta fuerza, sino que lo hace en función de diferenciar la nascente disciplina de las prácticas del arte y de la arquitectura, en lo cual fue un ejercicio legítimo y relativamente auténtico.

Con la prudencia que exige nuestro trabajo, podemos afirmar que el discurso del diseño colombiano en sus inicios, está más amarrado a las ideas de autonomía cultural que circulaban en la Universidad Nacional en los años sesenta, que a la inspiración alemana de las escuelas de diseño.

En síntesis, estas dos ideas, pero otras tantas en el corrido del texto manifiestan un interés por ubicar unos acontecimientos y explicarlos a la luz de ciertas hipótesis, pero al mismo tiempo es un ejercicio que parece desconocer varias de las huellas que dejó el proceso en el país. Importante como iniciativa, limitado como análisis.

DOCUMENTACIÓN

No seríamos justos sino mencionáramos que nuestras hipótesis más primarias con el problema, y la posibilidad de configurar el proyecto del que se desprende el presente libro, se vieron enriquecidas por la información que ofrece el texto de Fernando Uricoechea sobre la *profesionalización académica* en Colombia (Uricoechea, 1999) y el nutrido análisis del traba-

jo de Frank Safford en torno al ideal de lo práctico en la sociedad colombiana del siglo XIX (Safford, 1989).

Y seríamos realmente injustos al no reconocer en los trabajos sobre la universidad, y sobre el proceso de difusión y formación de intelectuales en el Nuevo Reino de Granada de Renán Silva (1992 y 2002 respectivamente), no sólo una especie de línea de acontecimientos, sino una fuente de inspiración metodológica y de enfoque que, digámoslo así, iluminó el camino de este trabajo en varias ocasiones.

Ahora bien, el análisis que presentamos en las siguientes páginas configuró sus fuentes secundarias desde textos que permitieron entender ciertos pormenores del proceso nacional durante las décadas de los años cincuenta, sesenta y setenta principalmente, buscando la comprensión de sus dinámicas socioeconómicas y políticas. Por su parte, la necesidad por entender el escenario académico colombiano de la época, nos llevó al estudio de ciertos escritos especializados, así como a la compilación de Mario Aguilera sobre algunos escritos de Camilo Torres, que creímos, podrían recrear algunas de las ideas que circulaban en la Universidad Nacional de Bogotá en la época en la que los fundadores del diseño industrial se formaban como arquitectos. El mismo sentido ha motivado nuestro estudio de varios apartes de las memorias del historiador Jaime Jaramillo.

Con respecto de las fuentes primarias, este trabajo ha basado sus procedimientos en torno a documentos escritos, en los que se encuentran registrados los diferentes pormenores del proceso de *profesionalización* del diseño industrial en el país. En un principio, quisimos realizar entrevistas a los actores del proceso dado que en su gran mayoría aún se encuentran vivos. Sin embargo, y en medio de nuestra sorpresa al ir hallando sus ideas expuestas por fuera de los documentos institucionales, privilegiamos la construcción de un archivo sustancialmente escrito, lo que nos permitiría —así lo creímos en ese momento— alejarnos de las versiones que cada uno de los actores se atribuye en torno del proceso, en una especie de nubloso heroísmo.

No obstante tal prejuicio metodológico, logramos establecer un par de conversaciones con algunos de ellos, que nos dieron ciertas pistas, y que en correlación con la documentación, algunas veces resultaron rebatidas y algunas otras confirmadas.

Así pues, en este trabajo hemos hecho uso de los documentos institucionales que registran los procesos de justificación del programa de diseño industrial y las propuestas curriculares de las primeras asignaturas, cuando hemos tenido acceso a ellas. En su mayoría, estos documentos se encuentran “organizados” en los archivos inactivos de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional en Bogotá.

En el caso de la Universidad Javeriana debemos reconocer nuestra falta de gestión para tener acceso a tal sitio.

De la misma forma, encontramos que en las bibliotecas de la Universidad Nacional y de la Universidad Javeriana reposan sus respectivos documentos fundacionales, y tanto en ellas como en la biblioteca de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, incluso en la de la Pontificia Universidad Bolivariana de Medellín, por lo menos las reseñas de los trabajos de grado de las primeras cohortes de diseñadores industriales. Estos documentos como conjunto permitieron rastrear los procesos institucionales de creación y ajuste de los primeros programas de diseño industrial en el país.

Por su parte, y para poder establecer la línea que configura las ideas en torno de la que acuñamos desde el archivo como “creatividad social”, y las fichas de estudiantes y profesores del programa de arquitectura en la Universidad Nacional de Bogotá, fue útil el acceso a la documentación que yace en el archivo de su Facultad de Artes. Con variaciones y relativo orden, allí se puede encontrar desde cartas personales entre profesores en Comisión de Estudios en el exterior en la década de los años cincuenta, listados de libros que se pretenden adquirir en formato de solicitudes, hasta detallados programas de asignaturas de buena parte de la malla curricular del programa de arquitectura desde los años cuarenta.

Igualmente útil para tal rastreo, fue la compilación de entrevistas que parece haber organizado Rafael Gutiérrez, arquitecto y profesor de la Universidad de los Andes, quien en 2002 y 2004 las publica como un par de cuadernos. Ellas, invadidas del problema que señalamos sobre las versiones de los actores en los procesos, nos ofrecieron algunos antecedentes que bajo la lupa del texto de Silvia Arango sobre historia de la arquitectura en el país (Arango, 1993), nos permitió comprender de mejor manera los eventos que nos interesaban sobre el trabajo de los primeros arquitectos colombianos (debemos decir, hechos complementarios para nuestro problema).

Por último, la Biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá nos abrió una puerta que en un principio no creímos encontrar en nuestro recorrido, por lo menos no con la magnitud con que la hallamos. Allí reposan una serie de artículos de diversas revistas, en las cuales los fundadores del diseño industrial intentaban justificar, explicar o simplemente describir los detalles de la naciente disciplina. Estamos hablando de artículos escritos en los años setenta y ochenta. Lo encontrado allí, complementado posteriormente con lo encontrado en la Hemeroteca Nacional en Bogotá, la Biblioteca Mario Carvajal en la Universidad del Valle y la Biblioteca Departamental del Valle del Cauca en Cali, se convirtió en la parte más gruesa del corpus documental con que el archivo, y por ende el proyecto, adquirió forma. De lo encontrado allí, la *Revista Proa* se muestra claramente como una

publicación que recoge buena parte de los sucesos y las ideas que giraron en torno a los problemas de la arquitectura moderna en Colombia desde 1948, pero también de los procesos del diseño industrial y gráfico desde los años sesenta.

El archivo personal de Rómulo Polo, inquirido por nosotros mientras estudiábamos el pregrado en diseño industrial en Bogotá, ha sido clave para el inicio de nuestras preocupaciones sobre este tema. Hubiera sido imposible saber, de otra manera, que existieron revistas como *La Carreta del Diseño* en 1980 o *Módulo*, editada por el Instituto Tecnológico de Costa Rica desde 1981; nuestro interés en encontrar otras ediciones, así nos lo indicó.

Ahora bien, el corpus que logramos reunir durante estos largos meses, adquirió gradualmente su estatuto de archivo gracias a los grupos generales a los que sugería su inscripción, una vez fueron ordenados por fecha de creación. Hemos intentado exponerlos brevemente en los párrafos anteriores: documentos institucionales, productos de los fundadores y otros (en estos últimos fueron organizados proyectos de grado y memorias de exposiciones por mencionar algunos).

En cada uno de estos grupos se establecieron las series que daban cuenta de su sentido a la luz de algunas de las ideas que provenían de los trabajos de Andrew Abbott, Eliot Freidson y Everett Hughes principalmente, acerca de la teoría sobre profesiones, y fueron organizados en sus respectivas fichas bajo las siguientes categorías: en el grupo de los documentos institucionales, principalmente programas de asignaturas y documentos de presentación de la carrera, se hicieron visibles las ideas que pretendían justificar la carrera, las que pretendían marcar una diferencia con otras disciplinas como el arte, la arquitectura y la ingeniería y un grupo de otros, que especialmente reunió documentos que daban cuenta de detalles administrativos.

De estas series, pudieron ser establecidos los respectivos enfoques de los primeros programas de diseño, en consonancia con las búsquedas de las universidades a la luz de sus grupos de asignaturas y apuestas conceptuales.

Por su parte, el grupo de documentos que resultó organizado como productos del grupo de fundadores, intentó rastrear las ideas sobre el enfoque de la carrera. Se determinó por medio de las definiciones de diseño industrial que presentan los documentos, las ideas sobre el deber ser disciplinar, las ideas sobre las relaciones entre diseño industrial, técnica y autonomía cultural, los supuestos que dan origen al diseño y un grupo de otros (en estos se reunieron aspectos de orden logístico y de procedimiento principalmente).

De allí pudieron visualizarse las ideas que tenían los fundadores en torno del diseño industrial y el uso de los objetos, las similitudes y diferencias con el arte y la arquitectura, los postulados en torno a las relaciones entre diseño, tecnología y autonomía y la visualización de la idea de “creatividad social”, en la que podrían sintetizarse varios de estos planteamientos.

En síntesis podríamos decir que en el marco de las coyunturas del país y las ideas que emergieron afinadas desde la teoría sobre profesiones, tanto las series de la documentación institucional, como la del grupo de productos de los fundadores, permitieron entender una dimensión general en torno de la que llamamos *sensibilidad institucional*, que recoge las diversas relaciones entre programas del Estado y los antecedentes académicos con la carrera en las universidades de Bogotá.

De la misma manera pudimos establecer otra dimensión que denominamos *sensibilidad académica*, en donde se pueden rastrear los preceptos de la arquitectura moderna y su relación con el contexto universitario en el que se formaron los precursores del diseño industrial como campo en el que germina cierto espacio para la entrada de la carrera.

Finalmente la acuñada “*creatividad social*”, que reúne los principales postulados mediante los cuales el grupo de fundadores del diseño industrial configura una *jurisdicción* disciplinar autónoma y, como veremos, *esotérica*, dejando ver en ello sus filias y sus fobias como arquitectos y ciudadanos, en consonancia con el contexto en el que tienen lugar los hechos.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

PROFESIONES, PROFESIONALIZACIÓN, PROFESIONALISMO

...gracias al conocimiento abstracto, las profesiones pueden redefinir problemas y tareas, adaptarse a condiciones nuevas, y reproducir su campo...

(Svensson, 2003: 15)

PROFESIONALIZACIÓN: EL PROCESO, LAS COYUNTURAS

Las profesiones están estrechamente ligadas con la secularización de la sociedad Occidental. Las primeras universidades nos recuerdan la necesidad institucional por estudiar una serie de textos que permitían reforzar y recrear la ideología dominante. De allí proviene el afán eclesiástico por formalizar una suerte de “filosofía divina”, que diera cuenta de las posibilidades que permitían buscar y encontrar a Dios. Hoy la conocemos como teología, y nos propone el inicio de un camino del cual se desprenderán las que Talcott Parsons denomina “profesiones liberales” (Parsons, 1979: 538-547).

Su secularización, íntimamente relacionada con la invención de la imprenta y el oficialismo de las lenguas vernáculas en los casos europeos (Anderson, 1993: 63-ss), constituye una especie de rompimiento con un fuerte sistema de aprehensión del mundo. Como lo expone Renán Silva, respecto al caso de los ilustrados de la Nueva Granada (2002), un “sustituto” volcado sobre el entendimiento de la realidad exterior, si se quiere física, tal como lo pretendió José Celestino Mutis en sus cátedras en los colegios Mayor de Nuestra Señora del Rosario y San Bartolomé, en la Bogotá de finales del siglo XVIII.

Anécdotas como las protestas de algunos estudiantes sobre la decisión que reversaba el arribo de principios ilustrados a tierras americanas en el cimientamiento de las clases de filosofía newtoniana¹, visible en el caso de Mutis, no sólo señalan una transformación en los intereses académicos de los neogranadinos de la época, sino que en sí mismos son testimonio de los vientos del cambio en las maneras más generales de ver el mundo, volcados seguramente hacia lo que Frank Safford llama “el ideal de lo práctico”². Tanto Silva como Safford lo ilustran al registrar el cambio en las tendencias de matrícula de los neogranadinos del siglo XVIII en el primer caso, y de los latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XIX, subrayando la propensión de cambio desde las disciplinas tradicionales (teología y filosofía principalmente, pero también derecho en el caso que expone Safford) hacia las que manifiestan tener “un espíritu aplicado”.

Incluso dentro del mismo proceso, aunque unos años más adelante, Fernando Uricoechea lo evidencia con la variación en las matrículas en derecho e ingeniería en Colombia. Según él, la creación de la Universidad Nacional de Colombia en 1867, cambió la tendencia prevaleciente, mostrando que entre 1870 y 1879 el número de estudiantes de ingeniería duplicó los estudiantes de derecho, de manera similar que los de ciencias naturales (Uricoechea, 1999: 12).

Lo anterior ilustra un cambio de orden estructural, que como decíamos lleva los intereses de la sociedad colonial (de sus académicos), de un escenario escolástico hacia uno con tintes materialistas. Esto se visibiliza en la sociedad de los casos expuestos y probablemente incorporados en los “proyectos de país” de los gobiernos que, más adelante, a partir de la década de los años cincuenta del siglo veinte, crean una serie de agencias promotoras en estos asuntos: ICETEX 1950, ICFES y COLCIENCIAS 1968, así como la fundación de otras tantas universidades en el país. Di-

¹ “...no estamos dispuestos a dar entrada en nuestro espíritu a esa filosofía delirante que corrompe el entendimiento y el corazón, destruye la elocuencia y convierte a los hombres en fanáticos idólatras de su opinión...” Apartado del memorial que escriben Los Colegiales de la Filosofía del San Bartolomé al virrey a finales del siglo XVIII, a propósito de que se les permitiera volver al estudio de ‘la nueva filosofía’ (Silva, 2002: 71).

² “...no se metan con lo más alambicado de la mecánica analítica y de las matemáticas trascendentales, consagrándose de preferencia a lo aplicable en la práctica y procurando adquirir los conocimientos de los que llaman ingenieros mecánicos [...] ciencia aplicable y aplicada, muchísima; idiomas vivos, bastante; ciencia puramente especulativa, literatura e idiomas muertos, algo; novelas y versos, nada...” extracto de una carta que Mariano Ospina envía a sus hijos Tulio y Pedro Nel, quienes estudian en Europa (Safford, 1989: 230). Esta tendencia hacia ‘lo aplicado’ Svensson la recoge, cuando intenta relacionar la ideología del *profesionalismo*, dentro de la ideología de la modernidad (Svensson, 2003: 16).

cho cambio podríamos entenderlo como un proceso de *profesionalización académica* a gran escala.

De todas formas este proceso que pretende consolidar profesiones existentes, transformar en profesiones viejos oficios, o crear nuevas profesiones bajo el desprendimiento de otras más antiguas, es en sí mismo un ejercicio de especialización de saberes que tiene lugar en el escenario universitario, y que es promovido por un grupo de individuos en los que coinciden entre otras cosas, las perspectivas del deber ser de la sociedad.

LA INCERTIDUMBRE DEL SABER EXPERTO

Andrew Abbott (1988), expone la diversa discrepancia de enfoques que se han presentado en el estudio de las profesiones desde los trabajos de Carr-Saunders y Wilson en 1934, hasta las ideas de Parsons o Freidson. De la misma forma, aunque tomando partido (búsqueda del tipo ideal), Eliot Freidson presenta una discusión frente a los que llama “estudios macro-generalizantes” y los “micro-fenomenológicos”, en torno de su preocupación por la definición de lo que es una profesión (Freidson, 2001: 19-37). Por su parte Julia Evetts o Lennart Svensson, intentando hacer la síntesis de los estudios existentes sobre el campo, dibujan un mapa general de autores y enfoques erigidos en torno al interés por reubicar el *profesionalismo* como centro del control ocupacional (Evetts, 2003: 29-47), o las relaciones del estudio de las profesiones con la sociología del conocimiento, la sociología del trabajo y las ocupaciones, la sociología de la educación y las organizaciones y la sociología de clase y género (Svensson, 2003: 13-27).

No obstante las notorias diferencias de enfoque, una idea emerge como característica común del *profesionalismo* en esta serie de trabajos: aquella relacionada con el *saber experto* y la *especialidad*.

Autores como Freidson no sólo ubican en el siglo XIX la discusión entre el saber general y el saber especializado para rastrear las concepciones sobre el *profesionalismo*³, sino que entienden desde allí que la especialidad es el fundamento a partir del cual es posible hablar de *saber experto*, *de abstracción*, *de esoterismo*, y en esa dirección, de la posibilidad de visualizar la *discrecionalidad* como eje fundamental de la vida profesional. Everett Hughes lo sugiere al exponer que los profesionales tienen la tarea estructural de decirle a la sociedad cómo pensar y resolver los problemas que son de su dominio (Evetts, 2003).

³ Lo primero expuesto por Hegel y Marx como las posibilidades de la realización humana, y en ese camino las posibilidades de la libertad, y lo segundo desde Smith bajo la idea de la especialización en el trabajo como búsqueda de la calidad y la innovación para procurar la llamada “opulencia universal” (Freidson, 2001: 111-115).

De estas ideas el anglicismo *clients*, que en uso en el derecho indica “el protegido”, ilustra que el saber experto es tan abstracto, que un individuo particular debe confiar en la *discrecionalidad* del especialista que consulta, para poder resolver los asuntos que lo aquejan. Es esta la lógica que recogen Abbott y Freidson como justificación del cimiento de un campo disciplinar. En Abbott como base de lo que denomina “*jurisdiction*”: 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: 8-9 o 53), y en Freidson como pilar de la especialización “*no mecánica*”, que es la que permite el control de la especialidad por parte de expertos en el campo (Freidson, 2001: 121).

Estas concepciones están enmarcadas en torno a la idea de que la *especialización* es la posibilidad para que ciertas actividades se desarrollen de forma compleja, es decir, alejada del conocimiento y las habilidades adquiridas de “forma espontánea”, en donde no es posible hacer nuevos descubrimientos ni explicar fenómenos particulares. Sobre esto último, y a partir del atributo de la *especialidad*, se multiplican las opciones de recabar en el entendimiento profundo de los objetos de estudio que competen a las disciplinas y en ese sentido, alcanzar la calidad en el desarrollo de los mismos. De este modo es entendible que sea fortalecida la *discrecionalidad profesional* y la *confiabilidad* como elemento de la legitimidad social de su ejercicio, pero también es comprensible que se explique la competencia de una profesión para delimitar sus linderos, formular y redefinir sus problemas de estudio “...but only a knowledge system governed by abstractions can [...] seize new problems - as medicine has recently seized alcoholism, mental illness, hyperactivity in children, obesity and numerous other things...” (Abbott, 1988: 9).

Por su parte Emile Durkheim valoró la especialización como un deber ser, que apuntaba hacia la complejidad de la individualidad personal, convertida en el primer recurso de la solidaridad social, y en ese camino del orden moral⁴, de donde parece desprenderse la concepción de Talcott Parsons, quien ve en la *especialización* la representación de la “*funcionalidad específica*”, como uno de los atributos principales del rol profesional en búsqueda del “...mantenimiento y estabilidad de un orden social normativo frágil...”, por medio del equilibrio entre el capitalismo, la racionalidad social y el trabajo de las profesiones (Evetts, 2003: 31). El asunto es que para Parsons, como para otro grupo de funcionalistas en estos predios como Marshall, la importancia del *saber experto* y su derivada *discrecio-*

⁴ Dijo Durkheim “...we must contract our horizon, choose a definitive task and immerse ourselves in it completely instead of trying to make ourselves a sort of masterpieces, quite complete, which contains its worth in itself and not in the services that it renders...” (Freidson, 2001: 114).

nalidad, radica en el control de las relaciones asimétricas, entre profesionales-clientes y profesionales-profesionales (Abbott, 1988: 15).

En suma, más allá de los matices que presentan los diversos enfoques cuando se estudia el problema del *profesionalismo*, la mayoría coincide en otorgarle la cualidad de la *especialización* como soporte fundamental para delimitar los sentidos de cada profesión. Allí no sólo se configuran las posibilidades para redefinir y profundizar los objetos de estudio propios de la *jurisdicción*, que le permite diferenciarse de las demás profesiones, sino que consiente en ello las posibilidades de producir un equilibrio del orden social en un sentido más funcional.

FORMAS DE VER EL MUNDO

Bien por proyectos de movilidad social (Larson, 1977: 66-79), bien por diferenciación ocupacional (Abbott, 1988: 86-113), las profesiones son productos de grupos que en medio de procesos de *profesionalización*, transforman las ocupaciones o crean algunas nuevas, en campos disciplinares relativamente definidos.

En principio, las similitudes en prácticas y procedimientos, así como la coincidencia en la percepción de problemas y las formas de solucionarlos, configuran las posibilidades de la identidad profesional en el ejercicio de sus actividades según Hughes (Evetts, 2003: 31-32), pero de la misma forma, y dirigiéndolo hacia nuestros intereses, manifiestan las coincidencias en las *formas de ver y resolver el mundo*, lo que se convierte en uno de los principales catalizadores del proceso de *profesionalización*⁵. Comparando esta base, y en función del papel que juega la universidad como institución moderna en la cual reposa el conocimiento abstracto y su encomendada tarea de “socialización ideológica” (Freidson, 2001: 122), la discusión, creación, recreación y ajuste del deber ser del mundo en formato de códigos de ética y programas académicos, no sólo denuncian la pretensión de autonomía que varios subrayan como característica natura de las profesiones, sino que pone de manifiesto el escenario en el cual objetos de estudio, teorías y enfoques, así como maneras de proceder en torno de éstos, son cristalizados como paradigmas o maneras de ver el mundo.

Freidson afirmará sobre estos asuntos que los profesionales hacen su trabajo con el ánimo de hacerlo bien, en el sentido de vivir la satisfacción de realizar algo que es interesante y que representa un reto por sus niveles de complejidad, dadas sus condiciones de *discrecionalidad*. Esta realización ocurre siempre dentro de los marcos del ejercicio reflexivo, no mecá-

⁵ “...las profesiones son actores destacados a la hora de *categorizar, clasificar y etiquetar el mundo* que nos rodea así como de *evaluar* casi todo en términos de *bueno o malo*...” (Svensson, 2003: 14, las negrillas son nuestras).

nico, que por el contrario puede atribuírsele a quienes ofrecen su saber y sus habilidades, y en ese camino su “lealtad”, a quien pague por sus servicios en concordancia con la satisfacción de sus deseos, manifestando ser una diferencia entre las profesiones y otro tipo de ocupaciones (Freidson, 2001: 122). Es en este sentido en el que una profesión puede entenderse como un “llamado secular” en la perspectiva que Weber plantea la vocación, cumpliendo con la función de incrementar la racionalización de la vida contemporánea (Freidson, 2001: 108), y en cierto sentido, el camino hacia la solidaridad orgánica que ocupa el trabajo de Durkheim sobre el tema.

Estas ideas de Freidson nos ilustran la dimensión de la profesión como el producto de “los ideales de la felicidad y la prosperidad” de un grupo de individuos, o lo que resulta ser lo mismo, nos muestra la profesión como la creación mediante la cual, un grupo de personas se aproxima a entender y resolver el mundo, conforme una manera muy particular de verlo, como hemos dicho, propio de los paradigmas y enfoques en los que se afincan. Como veremos, esto resultará crucial para el desarrollo del presente trabajo puesto que, independientemente de la institución que se observe (Universidad Jorge Tadeo Lozano, Universidad Javeriana o Universidad Nacional), parece haber un grupo de ideas generales en las que los creadores de los primeros programas de diseño industrial en Bogotá coinciden como justificación de la carrera. Valga señalar que la mayoría de ellos son arquitectos formados en la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, durante la década de 1960.

Al inicio de estas ideas hemos señalado uno de los lugares en el que los diversos enfoques parecen coincidir: aquella tratada sobre el saber experto. Ahora bien, en este otro escenario, el de los grupos de individuos y las motivaciones, con menor claridad pero no por eso con mayores divergencias, las perspectivas del tema parecen encontrar otra coincidencia. Tanto para Freidson, como para Abbott, Hughes, Evetts y Svensson, y a través de ellos Wilensly, Caplow, Marshall, McClelland y Larson por nombrar algunos, aunque con diferente énfasis, las profesiones son campos que se encuentran en manos de grupos, desde donde se regula el ejercicio profesional. Pero también son el lugar, entendido como proceso o como resultado, en donde se reúnen las experiencias vocacionales y los enfoques, es el lugar desde donde se establece el marco de referencia que señala el “deber ser” del mundo “...*el profesionalismo, en tanto que discurso, es un poderoso instrumento de cambio y control ocupacional en el mundo moderno [...] construido y controlado por diferentes grupos ocupacionales...*” (Evetts, 2003: 30).

FLEXIBILIDAD, ESOTERISMO Y FORMACIÓN UNIVERSITARIA

Karls-Heinz señalan el hecho de consolidar y crear profesiones existentes, aumentar la formación científica y académica y concretar un cuerpo asociativo que regule la ética del trabajo, como parte del proceso de *profesionalización* (Karls-Heinz, 2001: 734).

En principio debemos decir que estas ideas son compartidas por buena parte de quienes han estudiado el fenómeno de *profesionalización*. Según Abbott, los interesados en estudiar la evolución de las condiciones estructurales que permiten que las profesiones ejerzan control ocupacional; los que se han concentrado en la explicación de la existencia de las propiedades que configuran las profesiones; quienes estudian los extensos procesos sociales mediante los cuales las profesiones adquieren estatus y poder; y finalmente quienes se han interesado por estudiar el proceso de cristalización de la legitimidad profesional. De ello nos interesa subrayar la concreción de códigos éticos en el marco de la relación con la formación extensiva, de lo que Abbott denomina “...*knowledge system governed by abstractions...*” (Abbott, 1988: 9 - 20).

Para él es claro que el ejercicio de las ocupaciones está relacionado con la exclusión de intrusos en el seno de las mismas. De hecho propone que el éxito de dicha exclusión es a su vez la base para el éxito disciplinar en el mercado ocupacional. Aunque esta perspectiva desborda nuestros intereses, coincidimos con Abbott en entender que dicha práctica de cierre no es característica exclusiva de las profesiones, sino que, es una suerte de ejercicio natural en las diversas ocupaciones.

El punto crucial de Abbott está relacionado con entender que las profesiones a diferencia de otro tipo de ocupaciones, 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. Freidson le denomina a esta misma propiedad, “*esoterismo*”, entendido como un saber que es tan abstracto y complejo, que requiere entrenamientos extensivos, y que en ideas de Greenwood y Wilensky se traduce en “educación y formación largas y costosas” (Evetts, 2003: 32).

Es de esta forma que se explica la relación entre el conocimiento abstracto junto con sus habilidades como soportes de la vida profesional, y la universidad como institución social en la que el conocimiento tiene lugar privilegiado en las sociedades modernas “...*the association of universities with professions seems to follow ineluctably, because professions rest on knowledge and universities are the seat of knowledge in modern societies...*” (Abbott, 1988: 195).

Así, señalando que este es otro lugar en el que se encuentran coincidencias entre los diversos autores, las habilidades propias de una profesión, se conquistan no sólo en la práctica de su ejercicio, sino que dado el principio de *discrecionalidad* mencionado y la autonomía que de allí se desprende (propiedades sustantivas del *profesionalismo*), dichas habilidades son elaboradas y ajustadas conforme la complejidad de su sistema de abstracciones, de acuerdo con las coyunturas del contexto y cimentado en la constante evaluación de sus principios rectores en el seno de la formación científica y académica. De esta forma se puede hablar de *profesionalismo* como característica sustancial de las profesiones, diferenciándose de otro tipo de ocupaciones y que encuentra su base en las estructuras universitarias contemporáneas, como lugar de la formación científica y académica.

¿PROFESIONALIZACIÓN?

Ahora bien, Freidson valora como inútil el estudio de la *profesionalización*, pues pone de manifiesto el problema del énfasis en el proceso, en lugar de hacerlo en la estructura “...as Turner-Hodge and Johnson have correctly noted, an emphasis on process rather than structure [...] does not really solve the problem definition...” (Freidson, 2001: 21). Creemos que esta postura es coherente con el interés que tiene, al intentar resolver el problema de la definición de profesión, por medio de la diferenciación con otros tipos de ocupaciones, pero sobre todo, por sus oportunidades como entidades independientes de las dinámicas del mercado y la burocracia⁶. Freidson afirma que para poder abordar el problema desde la perspectiva del proceso (*profesionalización*), es necesario definir su dirección, de la misma manera que el estado último de *profesionalismo* hacia donde apunta, como lo vemos, intentando llegar desde “lo sublime” a un asunto que puede darse, si se nos acepta la expresión, en “lo profano”.⁷

⁶ Populist generalism (la lógica social basada en el mercado) y élite generalism (basada en la burocracia) (Freidson, 2001: 116).

⁷ El documento en que Freidson trata estas ideas (Freidson, 1983: 21-22) precede por un poco menos de veinte años, la publicación de *Professionalism: The Third Logic*, obra en la que expone con relativa claridad las razones por las cuales las profesiones se diferencian de otros tipos de ocupaciones. Su afán conceptual, mantenido con matices en esos veinte años, pone de manifiesto la urgencia por construir un ‘tipo ideal’, que por supuesto permite ver en blanco y negro una variedad de características de las profesiones como ocupación. Sin embargo consideramos que de la misma forma, esta parte de su trabajo puede entorpecer nuestros pasos en frente del estudio sensible de los casos y sus particularidades, dada la altísima abstracción y en cierto sentido su elevado generalismo, que no permite que las particularidades de espacio y tiempo, por ejemplo, manifiesten su diversa gama de grises.

Abbott por su parte, aunque igualmente interesado en fenómenos de orden estructural –como hemos indicado– (la *jurisdicción* como vínculo entre el trabajo y la profesión), da cabida al estudio del proceso que permite tal relación. Aparentemente desde las ideas de Wilensky, entiende la *profesionalización* como un proceso unidireccional, es decir, que se da en estructuras culturalmente establecidas, que existen como escenarios que las exigen, promueven o posibilitan. A pesar de recrear con esto una especie de “naturalismo” (todas las profesiones lo padecen), de todas formas señala que es un proceso individual que manifiesta sus propias características, permitiendo que sea rastreable por casos, no sólo porque cada uno exhibe su propia lógica de desarrollo o por la naturaleza de sus objetos de estudio, sino precisamente por el hecho de ser parte de procesos cargados de motivaciones particulares. Dicho proceso se hace importante al observar el trabajo como práctica en lugar de hacerlo en categorías fabricadas por fuera de los hechos.

Las profesiones son unidades homogéneas que manifiestan sus diferencias conforme su propio proyecto profesionalizante, de acuerdo con sus intenciones. Según Svensson, tanto Giddens como Roemer se han interesado en demostrar que dichos propósitos se hallan en las relaciones entre los grupos profesionales y los procesos de lucha por el poder en el sentido más general. Larson plantea que esto mismo ha sucedido también en torno al estatus y el poder, esta vez en un nivel menos abstracto (profesión-profesión). Para la mayoría de estos autores, señala Abbott, el proceso de *profesionalización* se relaciona con largos y extensos procesos sociales que permiten que tenga lugar tanto la lucha por el poder en un escenario relativamente “clasista” (Giddens, Roemer), como la concreción de estatus de una profesión frente a otra (Larson, Abbott), este último fenómeno, como veremos, acaecido entre el arte, la arquitectura y la necesidad de diferenciación del diseño industrial en el discurso de sus fundadores en Bogotá.

Abbott sugiere entonces hacer una reconsideración sobre el centro de atención, con la que coincide buena parte de nuestros intereses, enfatizando no en la estructura, ni en la descripción de sucesos, sino haciéndolo en el entendimiento de cómo tareas, actividades y *discrecionalidades* se conforman a partir de motivaciones particulares

*...the central problem with the current concept of professionalization is its focus on structure rather than work. It is the **content of the profession 'work** that the case studies **tell us is changing**. It is **control of work** that brings the professions into conflict with each other and makes their histories interdependent. It is **differentiation in types of work** that often leads to serious differentiation within the professions. By switching from a **focus on the or-***

ganizational structures of professions to a focus on groups with common work we replace several of the problems assumptions at once... (Abbott, 1988: 19-20, las negrillas son nuestras).

PROFESIONES, PROFESIONALISMO, PROFESIONALIZACIÓN

Teniendo en cuenta lo expuesto hasta ahora, dos o tres caminos aparecen como posibles lugares que explican la concreción de las profesiones como hechos sociales en Occidente. En una primera dimensión, la que propone que el *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 (Evetts, 2003). Esta perspectiva está acompañada por postulados “clasistas” que explican el apogeo de las profesiones por la relación de una clase social en ascenso (una nueva clase media) con las habilidades y aspiraciones del trabajo autónomo posguerra, dada la versatilidad que caracteriza al profesional: puede ejercer como asalariado, empleador o trabajador independiente, asegurando su movilidad social (Svensson, 2003: 16).

Paralelo a la explicación del mercado o de la reivindicación de clase, se han hilado versiones en las que el auge de las profesiones se relaciona con las características modernizantes de la sociedad en el sentido más general (lo que algunos han incluido dentro de la sociología del conocimiento)⁸, promoviendo las consecuentes transformaciones en las estructuras académicas y en ese camino poniendo sobre la mesa la constante disputa de prestigio entre “la educación formal” (que Freidson denomina esotérico-abstracta) y la “educación informal” (empírico-espontánea).

Lo que consideramos sustancial, de acuerdo con la explicación que permite entender la dinámica de *profesionalización*, es que se encuentra estrechamente ligada con el ejercicio de consolidar antiguas profesiones, o transformar ocupaciones en profesiones, o crear algunas nuevas en medio de las dinámicas propias de los contextos, pero sobre todo a partir de las motivaciones, de los ideales, que son configurados en el mundo contemporáneo.

Bien por la preservación del orden moral, por el fortalecimiento de la democracia, por lo relacionado con las formas como grupos pretenden tener acceso a estatus y poder, o por el hecho de cristalizar mecanismos que permitan el impacto en las sociedades contemporáneas, estamos de

⁸ Relacionada con la emergencia del conocimiento como entidad sociocultural autónoma, el cambio en los paradigmas del conocimiento y la complejidad del mercado que permitió la existencia de servicios basados en el conocimiento. Mc. Donald (Svensson, 2003: 15).

acuerdo en que las profesiones son un tipo de ocupación, caracterizadas por “el manejo de la incertidumbre del saber experto” (Evetts, 2003: 33). Manifiestan ser un producto de grupos de individuos en el que se cristalizan sus formas de ver el mundo, creadas, ajustadas y recreadas por sus propiedades de saber especializado y abstracto en instituciones educativas universitarias (Abbott, 1988 y Freidson 2001).

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 (Hughes, 1951), sino que en función de la *discrecionalidad* que con ello se conforma, determinan un campo o *jurisdicción* (Abbott, 1988). Es allí en donde los códigos éticos posibilitan el control ocupacional autónomo (objetos de estudio, formas de entender, formas de hacer, principios de inclusión y exclusión, configuración de perfiles, entre otros) o lo que resulta ser lo mismo, en las ideas de Freidson, la configuración del *profesionalismo* como una lógica, una tercera, contraria a la del mercado o de la burocracia, que está llamada a entender, supervisar y corregir el trabajo experto desde los propios colegas.

Como producto, las profesiones se presentan como un elemento que manifiesta tener mayor impacto en la racionalización contemporánea, en cuanto “llamado secular”, dada la posibilidad que tienen de socializar, crear y recrear unas maneras de ver el mundo en el seno de un saber especializado y complejo

*...professional work can thus be a secular calling, a modern source of meaning and identity that Goldman (1988) believes Max Weber advanced as an answer to the increasing rationalization of contemporary life [...] it serves the needs of **selfdefinition**, **selfjustification**, and **identity** through devotion to a higher ideal through service...* (Freidson, 2001: 108, las negrillas son nuestras).

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

DISEÑO INDUSTRIAL Y APUESTAS POR EL DESARROLLO EN COLOMBIA (1960-1980)

...their recommendations [ICA- ICSID], together with examples of related work they undertook or participated in, can be summarized under three main headings [y el tercero] teaching design and related courses in local universities...

(Alpay Er, Korkut, & Er, 2003: 23)

ANTECEDENTES EN LAS APUESTAS POR EL DESARROLLO

Las coyunturas sociales y económicas con que asume el poder la llamada ‘República Liberal’ (1930-1946) permiten consentir la idea de la participación de actores anteriormente excluidos de la vida política del país que, como sucede en la época en buena parte de los países de América Latina, son convocados o cooptados principalmente por el Estado. En medio de las coyunturas internacionales dichos Estados se convierten además en los principales promotores de la industrialización, asumiendo la mayoría de las iniciativas por el crecimiento de diferentes sectores productivos. En las primeras aproximaciones al modelo, en la región se apostó por la idea del Estado desarrollista, en la que debía asumir la responsabilidad total en el proceso socioeconómico por medio de la creación de empleo, empresas públicas, proveyendo los diversos servicios sociales como salud, educación, vivienda, etc., subsidiando, protegiendo y financiando la empresa privada entre otros. Esta estrategia, ponía el énfasis en un proteccionismo sobre las industrias nacionales imposibilitando la acumulación, el desarrollo técnico mediante la innovación y la productividad misma (Sunkel, 1991). La estrategia se conocerá como el modelo ISI por su conocida sigla Industrialización por Sustitución de Importaciones.

Luego de los disturbios, y en general el problema social desatado por el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, e incentivado por los discursos y agitaciones de la extrema derecha de los años cincuenta (en cabeza del entonces presidente Laureano Gómez), el país requerirá de un sistema de apaciguamiento que encontrará en el establecimiento del Frente Nacional. Inicialmente éste no sólo se convertirá en el significativo de unidad nacional (Caballero, 1981: 261-ss), sino que a la luz de la estabilidad, y el proyecto de largo plazo que sugería, transformó la desgastada imagen internacional del país, convirtiéndose en una suerte de magnetismo frente a las agencias internacionales como FAO, PNUD y OIT, con las que se establecen ciertos mecanismos de cooperación. La relación del Estado colombiano con dichas agencias, permitirá la creación de ciertas oficinas gubernamentales, que apoyan los procesos de modernización en sus respectivas áreas de influencia: ICBF, ICETEX, COLCIENCIAS, ICFES, entre otras, aumentando tres veces sus indicadores de crecimiento durante los 14 años recorridos del Frente Nacional (1956-1970) (Caballero, 1981).

Sin embargo, dicho proceso de modernización del Estado no podría verse en blanco y negro. A pesar de los avances señalados durante la década de los sesenta, Colombia presencia, entre otras cosas, dos fenómenos importantes: un crecimiento en el sentimiento de exclusión al interior de ciertos grupos sociales en relación con el Frente Nacional y, de la misma forma, un inestable comportamiento en su balanza comercial. Los principales factores estaban relacionados, en el caso del primer fenómeno, con la institucionalización del clientelismo en el régimen (Restrepo, 2006), la sentida exclusión política y la represión (en ocasiones violenta) de la que fueron objeto huelgas y paros, sobre todo durante los años finales del mandato de Carlos Lleras Restrepo (1968-1969)¹; en el segundo, está relacionado con los “viejos enemigos” del sistema económico que ocasionaron la pérdida gradual de mercados internacionales, sobre todo para los productos primarios, comprensible por el avance tecnológico de los países industrializados, el reemplazo artificial de algunos de estos productos (Weffort, 1990), y el fluctuante comportamiento del café en los mercados externos.

PROMOCIÓN EXPORTACIONES

¿NECESIDAD DE LA CREACIÓN DEL DISEÑO INDUSTRIAL?

Al iniciar la década de los sesenta, no sólo las dinámicas sociales propias del régimen del Frente Nacional pondrán en la agenda la necesidad

¹ Durante los gobiernos de López Pumarejo (sobre todo el primero 1934-1938) el Estado se convirtió en el mediador de los problemas obrero-patronales, en el motivador de la reforma agraria, en el promotor de la ampliación educativa, entre otras, por lo cual la nueva relación, que venía configurándose desde los años cuarenta, era percibida cuando menos con antipatía por tales sectores.

por dar un paso más en el proceso de modernización iniciado en el país, sensibilizándose frente a un modelo que a esa altura parecía desgastarse (ISI). La aparición y organización de nuevos actores en el tejido social, propiciada principalmente por la industrialización y las migraciones que presencia el país desde los años treinta, y que venían consolidándose en organizaciones sindicales y campesinas, en conjunto con la desilusión que viven las llamadas “clases populares” durante el segundo gobierno de López Pumarejo (1942-1945), así como la persecución y la violencia propiciada en contra de los “no conservadores” durante la década de los cincuenta, la consolidación del Frente Nacional y el resguardo de los opositores en el medio universitario (Arrubla, 1987), parecen ser entre otras cosas, caldo de cultivo para que varios de los excluidos encuentren en hechos como el triunfo de la Teología de la Liberación, la Revolución Cubana, entre otros, un sistema de reedificación de sus ideales. Posturas sobre “la liberación de nuestros pueblos”, visibles entre otras cosas, en la posibilidad de crear las estructuras de “nuestra propia realidad”, circulan como premisas por el continente sin mayor distinción

...ALADI [Asociación Latinoamericana de Diseño Industrial] nace en un momento histórico crucial, buscando afianzar, a través de la unión, la afirmación de un Diseño Industrial propio, en contra de quienes quieren negarle a Latinoamérica la capacidad de estructurar su propia realidad...

(Pamio, 1981: 1).

Ahora bien, como efectos, el cierre del mercado europeo y la conversión de la economía norteamericana en una de conflagración, producen durante la Segunda Guerra Mundial una suerte de desabastecimiento de bienes de transformación en la primaria apuesta industrializadora colombiana, que sugieren, así como a una buena parte de los países de la región, un ajuste en el modelo de industrialización. De esta forma fue necesario crear industrias que abastecieran la demanda que exigía el proceso interno de modernización desde donde, entre otras causas, podría entenderse la puesta en marcha del esquema de industrialización por sustitución de importaciones mencionado con anterioridad².

Hecha la apuesta, y vividas las coyunturas de la violencia política y deslegitimidad democrática de la década de los cuarenta y cincuenta, la formulación del Frente Nacional como “esperanza de unidad nacional”, no sólo permitirá el aplacamiento directo de los ánimos políticos al interior

² “...casi no había forma de traer al país la maquinaria requerida, ni los repuestos, turbinas, tractores y vehículos [...] [entre otros hechos, esto] llevó al gobierno [...] a establecer el IFI en 1940 con el expreso propósito de crear industrias que abastecieran a la economía...” (Kalmanovitz, 1985: 363).

del país, sino que proyectará en la comunidad internacional ciertos aires de confianza en un proyecto de relativa estabilidad política a dieciséis años, que se traducirán en la finalización de los años cincuenta y el inicio de los sesenta, en una sistemática cooperación de agencias internacionales en el país.

Bien por la amenaza que representaba el auge y la difusión del comunismo en la región (a partir del triunfo de la Revolución en Cuba), bien como posibilidades propias de la explotación de un mercado nada despreciable para los países industrializados, el gobierno de John F. Kennedy junto con el gobierno de Alberto Lleras Camargo, suscriben bajo el manto de la Alianza para el Progreso, una serie de acuerdos que permiten entre otras cosas, la asistencia de organismos multilaterales en la financiación y el reordenamiento del Estado. La creación del ICBF bajo la cooperación de la FAO, así como los ajustes y puesta en marcha de propuestas del PNUD o la OIT, dan muestra de esto.

Como vieja preocupación, y a la luz de las nuevas dinámicas del Estado colombiano, no tardará en reconsiderarse la problemática de la inestabilidad de la balanza comercial del país, al ser principalmente dependiente de la exportación del café y, en menor grado, de ciertos productos considerados como bienes primarios. Las diversas fluctuaciones del mercado internacional del grano, en conjunto con sus variaciones para el ingreso de divisas al país, a veces permitían, a veces limitaban las posibilidades colombianas de compra de bienes de capital para el desarrollo industrial; pero de la misma forma, la mencionada sustitución artificial de algunos de los bienes primarios que nuestras economías negociaban con “la metrópoli”, parecían sugerir un desplazamiento en la participación de América Latina en el escenario mundial (Weffort, 1990).

No será incoherente entonces, no sólo cuestionar las otras ventajas del cierre del mercado y la endogamia en torno al desarrollo industrial (relativamente exitoso durante la década de los cincuenta), sino volcar las estrategias de la industrialización alrededor de la promoción de las exportaciones y en ese camino, la apertura de los mercados. Las mencionadas dinámicas de cooperación internacional en el proceso, dibujarán las múltiples necesidades de fortalecimiento de determinados sectores de la economía en torno a la calidad de sus productos, el conocimiento de las dinámicas de sus mercados en el exterior y de las necesidades de racionalización productiva, gracias a las diversas misiones técnicas que el Estado contrata durante estos años.

De estos sectores rescataríamos inicialmente el sector tradicional de la artesanía, la metalmecánica, las artes gráficas y el mobiliario en madera, como veremos, campos de actuación de los primeros diseñadores colombianos, y potenciales fortalezas de la producción nacional, toda vez que se

veían como productos terminados que integraban, además, el grupo de las denominadas exportaciones diversas. Entre 1970 y 1974, la participación de estos sectores en el comercio exterior colombiano hace visible una cierta idea de éxito en el interés diversificador del Gobierno, cuando reunidas alcanzan a representar prácticamente la mitad de los productos puestos por el país en los mercados internacionales (Proexpo, 1976).

No es extraño ver, a la luz de estos propósitos, que la incorporación del país a los diferentes grupos económicos de la región (ALALC o Grupo Andino) y sus diferentes negociaciones con Estados Unidos, la República Federal Alemana, e incluso Rusia y Japón, permitieran, entre otros, el comercio de productos terminados. A partir de estos hechos, parece coherente que no sólo se haya visibilizado un sector industrial relativamente más complejo en relación con la tradición del país (en esta coyuntura Colombia se insertaba en las complejidades de la industria manufacturera, como complemento de la tradicional agroindustrial), sino que en ese camino se haya considerado la urgencia por formar mano de obra calificada, que pudiera estar al tanto de las diferentes exigencias que ofrecían estos nuevos retos

...en términos cualitativos, en 1945 se cierra una fase de industrialización [...], y se abre otra, de desarrollo de las industrias más complejas de la química y la metalmecánica [señala Wogart] ‘que requirió no sólo inversiones mayores sino **conocimientos técnicos avanzados** [...] entre 1947 y 1956’... (Kalmanovitz, 1985: 366, las negrillas son nuestras).

No nos ha sido posible encontrar una conexión explícita entre las mencionadas necesidades de los gobiernos de la década de los sesenta frente al fortalecimiento de ciertos sectores productivos, las misiones internacionales que visitaron el país en esos años, y la conformación del diseño industrial como carrera universitaria. Sin embargo, y teniendo en cuenta que ciertos diseñadores integrantes de misiones internacionales en países como China y Taiwán hicieron también parte de grupos de consultores en Colombia en aquellos años, creemos que puede ser acertado afirmar que a ellos se debe la cristalización de agencias nacionales como Artesanías de Colombia, así como una inicial sensibilización sobre la formulación de la carrera de diseño industrial en universidades como la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá³.

En el informe chino, aún no traducido, aparecen registrados como consultores Ronald Garry, Richard Peterson, Klans Grabe, Ken Uyemura y Alfred Girardy. Como indicábamos, Girardy es reconocido en la relación

³ Allí, Alfred Girardy dicta algunos cursos de diseño básico en 1968 como profesor invitado (Mendoza, 2001: 95).

con Artesanías de Colombia y la Universidad Javeriana durante los años sesenta (No cifrado), mientras en el resumen del documento taiwanés figura Russel Wriqth entre 1956 y 1960 (Juang, 2001). En un aparte posterior intentaremos exponer que acompañando esta sensibilización institucional, existen además sensibilizaciones de orden académico y por supuesto un grupo de individuos que ponen en la configuración de esta *jurisdicción* (la del diseño industrial) buena parte de sus anhelos sobre el cambio social durante los años setenta.

A la luz de esto, podría pensarse en la visibilización institucional del diseño industrial como posibilidad en las apuestas de competitividad de la producción nacional, con respecto al mercado que venía haciéndose visible en los acuerdos con ALALC, el Grupo Andino y en general con otros grupos de mercados. Por ejemplo, entre 1970 y 1975 se registran exportaciones de artículos de cuero, madera y artesanías en general a Estados Unidos, cajas de cartón y artículos de cuero como maletas, a la República Federal Alemana, o productos terminados del sector metalmecánico y de las artes gráficas al Grupo Andino; todos ellos, como hemos dicho, pertenecientes al grupo de las “exportaciones diversas” en formato de productos terminados.

Un hecho que llama nuestra atención al respecto, y que puede apoyar tal afirmación, está relacionado con la definición de propósitos de Proexpo, en los cuales se incluye el estímulo del diseño industrial como dimensión clave para las posibilidades diversificadoras a la que le apostaba el Gobierno en estos años

...los programas de asistencia técnica que desarrolla PROEXPO con el **objeto de elevar el nivel competitivo de nuestros exportadores** se desarrolla en los siguientes campos: a) Comercialización; b) Transportes; c) Empaques y embalajes; d) Estudios especiales; e) Capacitación; f) Control de calidad y diseño industrial... (Proexpo, 1976: 45, las negrillas son nuestras).

Esto último llama nuestra atención, siempre que observemos que tales afirmaciones y propósitos están siendo consentidos en la víspera de la creación de los primeros programas académicos en el país. En sí mismo, relativiza aquella idea que se viene considerando en el escaso trabajo académico de este problema, según la cual se afirma con gratuita contundencia, que el diseño industrial es una especie de imposición universitaria en la dinámica industrial del país (Franky & Salcedo, 2008).

Como contraposición a tal postulado y como posible hilo de referencia para comprender que una agencia del Gobierno se encuentre explícitamente interesada en el diseño industrial como estrategia de competitividad

previa a su organización universitaria, es necesario mencionar la tesis de Alpay, Korkut y Er, según la cual la invención del diseño industrial en Turquía hace parte de una estrategia de contención norteamericana del comunismo durante los primeros años de la Guerra Fría (Alpay Er, Korkut, & Er, 2003).

En su argumento, Alpay, Korkut y Er afirman que, durante los años cincuenta, la ICA (International Cooperation Administration, agencia del Departamento de Estado de la administración Eisenhower, 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 (seleccionadas o llevadas a cabo en proyectos de asesoría); 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” (Alpay Er, Korkut, & Er, 2003: 23).

En blanco y negro nos cuesta trabajo comprender las razones por las cuales se conectan de forma tan contundente la dependencia financiera y de mercados con la contención del comunismo. Lo comprenderíamos si se señalara la posibilidad de que la asistencia financiera hubiera permitido el desarrollo de proyectos de nación, creando puentes en los cuales se copiaban modelos de desarrollo y en ese camino la necesidad de alineación con los intereses de la faceta Occidental de la Guerra Fría, como puede verse en el diagnóstico y las propuestas de Rudolf Atcon en su informe sobre la educación en América Latina (sobre lo que volveremos más adelante). Sin embargo, parcialmente por fuera de nuestro interés, no es más que un esfuerzo por intentar comprender la fuerza con la que se postula tal tesis.

Lo que resulta alentador para nuestro argumento en particular y para el entendimiento del problema de la *profesionalización* del diseño industrial en Colombia en general, es la relación documentada que presentan Alpay, Korkut y Er a partir de las anécdotas que reseñan, entre otros, Peter Müller y Arthur Pulos, coincidentes con personajes que estuvieron transitando en varios de los países en desarrollo durante los años cincuenta y sesenta del siglo anterior. Decimos que resulta alentador pues relativiza tanto la tesis de Franky & Salcedo mencionada hace un par de párrafos, así como las de quienes han pretendido sobredimensionar el lugar de HfG de Ulm en su figuración para la *profesionalización* del diseño en América Latina, particularmente en el caso colombiano.⁴

⁴ Por sus siglas Hochschule für Gestaltung de la ciudad de Ulm, escuela alemana de diseño importante para el reajuste disciplinar entre los años cincuenta y sesenta.

...each of the five design organizations selected by the ICA was assigned to a different set of developing countries. Russel Wriqth Associates went to five Southeast Asian nations [...] Walter Dorwin Teague Associates went to Greece, Jordan and Lebanon. Design Research Incorporated went to Pakistan, Afghanistan, Mexico, Surinam, El Salvador, Jamaica and Costa Rica. Peter Müller-Munk Associates went to Israel, Turkey and India. Smith, Scherr and McDermott went to South Korea... (Pulos, 1988: 236-237).

De esta forma es comprensible que unos años más adelante (1975), tal como lo confiesa el documento fundacional de la Universidad Nacional, ciertas misiones contratadas por Proexpo, apoyadas por la secretaría general del ICSID, no sólo se hubieran aproximado al diagnóstico de la producción nacional como venía siendo usual, sino que por una parte hayan propuesto la creación de la primera asociación colombiana de diseñadores (ACD en 1976), así como sugerido de forma expresa, la cristalización en esta universidad de un programa de diseño industrial

...luego de dos meses de investigaciones y análisis se dan en un informe [la Misión Belga en diseño industrial] las recomendaciones necesarias [...] [entre otras]dejando una explícita recomendación alrededor de la Universidad Nacional... (Sicard, López, Gómez, & Fernández, 1977: 15 y 17).

De esta manera es posible afirmar que dadas las coyunturas y las apuestas del desarrollo económico colombiano durante los años sesenta, y en la búsqueda de la promoción y diversificación de los productos nacionales, varias misiones internacionales viajarán al país en el marco de la Alianza para el Progreso. Su tarea: asesorar el sistema productivo con el propósito de lograr la conquista de mercados internacionales por medio de productos transformados, gracias a la selección de mercancías locales para la exportación, el entrenamiento de los artífices en las complejidades del mercado y la racionalización productiva, así como la sensibilización de las universidades por medio de cursos en diseño industrial.

Ejercicio llevado a cabo, entre otros, por diseñadores extranjeros bajo el seguro estímulo de la Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional (USAid) e ICSID. Si Peter Müller lo hace en Turquía, Russel Wriqth lo hace en Taiwán y Alfred Girardy tanto en China como en Colombia.

ANTECEDENTES DEL DISEÑO INDUSTRIAL COMO PROFESIÓN LIBERAL EN COLOMBIA

...el diseño industrial parte del principio de que todas las formas creadas por el hombre tienen la misma dignidad...

(Maldonado, 1997: 64)

La sensibilización institucional universitaria con el diseño industrial y su significación como posibilidad concreta del desarrollo social en los imaginarios de algunos de los fundadores de la carrera, tiene ciertos antecedentes adicionales a lo que parecía ser primordialmente una respuesta funcional a los intereses del Estado. Por ejemplo, el ejercicio practicado por algunos arquitectos colombianos formados en Estados Unidos y Europa durante las décadas de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX y el interés individual de otros colombianos, que en medio de su formación en *fine arts* en Estados Unidos, se ven seducidos por las dimensiones de “la creación material con fines funcionales” e “impacto en la calidad de vida de la gente”. Tal fue el caso de Jaime Gutiérrez, en relación con el diseño industrial, y David Consuegra, reconocido como el primer diseñador gráfico colombiano. Ambos antecedentes, como hemos dicho, se complementan con la visita de técnicos en la materia, que aunque transitaron caminos alternativos a los académicos, tuvieron cierta influencia en la mencionada sensibilización institucional.

DISEÑO INDUSTRIAL, MATRIZ LIBERAL

El diseño industrial es resultado de un proceso relativamente claro de *profesionalización* y puede considerarse como una disciplina liberal, crea-

da luego de la revolución industrial, en medio de las diferentes transformaciones del sistema social a lo largo del siglo XX. Puede entenderse, en la creación de la carrera, un proceso que convierte ciertas ocupaciones (de sectores de la artesanía tradicional, de la metalmecánica, de la carpintería y la ebanistería) en profesiones. Pero es claro que también puede verse en este caso, una posible invención (una creación académica), que gira en torno a la consolidación de ciertos sectores de la economía en el proceso de industrialización de un país como Colombia. Sin embargo algunas de estas características, que parecen ser comunes en América Latina¹, no son necesariamente compartidas en los lugares en donde se ha indicado su nacimiento disciplinar.

En Europa, hace relativamente poco y a diferencia del caso latinoamericano, comenzó a concebirse la idea de que el diseño industrial debía estar inscrito en las dinámicas universitarias (ANECA, 2004). Hasta aproximadamente el año 2002, fecha del proceso de regulación del sistema universitario europeo, la carrera se hallaba inscrita en la diversa oferta de academias de arte, institutos o politécnicos en la mayoría de estos países, bajo el formato de artes aplicadas, o dentro de la antigua clasificación, en el conjunto de las artes menores o decorativas (*fine arts, décoration, desing, gestaltung form* entre otros). Con excepciones no era fácil encontrar la oferta del diseño industrial en instituciones universitarias, contrario a los casos en Latinoamérica, en donde desde su fundación se halla inscrito. ¿De dónde proviene tal hecho? ¿En qué puede radicar la diferencia?

Es posible entender que la manera como los europeos y norteamericanos vivieron el fenómeno de la industrialización pueda explicar tal asunto. En medio de las dinámicas propias de la implementación de la máquina en el proceso productivo, relacionadas principalmente con “la urbanización del campo” (Marx), la adopción de nuevos roles y nuevos lugares en las maneras de producir bienes, el fortalecimiento del capitalismo y de cierta manera, el desvanecimiento del lugar que anteriormente ocupaban ciertos actores de la sociedad (artesanos y pintores principalmente), no sólo fueron modificados los paradigmas de la producción humana, sino que en este sentido fue complejizada su participación en ella.

Si nos pusiéramos en el caso del artesano convencional durante los imperios agrarios, éste sería el artífice directo de los bienes de su producción,

¹ “...1. The emphasis on industrialization was imposed by a change in foreign trade conditions. (Argentina, for example, was the victim of a trade blockade imposed by the European Community.); 2. Governments, as a response to the dilemma of underdevelopment, formulated policies of national industrial upgrading, with management policies and the utilization of human resources, which included design as a profession; 3. The local artistic avant-garde already had begun, in the early 1950s, to withdraw from traditional art, and extended their activities to the new field design...” (Fernández, 2006: 3).

los cuales “diseñaba” desde la misma recolección de la materia prima, y que sobre todo, en medio de la experiencia con su configuración, decidía, ajustaba y modificaba las calidades formales de sus piezas. Con la invención de la máquina, este sujeto que basaba su producción en un sistema técnico manual, ya no puede decidir activamente en las calidades de su pieza. Ahora, no sólo se convierte en una especie de apéndice de ella (Marx, 1972), sino que debe garantizar su manejo durante el proceso, si hace parte de la elaboración material propiamente dicha, o tiene que entender que las nuevas dinámicas de la producción requieren de planeación y previsualización. En cualquiera de los dos casos, se hace necesario cierto nivel de formación académica. Es en esto que Quarante señala la creación de las escuelas modernas de artes y oficios, que dirigieron su propósito hacia la enseñanza del dibujo técnico inicialmente. De ellas, expone como pionera la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona en 1777 (Quarante, 1990).

La matriz de este tipo de escuelas, seguramente alimentada por aquellas concepciones que transitaban desde aquellos años sobre el arte y la decoración, en su estrecha relación con la sensación y la reflexión, se convertirá en el núcleo desde donde se desprenderá la Escuela de Artes y Oficios de William Morris en Inglaterra, algo más de cien años después². No es el caso profundizarlo, pero podríamos indicar que su clara oposición a la producción industrial, lo lleva en conjunto con quienes compartían su perspectiva, a añorar las maneras medievales de “hacer cosas”, que los inscribió en la dinámica de la búsqueda sistemática de la calidad (por supuesto de la que ellos valoraban) en la configuración de la cultura material.

Buena parte de las motivaciones de Morris provienen, según Pevsner, del impacto que tuvo en la famosa exposición de 1851. En ella, el príncipe Alberto de Inglaterra, emocionado por cien años de producción mecánica, reúne una serie de objetos, que ante sus ojos significaban el progreso y hacían visible el porvenir. Sin embargo, para un grupo de individuos, entre ellos Morris, esta muestra era la evidencia de la aberración productiva “...*El liberalismo dominaba irreprimido tanto en la filosofía como en la industria, e implicaba completa libertad para el fabricante de producir cualquier burda imitación o adefesio, si podía darle salida...*” (Pevsner, 1963: 44).

De allí, dice Maldonado (1977), se desprenderán en años cercanos, la escuela de Escocia (Charles Rennie Mackintosh) y luego la de los países

² Seguramente a la luz de los paradigmas de los que hablaba Kant “...*La universal comunicabilidad de un placer implica ya en su concepto que ése no debe ser un placer del goce que surja de la mera sensación, sino de la reflexión; y así, el arte estético, como arte bello, es uno que tiene por medida la facultad de juzgar reflexionante y no la sensación de los sentidos...*” (Arias, 2007: 36, las negrillas son nuestras).

bajos con Henry Van de Velde, quien resulta ser cofundador de la primera parte del proyecto Bauhaus en Weimar en 1919.

El racionalismo europeo en general y alemán en particular, avanzaban simultáneamente durante estos hechos de la misma forma que el avance tecnológico en Estados Unidos. La distancia que tomaban los arquitectos modernos de aquel historicismo tan directamente sugerido por el estilo neoclásico, y en ese camino de las ideas del ornamento, los frisos y las cornisas, que no era otra cosa que la distancia frente a la decoración, los llevaron a relacionarse directamente con la reflexión de su trabajo en torno a la vida de la gente para quienes diseñaban

...quien habría de lograr este triunfo sería el estadounidense Frank Lloyd Wright (1869-1959). Él se dio cuenta de que lo importante en una casa eran las habitaciones, y no la fachada; si aquella era cómoda y estaba bien proyectada por dentro, adaptándose a las necesidades de su propietario, con toda seguridad ofrecería también un aspecto aceptable desde fuera [...] él creía en lo que denominó arquitectura orgánica, por la que quiso dar a entender que una casa tenía que derivar de las necesidades humanas y del carácter del lugar en tanto que organismo vivo... (Gombrich, 2007: 558).

Esto, por supuesto, no fue completamente excepcional y unívocamente relacionado con el caso norteamericano. En Alemania, por ejemplo, en 1907 era fundada la Werkbund, asociación que pretendía, entre otras cosas, adquirir la misma distancia señalada en el caso de Lloyd Wright. Un fragmento de los estatutos Werkbund deja verlo

...ennoblecir el trabajo industrial (o profesional o artesanal) [...] en una colaboración entre arte, industria y artesanía, por **medio de la instrucción**, la propaganda y una firme y compacta toma de posición frente a estas cuestiones... (Maldonado, 1977: 15, las negrillas son nuestras).

Dentro de los jóvenes integrantes de la asociación se hallaba Walter Gropius, quien en medio de ciertas coyunturas, relacionadas principalmente con la fusión de la Escuela Superior de Bellas Artes y la Escuela de Artes Aplicadas de Weimar, Alemania, en 1919 es cofundador de la Bauhaus.

Si lo narrado por Maldonado, Droste y Pevsner es cierto, es interesante ver cómo la idea institucional de escuela de artes y oficios se convierte con el paso de algunos años en el paradigma del diseño académico mundial. Pero es aún más interesante ver cómo la idea de Morris, aunque concretada institucionalmente, es prácticamente opuesta al planteamiento artístico del lugar en donde finalmente se da: la Bauhaus. El fondo parece ser el mismo. La variación se encuentra en cómo se interpretó en términos estéticos

...si Morris no se había equivocado al afirmar que las máquinas jamás podrían emular el trabajo del hombre, [a la luz del trabajo de Lloyd Wright] la solución más lógica era averiguar qué podría hacer la máquina, para así acomodar nuestros proyectos a tales posibilidades... (Gombrich, 2007: 559).

En el caso norteamericano, la aparente libertad que ofrece una tradición menos pesada, puso las discusiones de la máquina en un plano técnico-productivo, a diferencia del caso europeo, en donde se dio en torno a problemas estético-culturales (Maldonado, 1977). Con la implementación del taylorismo, el fordismo y posteriormente la política de muchos modelos de corta duración, los norteamericanos vieron en el *fine art* las posibilidades de controlar la obsolescencia programada, por medio del diseño de carcasas, que impactantes a la mirada, estimulaban el consumo de objetos. Esto se ha denominado *Styling*, y reúne a personajes como Raymond Loewy, Henry Dreyfuss y Walter Teague, cuyo oficio fue entendido como la práctica del diseño industrial en esos años³. A pesar de la estrecha relación que tiene esta práctica con los sectores industriales en Estados Unidos, al igual que en Europa en esos años (posiblemente explicable por las mutuas influencias) la dimensión artística no parece comprender fronteras: los arquitectos, los artistas plásticos e incluso algunos ingenieros, se entregaron en algunos momentos a la exploración plástica de objetos cotidianos (sillas, cubiertos, lámparas, etc), bien por el placer de hacerlo, bien con la decidida idea de resolver una situación concreta, generalmente por encargo.

Lo cierto, y además lo importante para nuestro argumento, es que tanto en el paradigma europeo, seguramente concreto en la Bauhaus, como la experiencia del trabajo norteamericano, no sólo proponen una manera de entender la relación entre la producción mecánica y la satisfacción de necesidades cotidianas de la gente (con sus infinitas variaciones), sino que, por lo menos en el caso de la Bauhaus, parece redimensionar y reubicar las fronteras disciplinares entre la arquitectura, las bellas artes, los oficios e incluso los negocios, en una nueva ocupación de difícil denominación.

En aquellos años, parece suficiente romper con la idea de la arquitectura como un arte bello, y en función de sus postulados, entender incluso

³ Afirmaba Dreyfuss “...Eran los años de la Depresión, el inicio de los años treinta, cuando la parálisis económica aferró al país. Los productos industriales cumplían la función para la cual habían sido pensados, pero salían de las cadenas de montaje con una enervante monotonía. Cuando los negocios se fueron a pique, las diversas fábricas empezaron la guerra de precios. Pero entretanto algunos industriales más perspicaces habían llegado a comprender que para superar sus dificultades se debía perfeccionar el servicio que los productos prestan, hacerlos más convenientes para el consumidor, y a la vez mejorar su aspecto...” (Maldonado, 1977: 19).

sus productos como creaciones útiles; LeCorbusier, influenciado por las mismas ideas aunque por fuera de la Bauhaus, señalaría que la casa “es una máquina habitable”. Pero en el mismo camino, la diversa reunión de artesanos (técnicos), artistas plásticos y arquitectos, en torno de ese aparente gran ideal, llevará a que en la práctica se ejerzan una diversidad de proyectos en donde entre otras cosas, los arquitectos se conviertan en los diseñadores de la cultura material de los años veinte, treinta y cuarenta, o por lo menos en los constructores de esa idea⁴. De este tipo de prácticas parecen haber aprendido varios arquitectos colombianos, bien por su formación con algunos de ellos en Estados Unidos y Europa⁵, bien por la marcada influencia que recibieron las escuelas de arquitectura del país, principalmente la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional en Bogotá. Algunos de sus detalles los expondremos en unos momentos.

A la luz de los retos de la globalización, algunos de estos institutos y academias europeas iniciaron desde los años ochenta, incluso desde los finales de los setenta, una reflexión crítica sobre el ejercicio del diseño de objetos, del diseño de cosas para el consumo, en lo que Llovet llama “*la fase consumista del diseño*” (Llovet, 1979), intentando distanciarse de las ideas y las prácticas heredadas por las más tradicionales escuelas de diseño. Máximas como “la forma sigue la función” o “menos es más” concretadas en el discurso de la forma en medio del racionalismo europeo y norteamericano de la primera mitad del siglo XX, fueron puestas en tela de juicio por algunas otras ideas como “la forma sigue la posibilidad” (Alexander Manú) o “justo lo necesario es más” (Milton Glasser), como prueba inicial de dicha necesidad de distancia.

El asunto parece indicar que, desde esta distancia, se conciba durante los siguientes veinte años en Europa, principalmente, aunque a su manera también en Estados Unidos, la necesidad de que el diseño revalúe sus objetos de estudio, reajuste sus propósitos y enfoques, en lo que parece culminarse la idea de su inserción en las estructuras universitarias. De esta manera, el generalizado ejercicio práctico de la carrera (que nos puede recordar la idea del mercenarismo de Freidson), parece disminuir su ímpetu a la luz del reordenamiento del diseño industrial dentro de la disciplina académica propiamente dicha. En otras palabras, parece menguar su extrema dimensión práctica, para abrirle un lugar a la dimensión académica.

⁴ Casos como Lloyd Wright, que diseñaba desde la estructura general de la casa, hasta los cubiertos de la misma, pasando por el mobiliario, los marcos de las ventanas y en general el diseño interior, se repetirán con frecuencia en la historia del mueble y de los objetos en general, durante los primeros sesenta años del siglo veinte.

⁵ Entre otros, Rogelio Salmona trabajó con LeCorbusier en su estudio de París, así como Germán Samper, profesor de la Universidad Nacional y Universidad de los Andes desde mediados de los años cincuenta. Sugerimos ver la Tabla 1, p. 60.

El paradigma enarbolado por las escuelas alemanas de mitad de siglo, como el caso de Hochschule für Gestaltung de Ulm y sus niveles de impacto académico en Latinoamérica, dado el trabajo de algunos de sus egresados en proyectos gubernamentales en países en desarrollo, como el caso de Gui Bonsiepe en Chile (1970-1973) y la participación de latinoamericanos en su estructura académico administrativa (por ejemplo el artista racional argentino Tomás Maldonado como su profesor y rector)⁶, pueden ser catalogados como una cierta influencia en las maneras de ajustar el enfoque disciplinar en la región, con los necesarios matices que exige el estudio de cada caso particular.

EL PROGRAMA DE ARQUITECTURA EN LA UNIVERSIDAD NACIONAL EN LOS AÑOS SESENTA. MODERNISMO Y CREATIVIDAD SOCIAL

No viene al caso hacer una historia del programa de arquitectura en la Universidad Nacional, eso por supuesto desborda nuestros intereses. En su lugar, y guardando las proporciones, creemos que es necesario describir algunas de sus características para rastrear ciertas ideas que encontramos contundentes en los argumentos que utilizan los fundadores del diseño industrial en Bogotá, diez o doce años después de hacer tal pregrado.

En este sentido podemos iniciar mencionando que el programa de arquitectura se desagrega más o menos en 1936 de la, en ese entonces llamada, Facultad de Ingenierías. En medio de su configuración, los debates entre las facciones más técnicas del ejercicio, seguramente sugerida desde las prácticas de la ingeniería civil europea y norteamericana, y de las perspectivas más tradicionales, como pudo ser la herencia neoclásica en la construcción de edificios y la planeación urbana en Bogotá, dibujan más que un escenario de confrontación ideológica en la carrera. A la luz de la salida y la llegada de varios de los egresados de sendas experiencias académicas y profesionales en Estados Unidos y Europa, y las coyunturas propias de las apuestas urbanizadoras de la ciudad, se configuró un repertorio de sentidos de la disciplina que buscaba afanosamente su delimitación profesional e intentaba participar en la resolución de las complejidades del momento social.

Estamos hablando del transcurso de la década de los cuarenta, cuando personajes como Hernando Vargas, Hernán Vieco y, un poco más tarde, Rogelio Salmona, Ernesto Jiménez, Enrique Triana, Germán Samper e incluso Dicken Castro, terminan su pregrado en arquitectura en la Univer-

⁶ Silvia Fernández afirma que según los archivos de la escuela, 31 latinoamericanos estudiaron allí. Entre ellos los colombianos Jesús Gámez y Hernán Tobón (Fernández, 2006: 4). De este último no tenemos registro alguno que lo relacione con la *profesionalización* del diseño industrial en el país.

alidad Nacional y viajan a especializarse por fuera del país (ver Tabla 3.1. Algunos de los primeros egresados de arquitectura en Colombia).

Tabla 3.1. Algunos de los primeros egresados de arquitectura en Colombia*

Nombre	Estudios de pre-grado	Estudios en el exterior	Experiencia profesional
Hernando Vargas	Arquitectura Unal (1941)	Universidad de Pennsylvania (1941-1942)	Vivienda campesina para el Instituto de Crédito Territorial (1941-1943)
Germán Samper	Arquitectura Unal (1947)		Trabajó con Le Corbusier en París. Plan Piloto de Bogotá, Plan Piloto de Chandigarh etc (1948-1954)
Rogelio Salmona	Arquitectura Unal (1946-1948) ¹		Ejerció en París diez años, en donde trabajó con Le Corbusier (1948-1958)
Hernán Vieco	Arquitectura Unal (1948)	Instituto de Urbanismo. Universidad de París	En UNESCO en París, trabajó con Marcel Breuer, Pier Luigi Nervi y Bernard Zehrffuss (1954-1960)
Dicken Castro ²	Arquitectura Unal (1948)	Baucentrum de Rotterdam (1960)	Arquitectura con guadua y Promotor del Diseño Gráfico en Colombia
Roberto Rodríguez	Arquitectura Unal y Univ de Michigan (1948)	Massachusetts Institute of Technology (1970)	Decano de Arquitectura en U Javeriana (1964-1971). Invitado en U de Edimburgo
Francisco Pizano	Arquitectura Unal y Univ de Michigan (1948)	Universidad de Oxford (1952)	Decano de Arquitectura en Uniandes
Ernesto Jiménez	Arquitectura Uniandes (1949)	Universidad de Illinois (1954)	Profesor y Decano de la Facultad de Arquitectura en Uniandes
Enrique Triana	Arquitectura Univ de Michigan (1953)		Desde 1957, hasta por lo menos 2001, profesor de Taller de diseño arquitectónico en Unal
Arturo Robledo	Arquitectura Unal (1954)		Decano de Arquitectura (1960-1965), asesor de Recreación para 'integración Patiño' (1964-1965)

*Este listado corresponde a la primera y segunda generación de arquitectos colombianos, nacidos antes de 1930. Fuente: (Gutiérrez, 2004 y 2006).

¹ Salmona no termina sus estudios en Unal. Según se afirma, él viaja a París durante las revueltas del 9 de abril de 1948.

² Dicken Castro, es uno de los promotores del ejercicio del diseño gráfico en Colombia.

Las experiencias de los primeros egresados de arquitectura se debatía entonces en el dilema del criticado historicismo y las “nuevas corrientes” que llegaban a la región sobre la arquitectura moderna principalmente influenciada por los postulados y el trabajo de Le Corbusier en el diseño arquitectónico y urbanístico en Europa, y las ideas de Walter Gropius, Mies Van Der Rohe y Joseph Albers cuando menos, quienes para ese momento ya habían emigrado de la Bauhaus alemana a universidades norteamericanas. Tanto lo uno como lo otro, se convirtió, como lo confiesa Robledo, en una clase de doctrina que, como fundamento se oponía radicalmente a las prácticas arquitectónicas precedentes en función de establecer un lugar ideal al cual apostarle

...Le Corbusier nos marcó. Los buenos profesores eran ‘lecorbusianos’ y los menos buenos querían parecerse a los buenos. Entonces ahí no había sino Le Corbusier y, en una tradición tan católica como la nuestra, el dogma era importantísimo para sobrevivir... Entrevista a Arturo Robledo. Noviembre 2001 por Rafael Gutiérrez (Gutiérrez, 2004: 68).

El debate entre las posturas señaladas (“las nuevas corrientes” y el historicismo en Bogotá) puede hacerse visible en la anécdota que señalan algunos de estos arquitectos, cuando Le Corbusier visitó Bogotá por invitación de Fernando Mazuera, alcalde de la ciudad. Según Silvia Arango, una manifestación de 300 jóvenes arquitectos, entre quienes se encontraban varios de los que habían regresado al país de sus correrías internacionales, recibió al diseñador suizo en el aeropuerto de Techo, con arengas de lo que él encarnaba a favor de “lo nuevo” “...¡A bas L’academie! ¡Vive Le Corbusier!...”, y que fueron repetidas desde el aeropuerto, hasta el hotel en donde se iba a hospedar (Arango, 1993: 213).

Sabemos que el gobierno de la ciudad, contrató con Wiener y Sert, el diseño del Plan Piloto de Bogotá entre 1949 y 1950, con asesoría de Le Corbusier, en lo cual trabajó Germán Samper mientras vivía en París, quien seguramente tuvo ocasión de apropiarse de primera mano, de varios de los principios urbanísticos del movimiento moderno, para materializarlos en proyectos de urbanización en Bogotá, como el barrio La Fragua en 1958.

Acompañando este acontecimiento, Hernando Vargas, por ejemplo, había incursionado en el ejercicio del diseño de vivienda social en el llamado Instituto de Crédito Territorial, en un proyecto que permitía disminuir el costo de las unidades habitacionales (de un promedio de \$900 a \$600), por medio de cierta idea de industrialización arquitectónica, que era lograda por la experimentación técnica con materiales y sistemas de fabricación,

gracias, entre otras cosas, a la influencia que recibió en la Universidad de Pennsylvania entre 1941 y 1942. (Gutiérrez, 2004: 35)⁷.

De tales prácticas, si solo mencionáramos estos casos, se evidencia la sensibilidad de los arquitectos bogotanos con el problema de la urbanización en general y de la búsqueda de la calidad de vida de los habitantes de proyectos arquitectónicos en lo particular, como parte de sus derroteros. Estos fueron dirigidos, sin mucha confusión, hacia la necesidad de apoyarse en las oportunidades que ofrece cierta noción de industrialización (materiales, procedimientos, incluso su relación en función de costos) y las determinantes de los individuos que habitan sus obras en las condiciones de crecimiento urbano que señala la época en el país; las dos sirvieron de plataforma para desplegar todo el repertorio creativo en sus soluciones materiales

...las personas no solamente construyen para tener una vivienda individual, sino que utilizan esta construcción también para producir ingresos a través de talleres, tiendas y otros espacios productivos. La vivienda del tercer mundo tiene que ser una vivienda productiva además de ser un espacio para residir...” Entrevista a Germán Samper Gnecco. Entrevista. No figura fecha (Gutiérrez, 2006: 114).

Hechos relacionados con el “llamado secular” en los nuevos retos disciplinares, como creemos, fundamento de las ideas de “la creatividad social”, que profundizaremos en un apartado posterior.

Es necesario indicar, que la mayoría de estos primeros arquitectos profesionales, fueron profesores y decanos de la Facultad de Arquitectura en la Universidad Nacional desde mediados de los años cincuenta, y algunos como Enrique Triana por lo menos hasta 2001, como profesor de Taller.

Sus prácticas indefectiblemente influyen en la configuración de un programa de arquitectura que privilegia el bienestar y la calidad de vida ilimitados de la población, si es que usamos las ideas de Giddens sobre la modernidad, dibujando una *jurisdicción* que parece intentar su separación con “las artes” en torno a la satisfacción de las necesidades de los usuarios, como veremos, muy parecido al caso del diseño industrial varios años después.

Esta serie de hechos: preocupación por las carencias habitacionales de la población, un cierto interés por la serialización de los insumos y las creaciones arquitectónicas y desde allí la distancia disciplinar con el arte,

⁷ Sabemos que con ayuda de Raúl Ramírez, diseña la máquina Cinva-Ram (1945), que permitía la producción de un tipo de ladrillo más económico del que estaba a disposición. En esta misma línea, es frecuente la mención del diseño de una teja susceptible de producción iterativa, por el también arquitecto Álvaro Ortega.

pueden señalarse como los antecedentes del programa de arquitectura, que es la estructura académica que van a encontrar los jóvenes arquitectos que se forman durante los años sesenta, quienes, como hemos dicho, se convierten en los fundadores de los programas de diseño industrial en Bogotá, en la década siguiente.

Hemos intentado rastrear una de las posibles vías de donde provienen las ideas y el enfoque del programa de arquitectura en la Universidad Nacional en el transcurso de los años cincuenta. Ahora bien, durante los años sesenta el programa parece apuntarle a estructurarse en torno a la profundización de la resolución de las necesidades reales de la población, sobretudo, aquellos relacionados con los ideales de la prosperidad que dictaba la arquitectura del momento, y que era redactado en el lenguaje estético del estilo internacional⁸.

Más allá de las evidentes influencias que tuvieron las ideas que provenían del exterior, el programa de arquitectura en la Universidad Nacional gradualmente se concentró sobre las que parecen ser las directrices de la arquitectura moderna: satisfacer las necesidades de las personas y de las sociedades. Ya hemos mencionado cómo cambia el énfasis de la disciplina a la luz de las complejidades de la invención de la máquina y la cristalización de las ciudades europeas. De allí las ideas de Adolf Loos, en torno del ascetismo plástico en la obra arquitectónica como base de “lo moral” y el principio de bienestar del destinatario del objeto arquitectónico que subyace cuando menos en las ideas de Frank Lloyd Wright. De cierta manera, y en las palabras de algunos de los actores, mencionamos cómo Le Corbusier se introduce ya no sólo en el escenario de la *jurisdicción* arquitectónica general, sino que en ese camino lo hace en los paradigmas de los estudiantes colombianos durante los años cuarenta y cincuenta. Es en este sentido, ubicando los hechos en el escenario social, que no es difícil señalar que el proceso de urbanización que se estaba iniciando en aquellos años en Bogotá, puede haberse presentado como una oportunidad para cristalizar aquellos anhelados “muros blancos” de los que hablaba Adolf Loos, a la luz de los paradigmas del urbanismo de la época

...[Loos], recuerda a sus contemporáneos que deben alegrarse, pues se encuentran camino a la meta que les espera [...] un tiempo donde las ciudades ‘brillarán como muros blancos’ [...]. Sus reflexiones trascienden el campo

⁸ Podría decirse, que el llamado ‘estilo internacional’, propio de la arquitectura posterior a la Segunda Guerra Mundial, recogía el lenguaje formal que venía siendo depurado desde el rompimiento de la arquitectura con el historicismo en la segunda mitad del siglo XIX “...*el Estilo Internacional no parecía encontrar barreras regionales y se logró incrustar hasta los más remotos confines del planeta; en forma simultánea, un mismo estilo arquitectónico parecía adecuado a todos los habitantes de la Tierra...*” (Arango, 1993: 209).

de la estética [afirmando] que los hombres del futuro serán más ricos que los del pasado, pues no tendrán que gastar tanto dinero ornamentando casas, ropas y hasta viandas...” (Arias, 2007: 52).

Sin embargo, y a pesar de que en un comienzo pudo parecer un ejercicio de réplica manierista de estilo (visible en las obras y seguramente en los pensum de la facultad), la manifiesta sensibilidad hacia los problemas sociales de los contextos específicos, que respira en los renglones del programa de arquitectura de la Universidad Nacional desde finales de los años cincuenta hasta por lo menos los primeros años de la década de los setenta, hace su aparición y se decanta gradualmente de manera explícita. Eso lo denuncian las líneas a las que apuntaron las asignaturas de Teoría de la Arquitectura y de Taller en el programa de la Universidad,

...1- El Arquitecto: es el profesional, que orientado a la organización de espacios significativos, en los cuales ha de transcurrir la vida del hombre planteados en función de sus necesidades vitales, ha de poseer un serio dominio de su técnica, una certera concepción integradora, y una desarrollada capacidad de creación, así como el más profundo conocimiento del medio y sus problemas. Una conciencia clara de los objetivos hacia los cuales debe tenderse para satisfacer las reales necesidades de la sociedad... (Sub-comisión 1, 1964: 1 y 2. AFA-UN Caja 0636 - Carpeta 1213, las negrillas son nuestras).

Las ideas de la creatividad en función de problemas de los contextos, comunes en varias escuelas de arquitectura de Latinoamérica como vemos en la cita anterior, parece hacer presencia en el programa de la Universidad Nacional desde dos puntos. El primero lo señalaremos como la necesidad de involucrar a los estudiantes en el ejercicio de la proyección de objetos arquitectónicos propios del proceso de urbanización que dictaba las directrices del modernismo. Los ejercicios propuestos por los pensum de las asignaturas de Teoría de la Arquitectura y de Taller giraban en torno al diseño de viviendas, centros comunales, escuelas, kindergarden, colonias de vacaciones, edificios de apartamentos, hoteles, clubes, iglesias, bibliotecas, estadios, estaciones ferroviarias, teatros, clínicas, bancos, parlamentos, fábricas, etc., que podríamos leerlos como claras intenciones para jalonar la modernización de la ciudad y la asistencia a ciertas zonas rurales. Varios ejercicios en el taller, sobre todo en los primeros semestres de la carrera, incluían proyectos relacionados con centros comunales, centros de acopio o complejos de producción agropecuaria. (AFA-UN. Caja 0635-Carpeta 1213L).

El segundo punto, esencial en nuestro argumento, relaciona las expectativas arquitectónicas al interior de un ejercicio de sensibilización gradual

del estudiante con las determinantes de los usuarios de cada uno de estos proyectos. Para poder llevar a cabo el diseño de estos edificios, los estudiantes debían aproximarse (familiarizarse, decían los proponentes) a las variables socioculturales de los grupos que iban a verse beneficiados por sus proyectos. En los primeros semestres, los profesores de taller entregaban las definiciones generales de las condiciones sociales de los usuarios tales como, nivel profesional, salario, número de hijos, tamaño del lote, indicadores de densidad poblacional y detalles del clima, entre otros. En décimo semestre, para el segundo semestre de 1962, los estudiantes debían diseñar una “unidad fabril con una capacidad para 500 trabajadores”, escogiendo únicamente alguno de los trece tipos de fábrica que proponía el Taller⁹ (AFA-UN Caja 0635 - Carpeta 1213L).

Independientemente del nivel, el propósito de fondo parecía ser claro: resolver lo que los profesores consideraban una necesidad real en medio del proceso de urbanización en un contexto específico, por medio del diseño de un objeto arquitectónico. Finalmente en 1970, algunos documentos que pretendían la redacción de la carrera en la Universidad llegaban a tales puertos

...la organización del espacio para **satisfacer de una manera real las necesidades físicas** y emocionales del hombre, la creación de establecimientos y equipos que alberguen las funciones de habitar, trabajar, circular y cultivar el cuerpo y el espíritu, implican una orientación en la carrera de arquitectura en **donde el análisis de los problemas humanos, complementado con una información técnica indispensable, estimule el proceso creativo de síntesis que debe traducirse en proposiciones que tengan una trascendencia propiamente arquitectónica...** (1970. Conceptos Generales sobre la Carrera de Arquitectura. AFA-UN Caja 0636 – Carpeta 1213S. Las negrillas son nuestras).

Estas inclinaciones pudieron responder al ejercicio de ajuste de la *jurisdicción* disciplinar, desde su diagnóstico académico, pero es seguro que de igual forma se pudieron cristalizar por el caldeado escenario universitario en el que se hallaba inscrito el

...el tema era la utilidad del arquitecto dentro de la sociedad, ya no tanto como artista sino como constructor de espacios. La izquierda estaba domi-

⁹ Pareciera que las apuestas en los Talleres, así como en las asignaturas de Teoría de la Arquitectura, dirigen sus miradas hacia estas constelaciones. En su complemento, o en su contra, no lo podemos descifrar bien, el volumen de asignaturas de Construcción, así como su sentido, podrían apoyar tal interpretación desde el claro énfasis técnico de tal búsqueda, o relativizarlo si es que entendía como un fin en sí mismo.

nando en ese momento en el mundo, estaba en boga el movimiento hippie y la revolución cultural en Francia y como consecuencia, aquí los estudiantes [en la Universidad Nacional] querían ser sociólogos [...] el compañero de al lado era maoísta y el otro era mamerto y con ellos tenía que viajar yo a los congresos internacionales y nacionales [...] casi no lo logro, pero sobreviví a esa época... Entrevista a Enrique Triana Uribe. Febrero de 2001 (Gutiérrez, 2006: 79 y 80).

Es de tal manera que a la luz de las influencias internacionales sobre “la nueva arquitectura”, y en medio de las transformaciones que venían siendo impulsadas por el proceso de urbanización, los acuerdos más generales sobre el deber ser de la arquitectura había llegado a la región, bien como imposición académica, bien como experiencia vivida por los arquitectos latinoamericanos que habían probado el ejercicio de su profesión en Estados Unidos y Europa principalmente. Tales acuerdos, no sólo distanciaban a la arquitectura de las artes, sino que lo hacían bajo el estandarte de la función para la cual la obra arquitectónica era creada, en donde tanto las nociones de contextualización del ejercicio, como de su mano, el de la resolución de problemas reales de la población, eran su máxima virtud.

Fue con este currículo, y en frente de las ideas que subyacen de sus planteamientos y ejercicios, que nuestro grupo de fundadores del diseño industrial se formó como arquitectos durante los años sesenta, más precisamente desde 1954 (año de ingreso de Guillermo Sicard) hasta 1974 (año de graduación de Rodrigo Fernández y Germán López). Es necesario indicar que nos referimos al subgrupo en el conjunto de fundadores del diseño industrial, que demuestran ser los más prolíficos en la década de los setenta, autores principales de los programas fundacionales y primeros directores de carrera, así como parte estructural de la Asociación Colombiana de Diseñadores desde 1976: Guillermo Sicard, Jesús Gámez, Rómulo Polo, Hernán Lozano, Jairo Acero, Germán López y Rodrigo Fernández.

En un capítulo posterior expondremos la claridad con la que coinciden sus puntos de vista, sugiriéndonos que nuestra mirada se haya concentrado anteriormente en las características que comparten respecto del lugar en que se encontraron, es decir, el programa académico en el que se formaron como arquitectos en esos años. Pero como hemos insinuado, sería desacertado no inscribir tal sensibilización académica en el escenario universitario en el que adquiriría su forma. En tal escenario transitaban algunas de las ideas que dieron forma general a la manera de ver el mundo de los estudiantes de la Universidad Nacional durante el Frente Nacional. Lo uno y lo otro (escenario académico-disciplinar y escenario universitario) inevitablemente se convirtieron en parte del enfoque de la carrera que fundaron durante los años setenta.

LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA DURANTE LOS AÑOS SESENTA. UN CLIMA DE REIVINDICACIÓN

Hemos sugerido que el grupo de fundadores del diseño industrial puede dividirse en dos grandes partes. La primera compuesta por quienes estudian *fine arts* en Estados Unidos. La segunda conformada por arquitectos egresados entre 1954 y 1974 de la Universidad Nacional de Colombia.

Consideramos importante la distinción basados en que este segundo grupo dibuja la *jurisdicción* del diseño industrial dentro de los cuadros universitarios de Bogotá durante la década del setenta, y además porque entendemos allí la idea fundamental de que sus coincidencias ideológicas son notorias, y por lo visto, tangencialmente distintas de quienes estudian diseño o *fine arts* por fuera del país en el mismo período. Si en los arquitectos mencionados, no puede subrayarse un voluminoso ejercicio de reflexión y producción académica escrita, en este otro subgrupo, menos que frecuente, este ejercicio de producción académica y su documentación es prácticamente inexistente, lo que dificulta que hayamos proyectado una línea de sus ideas sobre la profesión¹⁰.

Ahora bien, comprendiendo tales detalles y como lo hemos indicado en constantes ocasiones, esta parte del grupo comparte el escenario en el que estudian arquitectura: La Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, ¿Qué implica tal escenario?, ¿Cuáles características pudieron contribuir a la configuración de su enfoque, para concretar lo que Hughes llama “socialización ocupacional”, en este caso por medio de la identidad en paradigmas y enfoques? Para entender un poco las relaciones, parece importante devolverse un tanto en los antecedentes del escenario que representaba la Universidad Nacional en Bogotá.

Luego de las políticas educativas de la Revolución en Marcha, puesta en práctica por el primer gobierno de Alfonso López Pumarejo (1934-1938), aquella silenciosa batalla que encontraba la Universidad Nacional como campo preferido de la confrontación ideológica en la práctica bipartidista, parece haber iniciado su resquebrajamiento al ampliar el ingreso de nuevos estratos de la sociedad a la educación superior¹¹. Dicha práctica por

¹⁰ El contacto con la documentación fue bosquejando un camino, que con preguntas distintas a las que hemos formulado en esta ocasión, sugieren el entendimiento de la contribución de este subgrupo con la diferenciación profesional por medio del ejercicio de la disciplina.

¹¹ La institución universitaria se convertía desde las últimas décadas del siglo XIX, en el escenario en donde se formaban los cuadros de élite. Como práctica del “control social”, el gobierno de turno parece haber conducido la formación institucional conforme sus propias maneras de entender el problema del desarrollo en línea con sus propios intereses. De allí, del apoyo del gobierno de turno en la Universidad Nacional, el grupo excluido del poder inicia la creación de universidades en las que pueda ejercer la misma práctica fundando la Universidad Externado de Colombia en 1886, la

supuesto estaba amarrada, con los procesos de urbanización en los que se vio implicado el país durante los años treinta, cuarenta, cincuenta y sesenta cuando menos. Afirman Ramírez & Téllez

...el proceso de urbanización se aceleró: de 1951 a 1964 se pasó de tener un 39% de población concentrada en zonas urbanas, a tener un 52%. La tasa de urbanización pasó de 19,5 por mil en 1951 a 26,1 por mil en 1964... (García, 2008: 27).

El aumento en el acceso a la educación superior, en un lapso de dieciséis años se multiplicó casi siete veces (de 20.000 en 1958 a 140.000 en 1974) (Lebot, 1979: 76). Son creadas entre 1960 y 1968, 17 universidades (Leal, 2002: 188), evidenciando que un mayor porcentaje de la población adquiriría la posibilidad para cuando menos construir perspectivas críticas sobre la realidad, al tiempo que cristalizaban las posibilidades para visualizar formas de resolución de las diferentes coyunturas del proceso de desarrollo¹².

Estos hechos, a la luz de las coyunturas de la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla y de la participación de los estudiantes en su derrocamiento, así como la necesidad por la reivindicación de la autonomía universitaria y de la lectura en la convulsión de los aspectos económicos y sociales propios de la apuesta modernizadora de la sociedad colombiana durante los años cuarenta y cincuenta, constituyen los inicios de los movimientos estudiantiles en el país, siendo la Universidad Nacional un fértil escenario.

No tardará entonces, en darse lugar al fortalecimiento de un movimiento que construyendo su discurso sobre la autonomía universitaria, va a verse paulatinamente radicalizado en medio de su gradual exclusión política durante el Frente Nacional (1958-1974). En un principio, el deslumbramiento de la propuesta que suponía el ahogamiento gradual de la violencia política de los años cincuenta en el país, sugería un momento de realización social, con el cual la mayoría de los sectores de la población parecía encontrar afiliación. Con el paso de unos pocos años, la exclusión se hace manifiesta desde el régimen y, entre otras cosas, su cercanía con el Gobierno norteamericano y sus prácticas de intervención en las universidades colombianas, cristaliza la polarización y los enfrentamientos de los estudiantes con el Gobierno, que cada vez más les oprimía de formas más

Universidad Libre en 1922, la Universidad Javeriana 1932, la Universidad Pontificia Bolivariana 1936, la Universidad de los Andes en 1948, la Universidad Jorge Tadeo Lozano en 1954, entre otras (Leal, 2002).

¹² "...los estudiantes son uno de los pocos grupos que tienen instrumentos de análisis sobre la situación colombiana, de comparación con otras situaciones y de información sobre posibles soluciones..." Camilo Torres 1965 (Aguilera, 2002: 85).

violentas. Es famosa la anécdota de Carlos Lleras Restrepo, John Rockefeller y los estudiantes de la Universidad Nacional en 1965, según la cual

...el presidente de la República es vapuleado por los estudiantes cuando estaba mostrando [...] ciertas instalaciones de la Universidad [...] la respuesta del Presidente es inmediata: ocupación militar de la Ciudad Universitaria, disolución del Concejo Superior Estudiantil [...] arresto y concejo de guerra a los estudiantes responsables... (Lebot, 1979: 101).

Junto con este clima de tensión política entre los estudiantes excluidos de la participación, las posturas de las partes se endurecen cada vez más. El Gobierno interviene de formas cada vez más violentas las movilizaciones de los estudiantes, que a su vez, no sólo son más radicales en sus posturas, sino que hacen uso de acciones que rayan con lo delictivo. Es necesario recordar cómo en una ocasión Lleras Restrepo fue convertido en prisionero en las instalaciones de la Universidad Nacional, por facciones de estudiantes en noviembre de 1964 (Lebot, 1979: 101).

La posible genealogía de estas posturas y de tales enfrentamientos los rastrean Lebot, Leal y García cuando menos, y coinciden en señalar con matices y para nuestro propósito, un factor entre muchos otros: la intervención norteamericana dentro de las decisiones de la universidad y el supuesto ejercicio de dependencia que le motivaba, que además pudo haber sido visible por dos hechos. El primero, las relaciones objetivas con tales sospechas por parte de los estudiantes, es decir, las maneras como se configuraban ante sus ojos, edificios, laboratorios e incluso enfoques disciplinares, que venían consolidados por proyectos financiados mediante fundaciones norteamericanas en el marco de la Alianza para el Progreso de la administración Kennedy “...tales actividades eran consideradas en los sectores estudiantiles de izquierda una forma de penetración del imperialismo yanqui en las orientaciones de la universidad pública...” (Jaramillo, 2007: 162).

El segundo, y seguramente inscrito dentro del mismo marco, la visita en 1962 de un experto en educación, Rudolph Atcon, quien tenía como propósito hacer un estudio sobre las universidades latinoamericanas y sobre sus movimientos estudiantiles. En 1962 declaró Jaime Posada, Ministro de Educación:

...Colombia ha sido escogido como país piloto de la Alianza para el Progreso [...] pronto llegarán al país misiones del BID que encuestarán y coordinarán los planes de desarrollo de la educación primaria, secundaria y superior... (Lebot, 1979: 96).

El informe Atcon, según describen Lebot y García, parece radicalizar las posturas de los estudiantes y de varios profesores, dadas algunas de sus conclusiones. Por ejemplo, según dice el profesor de origen griego, el movimiento estudiantil destruía el sistema universitario latinoamericano, afirmándolo con una serie de analogías que seguramente eran recibidas con radical resistencia por parte de los estudiantes “...una representación de esa naturaleza [de estudiantes en los consejos directivos de la universidad], afirmaba, era como admitir un espía en el estado mayor del ejército...” (Jaramillo, 2007: 177), lo cual seguramente contribuyó aún más a la radicalización de los estudiantes universitarios, al respecto de la intervención.

Pero acompañando este tipo de afirmaciones, las posturas de Atcon no sólo no dejan de ser formalmente agresivas en lo general de la vida estudiantil, sino que conceptualmente son contradictorias con ciertas ideas que efectivamente transitaban en la Universidad Nacional durante la década de los sesenta. Mencionemos un caso, que resulta afín con la configuración de ideas de nuestros fundadores del diseño industrial diez o quince años después.

En el fondo del informe, o por lo menos de los apartes que llegan a nosotros por la transcripción de Lebot, la apuesta por la industrialización que América Latina ha hecho desde los años treinta, ha supuesto procesos de transformación social que resultan dramáticos, de los cuales la exigencia por la modernización de las instituciones y las ideologías parecen ser el centro del problema. Sobre esto Lebot indica que tal sugerencia de Atcon pone sobre la mesa la idea de la imposición de los modelos capitalistas.

Lo hemos mencionado como parte del discurso más general sobre la relación entre las bellas artes y las artes aplicadas, y la postura asumida por la arquitectura moderna de la primera mitad del siglo XX. De la misma forma, hemos intentado ubicar en la Universidad Nacional las posibles maneras como este tipo de posturas se hicieron materia en la carrera de arquitectura. En este sentido podemos afirmar que las ideas que venían como afirmación disciplinar principalmente desde Europa, se hallaban circulando en Bogotá en un escenario que las rebasaba como expectativa puramente disciplinar. Es interesante ver la manera como Lucio Costa parece relacionado con la transformación de la mirada pedagógica y el enfoque en la carrera de arquitectura en la Universidad de São Paulo (Siqueira & Braga, 2009) y no dejan de ser importantes las relaciones que Max Bill y Tomás Maldonado ejercen sobre las perspectivas del diseño general en la Universidad de Buenos Aires (Devalle, 2009). En el país, suponemos que las influencias de algunos de los primeros egresados de arquitectura, que tuvieron oportunidad de estudiar y/o ejercer en Estados Unidos y Europa,

tanto en la Universidad Nacional como en la Universidad de los Andes, hacen lo propio.

Hemos visto cómo desde los años cincuenta, las ideas sobre el estudio de las realidades de las personas (sobre todo de aquellas que recién se ubicaban en las ciudades en el proceso de urbanización), con el fin de la intervención de sus vidas para procurar su bienestar social, recorrían los discursos y las preocupaciones más generales de la vida académica en el campus de por lo menos la Universidad Nacional de Colombia. Un ejemplo de ello se cristaliza en algunos de los escritos y discursos de Camilo Torres en 1956. En ellos, el llamado constante a la sensibilización con los problemas del otro, pero también la necesidad ética de disponerse como parte de la solución de los problemas nacionales en un apoyo sistemático en la ciencia y la técnica, parecían ser el fundamento de la conquista de la calidad de vida. Decía Camilo Torres “...*el servicio del bien común, aun a costa del bien individual, no es sincero ni efectivo, sino se trata de buscar los medios más aptos; el servicio del hombre no puede concebirse sin la ciencia y la técnica...*” (Aguilera 2002: 70).

Pero tal enfoque no se limitaba al interés por la resolución de los problemas del prójimo desde las expectativas de la ciencia y la tecnología, la primera entendida como el estudio de la realidad social, y la segunda, como intervención material que sugerían los ideales del bienestar¹³. Apparentemente éste era el punto más visible de una apuesta sobre el desarrollo social, que involucraba ciertas nociones sobre la investigación, de lo cual es importante mencionar la conquista de la figura de profesor nombrado en medio de la Reforma Patiño de 1962, que a su vez en el discurso de Torres constituía el epicentro del estudio de las realidades culturales en contravía de la implementación de modelos “sin aplicación a una realidad nacional”,

¹³ Resulta importante mencionar que las ideas de Gui Bonsiepe sobre el tema, casi veinte años después en su libro *Teoría y Práctica del Diseño Industrial*, sistemáticamente citado como bibliografía de los programas de clase en la carrera de diseño industrial a finales de los setenta, es publicado en castellano en 1978, y parecen transitar los mismos caminos o por lo menos sus principios se muestran relativamente parecidos. De allí que resulte necesario estudiar las raíces de este tipo de ideas en los fundadores del diseño en Colombia, con el fin de no arrojarle las ideas a los vientos que parecen soplar fuerte por moda, en lo cual, creemos, se han endosando los hechos, mientras es aumentada nuestra exagerada resignación para interpretar el problema de la conformación disciplinar en el país. Los postulados de personajes como Camilo Torres desde 1956, quien no tiene nada que ver con el diseño, el mundo que parecían consentir los estudiantes de arquitectura y primeros fundadores del diseño industrial en el país desde 1960 a 1974, así como la práctica disciplinar de la Universidad Jorge Tadeo Lozano hasta 1978, sugiere que cada vez nos cueste más trabajo digerir la idea, religiosa por cierto, de que Hochschule für Gestaltung de Ulm influyó unívocamente en las motivaciones de la creación del diseño en Colombia.

que como hechos no aportan al “bien del país”. Afirmó Camilo Torres en 1956 y 1964 respectivamente

...las universidades no pueden abstenerse de contemplar el problema de la investigación social. Los problemas sociales son eminentemente concretos; **dependen de cada cultura y de cada sociedad. El tratar de dar principios sin aplicación a una realidad nacional bien determinada, no sería de mayor aporte para el bien de nuestro país...** (Aguilera 2002: 71)

y agregamos

...con un correctivo como la investigación, podríamos realmente lograr la adaptación de todas las cátedras a la realidad nacional. Si lográramos que todos los profesores de la Universidad Nacional investigaran, sus cátedras no fueran solamente producción de manuales o de teorías [sino] la elaboración de nueva ciencia **basada en la investigación de los problemas y necesidades del país, tendríamos nichos de orientación académicos fundamentalmente adaptados a las realidades nacionales...** (Aguilera 2002: 78, las negrillas son nuestras).

Como es explícito, esta línea no sólo configura una perspectiva crítica sobre el ejercicio de la aplicación de modelos foráneos, dada la descontextualización cultural que suponen¹⁴, sino que, y en función de la reserva de los actores de la Universidad en aquellos años, sugieren la configuración de una postura en frente de quienes lo practican. En este caso, un sistema de gobierno que gradualmente excluye y reprime, según Leal, fuente de la radicalización del Movimiento Estudiantil, y además su relación con un grupo de agencias internacionales, principalmente norteamericanas, que las practica en medio del temor de la propagación de los ideales de la Revolución Cubana en la región. Como veremos, contextualización y antiimperialismo, estarían presentes en los discursos de fundación del diseño industrial durante los años setenta.

No estamos diciendo que las ideas de Camilo Torres configuraron el enfoque del diseño industrial colombiano. Lo que queremos señalar, es que en cuanto ideas, varias de las acuñadas como justificación disciplinar en los años setenta por los fundadores del diseño en Colombia, estaban transitando en un nivel más general en la Universidad, como escenario en

¹⁴ En el capítulo siguiente, veremos cómo las razones sobre las dimensiones corporales y las expectativas psicológicas en los usuarios de objetos denuncia este mismo principio. Igualmente veremos cómo Jesús Gámez o Rómulo Polo, integrantes del grupo de fundadores del diseño, además entienden explícitamente los inconvenientes de la dependencia técnica, en relación con la cultural. Las dos dimensiones como soporte del discurso de la justificación de la carrera en Colombia.

el que se seguramente se fundamentaron en la época en la que ellos fueron estudiantes.

Si volvemos al informe Atcon, encontraremos también que dentro de su lógica era claro que la vía al desarrollo a la que le había apostado la región, y sus posibilidades de éxito, se hallaban inmersas en el camino hacia el capitalismo y que, en tal sentido, los países latinoamericanos se encontrarían amarrados no sólo a la necesidad de importar máquinas e ideas, sino a reproducir los modelos que de allí provenían (Lebot, 1979: 131). Idea que resulta inaceptable para quienes vienen consintiendo la autonomía cultural en sus discursos durante los años sesenta, así como cantera de donde seguramente provienen las afirmaciones que, en sentido contrario, configuran los arquitectos que dibujan la *jurisdicción* del diseño industrial en el país entre diez y quince años después. No sólo era concebido en la inquietud que emergía desde principios del siglo XX en el discurso de la arquitectura europea de donde proviene la tradición disciplinar en la que se formaron (ya hemos visto las ideas al respecto en las directrices de Werkbund), o en la coyuntura sobre las estrategias de diversificación de exportaciones que moviliza Proexpo para el desarrollo industrial colombiano durante el inicio de la década del setenta. Es clave entender que en un nivel de abstracción un poco más general, estos postulados transitaban en las dimensiones de la reivindicación de la vida universitaria de los años sesenta tanto en Colombia, como en México, Brasil, Argentina, etc., década en la que los fundadores de la carrera eran jóvenes estudiantes de arquitectura en la Universidad Nacional.

...1) la ‘real independencia’ de la cual habla Atcon se distingue de la ‘independencia a secas’ en tanto que en la primera no se elimina la dependencia económica; 2) ‘innovar, inventar y descubrir (ideas nuevas) concebidas específicamente para la satisfacción de las necesidades locales y de las condiciones locales’, se reduce finalmente [...] a la adaptación de las ‘ideas importadas’ [en un escenario de cuando menos, sensibilización antropométrica, idea inaceptable para nuestros fundadores]; 3) la meta es llegar a formar sociedades capitalistas-relevos, sub-imperialismos capaces a su vez de exportar sus modelos (‘la exportación de inventos nuevos sólo puede presentarse después’)... (Lebot, 1979: 131).

Insistimos en que no pretendemos marcar relaciones unidireccionales entre, en este caso, las afirmaciones de Atcon y las ideas que justifican la creación del diseño industrial. Lo que pretendemos, es indicar una circulación de ideas, en este caso encarnadas en las conclusiones del informe Atcon, que pueden pensarse como detonante de la configuración de algunos aspectos del discurso de quienes más adelante justificarán la necesidad del diseño en el país. Sin embargo no tenemos idea de si estas afirmaciones

fueron de su conocimiento como estudiantes, o si acaso se enteraron de la existencia de Rudolph Atcon.

En síntesis, durante los años cincuenta y sesenta del siglo XX, en la Universidad Nacional de Colombia, circulan ciertas ideas relacionadas con la reivindicación cultural, el acceso a la educación y el dominio técnico como posibilidad para el desarrollo social del país. Desde la alineación de los movimientos estudiantiles contra Rojas Pinilla, pasando por la aparente calma que sugirió el Frente Nacional en su inicio hasta el enfrentamiento directo con el Estado (y en algunas ocasiones, su conversión radical en guerrillas castristas), el clima universitario en la Universidad Nacional estuvo convulsionado por la presencia de misiones norteamericanas, opositores violentos contra Rockefeller y Lleras, y voces radicalizadas contra los señalamientos de asesores internacionales como Rudolf Atcon.

El clima antiimperialista, antiyanky en cierto sentido, sumado a las ideas de búsqueda de la autonomía cultural, en un escenario de exclusión política y radicalización de facciones universitarias, son en esencia la base cultural que los hijos de la clase media encontraban en la Universidad Nacional en general y en la Facultad de Arquitectura en lo particular, durante los años sesenta. Alineada con la expectativa moderna de la disciplina, esta base seguramente se convirtió en el reactor en donde fueron cocidas ideas de reivindicación, autonomía y propósitos de desarrollo económico industrial.

DISEÑO INDUSTRIAL EN LA UNIVERSIDAD COLOMBIANA ENTRE 1973 Y 1977

...El desarrollo de la tecnología [...] como elemento de la evolución económica y social, han llevado a que el Diseño constituya una profesión diferenciada, es decir, la especialidad de un grupo...

(Polo, 1980: 11)

La Universidad Jorge Tadeo Lozano, la Pontificia Universidad Javeriana y la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, así como la Universidad Pontificia Bolivariana en Medellín, promueven y formalizan los primeros programas universitarios de diseño industrial en el país entre 1973 y 1977. Su cimiento, interpretado con matices en cada institución, se establece sobre las dinámicas del proyecto de desarrollo económico que impulsan los gobiernos del Frente Nacional, en especial en lo relacionado con los programas de diversificación y promoción de exportaciones y el consecuente fortalecimiento de la industria nacional para la inserción de sus productos en los mercados internacionales¹.

Respecto a lo académico, podemos señalar algunos antecedentes de tal ejercicio de formalización como el trabajo del arquitecto Álvaro Ortega, quien seguramente preocupado por los aspectos de una especie de indus-

¹ No deja de ser importante la preocupación por el mercado interno, sin embargo la redacción de los documentos fundacionales en las tres universidades de Bogotá, parece basar sus argumentos más sobre la expectativa de la exportación. Las inquietudes por el mercado interno, se presentan en las ideas que los fundadores exponen como justificación del nacimiento de la carrera, en ciertos artículos personales que son publicados en revistas como *Proa*, *La Carreta del Diseño y Módulo*, bajo la idea de procurar el bienestar social y la calidad de vida de la población. Esto último lo veremos en el siguiente capítulo.

trialización de la arquitectura², no sólo incursionó en el diseño de insumos o elementos para la construcción que fueran susceptibles de producirse en series industriales, sino que, fue el responsable del primer curso de diseño básico dictado en el país en 1949 en la Universidad de los Andes en Bogotá. Se ha mencionado como hecho que subraya su interés, la fallida gestión para que Joseph Albers fuera profesor de esta universidad en ese año (Castro, 1976: 29)³.

Haciendo un salto en el tiempo, debemos acercarnos a aquellos procesos académicos que mediando la década de los años sesenta, marcan con claridad los antecedentes del diseño industrial en la víspera de su formalización. En 1966, la Universidad Nacional de Colombia registra por lo menos dos hechos que se relacionan directamente con esto. En ese año Jaime Gutiérrez parece presentar a la universidad una propuesta de materias para una carrera de diseño industrial. Como hemos mencionado, Gutiérrez es considerado como el primer diseñador industrial colombiano. Estudia *fine arts* en Chowinart Art Institute de los Ángeles USA, diseño de interiores en Belmont Adult School e ingeniería del mueble en el Instituto Técnico en Lahty Finlandia. Decimos que parece haberlo presentado, porque en el archivo de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional en Bogotá, yace un documento que lista las asignaturas de su propuesta. Su encabezado tiene los datos de Jaime Gutiérrez y su pie de página una aparente fecha de creación (octubre 15 de 1966), pero no tiene ningún destinatario, ni párrafo de presentación (AFA-UN Caja 22 - Carpeta 6).

En esta propuesta, Gutiérrez sintetiza las que consideraba epicentro de la formación del diseñador industrial colombiano; un grupo de 32 materias organizadas de forma anual para cuatro años de formación, que reúne en torno de dos o tres ejes principales las complejidades de la estructura de la carrera.

Se puede resaltar que, la formación propuesta se caracterizaba por un énfasis en la interrelación entre la expresión (el lenguaje de la forma) y las posibilidades de su fabricación (hecho que puede estar poniendo en evidencia el debate forma-función que da pie al proceso de industrialización

² Preocupación frecuente de varios arquitectos en varios países de la región durante los años cincuenta y sesenta del siglo veinte. Ya mencionamos los intereses de Hernando Vargas, quien estuvo interesado en el desarrollo de una máquina para hacer cierto tipo de ladrillos (Gutiérrez, 2006). Sugerimos revisar para Brasil (Siqueira & Braga, 2009) y (Leon & Montore, 2008), Argentina (Devalle, 2009) y México (Álvarez, Comisarenco, & González, 2008) cuando menos.

³ Albers fue estudiante de la Bauhaus en Alemania de 1920 a 1923, luego de lo cual es nombrado "oficial" y profesor desde 1923 hasta 1933, fecha en la que viaja a Chicago (Black Mountain College). Desde 1950 hasta 1959 es director del departamento de diseño en la Universidad de Yale en New Haven, Connecticut, en donde muere en 1976. Además Albers es considerado pionero del arte óptico norteamericano (Droste, 1993: 242).

europeo), dejando en un segundo plano, por lo menos en lo que se percibe, la posible sensibilización de los estudiantes en torno de la resolución de las necesidades y las características de la población (más allá de lo que sugiere el estudio de la antropometría o la inclusión de materias como psicología o sociología), así como el ejercicio de la reflexión teórica sobre la disciplina.

Tabla No. 4.1. Materias para diseño industrial. Jaime Gutiérrez Lega 1966

Primer y Segundo semestre	Tercero y Cuarto semestre	Quinto y Sexto semestre	Séptimo y Octavo semestre
Composición	Composición de volumen	Maquetas y ensayos	Taller práctico
Dibujo básico	Geometría del dibujo	Planos para trabajo	Creatividad e ideas
Dimensión y escala	Proyecciones de: vistas múltiples, seccionales y auxiliares	Reproducción de dibujos	Visitas a industrias
Teoría de la proporción	Proyecciones axonométricas 45°	Materiales: propiedades, tratamientos y aplicaciones	Mercadeo
Teoría del color	Proyecciones oblicuas 30°	Matrices y plantillas	Sociología
Letras y símbolos	Perspectiva	Herramientas	Sicología
	Intersecciones y desarrollo	Planeamiento industrial	Trabajos, competencias, demostraciones
	Antropometría	Procesos de maquinaria	Tesis
		Movimientos y flujos	
		Métodos y sistemas	

Fuente: Archivo Facultad de Artes Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá (AFA-UN Caja 22 – Carpeta 6).

Un segundo hecho que está directamente ligado con la formalización académica de la carrera en la universidad, subraya la puesta en marcha del curso “diseño industrial” dentro de las materias opcionales del programa de arquitectura. En este caso, Guillermo Sicard fue el profesor a cargo, quien habiéndose graduado en esa facultad en 1960, estudió el curso superior de diseño industrial en el Instituto Estatal de Arte de Florencia en Italia entre 1964 y 1965. La materia programada por Sicard, recorre un camino que va desde los ejercicios iniciales de información para los “estudiantes curiosos” de arquitectura (en 1966), hasta la formalización de una línea de cuatro semestres consecutivos, en cuyas materias se alcanzaba la fabrica-

ción de prototipos de buena parte de los proyectos: muebles, objetos en cerámica, juguetes y cocinas en 1975. Resulta tentador profundizar sobre esta línea fundada por Sicard, que entre otras cosas parece tan cercana a las experiencias de las Facultades de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo o de la Universidad de Buenos Aires, compartiendo una especie de repertorio fundacional de la disciplina. Sin embargo, reconocemos nuestras limitaciones mientras hacemos visibles nuestros intereses, prolongando una serie de preguntas que sin muchos inconvenientes pueden ser el inicio de otro proyecto⁴.

De todas formas, y como veremos a continuación, la carrera en la Universidad Nacional se establece varios años después (la fecha del documento de presentación es mayo de 1977), convirtiéndose en la última universidad, de las cuatro iniciales, en la que se configura el diseño industrial como carrera universitaria.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA. SEDE BOGOTÁ

El programa presentado en mayo de 1977 por Guillermo Sicard, Germán López, Gustavo Gómez y Rodrigo Fernández, no sólo parece recoger una cierta experiencia académica de algo más de diez años en torno a los problemas del diseño industrial al interior del programa de arquitectura en la Facultad de Artes, sino que en aparente sintonía con las coyunturas del contexto, relacionadas principalmente con el estudio y las propuestas de la Misión Belga contratada por Proexpo en 1975, parece haber sido estimulado para la organización de un programa de estudios al interior de la Universidad Nacional. Con apoyo de CIPE (Centro Interamericano de Promoción de Exportaciones), ICSID (International Council of Industrial Designers) y el gobierno Belga, Jorge Cueben, Ade Willoum y Dirk Jacobs⁵ realizan un trabajo de consultoría para Proexpo, del cual resultan cuatro puntos de recomendación: uno relacionado con la autonomía colombiana en las coyunturas del diseño de objetos (mercancías); el segundo con la inclusión de nuevas generaciones de diseñadores en el proceso; el tercero, la creación de un centro enfocado a fortalecer las relaciones entre el diseño y la industria nacional; y por último, la urgencia por fomentar,

⁴ En función de este problema en particular, fundación de materias de diseño industrial y comunicación visual en facultades de arquitectura y su relación con la posterior cristalización de las carreras de diseño, es necesario revisar el trabajo de Renata Siqueira & Marcos da Costa Braga (2009) para el caso de la Universidad de São Paulo, así como el trabajo de Verónica Devalle (2009) en sus apartes sobre la Universidad de Buenos Aires.

⁵ Cueben era profesor del curso superior en diseño industrial en el Instituto Saint Luc de Lieja, Willoum diseñador especialista en metalmecánica y Jacobs diseñador especialista en plásticos.

crear y controlar estructuras académicas en las cuales se soporte tal propósito de autonomía.

Sincronizado con estas recomendaciones, el diagnóstico de la misión intenta determinar las falencias en las dinámicas de exportación del país, en relación con el papel que juega el diseño industrial dentro del proceso, señalando algunas propuestas relacionadas con el estímulo de su participación en tales proyectos. Con base en ellas, la misión sugiere la configuración de la Asociación Colombiana de Diseñadores (ACD, organizada en 1976), el establecimiento del programa de proyectos pilotos dentro de Proexpo, las bases para la creación del Centro Colombiano de Diseño y, en función de nuestra exposición, la recomendación de la fundación del programa de diseño industrial en la Universidad Nacional (Sicard, López, Gómez, & Fernández, 1977: 15 y 16).

Como lo mencionamos en el capítulo anterior, estos antecedentes permiten rastrear con relativa confianza un aspecto académico y otro institucional que parecen estimular la creación del programa, y que con variaciones, parecen influir en la primera propuesta de currículo presentada en el documento fundacional de la Universidad Nacional, ya no como ejercicios de sensibilización como fue visible en los años sesenta (por ejemplo la relación de Girardy con la Universidad Javeriana), sino como proyectos formales de implementación.

En algunas asignaturas propuestas, es manifiesto el interés del programa por inscribir el trabajo académico en torno a proyectos que resultan ser partícipes de los renglones de exportación colombiano en la década de los setenta, pero también, que coinciden con los ejercicios presentes en las áreas de trabajo en aquellas materias opcionales de diseño industrial en arquitectura desde 1966⁶.

En función de este aparente interés, se complementan las expectativas que los fundadores tienen sobre el diseño industrial y su relación con el bienestar y la calidad de vida, cristalizando una estructura que guarda un “equilibrio milimétrico” entre sus componentes. A diferencia de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y la Pontificia Universidad Javeriana, la Universidad Nacional propone una formación por ciclos, que no es otra cosa que tres grandes momentos dentro de la carrera: Ciclo informativo, que pretendió “ubicar” al estudiante en las generalidades de la disciplina (primer y segundo semestre). Ciclo formativo, inscribiendo al estudiante en las complejidades del lenguaje y la crítica del diseño (de tercero a séptimo) y Ciclo de desarrollo, que buscaba la síntesis de lo aprendido en las

⁶ “[...] entre los productos transformados] los principales productos son confecciones, manufacturas de cuero, calzado, manufacturas de madera [accesorios y muebles] y artesanías [...] cajas de cartón corrugado [...] artículos de cuero para viaje [...] metalmecánica y artes gráficas...” (Proexpo, 1976: 28-34).

coyunturas de la resolución de problemas específicos (de octavo a décimo) (Sicard, López, Gómez, & Fernández, 1977: 39).

Dentro de esta gradual introducción al *esoterismo* de la carrera, fueron planteadas las áreas transversales: Diseño, en donde se concentran las complejidades del lenguaje de la forma, la metodología del diseño y su carácter proyectual; el área de Investigación y metodología, que introduce al estudiante en la literatura de los métodos de diseño existentes en el momento⁷; Tecnología que pretendió dar cuenta de los procesos de manufactura y las calidades de los materiales; Expresión, en donde se desarrollaban las competencias comunicativas en el lenguaje visual; Ergonomía, que buscaba la sensibilización de los estudiantes con respecto a las variaciones fisiológicas, psicológicas y antropométricas de los destinatarios de los objetos diseñados y Ciencias humanas, que buscaba una sensibilización sobre las relativizaciones culturales (ver estructura curricular Unal. Anexo 1).

En esta estructura, la mayor cantidad de materias están relacionadas con el área de expresión, pero el número de asignaturas entre lo proyectual, lo teórico, la metodología del diseño, las asignaturas técnico-tecnológicas y las humanidades son prácticamente el mismo. Más allá de un equilibrio formal, este hecho puede estar sugiriendo la importancia en la valoración de los componentes, si es que hacemos un esfuerzo de interpretación, pero igualmente permiten visualizar un borroso perfil en la presentación de la propuesta en la Universidad Nacional⁸.

A la luz de lo expuesto como justificación, del aparente sentido en las áreas en el estructura curricular, de la redacción de sus objetivos y de las revelaciones de los antecedentes que dieron origen a la carrera en la Facultad de Artes, el primer programa de diseño industrial en la Universidad Nacional, parece haber pretendido formar un profesional que estuviera en la capacidad creativa de dar solución a problemas reales de las personas, por medio del diseño de objetos industrializables, esto con el propósito de alcanzar cierto beneficio social. Decimos que parece, pues no es sencillo extraer de su documento fundacional una apuesta clara en lo referente al argumento inicial del programa. El hecho de justificar la existencia de la

⁷ De los reconocidos, Moles, Jones, Archer, Bowen y Alexander (Sicard, López, Gómez, & Fernández, 1977: 50-51).

⁸ En el documento fundacional se transcribe una conferencia que dicta el profesor Spycher en el Congreso del Diseño en las Américas (México en 1972), en la que se hace hincapié sobre la idea de que las mercancías deben ajustarse al cliente, y no al revés, como ejercicio de justificación de la carrera “...yo creo honestamente que una de las mayores contribuciones que la sociedad pueda dar es ver el diseño industrial como una actividad que crea productos que satisfagan las necesidades del cliente en una óptima y responsable manera dándonos estos calificados profesionales que pueden hacer verdad esta filosofía ‘desde la creación de un producto hasta su introducción y servicio en el mercado’...” Spycher (Sicard, López, Gómez, & Fernández, 1977: 14).

carrera a la luz de la conferencia de un tercero que transita por su propia lógica (a veces contradictoria con ciertas afirmaciones de los autores de la propuesta), así como la confesión de la sugerencia de la Misión Belga (tal vez imposición), y la aparente dispersión en la cristalización de los objetivos de la carrera (unos buscando la sensibilización en torno de las necesidades de las personas o en el discurso del beneficio social, otros haciendo hincapié en la creatividad del diseñador y/o en el estímulo de la relación universidad-industria), podrían señalar cierta ambigüedad, así como explicar nuestra confusión.

Es como si la experiencia acumulada en la Universidad Nacional durante los once años de asignaturas opcionales de diseño industrial (1966-1975), no ofrecieran la suficiente inercia para crear el programa, o la suficiente fuerza para configurar un argumento contundente que justificara su fundación. Esto por supuesto, deberá ser objeto de una indagación posterior.

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

En el marco de la Facultad de Arquitectura y Diseño, bajo el propósito de

...formar profesionales integrables a la sociedad [persiguiendo por todo los medios a su alcance] **el mejoramiento de la sociedad y de los individuos que la componen**, para lo cual brinda formación en el conjunto de los campos que le permiten al profesional realizar **una labor ceñida a las necesidades reales del país...** (Polo P. , 1977: 8, las negrillas son nuestras),

es propuesta la idea de crear la carrera de diseño industrial en 1976, en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Según las fechas de redacción de los documentos y los inicios de las carreras en las universidades de Bogotá, es el segundo programa puesto en funcionamiento, después del de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

El artífice es Rómulo Polo, estudiante de arquitectura de la Universidad Nacional en Bogotá entre 1965 y 1967, y uno de los más prolíficos integrantes del grupo de fundadores de la carrera de diseño industrial en el país⁹.

A diferencia de los hechos en la Universidad Nacional, en la Universidad Javeriana no hemos logrado encontrar los documentos que nos permitan corroborar sus antecedentes académicos. Puesto en escena como un in-

⁹ Polo publica una serie relativamente extensa de artículos sobre diseño industrial, en revistas nacionales como *Proa*, *La Carreta del Diseño*, *Ciencia y Tecnología*, e internacionales como *La Revista Módulo* de Costa Rica, *Ciencia y Sociedad* del Instituto Tecnológico de Santo Domingo, entre otras, durante 1976 y 1985.

dicio, se ha dicho con relativa frecuencia que el diseñador industrial suizo Alfred Girardy, mientras estuvo en el país asesorando la cristalización de Artesanías de Colombia (1966-1970, hecho que también debe ser verificado), mantuvo contactos con el entonces decano de estudios de la Facultad de Arquitectura, Roberto Rodríguez Silva (Mendoza, 2001: 95)¹⁰, momento desde el cual parece haberse creado una especie de sensibilidad de la facultad frente a los problemas del diseño industrial. De tales contactos, se afirma que Girardy dictó un curso de Diseño Básico en 1968, con énfasis en diseño industrial.

No resulta descabellado que tal hecho haya tenido lugar, si recordamos que Girardy estuvo en China haciendo un trabajo parecido al que se le atribuye en Artesanías de Colombia. No sólo es la misma estructura la que parece organizar sus viajes (USAid), sino que inmerso en ella, son las mismas tareas las que viajan con él como trabajo encomendado, en este caso, en relación con las universidades de los países que visitaba “...*their recommendations [ICA-USAid con apoyo de ICSID], can be summarized under three main headings [y finalmente] teaching design and related courses in local universities...*” (Alpay Er, Korkut, & Er, 2003: 23).

De verificarse, este se convierte en el más claro antecedente académico de la configuración del programa de diseño industrial en la Universidad Javeriana.

Ahora bien, en el marco de un documento que busca cristalizar una expectativa institucional, la configuración del perfil del estudiante de diseño industrial javeriano durante los años setenta varía con claridad la finalidad de la formación si es que la comparamos con la Universidad Jorge Tadeo Lozano, mostrando una serie de expectativas del fundador y una clara postura del papel de la carrera, en lo concerniente al proyecto de desarrollo nacional.

En el documento fundacional, y aceptando las coyunturas del contexto (como hemos indicado sintetizadas en una estrategia por fortalecer la industria nacional con el fin de diversificar y promover las exportaciones), el programa justifica la creación de la carrera dadas sus implicaciones con el desarrollo productivo, bajo la idea de la racionalización de los procesos de producción y el uso de materiales para la concreción de un objeto seriado, de una mercancía.

En esta idea, como hemos visto, existe una coincidencia entre los proyectos académicos de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y la Universidad Javeriana, incluso de la Universidad Nacional. Sin embargo, en los detalles parecen desprenderse algunas diferencias de enfoque. Mientras la Uni-

¹⁰ Quien seguramente entendía las menciones del diseño industrial que se respiraban en la academia norteamericana durante los años cuarenta. Como veíamos, Rodríguez termina su pregrado en la Universidad de Michigan en 1948 y obtiene su postgrado en MIT en 1970. Ver Tabla 3.1 en la p. 60.

versidad Jorge Tadeo Lozano entiende en el usuario una especie de sujeto al que debe llegarse por medio de la satisfacción de sus expectativas en términos de gusto, en una suerte de enfoque de “target” dentro de la perspectiva del mercado, en la Universidad Javeriana el usuario parece entenderse como consumidor, pero también como parte de un grupo que recrea unas expectativas que se relacionan con tradiciones y costumbres como comunidad. En este sentido el diseñador javeriano ya no sólo debería tener en cuenta las dimensiones de inscripción en el gusto del mercado, sino que deberá tener conciencia del impacto de su trabajo no solamente como valoraciones sobre su aceptación, sino como garante de su significación.

En un artículo de presentación de la carrera publicado en la *Revista Proa*, Polo expone las futuras dinámicas de evaluación al interior del programa que acababa de ser aprobado en la Universidad Javeriana

...El sector cultural deberá concurrir como evaluador de los aspectos de autenticidad [...] como expresión de valores de nuestra cultura, con el propósito de desarrollar una conciencia clara del papel del diseñador en la conformación del medio ambiente, y su responsabilidad de contribuir al mejoramiento de la calidad de vida... (Polo R, 1977: 9).

Como suponemos, una relación más “culturalista”, y si se nos permite, con un tono de “intervención social” más evidente, que el ofrecido en la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Esta conciencia no es incoherente, si se tiene en cuenta que para la época, la Facultad de Arquitectura de la Universidad Javeriana parece alineada con la citada idea del “mejoramiento de la sociedad”, y con el hecho de que Rómulo Polo acaricia en su concepción sobre el diseño industrial, una dimensión que lo relaciona con el desarrollo técnico, y desde allí con las posibilidades de la dependencia o la autonomía cultural “de nuestros pueblos”, mientras contribuye con el bienestar de la comunidad.

En la Universidad Javeriana la propuesta inicial plantea 67 asignaturas organizadas en cinco grandes áreas: Diseño Industrial, que reúne la mayoría de materias relacionadas con las competencias proyectuales y de orden teórico, bien del diseño, bien de disciplinas que se muestran afines en medio del enfoque de resolución de problemas de la población a partir de sus características, por ejemplo antropometría. Expresión, intensiva hasta quinto semestre, en la cual están reunidas las asignaturas que permiten entrenar al estudiante en las complejidades de la forma. Sistemas y tecnología, que recoge las materias de procesos de producción, Ergonomía y ciencias básicas. Hombre y sociedad, en la que se encuentran asignaturas “humanistas”. Por último, Información y comunicación parece reunir una

serie diversa de asignaturas metodológicas, seminarios y “ciencias religiosas”, que seguramente eran exigidas por la Universidad¹¹.

Esta relación de componentes, que expone una cierta clase de jerarquía de materias relativas a la práctica y la reflexión del ejercicio del diseño frente a las técnico-tecnológicas, pondría en principio en tela de juicio aquella idea de inscribir a los estudiantes y en ese camino al diseño industrial, como posibilidad del desarrollo industrial colombiano en la práctica de su ejercicio. Sin embargo, los diferentes acuerdos que parecen haber sido establecidos entre el programa académico y ciertos sectores industriales, como los programas de intercambio con Fedemetal, Acopi, Corporación Financiera Popular y otros convenios con empresas en Bogotá, Cali, Palmira, Manizales, Bucaramanga y Boyacá (Polo R, 1980: 2), como iniciativa, vuelven a ubicar este propósito, como uno de los más importantes dentro del diseño de la carrera, más allá de la cantidad de asignaturas que pueda atribuírsele en la malla curricular.

Una mirada rápida sobre estos asuntos, llevarían al incauto a comparar este asunto con el que sufrieron escuelas como ESDI en Rio de Janeiro¹². Algunos críticos de la escuela carioca, le señalan haberse concentrado más en los aspectos “culturalistas” que en su sensibilidad con el aparato industrial brasileiro de los años sesenta. Couto, por ejemplo, ha querido explicar este “desatino” a la luz de lo que llama la descontextualización del modelo Ulmiano (Couto, 2008: 21). No deja de ser una relación sorprendente, sobre todo bajo los escasos argumentos que ofrece. No sólo porque, si fuera un asunto completamente consumado, los hechos que señalan una clara tendencia de la escuela alemana por una comunión con el desarrollo industrial (como los trabajos realizados con Braun) sugerirían ser garante de su réplica en Brasil, sino porque parece extraño que “la cantidad” de asignaturas sobre unos contenidos, garanticen el éxito o el fracaso de una apuesta académica. Ya lo vemos en Bogotá durante los años setenta. La Universidad Javeriana tiene la menor cantidad de materias relacionadas con procesos y materiales en su pensum (técnico-tecnológicas), sin embargo, frente a los documentos de la Universidad Jorge Tadeo Lozano o la Universidad Nacional, parece haber sido la que mayor éxito tuvo en el dibujo de un programa universidad-industria.

Señalamos entonces que, alineado con ciertos presupuestos de la universidad y catalizado por los intereses de su autor, la carrera en la Universidad Javeriana se muestra como un proyecto académico que pretende

¹¹ Es importante recordar, que la Universidad Javeriana es una institución confesional, fundada y administrada por la orden de los Jesuitas desde 1932. Mayor detalle sobre la propuesta curricular en Anexo 2. Malla Curricular PUJ 1976.

¹² Escola Superior de Desenho Industrial, considerada dentro de las primeras en ofrecer un programa de diseño industrial en América Latina (1963).

inscribirse dentro de las dinámicas del desarrollo industrial colombiano, complementado por la idea de que los usuarios no son únicamente consumidores en el sentido estricto del mercado, sino que hacen parte de segmentos sociales que manifiestan tener una serie de carencias que pueden ser resueltas por la intervención del diseño industrial, siempre como garante de la ampliación de su bienestar. No es coincidencia que la Universidad Javeriana, en persona de Polo, haya sido auspiciadora de la formación de ALADI en 1978 (Asociación Latinoamericana de Diseño Industrial), no sólo organizando la primera Asamblea en Santandercito Cundinamarca, sino liderándola con la primera presidencia “[...parte de los objetivos de ALADI] Generar una conciencia latinoamericana sobre la función del Diseño y los diseñadores en el desarrollo técnico, económico, social y cultural de nuestros pueblos...” (Polo R, 1980a: 18).

FUNDACIÓN UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ JORGE TADEO LOZANO

La Universidad Jorge Tadeo Lozano es la primera universidad que presenta el diseño industrial como carrera. Lo hace al interior del llamado Instituto Superior de Diseño y Proyectos para la Industria (IDI), no sólo bajo un nombre diferente al que conocemos hoy, sino incluso en un nivel académico de posgrado “Magister en Diseño y Proyectos para la Industria”. El Acuerdo No. 13 de marzo 26 de 1973, además de dar origen al Instituto, también nombra como director al italiano Julio Vinaccia (AI-UJTL).

A diferencia de la Universidad Nacional, en donde Sicard inicia una asignatura en el tema en 1966, en el marco de un programa de arquitectura que venía sensibilizándose gradualmente con el diseño industrial, y la mencionada influencia de la Misión Belga para la configuración de la carrera, o del caso en la Universidad Javeriana, en donde Girardy dicta un curso de Diseño Básico en 1968, en un programa igualmente sensibilizado con el problema, en la Universidad Jorge Tadeo Lozano los antecedentes directos son borrosos y difíciles de establecer con la documentación que hemos tenido a nuestro alcance.

En la Universidad Jorge Tadeo Lozano, el programa se diseñó para que en una formación de dos años (cuatro semestres) profesionales en arquitectura, ingeniería civil e ingeniería industrial, estuvieran en capacidad de diseñar objetos susceptibles para la producción seriada, que comprendieran las exigencias del uso racional de los materiales y sus procesos de producción, así como las dinámicas propias del mercadeo y las ventas, en función de las expectativas de los consumidores (AI-UJTL. IDI, 1973).

El currículo, compuesto por 40 asignaturas, expone unas tendencias agregadas en torno a tres áreas principales: Teoría y Cultura, que reúne líneas de materias que pudieron tener el propósito de dar lugar a la reflexión

conceptual del ejercicio del diseño industrial (su deber ser, principalmente como estrategia de diferenciación con el arte, la arquitectura y la ingeniería), así como dibujar el escenario para apropiarse de ciertos conocimientos de otras disciplinas con el fin de aplicarlos en los procesos de diseño de objetos. Entre otros casos, el contenido de la asignatura Ciencia de la Visión puede sugerirlo. En este aparecen listados ciertos temas que podrían querer explicar el proceso de percepción humana en general, y son acompañados por un relativo énfasis en ciertos ítems que sugieren un interés de su uso en procesos de diseño (percepción selectiva, subliminal, motivos y emociones, entre otros). (AI-UJTL. Elisenda R. de Barriga. Programa de Ciencia de La Visión, 1º Semestre de Posgrado).

Por otra parte, el área de asignaturas Teóricas-Prácticas, relacionada con las materias de orden productivo, parece haberse dirigido hacia el estudio de las dimensiones materiales de la producción industrial, su diagnóstico e intervención, dicho de paso, y como coincidencia, similar a la tarea encomendada a los misioneros extranjeros de los años sesenta, que ya hemos mencionado. En tercera instancia, el área de Taller reuniendo asignaturas relacionadas con el aprendizaje del lenguaje de la forma y el estudio de los procesos de manufactura, así como las reflexiones sobre las necesidades y el trabajo de resolución material de situaciones específicas, así éstas parezcan únicamente dirigidas hacia las expresiones del mercado y los consumidores¹³.

En marzo de 1974, y bajo circunstancias que son difíciles de establecer en la documentación existente, el Instituto presenta la propuesta de creación paralela del programa de pregrado en Diseño y Proyectos para la Industria, proyectado a cinco años, que se convertía en el primer pregrado en diseño industrial en Colombia. Este programa compuesto por 106 asignaturas, luego de establecer como justificación una especie de diagnóstico sobre las coyunturas industriales de los países de América Latina (debemos decir, ejercicio poco empírico), en general se proyecta sobre los mismos propósitos que le habían dado lugar al posgrado,

...[la Universidad propone] un programa académico que prepare profesionales que sean al mismo tiempo economistas (en su ramo) y proyectistas de Diseño Industrial [sic] y **que puedan así llenar este vacío en la producción industrial nacional, facilitando su rápido y exitoso desarrollo...**" (AI-UJTL. IDI. Programa Académico para Otorgar el Grado en Diseño y Proyectos para la Industria. Marzo de 1974. Las negrillas son nuestras).

¹³ En un capítulo posterior, intentaremos abordar uno de los ejes de justificación construido por los fundadores del diseño industrial en el país. En él, la llamada "creatividad social" sugiere un tipo de práctica, que desborda con rapidez la perspectiva del mercado y el consumo, concibiendo en ellos enemigos de enfoque.

En medio de las dinámicas del programa, dos años después se hace una actualización del pensum que representa una disminución considerable de asignaturas (de 106 a 79), con el aparente fin de hacer una síntesis del currículo, mas no de intensidad horaria. En promedio, para los primeros cuatro semestres se pasa de trece materias en 1974 a nueve en 1976 en cada semestre, reuniendo en dos o tres materias “nuevas”, entre seis y ocho asignaturas “viejas”. La tendencia que se presenta con mayor claridad, es la síntesis de las materias relacionadas con el lenguaje de la forma, la expresión y los componentes proyectuales de diseño en formato de “un gran taller”, como posible búsqueda de una práctica más intensiva en tiempo (por lo general 10 horas semanales) y más racional en contenidos, seguramente motivado por la idea de garantizar una mayor apropiación del ejercicio mismo de diseñar.

Usualmente se afirma que la conquista del formato de taller como escenario pedagógico para las “artes aplicadas” en las instituciones de educación moderna, en América Latina, en diseño, en universidades, responde a la herencia que dejó la práctica pedagógica de la Bauhaus en Alemania, en aquella abanderada necesidad por integrar los distintos saberes que provenían de la colaboración entre el arte, la industria y la artesanía, como rezaban los estatutos Werkbund (Octubre 1907)¹⁴. Siqueria & Braga señalan tal conquista en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo, gracias al interés del arquitecto Lucio Costa (diseñador urbanista de Brasilia), quien aparentemente encuentra en su aprendizaje europeo de “la nueva arquitectura”, la necesidad por motivar la actualización de la pedagogía del taller de diseño en FAU-USP en 1962 (Siqueira & Braga, 2009: 160).

Más allá de las evidentes modificaciones en cantidad, estos ajustes en el pregrado de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, parecen depurarse en la dirección propuesta por el enfoque del primer programa de magister

...[el diseñador industrial es un profesional que cumple con las funciones de] analizar, proyectar y desarrollar artículos de largo consumo por cuenta de las industrias; logrando formas cuya aceptación en el mercado sea segura y que puedan ser fabricadas por un precio que permita vasta distribución y ganancias razonables...” (AI-UJTL. Facultad de Diseño y Proyectos para la Industria. Programa Académico para otorgar el Grado en Diseño y Proyectos para la Industria. Octubre de 1976),

¹⁴ Como defiende Tomás Maldonado, asociación que precedente la conocida escuela germana (Maldonado, 1977: 15).

y sobre todo sugieren la idea del ajuste de un programa que parece exagerado en cantidad y calidad de asignaturas conforme el perfil al cual le apostaba la universidad.

Al mirar con algo de cuidado la propuesta, no es difícil percatarse de la existencia de una extensa cantidad de “materias aplicadas”, que puede señalar un cierto vértigo por incluir contenidos. Si se nos permite, una clase de improvisación, explicable no sólo por la novedosa *jurisdicción* que se procuraba, sino también por la “juventud” institucional en la que reposaba la propuesta. De esto último un poco más fácilmente se escapaba la Universidad Javeriana, con casi veinte años de ventaja como institución frente a la Universidad Jorge Tadeo Lozano, fundada en 1954, y sobre todo la Universidad Nacional fundada en 1867.

No obstante las modificaciones, como en el caso del posgrado en 1973 y del pregrado en 1974, en los ajustes de 1976 se respira un cierto equilibrio entre las asignaturas técnico-tecnológicas en las que se estudiaban materiales y procesos de manufactura, las teóricas, en las que se afinaba y determinaba el enfoque disciplinar, varios de los contenidos de asignaturas como Diseño Industrial I (en el posgrado, pero por ausencia del contenido y por analogía lo suponemos en su homóloga en el pregrado) parecen señalar la necesidad por diferenciar “las artes mayores” con las “artes aplicadas” en donde es sugerida la inscripción del diseño industrial, y las proyectuales, relacionadas con los aspectos de metodología del diseño, la expresión y el lenguaje de la forma, y que según su dedicación horaria, se convirtió en el eje fundamental de la formación luego del ajuste¹⁵.

En suma, a partir de un ejercicio diagnóstico de las “falencias” del desarrollo industrial colombiano, en la Universidad Jorge Tadeo Lozano se funda un instituto que parece autónomo con respecto a las demás unidades académico-administrativas de la universidad, creando un área de formación que fundamentalmente pretende que sus egresados logren concebir objetos que garanticen un éxito relativo en los mercados en los que pretenden inscribirse, sugiriendo cierta racionalidad productiva para su serialización (en materiales y procesos), y en ese camino apoyar el desarrollo industrial del país, insistimos, en una aparente inscripción del programa dentro de las apuestas económicas de los años setenta en el sentido más general.

Debemos señalar, que a diferencia de la Universidad Javeriana o la Universidad Nacional, en la Universidad Jorge Tadeo Lozano la autoría de estos proyectos académicos se caracterizan por el anonimato, pese a la reiterada presencia de personajes como José de Recasens quien se registra

¹⁵ No pasará mucho tiempo para que este ajuste sea reconsiderado a la luz de ciertas sugerencias del ICFES y el cambio en la estructura académico-administrativa del programa. Tales detalles pueden observarse entre otras cosas en la Resolución 052 de agosto de 1979 (AI-UJTL).

encargado de grupos relativamente variados y diversos de asignaturas durante los años de inicio de los programas. En los dos primeros semestres del posgrado, Recasens aparece como encargado de las asignaturas Diseño Industrial Bidimensional I y II, Empaques I y II, Psicología del Arte y Sociología I, Colores, Texturas y Formas en la Naturaleza I, y en el pregrado en 1975, figura como “Coordinador de Áreas y Dirección de Talleres” (AI-UJTL)¹⁶.

DISEÑO INDUSTRIAL Y FINE ARTS EN LAS UNIVERSIDADES DE BOGOTÁ

Hemos expuesto las generalidades de la fundación de los tres primeros programas de diseño industrial en Bogotá. De igual manera, y en páginas anteriores, hemos mencionado los seguros antecedentes de las reflexiones que dan origen al movimiento moderno en las *fine arts*, de lo cual se abastece el discurso de la arquitectura durante el siglo XX y de lo que hoy conocemos como diseño industrial. En este aparte quisiéramos conectar estos dos puntos, al reconocer en los documentos consultados de cada universidad, una relación en cierto tipo de asignaturas.

El rompimiento con el denominado academicismo en la arquitectura o del historicismo en las artes en general, propio del debate artístico desde mediados del siglo XIX en Europa, principalmente en Francia, Inglaterra y Alemania, puso sobre la mesa la idea de apartarse del “sentimentalismo histórico” que sugería la creación de objetos por fuera de los preceptos de la funcionalidad. El ejercicio de recrear estilos históricos en una generación de artistas y artesanos que solían estar enamorados de la forma exterior de las mercancías, de las apariencias o de los disfraces (Muthesius, 2002), comenzó a tildarse de inmoral, dada la incoherencia que representaba al frente de los cambios promovidos por las revoluciones del siglo XVIII. Las costumbres burguesas en torno al prestigio social por medio del uso de objetos que “baratos” en producción, se presentaban como imitaciones (el cartón imitando la madera,...), supone para las dinámicas de la producción mecánica y de la sensibilidad artística, un ejercicio propio de las prácticas más superficiales en el consumo de objetos y en ese sentido, un aullido que añoraba la plástica del rococó. De allí, y a la luz de varias de las exposiciones que se inauguran con la que promueve el príncipe Alberto en Inglaterra (1851), y seguramente influenciados por la búsqueda

¹⁶ Por lo que hemos determinado, José de Recasens (investigador catalán), sensibilizado con ciertos aspectos del arte y el indigenismo, fue director del Instituto Etnológico Nacional en reemplazo de Paul Rivet (1943-1944) (Silva, 2007: 135) y resulta involucrado en los procesos de formalización de programas académicos tan diversos como antropología en la Universidad Nacional en 1966 (Correa, 2006: 57), diseño industrial en la Universidad Jorge Tadeo Lozano (1973) y parte de los profesores del programa de diseño en la Universidad Javeriana (1977).

de la calidad de vida ilimitada de la modernidad, un grupo de arquitectos interpreta el “deber ser” de la relación entre las formas de las mercancías y las maneras como ellas son fabricadas.

Las preocupaciones transitan en las dimensiones artísticas de tales ejercicios, en donde personajes como Adolf Loos, Herman Muthesius o Frank Lloyd Wrigth, entre otros tantos, parecen redefinir el sentido del ejercicio creativo (en su caso la arquitectura), que indica una concentración en la función objetiva de sus obras. Pero en ese mismo sentido, las reflexiones no demoran en inscribirse dentro de sus implicaciones culturales, desde donde, en un sentido de altísima carga ideológica, fue pretendido el ajuste de las costumbres del consumo de mercancías (por no decir que cambiado), oponiéndose a la vanidad que representan durante las últimas décadas del siglo XIX

...el arte industrial, tiene como objetivo educar a las actuales clases sociales [1907] en la solidez, frescura y simpleza burguesas [...] dirigida a suprimir las tendencias arribistas y pretenciosas que condujeron a la decoración actual... (Muthesius, 2002: 75).

Con base en estas preocupaciones, personajes como Muthesius insistirán en la idea de que tales cambios pueden lograrse toda vez que los empresarios y los comerciantes no sólo logren aventurarse sobre las “nuevas expresiones de estilo”, sino que permitan por medio de la reproducción de este tipo de objetos, que las expectativas de los consumidores vayan gradualmente alineándose sobre las dimensiones plásticas de estas nuevas maneras de entender las formas de los objetos y sus sistemas de fabricación.

Este precepto intenta jalonar un tercer aspecto, que acompañando las preocupaciones por la coherencia artística y cultural, es proyectado por varios de estos personajes como una de las transformaciones que llevarán a la sociedad europea (principalmente alemana), a la conquista de la moralidad de las mercancías: el impacto económico.

Personajes como Behrens o Muthesius pronosticaban la idea de que la producción alemana debía basarse en los nuevos llamados del arte industrial, un arte que, como decíamos, se basa en las implicaciones funcionales de la creación de objetos, y que por fuera de la melancolía por la recreación histórica y superficial de ornamentos, se inscribía en las necesidades de la racionalización de la producción (usando los materiales conforme a sus propias características mientras abandonan la práctica de la imitación, en estrecha relación con las lógicas mecánicas de su transformación), y prometía la configuración de la identidad de las producciones alemanas, mientras aseguraba su éxito en las dinámicas de la exportación. Estas

preocupaciones, propias de los discursos de los primeros años del siglo XX en Alemania, son los seguros antecedentes de la creación de Werkbund, cuyos postulados expusimos hace algunas páginas, y en ese camino, la línea directa que conecta estas ideas con la cristalización del proyecto Bauhaus en 1919 (Maldonado, 1977).

En el caso de los programas de diseño industrial en las tres universidades de Bogotá se visualiza en el contenido de ciertas asignaturas, principalmente aquellas relacionadas con la historia y la teoría del diseño, una necesidad por recrear aquellas históricas discusiones, concentradas sobre la forma de los objetos y sus maneras de producción. Se hacía discutir el diseño industrial con el arte, pretendiendo tomar distancia en cuanto a las maneras como sus similitudes disciplinares se ponen en práctica, de hecho adquiriendo una postura respecto de comprenderse como parte de las “artes aplicadas” en el sentido más general. Así parece confesarse en ciertos contenidos de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. En la Universidad Javeriana y la Universidad Nacional, no podemos afirmarlo de tal manera en el mismo tipo de documentos. Lo hacemos con base en la justificación de la carrera en su programa fundacional (Universidad Javeriana) y en algunas de las ideas expuestas en el documento de la Universidad Nacional, cruzado con las ideas que manifiestan Sicard y Fernández en algunos artículos que publican en la *Revista Proa* en 1976. Sobre estos detalles volveremos en un capítulo siguiente. Como hemos determinado, estos ejercicios crean y recrean el *esoterismo* de la carrera, mientras dibuja los límites de su *jurisdicción* disciplinar con el arte, la arquitectura y la ingeniería¹⁷.

Seguramente en esta línea es que puede explicarse la frecuencia e intensidad con que se presentan asignaturas técnico-tecnológicas que, relacionadas con el estudio de las características y propiedades de los materiales y sus respectivos procesos de manufactura, sugieren una apuesta sobre los paradigmas orientados hacia la racionalización de la producción recordándonos de nuevo las ideas que transitan en Alemania a inicios del siglo XX

...Con el trabajo que exigen estos objetos [los de tradición ornamental] 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... H. Muthesius

¹⁷ Recordemos que la *jurisdicción*, en el sentido que Abbott expone, está relacionada con 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: 8-9 o 53). Dimensiones que son creadas y ajustadas en el seno de la discusión disciplinar, en el escenario universitario (en nuestro caso, concentradas principalmente en las asignaturas relativas a la historia y la teoría del diseño).

...La ornamentación es una fuerza-trabajo derrochada, y por lo tanto, es salud malgastada. Siempre ha sido así. Pero hoy [1908], esto significa también material malgastado y en definitiva, capital derrochado... A. Loos (Maldonado, 1977: 15).

Pero también permite entender el equilibrio que intenta mantenerse con aquellas asignaturas que relacionadas con la expresión (dibujo, fotografía, entre otras), no dejan de mantener un estrecho vínculo con las prácticas artísticas tradicionales de la pintura y la escultura, pero que definitivamente parecen controladas desde la perspectiva del que llamaríamos “polo a tierra”: las prácticas del Taller de Diseño.

Independientemente de su énfasis, en las tres universidades, el Taller es el eje comprometido con la idea de “racionalizar” el ejercicio creativo, con la idea de ponerlo a trabajar en función de necesidades, por fuera de la “especulación formalista”. Según las ideas que conciben los fundadores de la carrera sobre el arte y sus prácticas, creemos percibir en sus discursos, que uno y otro son un enemigo del que es necesario protegerse en términos disciplinares, bien sea por sus características en el uso de la creatividad (como experiencia estética) bien por la cercanía que sugiere con el asunto del “estilismo-elitismo”. Según ellos, a diferencia del arte, el diseño industrial en esas perspectivas, es exactamente lo contrario. Sobre estas ideas volveremos en un capítulo posterior.

DOS TIPOS DE ENFOQUE EN LA APUESTA

Compartiendo la base desde donde parecen motivadas las tres universidades para crear los programas de diseño industrial en Bogotá, nos referimos a los mencionados proyectos de desarrollo industrial del país con base en las políticas de diversificación y promoción de las exportaciones, son expuestos por lo menos dos enfoques diferenciados en cuanto a las maneras de asumir el asunto.

Si seguimos la idea académica de la forma y la producción, el primer enfoque (Universidad Jorge Tadeo Lozano) parece formulado por fuera de los paradigmas de la arquitectura de la época, mientras que el segundo (Universidad Javeriana - Universidad Nacional) concentra buena parte de sus preocupaciones en ella como disciplina liberal. Esto no sólo es explicable bajo la idea de que los fundadores en una y otra son fundamentalmente arquitectos, estudiantes en la Universidad Nacional durante los años sesenta y principios de los setenta, socializados en las complejidades disciplinares de la arquitectura de tal época, como vimos en un capítulo anterior, sino también entendiendo que en la Universidad Jorge Tadeo Lozano es posible que otro tipo de profesionales y de paradigmas le hubiesen dado

forma a las propuestas fundacionales (el caso de José de Recasens, puede apuntar hacia tal dirección). Finalmente, estos últimos eran profesionales que libres de los presupuestos de la arquitectura, pudieron proyectar una imagen menos romántica sobre el desarrollo, y más clara en su apuesta por las posibilidades del mercado, no obstante el vértigo indicado en torno de sus contenidos¹⁸.

Es posible que esta circunstancia haya permitido que de manera orgánica, un diseñador industrial gobernase las estructuras académico-administrativas del programa durante 1979, nos referimos a Mauricio Olarte, quien seguramente traía de su formación en Pratt Institute en New York, las prácticas norteamericanas del ejercicio disciplinar. Esto, tanto en la Universidad Javeriana como en la Universidad Nacional es un hecho de remoto registro, por lo menos, y por lo que sabemos, durante los primeros diez años de funcionamiento de sus respectivos programas.

Podríamos señalar un ejemplo que lo ilustra. Mientras en la Universidad Javeriana y la Universidad Nacional se incluye la Ergonomía como factor del estudio, entendimiento y determinantes de las variaciones dimensionales y psicológicas de la población a la que se dirigirá un objeto, en la Universidad Jorge Tadeo Lozano las asignaturas que se relacionan con este enfoque buscan el entendimiento de las dinámicas de la percepción humana, incluso bajo las expectativas de la persuasión. Esto sugiere, como veremos en un capítulo posterior, que en el primer caso se da cuenta de una preocupación por las variaciones culturales del cuerpo humano, los anhelos, los deseos y las expectativas, entre, por ejemplo, un alemán y un colombiano en relación con los objetos industrializables, como parte de un discurso adjunto a la reivindicación cultural que comparten los fundadores en la Universidad Javeriana y en la Universidad Nacional como actores. Por su parte, el segundo caso sugiere que es necesario conocer las complejidades del proceso psicológico-fisiológico de la percepción, para responder a una comunión entre el gusto del consumidor y el objeto diseñado, garantizando el éxito de la fabricación y la distribución como un fin en sí mismo.

Casos como este apuntan a que en la Universidad Jorge Tadeo Lozano se muestre importante el ejercicio creativo del diseñador en torno de una especie de seducción de las mercancías como garantía del éxito en el mercado, como inscripción a “la orientación mundial de estilo”, mientras que en la Universidad Javeriana y la Universidad Nacional este ejercicio está centrado más en la lectura de las características culturales de la población (dentro de las que se encuentran sus carencias) como posibilidad de la

¹⁸ Cuando decimos “romántico”, no afirmamos de manera peyorativa tal cualidad. En realidad nos referimos a la idea de que es difícil establecer las conexiones materiales (por fuera de los discursos ofrecidos) que puedan concretar aquellas apuestas.

conquista del bienestar social¹⁹. Así mismo, y a la luz de sus exposiciones, puede plantearse una mayor claridad en este sentido en el caso de la Universidad Javeriana frente al caso de la Universidad Nacional, pues en ella explícitamente se afirma que su egresado debe tener conciencia sobre el impacto cultural de su trabajo, en términos de significabilidad y aceptabilidad social, idea que con esfuerzo podría emerger de los escritos de la Universidad Nacional.

Ahora bien, los ajustes sobre la marcha hacen que por lo menos el primer enfoque en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, resulte relativamente modificado en sus primeros proyectos de grado (por lo menos de aquellos a los que se tiene acceso). Abandonado un poco el énfasis sobre “los objetos agradables y susceptibles de ganancias”, idea del perfil en el ajuste del pregrado en 1976 (AI-UJTL), buena parte de estos proyectos resultan inscritos en el circuito de estudio de necesidades del usuario (no solamente como consumidor final), redacción de determinantes (en las que además se tiene en cuenta los aspectos productivos y de distribución) y el diseño de artefactos, en una especie de coherencia con los procesos en la Universidad Javeriana y la Universidad Nacional.

Tabla No. 4.2. Primeros proyectos de grado. Universidad Jorge Tadeo Lozano

1980	1981
Despulpadora de café Bermúdez A., Gonzalo	Sembradora de arroz Llano T., María del Pilar
Sistema sobrefaz para disponer de energía eléctrica en los hogares de ciudades colombianas Pardo Gibson, Jaime	Sartén basculante Higuera Mariño, Rosalba
Destilador de agua para laboratorios Rozo Correal, Jeannette Marline	Equipo de seguridad industrial protección para la persona González, María Claudia
Ejercicios para el desarrollo intelectual y motor del niño Fonseca M., Liliana	Sistema para extracción del látex de la papaya Pérez Q., Janny
Filtro para agua Sánchez Gómez, Remberto	Proceso de aplicación de pintura Becerra G., Isabel Consuelo

¹⁹ Relacionado con los problemas del acceso a la energía eléctrica de comunidades rurales y semi-rurales en América Latina, y en función con el perfil del diseñador, Polo afirma en el documento de intención que da forma a ALADI que “...[la consideración del problema energético] muestra los tremendos desajustes en la formación y ejercicio profesional del diseñador y su incapacidad actual para contribuir eficazmente a la satisfacción de las inmensas necesidades que aquejan a un elevado porcentaje de población mundial...” (Polo R, 1980a: 17).

1980	1981
	Surcadora -abonadora González R., Carlos E.
	Cosechadora para papa Mutis F., Mayra
	Sistema de lavado, secado y transporte para piezas metálicas Puin C., María Concepción
	Guacal plástico apilable para el transporte y almacenamiento de frutas y hortalizas Díaz-Granados O., Alvaro Esteban
	Sistema de aislamiento acústico para prueba de pitos Bonnet A., Ana Lucía
	Cocina modular : investigación específica Escalante Echeverri, Lina María
	Juguetería en Colombia Albarracín, Patricia
	Trapiche manual Bonilla V., Martta Helena

Fuente: Catálogo público. Biblioteca Universidad Jorge Tadeo Lozano

Queremos aclarar que con esto no afirmamos que la Universidad Javeriana o la Universidad Nacional hubiesen influido en la aparente variación de enfoque, o que en estas dos universidades se hubiese diseñado el perfil correspondiente a las expectativas del momento, si somos sinceros, no sabemos ni lo uno ni lo otro. De hecho sabemos que entre 1973 y 1979, en la Universidad Jorge Tadeo Lozano se presentan varios ajustes al programa, algunos de ellos sugeridos de forma expresa por el ICFES (Acuerdo No. 75 de 1979), y de la misma manera se presenta una dinámica de inserción de maneras de ver el problema, que pudieron ser tan opuestos como complementarios en su momento, y que seguramente propiciaron orgánicamente ciertos ajustes en el perfil (en un principio con la aparente influencia de Julio Vinaccia y José de Recasens, pero luego con las miradas de Mauricio Olarte, Ingo Werk y Gerd Schuessler cuando menos).

Esta primera generación de proyectos de grado marca una tendencia por el estudio de situaciones en contexto, que intentan ser problematizadas desde un cierto afán interventor del diseño, indiferentemente del sector en

el cual se inscriban²⁰. Por lo que hemos expuesto, no es completamente sorprendente en los casos de la Universidad Javeriana y la Universidad Nacional, pues parece ser un resultado orgánico de su apuesta inicial. Lo es un poco más en el caso de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y, como decíamos, puede responder a los continuos ajustes que se hicieron durante los años setenta en su estructura curricular buscando afinar la *jurisdicción*, así como a la participación de personajes que posiblemente entendiendo el diseño desde otra perspectiva, pudieron influir en las maneras de enfocarlo finalizando la década. Solo señalaremos un caso.

Mauricio Olarte (diseñador industrial, gráfico, fotógrafo y cinematógrafo colombiano formado en Pratt Institute en New York (AI-UJTL), al ser decano de la Facultad de Diseño Industrial, decide nombrar a Ingo Werk, Gabriel Bernal, Gerd Schuessler y Germán Ramírez en las áreas de Comunicación, Humanista, Tecnológica y Proyectual respectivamente. No queremos caer en el determinismo que ha seducido buena parte de la reciente literatura de la historia del diseño en América Latina²¹, sin embargo, creemos necesario indicar, que los dos profesores alemanes provienen de Hochschule für Gestaltung de Offenbach, uno como arquitecto, diseñador de interiores y diseñador industrial (Werk) y el otro como mecánico de precisión y diseñador (Schuessler) (AI-UJTL).

Más allá de la anécdota, creemos que si esta escuela buscaba el mismo tipo de perfil que su homóloga de Ulm, las ideas que Gui Bonsiepe ventila en sus escritos de la época (egresado de esta última y prolífico académico del diseño desde los años setenta), no sólo pudieron haber sido motivadas en su escuela, sino que pudieron transitar en este tipo de instituciones en la Alemania posguerra. De sus ideas, la que posiblemente ha sido la más influyente durante varias décadas, es la que relaciona el diseño industrial con el desarrollo tecnológico y desde esa plataforma con el desarrollo social por medio de la satisfacción de las necesidades de la población; suerte de “esencia” que parece respirarse en los propósitos de los primeros proyectos de grado en la Universidad Jorge Tadeo Lozano²². De allí, de poder pensar que Werk y Schuessler, por lo menos, estaban sensibilizados con

²⁰ Son comunes a las tres universidades, incluso en la Universidad Pontificia Bolivariana en Medellín, encontrar proyectos preocupados por “lo doméstico”, “la salud” y “lo rural”, en una suerte de herencia con las preocupaciones de los arquitectos, pero resueltos dentro del marco de esta nueva *jurisdicción*: objetos industrializables.

²¹ Una suerte de idea que evidencia los problemas de enfoque venidos de cierto ejercicio colonialista, cuando se quiere explicar la formación de los programas de diseño industrial en América Latina, bajo el manto de la influencia de la escuela Hochschule für Gestaltung de Ulm en Alemania.

²² Según la bibliografía, algunas asignaturas de la época, así como varios de estos proyectos de grado, fundamentan sus ideas en el texto *Teoría y Práctica del Diseño Industrial* de Bonsiepe, libro publicado en castellano en 1978 por la editorial Gustavo Gili, en el cual son tratados entre otros

estas ideas, del simple hecho de que pudiesen transitar en el formato de textos las ideas de Bonsiepe en la Universidad Jorge Tadeo Lozano o de los efectos mismos relacionados con la rutina del programa y su posible interrelación con otros que entendían el mismo axioma, podría entenderse un ajuste en la expectativa final de proyectos de grado en la Universidad Jorge Tadeo Lozano y la aparente variación que sugiere con respecto a los propósitos previstos desde 1973.

Es como si finalmente los dos enfoques se encontraran al final de la década. Es muy probable que haya sido así. Sin embargo, y a pesar de que los proyectos de grado en las tres universidades muestran tendencias de enfoque muy similares, también es cierto que lo son en las generalidades. Los detalles de los perfiles en las tres universidades parecen vigentes durante los años ochenta, pero los pormenores, sus motivaciones e influencias deben ser objeto de un proyecto posterior.

En la Universidad Javeriana y en la Universidad Nacional, como dijimos, no sólo parece un resultado orgánico dada su apuesta, sino que es posible que la influencia de personajes como Jesús Gámez (arquitecto de la Universidad Nacional de Medellín y posgraduado en estética en la Universidad Stuttgart y diseño industrial en Hochschule für Gestaltung de Ulm en 1969), y por supuesto la visión que comparten los fundadores y parte de los profesores tanto en una universidad como en la otra (recordando que en su mayoría fueron estudiantes de arquitectura de la Universidad Nacional en Bogotá durante los años sesenta y principios de los setenta), hayan fortalecido tal enfoque.

Dada la escasa información que sobre ello se presenta, finalmente estas dos apuestas de enfoque durante los años setenta en Bogotá, pueden ser interpretadas mediante dos tipos de influencias que responderían a su propia perspectiva. La primera movilizaba desde el último enfoque expuesto, que no sólo tiene que ver con los alemanes en la Universidad Jorge Tadeo Lozano y el perfil de Gámez, sino también con las expectativas de un grupo de arquitectos formados en la Universidad Nacional en los sesenta (por lo menos el grupo de arquitectos, incluyendo a Gámez, defendiendo la postura del diseño industrial como factor del desarrollo técnico y cultural de “nuestros pueblos”).

La segunda perspectiva tiene que ver con la formación y el enfoque de quienes estudian *fine arts* en los Estados Unidos en esos mismos años: Jaime Gutiérrez, Daniel Gómez Obregón, Diego Obregón, Mauricio Samper y Mauricio Olarte, quienes parecen transitar en torno al problema de las formas de los objetos y las maneras de producirlos.

asuntos, aquellos relacionados con los diálogos entre la ciencia, la tecnología y el diseño, como posible fórmula transformadora de la sociedad.

No creemos que sea accesorio mencionar que la influencia de los arquitectos en la formulación del programa de diseño industrial en la Universidad Javeriana y la Universidad Nacional, es evidente y fundamental, lo que dirige nuestras miradas hacia ciertos paradigmas que se encontraban establecidos en los enfoques de estos profesionales durante la época: racionalización de la producción, satisfacción de las necesidades de la población por medio de una creatividad racional y autonomía técnica y cultural de los pueblos productores. Ideas que pueden rastrearse en la escuela en la que se formaron como arquitectos, que son caldeadas en el escenario universitario en que circulaban y que se consolidan en sus expectativas del deber ser social en los discursos de fundamentación disciplinar para el diseño industrial, como veremos en un momento.

Por su parte, la Universidad Jorge Tadeo Lozano parece haberse visto relativamente liberada de estos discursos, y a su manera, haberle apostado a algunos de estos presupuestos, desde perspectivas “menos ideologizadas”.

APROVECHANDO LAS COYUNTURAS DEL CONTEXTO

Con estas ideas al frente del escenario, podemos señalar que los tres programas de diseño fundados durante la década de los setenta en Bogotá, comparten con variaciones las motivaciones para su creación. A su manera, coinciden en procurar una especie de racionalización productiva, por medio del conocimiento y el uso de los materiales y sus procesos de manufactura, como posibilidades para escapar de lo que señalan como falencias del sector industrial colombiano: el problema de la copia, el pago de regalías y la baja calidad de la producción nacional, aspectos que parecen coincidentes con las políticas gubernamentales de comercio exterior de los años setenta: universalización, diversificación y eficiencia productiva (Proexpo, 1976: 35). La documentación a la que hemos tenido acceso, deja entrever que es inexistente un diagnóstico empírico que buscara entender la realidad del asunto por parte de quienes redactan los programas de estudio. En los tres casos, tanto en los documentos institucionales de creación de la carrera, como en los escritos de opinión de los fundadores, existe más una idea general de lo que se consideran como problemático.

Como hemos indicado, en la Universidad Jorge Tadeo Lozano la apuesta parece haber sido establecida frente a las posibilidades de la serialización productiva como garante del éxito y las ganancias de un producto en el mercado. En la Universidad Javeriana por medio de la idea de fortalecer, algunos afirman “modernizar” el aparato productivo nacional (Franky & Salcedo, 2008), idea que parece compartirse en la Universidad Nacional. En estas coincidencias y en su efectiva variación, se pueden explicar, en

unos casos mejor que en otros, las apuestas en las estructuras curriculares y la relativa tendencia de las asignaturas técnico-tecnológicas en los programas, así como las apuestas que hacen al alinear sus ejercicios académicos en algunos de los renglones de la dinámica productiva del país del momento, deliberadamente o no.

En este sentido es claro cómo en la Universidad Jorge Tadeo Lozano y la Universidad Nacional son creadas asignaturas para tales propósitos, en las cuales, sobre todo en la Universidad Nacional, se puede estar fusionando un interés por alinearse con tales dinámicas económicas junto con una práctica disciplinar que se entendía como “natural” en el ejercicio de la arquitectura del momento. En tal caso (Universidad Nacional), la línea de materias llamadas “diseño”, que atraviesa toda la carrera, recorre las tradicionales áreas de aprendizaje del lenguaje de la forma y los procesos creativos del diseño. Desde el estudio y uso de las nociones punto, línea, plano y volumen (Diseño 1), hasta el diseño de sistemas de transporte y sistemas de industrialización de la vivienda (Diseño 10), se recorren distintos énfasis como empaques (Diseño 2), envases (Diseño 4), vajillas y aparatos sanitarios (Diseño 5), mobiliario doméstico (Diseño 6) y mobiliario médico (Diseño 7); varios de ellos partícipes de los renglones de exportación colombiano en la década de los setenta, y reconocidos como lugares de la práctica disciplinar de la arquitectura durante varias décadas. No en vano, fueron ejercicios en las áreas de trabajo en aquellas materias opcionales de diseño industrial en arquitectura en la Universidad Nacional desde 1966²³.

En tal escenario, y teniendo en cuenta la relación de la arquitectura moderna con este tipo de prácticas artísticas, los arquitectos se ven sistemáticamente involucrados en el diseño de este tipo de objetos, principalmente en el diseño de mobiliario. La historia del mueble en Occidente durante los primeros 50 años del siglo XX da cuenta de la frecuencia con que esta práctica tuvo lugar, y es probable que en la Universidad Javeriana este tipo de intereses atravesaran la malla curricular. Sin embargo, la generalidad de las asignaturas propuestas en 1976 nos dificulta afirmarlo con contundencia.

Por su parte en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, el caso de las asignaturas de Diseño Industrial para Accesorios y Empaques en el currículo del posgrado, así como sus homólogas del pregrado, más allá de la recreación disciplinar de los arquitectos, eran asignaturas en las que seguramente se estudiaban las expectativas del mercado frente a algunos productos bajo la consigna de “la orientación mundial de estilo”, en un interés por resol-

²³ Es justo indicar que esta estructura resulta compartir el sentido del programa de arquitectura durante los años sesenta. Como en esta propuesta, los talleres de arquitectura se basaban en aquellos años, en el objeto como razón de ser de la enseñanza y el aprendizaje de la *discrecionalidad*.

ver las necesidades de protección, conservación y transporte de productos nacionales (AI-UJTL).

Finalmente no creemos que sea descabellado afirmar que dadas las políticas económicas del momento, las tres universidades a su manera, pudieron haber sentido un llamado alineado con sus visiones generales como universidades para contribuir con el beneficio social y el desarrollo industrial del país. Pero es muy posible que también, con base en tal discurso, encontrarán en el diseño industrial una pequeña excusa para afiliarse a los programas de gobierno y, por qué no, aprovechar los beneficios que acarrearía tal asunto, bien en términos de mercado académico, bien en función de las posibilidades de su fortalecimiento académico-administrativo²⁴.

HACIA LA SÍNTESIS

A partir de estas ideas, podemos afirmar que el diseño industrial se cristaliza en las universidades de Bogotá gracias a la influencia del contexto por promover y diversificar las exportaciones como epicentro del desarrollo de la industria nacional y en función de la evidente necesidad institucional (de las universidades) por inscribirse en tal proyecto, bien por razones ideológicas, bien por oportunidades de fortalecimiento administrativo o de mercado académico.

Interpretando estas coyunturas y en función de los intereses mezclados entre las instituciones y los actores que diseñan los programas, las apuestas de perfil en las tres universidades de Bogotá, y seguramente también en la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, transitan por dos caminos. Por un lado aquel énfasis que pretende estimular el valor agregado de las mercancías, por medio de la persuasión, y la búsqueda sistemática del gusto de los consumidores (Universidad Jorge Tadeo Lozano). Por otro, aquel que aparentemente sensibilizado con la importancia del mercado, se concentra en la satisfacción de las necesidades de la población a la que se dirige el proceso de diseño de objetos (Universidad Javeriana y Universidad Nacional).

De cualquier manera, los tres programas, con su respectivos esfuerzos por la claridad, parecen enfocarse sobre las ideas del desarrollo industrial basados en los paradigmas de los debates de las *fine arts*, en apuestas que decididamente pretenden dibujar los marcos de referencia de la *jurisdic-*

²⁴ Es importante recordar que se entendía en esta carrera uno de los aspectos misionales de Proexpo durante los años setenta "...los programas de asistencia técnica que desarrolla PROEXPO con el objeto de elevar el nivel competitivo de nuestros exportadores se desarrolla en los siguientes campos: a) Comercialización; b) Transportes; c) Empaques y embalajes; d) Estudios especiales; e) Capacitación; f) **Control de calidad y diseño industrial...**" (Proexpo, 1976: 45, las negrillas son nuestras).

ción del diseño industrial, así como el establecimiento de las características de su *esoterismo* disciplinar; ejercicios que además de esperarse en los discursos de *profesionalización*, recrean un *prestigio* y una identidad de grupo, dadas las coincidencias de paradigmas y enfoques, de la misma manera que de experiencias vocacionales compartidas por sus actores, tal como lo plantea Everett Hughes (Evetts, 2003).

Tanto la racionalización de la producción en el uso de materiales y procesos, como la apropiación del lenguaje plástico del diseño con su respectiva deuda ideológico-estilística con el movimiento moderno en la arquitectura y las *fine arts*, y la razón de ser de estas dos dimensiones, es decir, el propósito del trabajo creativo en el diseño, son ideas que se establecen como fundamento común para la práctica disciplinar en las tres universidades, insistimos, con un matiz institucional relativo a la inscripción en las coyunturas y con una proyección de sociedad, que los fundadores consienten en su fuero interno como individuos. Sobre esto último intentaremos trabajar en el siguiente capítulo.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

DISEÑO INDUSTRIAL EN COLOMBIA. CONFIGURACIÓN DE UNA JURISDICCIÓN

...el nacimiento de las disciplinas está siempre ligado a la creación de grupos...

(De Certeau, 2006: 76)

Para los fundadores de la carrera, el diseño industrial es la disciplina que está llamada a hacer del desarrollo del país “una realidad coherente”, si se tiene en cuenta que el punto de partida de su trabajo debe ser la resolución de las necesidades de “nuestro pueblo” procurando su “calidad de vida”. Este propósito se alcanza apuntando, en todos los casos, hacia el uso racional de maquinaria y de materia prima en la producción de objetos, jalonando así una cultura industrial considerada por ellos más moderna, para su eficaz inserción en los mercados. Esto último como parte del discurso institucional en el que pretenden inscribirse como actores del proceso de *profesionalización*. 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. En esto emergen ciertas similitudes y diferencias que el diseño industrial comparte con las artes, la arquitectura y la ingeniería principalmente, al basarse en el *uso* y la *función de objetos para la cotidianidad*, en su reproductibilidad industrial en función de las *necesidades de los usuarios* y en su *sensibilidad “estética”* vinculada con las expectativas de las personas para quienes es creado un objeto o un producto para el consumo.

FUNDADORES DEL DISEÑO INDUSTRIAL EN BOGOTÁ

Hemos señalado el escenario general que caracterizaba el momento social del país en la mitad del siglo XX. De la misma forma hemos querido exponer algunas generalidades de lo que se vivía en la Universidad Nacional durante la década de los sesenta, así como sobre la apuesta conceptual que había hecho su Facultad de Arquitectura. En esta parte, queremos exponer algunos de los detalles que caracterizan a nuestros fundadores como individuos inscritos en algunas de sus respectivas redes sociales.

Como hemos advertido, el grupo de fundadores del diseño industrial en Colombia estudia arquitectura en la Universidad Nacional entre 1954, año de ingreso de Guillermo Sicard y 1974, año de graduación de Rodrigo Fernández y Germán López. En este período, como hemos dicho, circulan ideas generales sobre la 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 ¿Qué relación podría tener el programa de arquitectura en la Universidad Nacional con el interés de los fundadores en torno del diseño industrial propiamente dicho?

Pasaríamos por irresponsables si dijéramos que tenemos respuesta a este interrogante. Es más, seríamos pretenciosos si afirmáramos que nos hemos acercado a su resolución. Es más preciso decir, que a la luz de ciertos asomos, puede ser posible configurar un indicio en torno de este asunto.

Tanto los arquitectos colombianos que estudiaron y trabajaron en Estados Unidos, como los que lo hicieron en Europa durante los años cuarenta y cincuenta, se vieron involucrados de primera mano con la práctica que ejercían los arquitectos de las primeras décadas del siglo XX, y que fueron los artífices de la Werkbund y la Bauhaus en Alemania principalmente. Bien por el contacto directo con el ejercicio de diseñar todos los componentes de la infraestructura de la vida cotidiana en un proyecto (como el caso de Lloyd Wrigth en EU o de Rietveld en Holanda, por mencionar solo dos casos), seguramente experimentado tanto por los colombianos que trabajaron con Le Corbusier en Paris, o por la relación que pudieron sostener con Walter Gropius, Mies Van der Rohe o Joseph Albers, etc., aquellos colombianos que vivieron tal experiencia en Estados Unidos, es claro que ciertas ideas sobre el diseño de objetos de “menor proporción”, despertaron en su enfoque disciplinar. Sabemos que por ejemplo Enrique Triana fue seducido por el diseño de interiores y de muebles (Gutiérrez, 2006: 71), de la misma forma que Dicken Castro.

Pero también es cierto que existe otra corriente que no es menos fuerte, la que radicalizada en la línea de la industrialización de la construcción,

entrega en las manos de los que viven tales experiencias la necesidad por preocuparse de la serialización de los insumos arquitectónicos, en razón de la asequibilidad y la eficiencia presupuestal de los proyectos de vivienda, principalmente. Esto indefectiblemente los acercó a principios del diseño de objetos que fueran susceptibles de producirse por procedimientos industriales. En Colombia el caso de Hernando Vargas y Álvaro Ortega, entre otros puede sugerirlo

...la arquitectura no podrá satisfacer las necesidades urgentes del hombre mientras no se revolucionen los métodos y los medios de producción de la industria de la edificación...” 1960 (Conclusiones Segundo Seminario de Arquitectura Industrial reunido en Varsovia. AFA-UN Caja 0635 – Carpeta 1213G).

De donde quiera que tal influencia provenga, es claro que como en Argentina, Brasil y México entre otros, en Colombia el diseño se reconoce desde finales de los años cincuenta bajo un relativo paternalismo por parte de los arquitectos consumados, quienes veían en sus contemporáneas especialidades (diseño industrial y gráfico) una suerte de carrera afín o auxiliar de la arquitectura¹. En 1963 Arturo Robledo, para ese entonces decano de la Facultad de Artes en la Universidad Nacional, señalará tanto a la construcción como al diseño industrial como una necesidad social e histórica (AFA-UN Caja 0635 - 1213H). Lo cierto es que no sólo de manera nominal, sino incluso en el ejercicio de algunos miembros del programa de arquitectura de la Universidad Nacional, el diseño industrial calaba su lugar como especialidad. Entre otras cosas, esto seguramente impulsa a Guillermo Sicard a realizar su posgrado en Europa entre 1964 y 1965.

Ahora bien, en ese escenario de influencias podríamos señalar por lo menos tres tipos de relaciones de sensibilización con la disciplina durante los años sesenta, de quienes resultan ser posteriormente los fundadores de la carrera en la Universidad Javeriana y la Universidad Nacional, así como de quienes escriben en torno de la configuración de la jurisdicción del diseño industrial. En primera instancia, la experiencia académica internacional de Guillermo Sicard y Jesús Gámez. El primero, como dijimos en un capítulo anterior, por medio de sus estudios de posgrado en diseño industrial en Italia y Gámez con sus estudios en Alemania Federal en Hochschule für Gestaltung de Ulm también en diseño industrial (1967-1969) y en estética en la Universidad de Stuttgart (1968). Ni Sicard ni Gámez comparten su

¹ Un principio de proyección disciplinar de la cual Brasil en la Universidad de São Paulo (como asignaturas opcionales en la carrera de arquitectura y urbanismo) y Argentina con la Universidad Nacional del Cuyo y la Universidad Nacional de la Plata, fueron los pioneros en la configuración universitaria de la carrera en la región.

formación en arquitectura en los años o la sede de la Universidad, en el sentido estricto que hemos expuesto hasta ahora. Sicard se gradúa en Bogotá en 1960 y Gámez hace lo propio en Medellín en 1965.

Por otra parte, podemos mencionar a aquellos que fueron estudiantes regulares de arquitectura en Bogotá durante la década, pero que parecen no haber tomado el curso de diseño industrial que Sicard inaugura en 1966 como asignatura opcional en arquitectura.

De ellos es necesario mencionar a Rómulo Polo y Hernán Lozano, quienes comparten haber escrito con relativa frecuencia sobre la “nueva disciplina”, y que en el caso de Polo, resulta ser el fundador del programa en la Universidad Javeriana. Ellos parecen haberse “encontrado” con la disciplina mediante el ejercicio mismo, al parecer en el contacto que tuvieron, aun siendo estudiantes de arquitectura, con el grupo de extranjeros que le estaban dando forma a Artesanías de Colombia. Su experiencia los acercó a Alfred Girardy, diseñador suizo quien, como dijimos en un capítulo anterior, parece ser el responsable de esta misión.

En última instancia se encuentran dos estudiantes de arquitectura, los más jóvenes del grupo, que cursaron las asignaturas opcionales de Sicard, quienes unos años más adelante se convirtieron en los cofundadores del programa en la Universidad Nacional en compañía de su maestro². Rodrigo Fernández y Germán López tuvieron la oportunidad de realizar ciertos proyectos de diseño industrial al interior de la asignatura e hicieron estudios de posgrado en diseño en Milán en 1974, aprovechando el apoyo de la Universidad Nacional, ICETEX (Instituto Colombiano de Crédito y Estudios en el Exterior) y la Scuola Politécnica di Design, en el marco de la creación del programa en la Universidad.

² En el documento fundacional de La Universidad Nacional también aparece registrado Gustavo Gómez Casallas, de quien sabemos relativamente poco. Algunas fuentes lo presentan como fotógrafo, otros como diseñador gráfico graduado de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Tabla No. 5.1. Fundadores del diseño industrial en Bogotá*

Nombre	Estudios de Pregrado	Estudios de Posgrado	Experiencia profesional
Jaime Gutiérrez	Fine Arts. Chowin Art Inst. USA (1958) [¿?]	Diseño Interior. Belmonth Adult School en USA. Ingeniería de Muebles. Inst Lathy en Finlandia	Considerado el primer diseñador industrial colombiano. Profesor PUJ, Unal y UJTL
Guillermo Sicard	Arquitectura Unal (1960)	Curso superior en Dis Industrial. Instituto Estatal de Arte de Florencia (1965)	Asignatura opcional de Dis Ind en Arquitectura Unal (1966) Coautor de la carrera en Unal (1977)
Julio Vinaccia (Italia)	Arquitecto		Primer director del Instituto Superior de Diseño y Proyectos para la Industria (IDI) en UJTL (1973)
José de Recasens (España)	Investigador Catalán		Profesor y coordinador de área en UJTL (1973). Profesor en PUJ (1977)
Jesús Gámez	Arquitectura Unal Medellín (1965)	Estética. Univ Stuttgart (1968) Dis Industrial. HfG Ulm (1969)	Profesor en Unal y PUJ
Rómulo Polo	Arquitectura Unal (1965-1966)	Diseño de Muebles en USA	Dpto Diseño Artesanías de Colombia (1966) Creador y director de carrera en PUJ (1976)
Hernán Lozano	Arquitectura Unal (1965-1966)	Design in Export Promotion en Helsinki School of Economics	Dpto Diseño Artesanías de Colombia (1966) Prof. y Director de Dpto de Diseño PUJ y prof. de UJTL
Billy Escobar	Arquitectura PUJ (1972)	Estudios en diseño en Dinamarca	Profesor y Decano Académico en PUJ (1990-1992) Profesor en UJTL
Jairo Acero	Arquitectura Unal (1973)	Diseño en Bélgica. Muebles en Madera en Finlandia. Muebles en Bambú en China	Artesanías de Colombia entre 1974 y 1995 Profesor PUJ y UJTL

Nombre	Estudios de Pregrado	Estudios de Posgrado	Experiencia profesional
Germán López	Arquitectura Unal (1974)	Curso de especialización. Scuola Politécnica de Milán (1976) [¿?]	Coautor del documento de presentación de carrera en Unal (1977)
Rodrigo Fernández	Arquitectura Unal (1974)	Curso de especialización. Scuola Politécnica de Milán (1976) [¿?]	Coautor del documento de presentación de carrera en Unal (1977)
Gustavo Gómez		Diseño visual, escenografía y fotografía en Italia	Coautor del documento de presentación de carrera en Unal (1977)
Daniel Gómez	Diseño industrial en USA		
Ingo Werk (Alemania)	Arquitecto, diseñador de interiores y diseñador industrial. HfG Offenbach		Coordinador de área de Comunicación en UJTL (1979). Profesor de UJTL
Gerd Shuessler (Alemania)	Mecánico de precisión y diseñador. HfG Offenbach		Coordinador de área Tecnológica en UJTL (1979). Profesor de UJTL
Germán Ramírez	Arquitecto	Posgrado en Diseño y Proyectos para la Industria UJTL	Coordinador de área Proyectual en UJTL (1979) Profesor UJTL
Mauricio Olarte	Diseño industrial Pratt Institute USA		Profesor y Decano de Facultad en UJTL (1979)

*Este listado responde a quienes aparecen registrados con frecuencia en documentos institucionales en las universidades de Bogotá como participantes activos del proceso de creación de las carreras y/o escritores de artículos en revistas como Proa, La Carreta del Diseño, Módulo, entre otras.

Fuentes diversas

Indiferentemente de su escenario de sensibilización con la carrera, en su mayoría, provienen de un sustrato social relativamente homogéneo, una clase media que tuvo ocasión de estudiar en colegios privados, principal-

mente de orientación religiosa en Bogotá, como el Colegio Agustiniiano San Nicolás, el Instituto del Carmen (luego llamado Colegio Champagnat), el Colegio Champagnat en Palmira (Sicard), el Colegio Mayor de San Bartolomé y el Colegio Santo Tomás de Aquino. Jairo Acero, quien trabajó en Artesanías de Colombia entre 1974 y 1995, profesor y escritor sobre diseño, estudió en el Externado Nacional Camilo Torres y Jesús Gámez lo hizo en el Colegio Santander en Bucaramanga.

A su vez, varios de los que figuran como sus acudientes vivían en barrios propios de la clase media bogotana de la época. Cruzando estos dos indicadores (colegios y lugares de residencia), es muy probable que sus padres hicieran parte de las estadísticas de la época en las que, la mayoría de los estudiantes de la universidad afirmaron que ellos eran profesionales o comerciantes. Dice Pedro Amaya

...según el censo de aspirantes de la Universidad Nacional realizado en 1967, se podía indicar la presencia de clases medias urbanas: de un universo de 10.146 aspirantes, el 77,9% clasificó la ocupación de sus padres como patronos, altos jefes (en empresas, ministerios, fuerzas armadas, etc.) profesionales universitarios, personas independientes en el sector de servicios o como profesionales universitarios, empleados de calificación técnica universitaria y rentistas. El 75% de los aspirantes ubicó a su abuelo paterno en las mismas categorías. Sólo el 7,5% señaló a sus padres en las categorías de obreros no especializados, obreros especializados y capataces y el 9,1% clasificó a su abuelo paterno en dichos niveles ocupacionales... (García, 2008: 55).

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 cómo 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. Todo ello en el marco de la lectura universitaria, de un ejercicio de exclusión de la participación política por parte del régimen que encarnaba el gobierno en la forma del Frente Nacional. Como vemos, y para usar las ideas de Karl Manheim, dos enemigos claramente dibujados, en contra de los cuales era necesario construir barricadas para contenerlo.

Es posible, de hecho es nuestra apuesta, que en tal escenario hayan sido estimuladas una serie de ideas en torno de la sociedad para este grupo de individuos, que termina cristalizándose en las determinantes principales de la *jurisdicción* del diseño industrial, como veremos a continuación.

SOBRE EL USO Y LA FUNCIÓN DE LOS OBJETOS

Desde las reflexiones más abstractas en torno del problema de la belleza de un objeto industrial³, hasta el entendimiento de la noción de uso como detonante del proceso creativo (como veremos, una noción muy particular en los fundadores de la disciplina en Colombia), parece abrirse un lugar para que las ideas sobre el deber ser del diseño industrial gradualmente encuentren su descriptor disciplinar, según la percepción que el grupo de fundadores parece concebir sobre el momento histórico del país.

Esta justificación, centrada en las posibilidades que estos personajes vislumbran en la práctica del diseño industrial, presenta de manera más o menos reiterada la necesidad por diferenciarse de campos disciplinares previamente establecidos como el arte (en especial la pintura y la escultura), la arquitectura, y en menor grado la ingeniería. Y no carece de sentido, si es que se devuelve nuestra mirada a la posible génesis del debate entre la forma, la función y el uso de los objetos reproducibles por la industrialización.

Insistiendo en estas ideas, en medio de la secularización de la sociedad Occidental, la emergencia del capitalismo, la vida urbana, la cristalización de la máquina como epicentro de la producción, el ideal de la modernidad parece haber dirigido las expectativas de los individuos en torno del “*supuesto desarrollo y prosperidad ilimitados de la modernidad*” (Svensson, 2003: 16). En este sentido, mencionábamos en un aparte anterior, cómo la discusión europea sobre la creación de objetos transita un camino desde las defensas más apasionadas por las maneras de la producción medieval en la segunda mitad del siglo XIX, que deja entrever una estrecha relación entre la forma de los objetos y sus maneras de fabricación, para pasar por un reajuste hacia las relaciones entre las formas de éstos y su conciliación al frente de las posibilidades de la producción mecánica (Gropius, Bayer, Brauer, etc entre 1910 y 1940 aproximadamente), y llegar a un estadio en

³ “...con una mentalidad genéricamente informada superficialmente moderna, los procedimientos de la arquitectura contemporánea que han provocado una formulación casi precipitada del funcionalismo como criterio de valorización artística, hacen plausible y aceptable sin comprobación el concepto de lo bello en el objeto que la máquina y la industria producen [...] Si hemos oído decir que la arquitectura es bella cuando responde satisfactoriamente a un uso [la citada idea de Gombrich sobre Lloyd Wright], bello será, automáticamente, el objeto que ha nacido precisamente para un uso...” (Cosco, 1962).

el que la función para la cual está destinado un objeto susceptible de reproducirse mecánicamente, sea la principal determinante de sus características formales. La conocida premisa de “la forma sigue la función”, conquistada en el siglo XIX como discurso en la arquitectura, pero aparentemente apropiada en el diseño de objetos, luego de la experiencia Bauhaus en Europa.

En esto no deja de ser importante la distancia que pretenden tomar los artistas y los arquitectos de la época del llamado “academicismo” (Gay, 2007), el que, relacionado con la enseñanza de ciertas técnicas y destrezas que recreaban el estilo reinante en la pintura, la escultura y la arquitectura durante el siglo XIX, se convertía en una especie de enemigo burgués contra el cual era necesario construir bases ideológicas opuestas.

La llamada revolución del impresionismo en la pintura⁴, así como la revolución funcionalista en la arquitectura, pueden dar pistas sobre el hecho, decía Frank Lloyd Wriqth en 1914 “...por arquitectura orgánica entiendo la arquitectura que se desarrolla de dentro hacia afuera en armonía con las necesidades, diferenciándose de la que aplica desde el exterior...” (Collins, 1970: 154).

Pero al mismo tiempo que se desgastaba el estilo académico del siglo XIX, emergía una práctica disciplinar nueva, que concentraba su ejercicio en la configuración de estructuras a partir de un principio funcional: el puente como estructura que conecta dos puntos; el espacio que alberga personas en ciertas actividades; y que ubicaba la expresión formal del creador en un segundo plano. Casos expuestos con relativa frecuencia, son el puente de Coalbrookdale⁵, Shropshire (1771-1781) que según Nikolaus Pevsner fue el primer puente de hierro construido, o el puente colgante de Menai, que conecta North Wales con Anglesey (1818-1826), la Biblioteca de Santa Genoveva en París (1843-1850) o la Estación de St. Pancras en Londres (1864). Todas éstas, cuando menos, demostraciones a gran escala de una nueva relación entre la forma y la función de las creaciones materiales, de lo que ciertamente unos años después, aprendieron los jóvenes arquitectos en formación, como Walter Gropius y Adolf Loos en Europa y Frank Lloyd Wriqth en Estados Unidos, por ejemplo. Era el escenario

⁴ “...en un principio, todo parecía marchar bien. La perspectiva científica, el sfumato, los colores venecianos, el movimiento y la expresión se agregaron a los medios del artista para representar el mundo en torno a él; pero cada generación descubrió que aún existían focos de resistencia insospechados, bastiones de convencionalismos que hacían que los artistas aplicasen formas que habían aprendido a pintar más que, realmente, a ver. Los rebeldes del siglo XIX propusieron proceder a una limpieza de todos esos convencionalismos; uno tras otro éstos fueron suprimidos, hasta que los impresionistas proclamaron que sus métodos les permitían reproducir sobre el lienzo el acto de la visión con exactitud científica...” (Gombrich, 2007: 562).

⁵ Hecho por un maestro herrero llamado Abraham Darby, con la ayuda del arquitecto T.F. Pritchard (Pevsner, 1992: 12).

de la discusión entre las formas en su estado más simple, y “la inmoral” decoración que las adornaba. En palabras de Adolf Loos “...*el hombre de nuestro tiempo que, a causa de un impulso interior, pintarrajea las paredes con símbolos eróticos, es un delincuente o un degenerado...*” (Arias, 2007: 51).

Pero esta dialéctica forma-función, en el escenario de la revolución plástica del siglo XIX, parece haber llegado un poco más lejos durante los años sesenta y setenta del siglo XX, cuando se consiente la idea de que los objetos no sólo deben resolver el problema anterior (la forma de los objetos dentro de la lógica de la producción mecánica), sino que además les corresponde ajustarse a las diversas características de los grupos de personas para quienes están destinados, entendiéndose cuando menos, que éstos manifiestan tener distintas maneras de apropiarse de ellos. Es entonces cuando parece discutirse la relación entre la forma, la función y los usos de las cosas producidas para las actividades de la vida cotidiana.

En Colombia, seguramente en el marco de este debate, y de paso señalando que no hay una postura del todo académica en el discurso de sus artículos publicados⁶, podríamos señalar dos tendencias en las concepciones del diseño industrial que son utilizadas durante los años setenta del siglo XX, como estrategia de justificación de la creación de la carrera en el país.

Por una parte, el varias veces señalado camino que pretende alinearse dentro de los programas económicos de los gobiernos de la época, principalmente con aquellos relacionados con la promoción de las exportaciones. Esta línea se caracteriza por una marcada tendencia hacia el estudio de los mercados y por la formación de un profesional capaz de traducir las necesidades de éstos, en productos de consumo con las características que supone en torno de su reproductibilidad y comerciabilidad “...*podríamos considerar que el diseñador es el encargado de introducir en la industria el punto de vista del consumidor, sus necesidades y anhelos...*” (Fernández, 1976: 11).

Las características que supone un producto inscrito en esta lógica, se encuentran ligadas tanto a la expectativa más general sobre la discusión de las formas de las mercancías y sus sistemas de fabricación, como a las ideas del desarrollo industrial colombiano presupuestado por las políticas de los gobiernos del Frente Nacional, toda vez que se entiende que este tipo de productos hacen parte de los renglones de bienes transformados, que como hemos advertido, son partícipes activos en los programas co-

⁶ Por lo menos entre 1974 y 1989 varios de los actores de la *profesionalización* del diseño en Colombia, publican un relativamente extenso número de artículos en revistas como *PROA*, *La Carreta del Diseño*, *Módulo*, entre otras, en los que existe una gran percepción de hechos, que más que a ejercicios diagnósticos de comprobación, responden a sus maneras de entender la realidad.

lombianos de exportación a ciertos mercados internacionales en los primeros años de la década de los setenta.

A la luz de estos ejemplos, que reúne varias de las ideas en los escritos de los fundadores de la carrera, podemos decir que esta dimensión, que pretende justificar el diseño industrial como campo disciplinar autónomo, está inscrito dentro de las determinantes y las expectativas institucionales⁷.

Por su parte, la segunda línea de justificación se aleja un poco de las dimensiones más institucionales, y (a veces utilizándola como soporte, a veces contradiciéndola aparentemente de forma inconsciente) se inscribe dentro de una lógica argumental que permite entrever, entre otras cosas, los anhelos de los fundadores, ya no tanto como agentes que materializan las expectativas institucionales, sino como actores vivos del proceso, quienes encuentran en los hechos, las posibles realizaciones de sus ideales. En ella, en general, el ejercicio del diseño industrial entendido como trabajo creativo para el diseño de objetos de consumo, se dibuja como un enemigo contra el cual es necesario oponer resistencia, pues es sinónimo de elitismo y descontextualización “...esas diferencias de gustos, hábitos, poder adquisitivo, procesos industriales y de pensamiento [con el contexto norteamericano] son quizás los factores más difíciles para juzgar y adaptar a nuestro medio...” (Gómez, 1977: 16).

Posiblemente bajo el manto de la discusión sobre la forma y la función, sobre la producción seriada y el objeto de arte y/o de la artesanía (seguramente heredada de la arquitectura funcionalista como cuna de su formación), la mayoría de los fundadores de la carrera advierten durante los últimos años de la década de los setenta, que el diseño industrial es una disciplina que, basada 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, como hemos indicado, la calidad de vida de los usuarios.

No deja de ser interesante ver la manera como la plataforma institucional se convierte en la oportunidad para que los actores del proceso, puedan hacer visibles los lugares en los que creen debe estar la sociedad colombiana, y hasta donde deja ver la estructura curricular de varios de los programas de la época, la posibilidad de hacer de ello una realidad. Pero así como algunas de estas ideas muestran tener cierta claridad (por

⁷ Hemos visto cómo la Universidad Nacional en su documento fundacional reconoce como uno de los puntos de partida de la carrera, la sugerencia de la Misión Belga contratada por Proexpo para conquistar algunos de estos propósitos (Sicard, López, Gómez, & Fernández, 1977: 1.6). De la misma forma hemos expuesto cómo emerge tal idea en los programas en la Universidad Jorge Tadeo Lozano y la Universidad Javeriana.

ejemplo, *creatividad social*), igualmente es complejo lograr descifrar en lo concreto, a qué se refieren algunos otros de sus postulados. La idea de “necesidades reales de nuestro pueblo”, puede señalarlo.

En la tradición del debate entre la forma y la función, se da por hecho que la creación en el ejercicio de los diseñadores se debe enmarcar en el propósito principal para el cual sus obras son proyectadas. Aquellas premisas como la que mencionamos de Lloyd Wrigth o la conocida máxima de Le Corbusier “*la casa es una máquina habitable*”, afinan la idea de que la creatividad en la arquitectura no sólo no debe responder al ejercicio de la exploración formal en la búsqueda de un estilo (rompimiento académico con el siglo XIX), o incluso satisfacerse en las posibilidades de la producción mecánica, sino que obligan a que el ejercicio de creación esté amarrado estrechamente a las funciones para las cuales estas obras son creadas. De esta manera, puede entenderse que en el caso del diseño de una silla, una mesa o unos cubiertos, debe privilegiarse la funcionalidad en la práctica de las actividades de las que pretenden ser soporte, dando por hecho que deben ser susceptibles de producirse en series iterativas, es decir, haciendo uso de la menor cantidad de material y procesos para su producción. De todas maneras el diseño de una silla, una mesa o unos cubiertos como fin en sí mismo, así cada uno se halle inscrito en los puntos mencionados, no parece entonces ser suficientemente aceptable. Es necesario entender, en el ejercicio de su proyectación, las dinámicas en las que este objeto se insertará, entendiendo que las exigencias prácticas hacen visibles las diferencias entre una silla de trabajo y un asiento para un automóvil, para usarlo como ejemplo.

Estos hechos, relacionados con la inclusión en el diseño industrial de los llamados factores humanos, desde las contribuciones de la ergonomía (entendidos en algunos casos como factores sociales), sobre todo de la aparente conciencia que despiertan los datos antropométricos entre las poblaciones o lo que varios de los integrantes de nuestra comunidad de interpretación señalan como cuestiones perceptivas en las relaciones hombre-objeto de uso, parecen ser el lugar al que se refieren los distintos escritos de los años setenta, cuando mencionan las necesidades reales de nuestro pueblo “...*podría ser inconcebible una silla realizada en cristal, aunque ésta hubiera sido calculada para el tipo de trabajo y esfuerzos a soportar...*” (Fernández, 1976: 11).

Aunque no igualmente reiterada que las anteriores, estas necesidades reales también aparecen relacionadas con la idea de que las costumbres entre las distintas formas sociales son diferentes y, en ese sentido, la cultura material debe serlo. La conciencia de que existen distintas maneras de resolver los mismos problemas, ya salido de los dictados del mercado, o de que sea visible una estructura diferenciada de valores sobre las necesida-

des, parecen indicar una postura relativista en torno del ejercicio creativo, en la que se respira cuando menos cierto aire reaccionario. Se presentan, sobre todo, como justificaciones de la existencia de un profesional, con un conocimiento *esotérico* tal, que pueda resolverlo; El ejemplo de Jorge Zapp puede ilustrarlo “...es una licuadora alemana producida en el país un producto adecuado. Afirmarlo significaría decir que las condiciones económicas del ama de casa alemana son idénticas a las nuestras, sería declarar que los nacos y papillas germanas se procesan igual que nuestros jugos, que los plásticos que producimos son los mismos que se utilizan en Europa, que todos los elementos con que no contamos deben ser importados y que por lo tanto no requerimos Diseñadores Industriales...” (Zapp, 1976: 16).

Es en últimas, según sus postulados, una *jurisdicción* que requiere entrenamiento largo dado su *esoterismo* y *discrecionalidad*: un discurso de justificación disciplinar “...En el design, no es posible trabajar en forma irresponsable, [...] no basta para ser diseñador creer poderlo hacer [...] manejar las formas [...] ser arquitecto, [...] artista, [...] es indispensable, saberlo hacer. No es posible diseñar una ‘linda silla’ para oficina que le causa lesiones físicas a los usuarios, definitiva e indudablemente ¡no!...” (Fernández, 1976: 12).

De igual forma, al intentar argumentar este punto, algunos de los escritos dirigen la mirada hacia una lucha contra el consumismo, en el que se siente respirar un universo ideológico que por un lado puede explicar la abstracción de la noción de necesidades de nuestro pueblo, pero que por el otro, además nos da luces sobre una posible circulación de ideas desde el discurso más general del diseño industrial en Europa y Estados Unidos, en una fusión con unas maneras particulares de entender la vida por este grupo de individuos. Sobre este punto volveremos más adelante.

Matizando el discurso institucional, la mayoría de los fundadores de la carrera de diseño industrial en el país entienden que esta disciplina es lo suficientemente compleja para ser practicada por profesionales formados específicamente en ella. Las expectativas de la promoción de las exportaciones en los renglones de bienes transformados sugieren, para el caso colombiano de la época, un ejercicio de producción de mercancías que manifiesten 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 pretenden conquistar. Todas estas habilidades encontradas por ellos, en el perfil de un nuevo profesional: el diseñador industrial. Pero de la misma forma y distanciándonos un poco del discurso institucional, la comercialización de un producto debe estar inserto en el ejercicio de su proyectación, que

a su vez está basado en el entendimiento de las necesidades reales de las personas, que por principio resultan ser los usuarios de las mercancías, y en este proceso, a quienes los objetos deben ajustarse, cuando menos en sus cualidades cognitivas y antropométricas. Esto último tal vez explique aquel señalado énfasis, hecho por los programas de diseño industrial en Bogotá en torno al área proyectual.

En suma, las ideas de Jairo Acero, Dicken Castro, Harry Child, Billy Escobar, Rodrigo Fernández, Jesús Gámez, Gustavo Gómez Casallas, Daniel Gómez Obregón, Hernán Lozano, Rómulo Polo, Guillermo Sicard, Luis Fernando Zapata y Jorge Zapp, cada uno de ellos y con variaciones, partícipes de la *profesionalización* del diseño en distintos niveles, y de quienes se encuentran registrados varios artículos impresos en varias de las revistas señaladas con anterioridad, coinciden en afirmar que la práctica del diseño industrial no sólo *no es* un saber que se aprende de manera espontánea, pues 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 de los bordes de lo que algunos de ellos despectivamente denominan “consumismo”.⁸

...[en el curso avanzado de diseño industrial en 1973, dictado en la carrera de Arquitectura de la Universidad Nacional] se obtuvieron prototipos [...] con una utilización racional del material, técnicas de producción, funcionalidad, estética, etc., es decir con **todas las cualidades que debe tener un producto industrial diseñado** [que como antecedentes, configuran el perfil del futuro diseñador en la universidad] dirigido hacia la creación de individuos capaces de resolver los problemas de las necesidades del país [...] sin caer en el CONSUMISMO [sic], creando productos de la industria **para las necesidades de nuestro pueblo...** (Sicard, 1976: 17, las negrillas son nuestras).

⁸ No es completamente clara la concepción sobre este término. Dados los contextos en los que se cita de forma explícita y en los que se sugiere de forma tangencial, entenderíamos una fusión entre por lo menos dos puntos. El primero, relacionado con la descontextualización que sugieren las mercancías importadas al país (por desfase antropométrico y cognitivo principalmente). El segundo, más complicado de sostener, el que relaciona la producción norteamericana con ejercicios ‘irresponsables’ de multiplicación de mercancías, y que son vistos como prácticas de ‘colonialismo de la metrópoli’; para la dominación cultural.

ARTE Y DISEÑO INDUSTRIAL ¿ENEMIGOS IRRECONCILIABLES?

Hemos expuesto lo que se entendía por diseño industrial en aquellos años. En este ejercicio, no podemos pasar por alto el relativo esfuerzo de los fundadores por diferenciarlo del arte, cuando en algunos de sus escritos, debemos decir, no muy frecuentes pero sí explícitos en tales casos⁹, se presenta la tajante idea de su diferencia y el aparente rompimiento relacional: ni como parte del gran campo (diseño industrial como una de las expresiones del arte), ni como heredero de su ajuste histórico (diseño industrial como arte).

Si el producto del trabajo del diseño industrial se entiende como una práctica creativa, como con variaciones se explica la práctica artística; si se ha superado en la época la idea de que una pieza artística no depende de su serialidad (la idea de la pieza única) para ser considerada como producto de su práctica; y si a estas dos cosas le sumamos la manifiesta adopción que los diseñadores hacen de ciertas corrientes de las artes visuales como lenguaje plástico de sus trabajos en estos años: líneas rectas, superficies básicas, formas y colores primarios, es decir, ascetismo formal ¿qué entiende por arte nuestro grupo de fundadores, que le permite no sólo hacer la división, sino además consentir en ello incluso una especie de “enemigo”?

No viene al caso hacer un rastreo de las maneras como es entendido el ejercicio artístico en Occidente porque por supuesto, rebasa nuestros propósitos, pero aproximarse a cierta variación en su concepción, aunque sea de forma general, puede darnos pistas sobre el asunto.

Entre otros, Wladislaw Tatarkiewickz ha entendido que la concepción sobre el arte varía de acuerdo con la época en la que sus obras se observen (Arias, 2007: 93-94). Dice por ejemplo, que la práctica artística durante el siglo XIX (sobre todo la pintura, en su segunda mitad), está relacionada con la belleza, el pensamiento, la seriedad, la rectitud moral y la individualidad sin fines comerciales, en pocas palabras, con una práctica noble, relativamente admirada por la sociedad europea en general. Sin embargo, bajo el ajuste de las maneras de producción y la distancia del academicismo, las expresiones “fauvescas” de las llamadas vanguardias (para usar

⁹ Lo cual nos alerta sobre el propósito. En una práctica con pretensiones profesionales, la afiliación casi ideológica de los artífices con un sistema visual proveniente del arte abstracto (cubista, neoplasticista, suprematista como en Rusia, de arte concreto como se denominó en Argentina en los años cuarenta, minimalista, racionalista como el arte óptico, etc.), y el relativo silencio que demuestran los fundadores al respecto, resulta ser cuando menos llamativo. Desafortunadamente rebasa nuestros intereses actuales, pero ese radicalizado silencio en varios de los actores del proceso, en comparación con el también radicalizado pronunciamiento de algunos otros en su contra, pueden estar señalando algunos aspectos que podrían ser el inicio de otro proyecto.

uno de los apelativos con los que en Europa se denominó el trabajo de Matisse, Derain o Manguin en la primera década del siglo XX), adquieren cierta independencia que no sólo está relacionada con la representación visual (pasar de la mimesis a lo abstracto), sino que tiene que ver con una aceptación social de su trabajo de manera parcial y relativa (solo algunos y bajo ciertas circunstancias, veían en estas obras objetos de admiración), explicable por la herejía que representan, si usamos la idea y la expresión de Peter Gay (2007).

En sus respectivos escenarios, la descontextualización de la obra artística que impulsa el trabajo de Marcel Duchamp (1920s), la desmaterialización que sugieren los performances de Joseph Beuys (1960s) (Providencia, 2003), la desublimación que hace latente la producción del llamado Pop Art (1960s) y las fronteras que cruza el arte óptico en relación con la reproductibilidad de las obras artísticas (1950s), son elementos que cuando menos, redibujan los bordes de la creación plástica, permeando los distintos campos de la creación humana “...en una época donde el arte no está directamente vinculado a una ideología social determinada, está entonces disponible para cualquier demanda que surja...” Argan (Arias, 2007: 95).

Contrario a esta especie de genealogía, que se concibe desde hace unos pocos años, y que no hace parte del enfoque de los fundadores del diseño industrial en Colombia, y de cierta manera, contrario al postulado de Argan, nuestro grupo parece compartir más algunos de los principios de los arquitectos modernistas sobre el trabajo artístico, lo cual es apenas esperado dada su formación académica. Las ideas de que el funcionalismo (cuando los objetos deben ser proyectados de acuerdo con la función que desempeñarán) liberará al hombre de la intuición artística (Cosco, 1962) o aquellas que pretenden relacionar el arte con lo insólito y exclusivo, con la práctica burguesa como diría Tomás Maldonado, parecen poner sobre la mesa el viejo debate entre “lo artístico” y “lo decorativo”, pero no necesariamente, diríamos nosotros, entre el diseño y el arte como a veces parece ser la intención de nuestra comunidad de interpretación.

Como hemos indicado, no es este el lugar para desarrollarlo, pero la idea de inmoralidad en la forma de los objetos (señalando su ornamentación), está relacionado con un sistema ideológico que parece haber sido fundado por los arquitectos disidentes del ya mencionado academicismo del siglo XIX, seguramente a partir de la disección propuesta por Kant

...La universal comunicabilidad de un placer implica ya en su concepto que ése no debe ser un placer del goce que **surja de la mera sensación, sino de la reflexión**; y así, el arte estético, como arte bello, es uno que tiene por medida la facultad de juzgar reflexionante [sic] y no la sensación de los sentidos... (Arias, 2007: 36, las negrillas son nuestras).

Para ellos (en especial Adolf Loos, Walter Gropius, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, entre otros) la decoración era un atentado contra las ideas del progreso; de hecho era sinónimo del retroceso. Por esta razón, el señalado ascetismo formal respondía a una postura moral que era adecuada con el momento histórico y que, por supuesto, se configuraba en contra de su enemigo el ornamento, aparentemente emparentado con la intuición del artista, que por supuesto era considerado inmoral.

El despilfarro de material, de trabajo humano en la dedicación para la fabricación, así como la razón fundamental para la cual los edificios eran proyectados, eran principios que se circunscribían en la idea académica de recrear tan fielmente como fuera posible el estilo considerado como sublime, heroico, elevado, en lo cual eran justificadamente sacrificables.

Ya lo hemos mencionado para varios de los arquitectos que terminan el siglo XIX y comienzan el XX. Entendiendo “el llamado histórico” al que respondían, la idea de “la opulencia universal” es un propósito hacia el cual dirigir los esfuerzos y, en ese camino, reajustar las prioridades en la creación arquitectónica cuando menos

...en un tono ampliamente emotivo [Loos], recuerda a sus contemporáneos que deben alegrarse, pues se encuentran camino a la meta que les espera [...] un tiempo donde las ciudades ‘brillarán como muros blancos’ [...] Sus reflexiones trascienden el campo de la estética [afirmando] que los hombres del futuro serán más ricos que los del pasado, pues no tendrán que gastar tanto dinero ornamentando casas, ropas y hasta viandas... (Arias, 2007: 52).

Varias de estas ideas se encuentran en el núcleo argumental de los fundadores del diseño industrial en Colombia, sesenta o setenta años después. Y en general la estructura base de las preocupaciones resulta ser, con algunas variaciones, la misma: satisfacer necesidades reales, racionalizando las materias primas y la producción en su manufactura, para lo cual el lenguaje visual de ciertos movimientos artísticos del siglo XX era su cantera estilística.

Podemos entonces pensar, aunque de manera provisional, que se encontraba la concepción que los fundadores del diseño en el país tenían sobre el arte y su ejercicio, desde donde aparentemente establecieron una discusión con el ornamento, en una gradería en la que se agitaba la bandera del valuarte modernista como estilo. Pero en medio de sus descripciones, simultáneamente se hace visible otra dimensión en la discusión, que relacionada con el asunto del ornamento (del arte, como hemos entendido en sus escritos), muestra una preocupación ideológica, que creemos trasciende el ejercicio de justificar la carrera y que en últimas contribuye con la configuración silenciosa del imaginario como grupo.

Bien en las definiciones de lo que no es o bien en las posturas explícitas al respecto, nuestro grupo de fundadores relaciona las prácticas artísticas en general, con el trabajo de lo que varios de ellos denominan “estilista”. Según sus planteamientos, el estilista es el personaje que tiene a su cargo el maquillaje de las mercancías, en lo que parece ser un ejercicio de mejoramiento de las calidades exteriores de los objetos para que sean objetos atractivos y efectivos en el mercado. La referencia más clara en el diseño de objetos (si no hablamos del Neoclasicismo, o del Art Nouveau, o incluso del Art Deco en la arquitectura) es lo que se ha denominado en la historia de los objetos *styling*, practicado desde la posdepresión estadounidense, y gran “enemigo” de nuestro grupo de fundadores, de su gran mayoría¹⁰.

Como lo menciona Tomás Maldonado, luego de la crisis que vivió la sociedad estadounidense durante los años veinte, la propuesta de Henry Ford, visible en su modelo T, debió ser ajustada por la política de la obsolescencia programada (ya practicada por General Motors en la víspera de la depresión), que pretendía desgastar rápidamente la forma de los objetos, así mecánicamente aún fueran aptos para el uso. De esta manera se estimularía el consumo de automóviles en este ejemplo, pero de los objetos en general como apuesta productiva. Decía Henri Dreyfuss

...eran los años de la Depresión, el inicio de los años treinta, cuando la parálisis económica aferró al país. Los productos industriales cumplían la función para la cual habían sido pensados, pero salían de las cadenas de montaje con una enervante monotonía [...] Pero entretanto algunos industriales más perspicaces habían llegado a comprender que para superar sus dificultades se debía perfeccionar el servicio que los productos prestan, hacerlos más convenientes para el consumidor, y a la vez mejorar su aspecto... (Maldonado, 1977: 19).

En este ejercicio surgen los conocidos precursores del diseño norteamericano, Henri Dreyfuss, Walter Teague y Raymond Loewy, quienes entre otros, diseñaron desde íconos reconocidos del llamado consumismo norteamericano, la cajetilla de Lucky Strike, algunas botellas de Coca-Cola, hasta, electrodomésticos, máquinas y vehículos, siempre bajo la determinante de lo que se denominó objeto estilizado (*streamlined*), de donde debe

¹⁰ Varios de ellos hacen explícita su postura, sobre todo los arquitectos egresados de la Universidad Nacional. Sin embargo, nos reservamos la posibilidad de generalizarlo no solo porque parezca prudente, sino porque desconocemos en lo hallado en sus escritos, la perspectiva en esto de Jaime Gutiérrez, Daniel Gómez o Mauricio Olarte tres de los colombianos formados en Estados Unidos.

provenir una de las posturas de nuestro grupo de estudio en relación con el ornamento y, secuencialmente, en esa relación difusa con el arte¹¹.

Inscrito en el propósito empresarial, este ejercicio del diseño de objetos, de nuevo en relación con el *styling*, basó su éxito como estrategia en el privilegio de la apariencia de las mercancías y no necesariamente en el debate entre las formas de ellas y su maneras de fabricación, permitiendo a nuestro grupo, señalar en dicha práctica la idea de jerarquizar la necesidad del empresario en lugar de la del usuario: inaceptable para quien cree que el mundo ideal se encuentra entre muros blancos, en un asomo de igualdad económica y social para todos los seres humanos (Loos), y reflejos de la arquitectura moderna europea, de su práctica e influencia en el contexto latinoamericano, y por supuesto de la formación de nuestros arquitectos fundadores

...[por la coyuntura del nazismo, los principios de la Bauhaus] viajaron con sus promotores a los Estados Unidos donde, sin embargo el diseño industrial se convirtió en estilismo (*stayling*) [sic] y su contexto fue **desvirtuado**... (Fernández, 1976: 12 y 13, las negrillas son nuestras)¹².

Los objetos son inmorales si reproducen estilos o si responden al ejercicio de la ostentación; son inmorales al ser inútiles, al ser lujosos como las obras de arte, pues deben responder a las necesidades habitacionales (en el caso de un mueble), al uso racional de materiales y de la capacidad industrial a la que se tiene acceso, y en general deben responder al conocimiento de las necesidades del grupo social al que se están dirigiendo (Ewert, 1974: 15).

Es posible que desde estas consideraciones, los fundadores de la carrera concibieran en la práctica del rediseño y el maquillaje de los objetos, no sólo la materialización de un enemigo de grandes proporciones (el consumismo), contra el cual los programas de estudio de la Universidad Nacional y la Universidad Javeriana, con matices, pretendían expresamente construir marcos críticos, sino que, en ese sentido podía considerarse como sinónimo del abandono del que algunos llaman “factor social”.

Es en suma, si se nos permite la expresión, el consentimiento de una fórmula: en el discurso de justificación del diseño industrial en Colom-

¹¹ Pues el ejercicio del *streamlined*, demuestra la concentración de los diseñadores norteamericanos en los detalles de las apariencias de los objetos industriales, trabajo que seguramente llevaban a cabo mediante el “perfeccionamiento” de sus ornamentos.

¹² Aunque sabemos que no es una afirmación precisa: mientras la Bauhaus se consolida con un poco de ventaja en Alemania, el Styling hace lo propio en Estados Unidos, entre otras cosas porque responden a dos enfoques particulares sobre el problema de la industrialización, consideramos útil la afirmación en su contexto, pues se percibe cuando menos la subvaloración del ejercicio en Estados Unidos, y la “corrupción” que sugiere el arribo de las ideas Bauhaus, a dichas tierras.

bia, arte sugiere superficie del objeto (según nuestro rastreo: ornamento), que a su vez pone sobre la mesa el lugar del estilista que evoca el *styling* norteamericano y su gaseosa intervención subyacente, contra la cual, la universidad en donde se formaron los fundadores del diseño industrial, en la época en la que se formaron, luchó frontalmente, y que resulta traducida en consumismo y en sí mismo, bajo el embrujo del privilegio de las necesidades del empresario y no del usuario, un ejercicio inmoral y anacrónico, si volvemos a las ideas de Adolf Loos o, en otro escenario, a las de Camilo Torres.

¿DISEÑO INDUSTRIAL ¡NO ES ARQUITECTURA!

De la misma manera con que se mencionan las similitudes y las diferencias con el arte, el grupo de fundadores configura una versión sobre el problema con la arquitectura. Es necesario indicar, que no es un ejercicio de mención sistemático y repetitivo en sus escritos, de hecho se presenta con una frecuencia relativamente baja, pero como en el caso del arte, lo hace con una cierta contundencia que permite entrever una postura clara frente a la relación. Si volvemos a las ideas de Abbott sobre la *jurisdicción* profesional, es normal que el grupo de fundadores configure un discurso en torno de la diferencia entre el diseño industrial y la arquitectura, en el cual, el primero se presenta con ventajas frente a al segundo, principalmente haciendo visibles sus vacíos (los que ellos perciben) y que parece tener sentido si es que se entiende en ello un esfuerzo por justificar y legitimar la existencia del diseño industrial.

Autores como Peter Collins han mencionado la influencia que el diseño industrial ejerce sobre la práctica de la arquitectura luego de cierta época (al devolverse tanto en el tiempo –siglo XIX–, una influencia difícil de sostener), dibujando un escenario en el que la escala del diseño de un mueble, se convierte en el paradigma para el diseño de un edificio. En esto señala como el principal heredero de las discusiones de finales del siglo XIX y principios del XX, a Marcel Brauer (Collins, 1970: 274-275). En el caso de la justificación del diseño industrial en Colombia, el grupo fundador señala cuando menos tres ideas con las que pretende argumentar la *discrecionalidad* de la carrera respecto de la arquitectura.

Algunos de ellos se limitan a mencionar, sin muchas explicaciones, que el ejercicio de esta disciplina (del diseño industrial), por una suerte de “mecanismo automático”, aleja tanto a arquitectos como artistas e ingenieros, dada la complejidad que sus problemas sugieren. Entienden que en el diseño de un objeto de uso cotidiano se cristaliza cierto *esoterismo*, que relacionado con el gusto de sus consumidores, su diversidad antropométrica y sus expectativas psicológicas, indican *per-se* la dedicación exclusiva de un especialista.

Otros profundizando, parecen querer trazar una frontera entre las dos disciplinas, reconociendo inicialmente sus similitudes e influencias. Según sus ideas, el diseño industrial ha aprendido de la arquitectura su base conceptual, su estructura metodológica y su dimensión expresiva, en torno del que parece ser su mayor baluarte disciplinar: el pensamiento proyectual. Pero en medio de sus exposiciones, adhieren a una tácita idea de “lo adecuado” del enfoque que sugiere el diseño industrial, en contra de la arquitectura.

Sin embargo, quienes intentan exponer las oportunidades que ofrece el diseño industrial en el escenario histórico, también caen en el ejercicio de la crítica de la profesión en la que se formaron (arquitectura) como una aparente respuesta hacia la urgencia del reajuste de la disciplina. Según esta serie de argumentos, las distintas dinámicas que se presentan en medio del establecimiento de la producción mecánica, y el contexto social en el que se da, exigen de los arquitectos concentrarse en las posibilidades de la industrialización arquitectónica, llamando al ajuste de los enfoques y las prácticas profesionales “...para poder de esta manera llegar a mejores viviendas dirigidas a las gentes de bajos recursos...” (Child, 1977: 9).

Desde allí, se configuran las ideas más reiteradas que, a pesar de reconocer estas similitudes disciplinares, parecen cuestionar la arquitectura con el ánimo de su actualización, dejando entrever el ánimo de hacer notorios sus vacíos y poner a la luz del llamado histórico, el relativo anacronismo que representan, según la idea del mundo que nuestro grupo de fundadores consienten: un mundo para todos, que exige el uso de *la creatividad social*.

Para varios de ellos, el arquitecto parece formarse en medio de un sistema de abstracciones, que no le permiten entender la realidad del contexto en el cual se halla inserto, a pesar de la tendencia que el programa de arquitectura de la época suponía. En las afirmaciones más duras de esta línea, se señala a la arquitectura como el centro en el cual se cristaliza la especulación que, como hemos entendido, se encuentra relacionada con aquella práctica de satisfacerse a sí mismo como creador, donde el principio y el fin de la obra arquitectónica parece morar en el gusto del artífice en el ejercicio por recrear estilos; dicho de otra manera, en su experiencia estética como creador. Por supuesto, y a la luz de lo expuesto en párrafos anteriores, para nuestra comunidad de interpretación es un hecho relacionado con el ejercicio estilístico, propio de lo que es considerado por algunos de ellos, como un hecho inmoral ¿En qué radica esta línea crítica?

Al parecer los arquitectos que justifican la existencia del diseño industrial, como hemos dicho, alineados con las perspectivas de “la calidad de vida y el confort de nuestros pueblos”, encuentran que la práctica arquitectónica de la época, a veces en el privilegio de la experiencia estética, pero también a veces en la necesidad de responder eficientemen-

te dentro de un sector de la economía que parece en ascenso (el de la construcción), únicamente se deleitan en ejercicios plásticos en los que se dejan de lado los problemas de “la comunidad”, en sus dimensiones psicológicas y antropométricas, cuando menos. Frente a estos vacíos, emergen en el argumento las posibilidades que promete el diseño industrial, dada su sensibilidad con el usuario por su estrecha cercanía con la ergonomía, la antropometría y los aspectos psicológicos de las personas a quienes se dirige su creación

...este desconocimiento de las determinantes humanas aleja cada vez más al arquitecto del contexto y su estereotipada apariencia lo separan del conglomerado, por el contrario el ejercicio profesional en el diseño con sus determinantes índices de relación al contexto y su responsabilidad con el conglomerado han logrado que el Diseñador alejado de pretensiones sociales asuma con objetividad la función de dar soluciones a los problemas que enfrenta... (Anónimo, 1982: 52, las negrillas son nuestras).

De esta manera, se reconoce con frecuencia que el diseño industrial es una disciplina que viene legitimándose (en los años setenta) desde hace poco tiempo, en lo que la arquitectura le lleva una cierta ventaja, y que lo ha hecho, contrario a la arquitectura, en medio de las coyunturas de los “modernos modos de producción” (Polo R, 1989: 30). A pesar de ello o quizá en su función, los diseñadores industriales (se incluye a veces a los diseñadores de interiores) anteponen lo que Polo llama “lo genérico de la actividad”, es decir, y siguiendo su argumento, el ejercicio humano por resolver las relaciones con el entorno mediante la creación de artefactos, en una especie de reflexión al estilo de la llamada antropología de la técnica¹³, en lugar del ejercicio de creación especulativo, es decir, sin pretensiones funcionales.

CREATIVIDAD SOCIAL. NECESIDADES CULTURALES, INNOVACIÓN Y AUTONOMÍA

En un momento histórico caracterizado por las políticas de diversificación y promoción de las exportaciones colombianas, el diseño industrial se convierte según la justificación de sus fundadores, en la posibilidad de hacer del desarrollo una realidad coherente, es decir, un proyecto propio que implica la modernización de la cultura industrial pasando de la copia a la innovación, buscando la racionalización productiva (de materia prima y

¹³ Reflexiones frecuentes en los ejercicios de conceptualización del diseño de Tomás Maldonado, André Ricard y Jordi Llovet “...*Las causas finales de la realización y aplicación técnicas se encuentran en la abundancia de necesidades, deseos y preocupaciones del hombre...*” (Dessauer, 1964: 152).

procesos), la innovación tecnológica (autonomía técnica) y las posibilidades de diferenciación de los productos colombianos en los mercados internacionales (por medio de su calidad), pero también, y posiblemente como núcleo fundamental, anclado en la capacidad por innovar respondiendo a las necesidades reales del país (autonomía cultural).

Bien por el registro de ciertos sectores en el ejercicio exportador del país durante estos años, bien por la relación relativamente rastreable entre la práctica de la arquitectura moderna y el diseño de muebles y su influencia en la perspectiva de nuestra comunidad de interpretación, y de la misma forma, el interés por las maneras tradicionales de la producción, que motivadas por las lecturas sobre la industrialización, los planes de desarrollo del Frente Nacional en la universidad colombiana (años sesenta), y en varios casos, por la influencia del ejercicio profesional de diseñadores extranjeros como Alfred Girardy en su víspera (años sesenta), la práctica del diseño industrial va dibujando por lo menos dos escenarios iniciales de trabajo

...la vinculación a programas de desarrollo artesanal de algunos diseñadores extranjeros traídos por la AID [USAid] para el servicio de Artesanías de Colombia, y el sinnúmero de ‘cuerpos de paz’ entre los que se encontraban algunos diseñadores con formación académica en diseño industrial, gráfico y aún de interiores, **despertaron inquietudes respecto del campo del diseño, especialmente en estudiantes de arquitectura que trabajaban con Artesanía de Colombia en ese momento** [más o menos entre 1965 y 1970] y que luego a través de su relación con otras instituciones esparcieron la semilla aprovechada por muchos de los diseñadores que actualmente trabajan en Colombia... (Lozano, 1977: 19, las negrillas son nuestras)¹⁴.

En este sentido, el sector del mueble, sobre todo en madera, es reconocido por los primeros diseñadores como campo de acción disciplinar, en donde se concentra buena parte de la producción de la carrera, seguramente no sólo visible en los indicadores que las agencias del Estado ofrecen en cuanto a su dinamismo comercial, sino también en las diversas prácticas que para la época, finales de los años setenta, sobre todo los programas académicos en la Universidad Pontificia Bolivariana en Medellín y la Pontificia Universidad Javeriana, hacen manifiesta su participación. En el caso de la Universidad Pontificia Bolivariana por medio de proyectos en cooperación con industrias de la ciudad “... [*en diseño y desarrollo de*

¹⁴ Con Girardy, pero también con otros extranjeros involucrados en estos programas, se fue consolidando ya no sólo la que hemos denominado “sensibilización institucional”, sino un nivel de influencia que transita al ras de las relaciones profesionales, incluso de las personales como podría indicarse entre el diseñador suizo y R. Polo, cuando menos.

muebles] Students are trying to apply the theoretical elements they have been taught at the school in their projects...” (Zapata, 1979: 3). En la Universidad Javeriana por medio de su programa universidad-industria “... *con Fedemetal, Acopi [...] y 13 empresas privadas de Bogotá, Pamira, Manizales, Bucaramanga y Boyacá, mediante convenios especiales...*” (Polo R, 1980: 2).

En su complemento, y no menos importante, la realización de algunos eventos de relativa envergadura como el organizado por el Centro Internacional del Mueble en Medellín en 1980 y el Foro Tecnológico de Oficina Abierta en Bogotá en 1989, donde tuvo lugar la discusión de estos asuntos, subrayan la construcción de un campo de intervención de la disciplina que pretenden justificar. El primero, organizado en Medellín durante tres días (del 4 al 7 de junio), reunió diseñadores y arquitectos de varios países como los conferencistas Ilmari Tapiovara (Finlandia), Gajanan Upadhyaya (India), Gui Bonsiepe (Alemania), Mario Bellini (Italia), Gae Aulenti (Italia), George Nelson (Estados Unidos), Arthur Pulos (Estados Unidos), Theo Crosby (África del Sur), Jesús Gámez (Colombia), Jaime Gutiérrez (Colombia) y Rogelio Salmona (Colombia), convocando un poco más de 400 personas como asistentes. El segundo procurando estandarizar los aspectos técnicos de diseño y producción de mobiliario para oficina, fue organizado por la Escuela de Diseño y la Cámara de Comercio de Bogotá en el Centro de Convenciones de Bogotá en 1989 (Polo, Rueda, & López, 1989).

Por su parte, y recordando cómo durante los años sesenta resulta ser un campo estratégico para los planes institucionales de exportación de manufacturas locales, el caso del sector tradicional de las artesanías, aunque con matices relacionados con un extremo respeto a sus procesos y una relativa reserva frente a su intervención por parte de los fundadores del diseño (como es claro muy en contra del sentido que le da inicio¹⁵), la discusión disciplinar se muestra relativamente activa en esta especie de definición *jurisdiccional*.

Algunos hechos, como su participación en las exportaciones hacia Estados Unidos (Proexpo, 1976), hacen visible en conjunto con la creación de Artesanías de Colombia, no sólo el interés de los gobiernos del Frente Nacional por estimular su calidad (entendida como posibilidades de racio-

¹⁵ Ya hemos mencionado cómo tal sector resulta estratégico para los planes de exportación de manufacturas locales, en torno de su intervención en la racionalización productiva y el mercadeo internacional. De la misma manera hemos indicado lo importante que resulta ser tal estrategia para varios de los países en vías de desarrollo, en donde son llevados a cabo proyectos similares al colombiano, varios de ellos con antelación: Grecia, Jordania, Líbano, Pakistán, Afganistán, México, Surinam, El Salvador, Jamaica, Costa Rica (Pulos, 1988: 236-237), Turquía, Indonesia, China, Perú, Ecuador y Bolivia entre otros (Er, Korkut, & Er, 2003).

nalización de procesos, uso de materiales y en general sistematización en la producción para la manufactura de mercancías que se ajusten a las expectativas de la demanda), sino que además y a la luz de la participación de algunos de los fundadores de la carrera en dichos procesos (Rómulo Polo, Hernán Lozano y Jairo Acero por nombrar algunos), pueden ser motivos detonantes de una crítica hacia estos procesos al interior de la definición del campo del diseño industrial, diez o quince años después, años en los que dibujan su *jurisdicción*.

Tal toma de distancia es visible en las ideas de Jairo Acero

...Tradiciones productivas milenarias son conservadas con cuidado para mejorarlas y mantener viva la vinculación a la Máquina Nacional, recibiendo así una participación mínima de reconocimiento a la propia asistencia. Recibiendo de las instituciones de gobierno un tratamiento eminentemente romántico (en el cual se refieren constantemente a la conservación del patrimonio tradicional) el productor se ve agobiado por las fuerzas normales del desarrollo: la tecnología automática, la aglomeración fabril...

a lo que agrega

...Familias enteras que subsisten del limpio trabajo artesanal en los Campos de Centroamérica y en las Montañas Andinas, no desearán jamás el caos y la destrucción física que se está determinando con torpeza, a través de las organizaciones de producción snob... (Acero, 1980: 12).

No alinearse con el aparente proyecto formulado durante los años sesenta, nos referimos a las directrices interventoras de las agencias del Estado en compañía de las misiones provenientes de la Alianza para el Progreso, puede explicarse de nuevo por la matriz de donde se desprende su formación. No lo relacionamos unidireccionalmente, pero es necesario recordar que mientras estos tres personajes estudiaban arquitectura en la Universidad Nacional, en ella circulaban ideas sobre la autonomía cultural con base en la ciencia y la técnica¹⁶, que fusionados con el espíritu “antiyanky” que recorría la Universidad en la época (Jaramillo, 2007: 162), conectaban una serie de ideales que pueden soportar tal toma de distancia. Pero sobre todo pone sobre la mesa la delimitación de un campo en función de la reflexión

¹⁶ En 1956 y 1964 respectivamente, Camilo Torres dijo “..El tratar de dar principios sin aplicación a una realidad nacional bien determinada, no sería de mayor aporte para el bien de nuestro país...” (Aguilera, 2002: 71) “... [con la investigación, las cátedras no serían la producción de manuales, sino] la elaboración de nueva ciencia basada en la investigación de los problemas y necesidades del país, [y] tendríamos un nicho de orientación académicos fundamentalmente adaptados a las realidades nacionales...” (Aguilera, 2002: 78).

disciplinar, que evidentemente contribuye con la configuración *jurisdiccional* del diseño industrial en el país.

Más recientemente, y sin pocos opositores, el sector artesanal promovido por Artesanías de Colombia cristaliza la participación activa del diseño industrial en sus procesos, redefiniendo aquellas posturas que entienden en esta profesión, una posibilidad para el desarrollo del sector. Los laboratorios de diseño para la artesanía, fundados durante la década de los noventa, pueden ser evidencia de ello. Organizados en puntos estratégicos en el país, estas oficinas de consultoría, organizan, ajustan y proponen modelos de desarrollo material (prototipos) que buscan ciertos niveles de innovación en la manufactura con “valor agregado”, para el mercado interno y externo. En ellas, la participación de profesionales y estudiantes de diseño industrial, son parte de sus características más importantes.

En suma, en los sectores del mueble y del desarrollo artesanal, se concentraron no sólo los primeros intereses de la formación académica del grupo de fundadores del diseño industrial (por citar algunos casos, Jaime Gutiérrez complementa sus estudios en *fine arts* con ingeniería del mueble en el instituto Lathy de Finlandia, Rómulo Polo hace lo propio en Boston, Rodrigo Fernández y Germán López en la Scoula Politécnica di Design en Milán), sino que se hicieron visibles las más amplias perspectivas sobre el desarrollo industrial del país, no sólo desde las dinámicas corrientes del comercio de mercancías, desde una perspectiva más institucional de los argumentos, sino también en el sentido de la innovación como apropiación tecnológica, y en ese camino, como posibilidad para la creación y la producción autónoma, independiente. Idea que en la mayoría de los integrantes del grupo, parece cercana a sus expectativas sobre el deber ser de la sociedad colombiana.

A partir de estas delimitaciones, y en una curiosa fusión entre las inquietudes por conquistar mercados internacionales y las ideas sobre la autonomía productiva, algunos de los integrantes de nuestro grupo plantean la necesidad por configurar una imagen del diseño con “características propias”, “...we are hoping that through creating **our own design language** we can be better located in the international markets...” (Zapata, 1979: 3 y 5, las negrillas son nuestras). Sin embargo, como agrega Zapata, “nuestro lenguaje” no se refiere al ejercicio de añadir ornamentos a los productos. Esto seguramente está prohibido por las ideas y expectativas sobre lo correcto y lo bello¹⁷, sino que sugiere hacer concientes otros atri-

¹⁷ “... [en diseño gráfico, que no excluye el arquitectónico, de interiores o el industrial] en general los símbolos están diseñados con un rigor geométrico y economía de expresión, características de estas escuelas [minimal y hard edge art]...” (Castro, 1976: 30), propio de las influencias del lenguaje formal-racional del que se alimentaron sus enfoques.

butos, que dicho de paso, son presentados como sublimes por la mayoría de quienes señalan estas problemáticas.

En primera instancia, la idea del reflejo de las necesidades industriales ronda sus postuados al respecto. No existe una claridad total en cuanto a estas nociones, pero podemos inferir, dada la tendencia en los escritos de los fundadores, que esta idea de las necesidades industriales está relacionada con la sensibilización en contra de las que ellos señalan como práctica de la copia de modelos foráneos. Esto según es argumentado en algunos de los escritos, limita las posibilidades del desarrollo industrial, y lo hace dado el lazo de dependencia económica y cultural a la que se somete el país con esta práctica. En lo económico, por el “indiscriminado uso de patentes” y los que, según ellos, son sus consecuentes asuntos respecto del pago de regalías. Y lo cultural, relacionado principalmente con el rompimiento de la correlación entre los satisfactores (productos) y las necesidades (usuarios), que como dijimos en páginas anteriores, transita un ambiguo camino entre las determinantes antropométricas de la población colombiana y una reserva al frente de cierta especie de homogenización de hábitos y costumbres dictada por los objetos, según sus argumentos.

En complemento con la idea de las necesidades industriales, varios de los fundadores encuentran en el ejercicio de racionalización de los recursos productivos, el soporte principal del diseño con características colombianas, usualmente relacionado con la posibilidad para la modernización industrial. Bien en el uso de los materiales disponibles en el contexto

...un mueble que presente ampliamente al algodón y al cuero como materia prima de tapicería y cuya estructura se favorezca por el empleo de accesorios metálicos matemáticamente creados, [...] un mueble diseñado por profesionales para atender las necesidades de la industria y de los usuarios... (Acero, 1984: 11),

bien en el entendimiento de las técnicas de producción “...By ‘own language’ we do not mean to give the furniture additional ornamentation but to create a system having in mind all the recommended principles of wood working methods...” (Zapata, 1979: 5), parecen concentradas las oportunidades para crear la imagen del producto colombiano en los mercados internacionales, al tiempo que se cristaliza una cultura industrial nacional y se asegura la calidad de los productos. Es como si transitaran en sus argumentos las ideas de la reproducción de los estilos aceptados (no ormanetados), bajo una traducción nacional en los materiales de fabricación, que pueden mostrar la diferenciación del producto colombiano en mercados

internacionales, en especial del mueble, y que lo hiciera, en función de la que consideraban “modernización” del sistema productivo¹⁸.

Como lo hemos entendido, no dejan de asomarse ciertas inquietudes con estas ideas. En primera instancia, hemos visto cómo la mayoría de los integrantes del grupo está sensibilizado con los problemas de la descontextualización de los productos para el consumo, cuando llegan como modelos a nuestro territorio (es necesario señalar que en los años setenta, la apertura de los mercados como la conocemos hoy, hace parte de un ideario económico, más que de un hecho consolidado). De hecho, en esto encuentran uno de los pilares más robustos para justificar el nacimiento de un profesional que tenga la habilidad de tener en cuenta las determinantes del contexto. Sin embargo, y como si se dejara de lado, concentrarse en las necesidades del contexto colombiano, se convierte en la posibilidad del éxito de los productos fabricados en el país para los mercados internacionales, que por supuesto manifiestan tener unas condiciones distintas. Usando sus argumentos en el caso, se desposeen así las características de utilidad y convierten los productos en objetos de lujo (lo hacen notorio en las dimensiones antropométricas, psicológicas y socioeconómicas cuando se trata de exponer el caso a la inversa, es decir, cuando somos receptores).

Por otra parte, hemos indicado cómo basados en estas premisas, el grupo de fundadores ha dibujado una especie de enemigo alrededor de los objetos de contemplación (que no aparentan un uso específico, por fuera de ser “adornos”), con el fin de tomar distancia de otras disciplinas. Parece ser un discurso contradictorio, o mejor, un argumento que desde una de las dimensiones (entender el asunto como productores), pretende alinearse a las expectativas del proyecto exportador, para justificar la creación del diseño industrial en Colombia.

Sin embargo, y por fuera de las palabras escritas, es claro que el sentido de estos argumentos no buscan tanto entender un problema social (el de las implicaciones de la descontextualización de la producción y su consumo) sino que pretende construir unos argumentos que, alineados con ciertas expectativas institucionales y sobre todo recreando ciertos paradigmas como sujetos, dan forma a un nuevo profesional, cuyo ejercicio es necesario diferenciarlo de otros campos. Es en últimas, parte del ejercicio por justificar la existencia autónoma del diseño industrial, lo que sumado a la marcada

¹⁸ Hemos señalado las preocupaciones que tenían Loos, Gropius o Muthesius al frente al ornamento, el despilfarro de materia prima, de trabajo y en ese sentido los costos y las imposibilidades de serializar la producción. En ellas encontramos cierta herencia (relacionadas, no necesariamente de forma consciente) de donde parecen sujetarse nuestros fundadores. No es del todo descabellado cuando recordamos la manera cómo estas ideas influyen los artífices del currículo en arquitectura durante los años cincuenta y sesenta, en el cual estudian los fundadores del diseño en Colombia.

idea de materializar una cultura industrial moderna en el país, pueden explicar la incongruencia mencionada¹⁹.

De cualquier manera, las ideas mediante las cuales los gestores de la disciplina parecen justificarla, no se agotan en la intervención del diseño industrial en estos sectores. Aunque como hemos expuesto, estos son lugares concretos para el trabajo de la carrera, también es cierto que si bien son visibles en el discurso de los fundadores, bien por las coyunturas más evidentes como la participación de estos dos sectores en el conjunto de los productos manufacturados con pretensiones de instalarse en mercados internacionales, desde donde además podría justificarse la existencia de los programas académicos en “lo concreto”, como ejercicio de legitimación de la carrera en las apuestas económicas del país, bien por la sensibilización de los fundadores heredada de las primeras relaciones del diseño académico en el país con ellos, ninguno representa una fase terminal de los alcances de la disciplina.

Es más, podemos afirmar que según las ideas que los fundadores consienten entre 1975 y 1985, el diseño industrial y sus posibilidades, desbordan con relativa rapidez su inscripción funcional con dichos sectores.

DISEÑO, TECNOLOGÍA Y AUTONOMÍA

Hemos advertido cómo en medio de las circunstancias socioeconómicas, bien como distancia crítica y, debemos advertir que posiblemente también como necesidades de justificación de la carrera, varios de los actores del proceso de *profesionalización* del diseño industrial, coinciden en señalar como precaria la dinámica industrial del país²⁰. Sus principales críticas se reúnen en torno de lo que llaman “copia de modelos creados en otras latitudes” que tiene ciertas coincidencias con apartes con los que se preten-

¹⁹ Seguramente estamos de acuerdo en que no necesariamente la justifica. Sin embargo, si existe o no tal coherencia, no hace parte de nuestra preocupación. Como en algunos otros casos, nos parece que las formas como se evade tal coherencia, relativiza, denuncia y “descubre” intereses subyacentes, que nos pueden dar pistas sobre los intereses del grupo.

²⁰ “...nuestros esquemas económicos tradicionales, [...] han tocado solo superficialmente el problema de la industrialización del país. Tales esquemas [...] **no han estimulado un verdadero desarrollo industrial**. De ahí que en el país subsistan métodos rudimentarios de producción [...] subutilización de equipos en todos los niveles y políticas industriales...” (Polo R, 1980: 1, las negrillas son nuestras). Ideas que comparten por lo menos Jesús Gámez, Jairo Acero (para mayor detalle sugerimos ver sus artículos en *La Carreta del Diseño No. 3*), Luis Fernando Zapata (Zapata, 1979) y Hugo García (García, 1985) en Colombia, pero que parecen auténticas preocupaciones en varios de los países latinoamericanos en aquellos años (por ejemplo las ideas de Oscar Pamio en Costa Rica, 1981), o incluso las que consiente Gui Bonsiepe, diseñador de origen alemán que vive en Chile, Argentina, Brasil y México entre 1970 y 2009 (Bonsiepe, 1978).

de justificar la carrera en los programas fundacionales en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, la Universidad Javeriana y la Universidad Nacional. Según esta perspectiva existe un uso nacional indiscriminado de patentes que son obsoletas en el exterior, un uso inadecuado de la técnica y de las materias primas, y sobre todo enfatizan en la idea del desconocimiento de las necesidades reales de la sociedad, desde donde se desprenden las que señalan como “consiguientes faltas de funcionalidad” (Polo R, 1980: 1). Intentaremos exponerlo con cierto detalle.

Desde el enfoque que pretende entender la función de la ciencia y la tecnología en cierta perspectiva del desarrollo social (sobre todo el industrial²¹), varios de los integrantes del grupo de fundadores comprenden que el diseño industrial está estrechamente ligado con la innovación, en algunos casos percibiéndolos como sinónimos. A partir de nuestras inferencias de sus escritos, al entenderla como la aplicación de la ciencia y la tecnología para la resolución de las carencias de las poblaciones, sobre todo las “menos favorecidas” por los proyectos gubernamentales, como contingencia para alcanzar la autonomía técnica y cultural del país. En medio de lo abstracto que se presentan sus argumentos, se aduce que la actualización en los procesos de producción, el desarrollo de sus aspectos técnicos y la depurada sensibilización del estudio de los mercados, que sugiere la conciencia sobre las necesidades materiales del contexto, son atributos que permiten que dicha relación encuentre su sentido.

A partir de allí, se construye toda una estructura en la cual el diseño industrial, dinamizado desde las necesidades de la población, tiene incorporada las dimensiones de la tecnología como factor intrínseco del desarrollo social, lo que permite bajo sus perspectivas, un gradual desprendimiento de la dependencia con “los países ricos” como posibilidad para derrotar el subdesarrollo

...[dentro de los problemas que se perciben comunes en Latinoamérica] finalmente, los problemas de la adaptación de innovaciones [convertido] en uno de los verdaderos problemas del subdesarrollo como superación de la dependencia científica y tecnológica, y por lo tanto la cultural y la económica... (Polo R, 1980a: 17).

²¹ “... ¿cómo se justifica el costear investigaciones básicas en cosmología o biología molecular cuando escasean los fondos para construir carreteras y presas hidroeléctricas o mantener escuelas y hospitales? [...] ¿no es un lujo ocuparse de formar o reforzar la ciencia sin haber antes satisfecho las necesidades elementales de la población? [...] En resumen, mientras la investigación básica se propone conocer el mundo, la aplicada [tecnológica] se propone controlarlo...” (Bunge, 1984: 168 y 170).

En esto creemos encontrar cierta coherencia, y si se nos permite, una genuina preocupación de los integrantes del grupo de fundadores, ya no como agentes institucionales (de las universidades que representan o en las que trabajan), sino más bien como individuos que parecen ver en el diseño industrial, las posibilidades de realizar sus ideas más personales, cuando menos²².

En estos discursos, no sólo se entiende que el diseño industrial está relacionado con los retos propios de las dinámicas de la exportación y el desarrollo industrial que va de su mano (el discurso institucional de las universidades). Tampoco se agota en la presentación de las ideas que relacionan el diseño con la satisfacción material de las necesidades reales del contexto. Ahora, y con relativo énfasis, se plantea que los contextos a los que debe responder el trabajo del diseñador (base de su “*creatividad social*”) deben ser aquellos lugares marginados del desarrollo social del momento, en medio de la necesidad por incluirlos dentro de las dinámicas del mejoramiento de la calidad de vida

...La consideración del problema energético para comunidades de tales características económicas y sociales [rurales y semirurales] (cuyos habitantes aún no figuran en las estadísticas mundiales como consumidores de algunas de las formas modernas de energía, no sólo por no disponer de comodidades que serían indispensables para el más miserable de los pobladores de un país industrializado, sino porque han mantenido una economía de supervivencia y de baja productividad basada en una subexplotación de los recursos naturales renovables) pone de presente grandes contradicciones respecto del tipo de soluciones y alternativas que realmente puede alcanzar una inmensa población marginada del desarrollo. A su vez muestra los tremendos desajustes en la formación y ejercicio profesional del diseñador y su incapacidad actual para contribuir eficazmente a la satisfacción de las inmensas necesidades que aquejan a un elevado porcentaje de población mundial... (Polo R, 1980a: 17).

Aunque la crítica que se percibe en estos postulados se relaciona específicamente con la práctica del diseño industrial del momento (finales de la década de los años setenta²³), se entrevé en ellos, un señalamiento

²² Las ideas más radicales sobre estos puntos, se encuentran publicadas como artículos en “publicaciones de libre participación”, que subrayan la responsabilidad por las ideas en los autores que las presentan: *Revista La Carreta del Diseño* 3 (julio de 1980), coordinada por Rómulo Polo, Hernán Lozano y Jesús Gámez, o algunos artículos publicados en la revista *PROA No. 310* (septiembre de 1982), bajo el nombre de Multidesign (que sabemos es la oficina de ese entonces de Rodrigo Fernández y Gustavo Gómez) o que se presentan sin autor (artículo *Arquitectura de Diseñadores*).

²³ Por las motivaciones que se perciben como detonantes del proyecto ALADI (Asociación Latinoamericana de Diseño Industrial), es decir las ideas de enfrentarse con “*aquellos [ICSID] que preten-*

que presenta como dudosa la participación y la cobertura de los planes de los gobiernos para resolver estas situaciones. Esto último, como varias de las ideas que se encuentran a lo largo de sus artículos, no muestra ser una construcción diagnóstica empírica. Como lo vemos, se presenta más como un escenario de constitución de un imaginario disciplinar (en este caso, del imaginario del diseño industrial en América Latina), que parece volcado en la configuración de lo que Hughes denomina “prestigio disciplinar”, lo cual es entendible en medio del esfuerzo por configurar la *jurisdicción* de la carrera. Lo creemos, entre otras cosas por la vaguedad con la que son expuestas las relaciones que pretenden argumentar el punto. Por ejemplo, la declaración de los diseñadores colombianos, presenta como considerando dos, “...*que el Diseño es una herramienta técnica y cultural aplicable al desarrollo social y económico de nuestros pueblos...*” (Gutiérrez et al, 1980: 19), pero de ninguna forma se exponen las relaciones tangibles de dicha causalidad.

Ahora bien, estas ideas sobre el desarrollo de los pueblos basada en la satisfacción de sus necesidades reales son, a su vez, un segundo paso en los discursos más radicalizados sobre el diseño industrial, que visto desde la barrera, parecen ser excusa para recrear los idearios políticos que varios de los integrantes del grupo consideran sublimes. Algunos de los integrantes del grupo (principalmente Gámez y Polo, y a su manera Acero, Fernández y Lozano), conciben en el diseño industrial, las oportunidades de la crítica como fundamento para alterar el curso de los acontecimientos en el sentido más general, es decir en la dimensión estructural.

Desde las posturas más ligeras en torno al ejercicio de criticar los procesos de la industrialización del campo (Acero, 1980), hasta las más incisivas en torno del cambio del statu quo (Gámez, 1980), varios de los fundadores ven y exigen en los diseñadores una activa posición política, que se sintetiza en la crítica al comportamiento de los individuos en sociedad, sobre todo en lo concerniente al consumo, como señalamos en un aparte anterior, uno de los mayores enemigos de esta comunidad de interpretación. Esto no sólo contribuye con la configuración *jurisdiccional*, con la rastreable herencia académica de donde proviene, sino que sobrepasándola, expone los apetitos de los fundadores como individuos políticos.

De esta manera, los sectores mencionados (mobiliario y artesanía tradicional) parecen ser excusas materiales que detonan la discusión del grupo fundador en torno de los objetos que *deben ser* parte de su *discrecionalidad*. Su crítica frente al desarrollo industrial no deja de mostrarse como la

den negarle a la región las posibilidades de la configuración de su propia realidad”, una crítica al ejercicio europeo y norteamericano del diseño, según las ideas de los latinoamericanos, relacionada con la intervención en la región con sus paradigmas tecnológicos y, según ellos, la consecuente dependencia cultural de la región.

posibilidad de justificar el lugar al que puede estar siendo llamada la profesión, sino que en sí mismo parece ser una suerte de apuesta que un grupo de individuos hace por un ajuste del modelo social. De cierta forma, estos planteamientos aunque se muestran como patrones en las ideas escritas por varios de los integrantes del grupo varias veces mencionado, son relativamente escasas si se comparan con aquellas que relacionan la producción de bienes materiales con las dinámicas de la innovación y la creatividad, en torno de problemas sentidos de la realidad de la sociedad

...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 R, 1980c: 6, las negrillas son nuestras).

Como hemos señalado en varias ocasiones, el lugar concreto del diseño industrial en el país, ubica la discusión del punto de partida en un lugar distinto con respecto a lo que se decía en Europa y Estados Unidos. Este se muestra inscrito en el estudio sensible de las realidades de la sociedad apuntando hacia la calidad de vida, como mecanismo para superar las deficiencias del modelo capitalista, que para nuestro grupo, parece sentirse impuesto en el país “...*La actividad del diseñador industrial está orientada a la solución (en términos objetuales) de las necesidades materiales, inscritas dentro de las determinantes socio-económicas, políticas, culturales, etc...*”, que no es otra cosa que insistir sobre la idea de la creatividad social. A esto agregamos “...*Así mismo, existen métodos que actúan sobre las apariencias de la necesidad, distorsionando la realidad de la satisfacción (solución ficticia); tales ‘métodos de la apariencia’ generan además utilidades sectorizadas...*” (Gámez, 1980: 4 y 5), por lo que entendemos, señalando por fuera de la discusión explícita con el arte (como vimos, con lo que entienden por ello), aquel ejercicio estilístico que es sinónimo de las prácticas norteamericanas en el diseño de artefactos y que es sinónimo de la obsolescencia programada, el maquillaje de las mercancías, la universalización de las necesidades, y la exclusión de ciertas capas de la sociedad, todos ellos contribuyentes de la dependencia y el subdesarrollo, insistimos, según las perspectivas del grupo de fundadores.

Desde esta distancia puede explicarse, por lo menos un poco, las ideas que son expresadas alrededor de la dicotomía del ejercicio del diseñador entre la creatividad social y el rediseño (denominado “maquillaje externo” de los objetos), ahora desde la perspectiva de la innovación. Las dos posibilidades denuncian una postura concreta frente al trabajo de los diseñadores colombianos y pone sobre la mesa las ideas del *deber ser* profesional

que se consentía en algunos de los fundadores de la carrera. Podemos decir, que esta dicotomía se traduce en la contraposición que encuentran los fundadores, entre el favorecimiento de los intereses de algunos sectores (industria y comercio²⁴), que dicho de paso, condena el proceso de desarrollo del país a las dinámicas practicadas hasta el momento²⁵, y en ese camino endosa las posibilidades de la autonomía como baluarte del desarrollo (si lo entendemos en la perspectiva del maquillaje), y las oportunidades de alcanzar “el desarrollo humano” mediante el entendimiento sensible de los requerimientos de la sociedad.

La postura visualizada en el ejercicio de delimitación profesional desde los actores, está claramente inclinada hacia la segunda opción, siempre que se entienda, que en sus ideas existe una clara relación entre el diseño industrial y la creatividad social. Según esta perspectiva, ubicar el punto de partida en las necesidades sentidas en la población, no sólo parece ser el lugar desde donde *debe* partir el ejercicio profesional del diseño como propósito prefijado, sino que el sentido de hacerlo procura la innovación y en ese camino estimula la autonomía técnica, política y cultural del país

...el Diseñador en situaciones como las de los países dependientes, debe buscar que el Diseño (disciplina sintetizadora del cambio) [...] logre que **la creatividad social sea principal factor del desarrollo y el motor de una verdadera autonomía...** (Polo R, 1980b: 8 y 11, las negrillas son nuestras).

Lo anterior puede rastrearse en lo que varios de estos personajes entienden sobre el papel del diseño industrial y el desarrollo social en general, sin dejar de señalar lo abstracto de sus relaciones. En este, en el desarrollo social, el diseño es entendible como epicentro del sistema cultural, ya que mediante la creación de artefactos que respondan a las necesidades reales y a la racionalización de medios y métodos para su manufactura, es posible establecer un equilibrio entre “necesidades suntuarias (de masa y élite)” y “necesidades reales (de la sociedad y el sistema)”; un equilibrio entre “el desarrollo social (intereses de la comunidad)” y “la acumulación de capital (internacional y/o nacional)”; y sobre todo entre “el desarrollo dependiente (metropolismo y las transferencias)” y “el desarrollo autónomo (apropiación del ‘know how’ y la generación de medios)”, siempre en lo

²⁴ Pero también el ejercicio tildado de “elitista”, por procurar el favorecimiento de “...*frangias de población, las cuales representan sólo un mínimo porcentaje del conglomerado...*” (Multidiseño, 1982: 44).

²⁵ Señaladas hace unos párrafos, y relacionado principalmente con el uso indiscriminado de patentes obsoletas, uso inadecuado de las posibilidades técnicas de la producción y materias primas, y el desconocimiento de las necesidades reales con su consecuente falta de funcionalidad (Polo R, 1980: 1).

que se muestra como una tendencia, a veces más implícita, a veces más clara, pero igualmente abstracta para nosotros, por transformar el statu quo

...Mas allá de la ideología, nuestro acontecer muestra otro ángulo del 'desarrollo humano', es de la infraestructura de la sobrevivencia. Me refiero a la oposición ya establecida entre los poseedores de los recursos naturales (base material) y los poseedores del conocimiento operacional (tecnología), oposición que actúa por encima de diferencias aparentemente irreconciliables. En un lado, los países periféricos poseedores de la base material y sin tecnología para estabilizar su sobrevivencia; en el otro, el bloque de naciones poseedoras del conocimiento operacional, (que emerge de la base material por medio del trabajo), pero sin la suficiente base material para continuar su propio modelo de sobrevivencia. En la lucha por el control de la sobrevivencia, los poseedores del conocimiento operacional se apropian de los recursos naturales de la periferia, con lo cual, abortan la posibilidad de (a partir de nuestros recursos y trabajo, desarrollar nuestra propia tecnología), por un lado; por otro, seguir imponiendo la dependencia periférica a los modelos de sobrevivencia metropólica a escala de economía planetaria; explotadores y explotados, superculturas y subculturas. Cabe aquí, hacer la pregunta ¿el desarrollo para quién? Como opción de sobrevivencia, como concreción vital más allá de distracciones ideológicas y/o políticas, la generación de una tecnología propia, es nuestra única opción de desarrollo humano... (Gámez, 1980: 5).

Esta serie de afirmaciones, alejadas de los discursos institucionales e inscritas en las filias de los actores, despiertan en nosotros ciertas inquietudes. Por un lado, y dada su fuerza, nos hacen pensar sobre las motivaciones que las movilizan ¿cómo se configura un discurso con tal aparente contundencia? ¿cuáles son las influencias de dicha configuración?

Sabemos por lo expuesto, que la década de los años sesenta en la Universidad Nacional de Colombia, ofreció un escenario en el cual fueron cuestionadas, cuando menos, instituciones sociales como la Iglesia Católica y los partidos políticos tradicionales, así como el régimen en el Gobierno (Frente Nacional) inicialmente por la idea de un estatuto de autonomía de la universidad, y de igual manera por la escasa participación política que encarnó para ciertos sectores de la sociedad. Además la idea de endosamiento que se respiraba en ciertas esferas de la sociedad colombiana, principalmente concentrada en las universidades públicas (Pécaut, 1987), dada la cercanía con las agencias de cooperación internacional. De esta manera, no sólo la autonomía universitaria, o la exclusión política, sino además la idea de la dependencia de la intervención norteamericana, visible en las inversiones de varias fundaciones en la universidad y los programas de asistencia de la Alianza para el Progreso, son vistas como enemigos de la construcción del desarrollo autónomo.

También sabemos, que por las diversas coyunturas de la región, seguramente relacionadas con la idea del gobierno nortamericano por controlar la difusión del comunismo que la Revolución Cubana sugería en medio de la Guerra Fría

...en América Latina, especialmente en los medios juveniles y estudiantiles [...] se expandió el culto a dos figuras dirigentes, Fidel Castro [y] –el Che Guevara-. Los estudiantes de mi generación que militábamos en la izquierda teníamos en nuestros cuartos un retrato de Lenin. Los de la década del sesenta tenían uno o varios de la romántica figura del Che Guevara... (Jaramillo, 2007: 167)

esta situación venía circulando en latinoamérica, en donde parece posibilitarse que las críticas hacia los modelos nortamericanos en general, y de la práctica del diseño industrial en particular, tuviera un lugar donde fecundar sus ideas. Los escritos críticos sobre diseño de Víctor Papanek, Gert Selle y Jordi Llovet, con motivaciones diferentes, lo sugieren. Pero es claro que los libros publicados por Gui Bonsiepe, intentando sistematizar sus experiencias como asesor en el gobierno de Salvador Allende en Chile, no sólo recrean esta crítica, sino que construye una posición casi dogmática en torno del discurso Ciencia-Tecnología-Diseño en la relación Metrópoli y Periferia.

No decimos con esto que sus ideas simplemente se actualicen en los escritos de los fundadores del diseño industrial en Colombia, es una idea insostenible por las fechas en que estos textos se publican por primera vez (entre 1975 y 1984). Lo que decimos, es que en medio de la circularidad que sugieren las relaciones sociales, mutuas influencias, configuradas por las distintas relaciones de capital, como dice Bourdieu, dibujan un mapa de relaciones de las que nuestro grupo de fundadores, como seguramente los de los distintos casos en latinoamérica, son legítimos proponentes.

CREATIVIDAD SOCIAL. PROFESIONALIZACIÓN DEL DISEÑO INDUSTRIAL EN BOGOTÁ

...el Diseñador en situaciones como las de los países dependientes, debe buscar que el Diseño (disciplina sintetizadora del cambio) [...] logre que la creatividad social sea principal factor del desarrollo y el motor de una verdadera autonomía...

(Polo R, 1980b: 8 y 11)

SENSIBILIZACIÓN INSTITUCIONAL

Hemos mencionado que el Frente Nacional (1958-1974) encarnó los ideales de unidad nacional posterior a la inestabilidad democrática que vivió Colombia durante los años cincuenta. A su vez hemos indicado que así como fue significativo de tal baluarte, en su ejercicio fue también promotor de la exclusión política de ciertos sectores sociales que anteriormente eran considerados “amigos” del Estado.

Sumado al fluctuante y dramático apoyo en las exportaciones de bienes primarios, en la coyuntura se dibuja cierta inestabilidad de la balanza de pagos y, en esa vía, la amenaza de resquebrajamiento del proyecto modernizador, por lo cual fue necesario consolidar una apuesta de industrialización basada en la exportación de bienes manufacturados, afinado con el tono de las apuestas que hacía Occidente en plena Guerra Fría.

En la búsqueda de la promoción y diversificación de los productos nacionales que sugiere tal apuesta, varias misiones internacionales viajan al país en el marco de la Alianza para el Progreso con el fin de asesorar los distintos sectores productivos, entre ellos el de la artesanía tradicional. Su tarea: orientar el sistema productivo con el propósito de lograr la conquista

de mercados internacionales por medio de productos transformados, gracias a la selección de productos para la exportación, el entrenamiento de los artífices en los pormenores del mercadeo y la racionalización productiva, así como la sensibilización de las universidades locales por medio de cursos de *diseño*.

Con variaciones, Peter Müller lo hace en Turquía, Russel Wriarth en Taiwán y Alfred Girardy tanto en China como en Colombia, en Artesanías de Colombia, y una cierta relación con la Facultad de Arquitectura de la Universidad Javeriana de Bogotá, en donde dicta un curso de Diseño Básico en 1968 bajo la decanatura de Roberto Rodríguez Silva¹. Todos estos diseñadores extranjeros bajo el seguro estímulo de la Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional (USAid) e ICSID (International Council of Societies of Industrial Design).

Como panorama, lo anterior se presenta como el escenario en el que los intereses del Estado, concentrados en la industrialización por diversificación de las exportaciones, permite entender entre otras cosas la creación y activa participación de agencias como Proexpo, en la cual, entrando la década de los setenta se procura de forma explícita el fortalecimiento industrial por medio del asesoramiento técnico en *diseño industrial*. Esto como suponemos, señala un camino para que las instituciones universitarias, como soporte del desarrollo social, se conviertan en un terreno fértil en donde germinan las ideas de la *profesionalización* del diseño industrial.

Ahora bien, es posible señalar que los tres programas de diseño fundados durante la década de los setenta en Bogotá, comparten las motivaciones para su creación. A su manera, coinciden en querer formar diseñadores que buscan una cierta racionalización productiva, por medio del conocimiento y el uso de los materiales y sus procesos de manufactura. Esto como mecanismo para escapar de lo que señalaron como falencias del sector industrial colombiano: el problema de la copia, el pago de regalías y la baja calidad de la producción nacional. Tales aspectos parecen coincidentes con las políticas del gobierno en torno del comercio exterior de los años setenta: universalización, diversificación y eficiencia productiva (Proexpo, 1976: 35).

En la documentación a la que hemos tenido acceso, hemos visto que es prácticamente inexistente un diagnóstico empírico que buscara entender la realidad del problema de la industrialización por parte de quienes redactan los programas de estudio. En este sentido es posible considerar la idea de que las universidades en las que están basadas las propuestas, alineándose

¹ Aunque parece que en 1949 Álvaro Ortega dicta un curso de Diseño Básico en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de los Andes en Bogotá, el énfasis del curso de Girardy puede considerarse pionero pues estuvo amarrado con las expectativas del diseño industrial propiamente dicho (Mendoza, 2001).

con las expectativas del desarrollo promovido por el Estado, pudieron ver en la formulación del diseño industrial un camino para fortalecerse como instituciones y posiblemente explotar un mercado académico que prometía ser importante.

El objetivo procurado por Proexpo para elevar el nivel competitivo de los productos colombianos en torno a la asesoría técnica en los problemas de una carrera que aún no existía (desde 1970 hasta 1973), la mención explícita de la Universidad Nacional sobre su alineación con la propuesta de la Misión Belga contratada por la misma agencia estatal para crear el diseño industrial en 1975 y el curso de Diseño Básico con énfasis en diseño industrial dictado por Girardy en la Universidad Javeriana en 1968, son indicios que podrían señalar tales intereses institucionales.

En este mismo sentido pueden ser visibles dos apuestas de enfoque en las formulaciones académicas de los programas de diseño industrial durante los años setenta en Bogotá. La primera que no sólo tiene que ver con el tránsito en la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Ingo Werk y Gerd Schuessler a finales de la década del setenta y el perfil de Jesús Gámez en la Universidad Javeriana y la Universidad Nacional, sino también con las expectativas de un grupo de arquitectos formados en esta última en los años sesenta; por lo menos el grupo de arquitectos, incluyendo a Gámez, que defiende la postura del diseño industrial como factor del desarrollo técnico y cultural de “nuestros pueblos”. Esta primera perspectiva es planteada inicialmente en la Universidad Javeriana y la Universidad Nacional, y finalizando la década adoptada a su manera en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, en lo cual pudieron tener influencia los alemanes mencionados, los textos que circulaban en castellano con este tipo de literatura² y el ejercicio de mutua influencia que representa la práctica de los tres programas en Bogotá, en un ejercicio de ajuste disciplinar.

Por su parte, la segunda perspectiva tiene que ver con la formación y el enfoque de quienes estudian *fine arts* en los Estados Unidos: Jaime Gutiérrez, Daniel Gómez, Diego Obregón, Mauricio Samper y Mauricio Olarte, quienes parecen más interesados en el problema de las formas de los objetos y las maneras de producirlos, propios de las preocupaciones de las *fine arts*. La temprana propuesta de carrera de Gutiérrez a la Universidad

² *Ideología y Utopía del Diseño* de Gert Selle (1975), *Diseñar para un Mundo Real* de Victor Papanek (1977) *Teoría y Práctica del Diseño Industrial* escrito por Gui Bonsiepe (1978), entre uno o dos más, recogen cierto debate en contra de la práctica del *styling* y el consumo en el diseño de objetos, y son señalados con relativa frecuencia en algunos programas de asignaturas y proyectos de grado en las tres universidades de Bogotá “...proponen la generación de un diseño basado en valores, actitudes y objetivos de las personas a las cuales se diseña, con el fin de dar respuestas que sean correctas socialmente [según las ideas de estos autores] los diseños se deben definir de acuerdo a sus realidades sociales, culturales y productivas...” (Barrera & Quiñones, 2004).

Nacional (octubre de 1966), concentrada principalmente en el problema de la fabricación de las formas de las mercancías, puede dar pistas sobre el hecho.

No creemos que sobre mencionar nuevamente, que la influencia del grupo de arquitectos egresados de la Universidad Nacional en la formulación del programa de diseño industrial en la Universidad Javeriana y la Universidad Nacional, es evidente y fundamental, y hace visibles ciertos paradigmas relacionados con el enfoque del diseño industrial durante la época: racionalización de la producción, satisfacción de las necesidades de la población por medio de una creatividad racional y autonomía técnica y cultural de los pueblos productores, ideas que pueden rastrearse en la escuela en la que se formaron y que seguramente fueron caldeadas en el escenario universitario en que circulaban.

Por su parte, la Universidad Jorge Tadeo Lozano parece haberse visto relativamente liberada de estos discursos y, a su manera, haberle apostado a ciertos presupuestos desde perspectivas “menos ideologizadas”; así en tan corto tiempo (1973-1979) se haga visible la suavización de su apuesta inicial sobre la racionalización productiva y el diseño de objetos exitosos en el mercado, hacia las carencias de la población.

De todas maneras, y sin importar las evidentes variaciones en su énfasis, en las tres universidades de Bogotá, el Taller de Proyectos se presenta como el eje comprometido con la idea de “racionalizar” el ejercicio creativo, con el propósito de ponerlo a trabajar en función de necesidades y en este sentido tomando distancia de la “especulación formalista” (lo que consideramos preceptos heredados del debate sobre las *fine arts* y la distancia con el historicismo del siglo XIX y los ornamentos en las mercancías).

Según las ideas que conciben los fundadores de la carrera sobre el arte y sus prácticas, creemos percibir en sus discursos que uno y otro son un enemigo del que es necesario protegerse en términos disciplinares, bien sea por sus características en el uso de la creatividad (como experiencia estética), bien por la cercanía que sugiere con el asunto del “estilismo-elitismo”. Según ellos, a diferencia del arte, el diseño industrial en esas perspectivas, es exactamente lo contrario, como pudieron concebirlo los arquitectos que defendían los estandartes del modernismo desde finales del siglo XIX.

Este es, grosso modo, el escenario que posibilita la creación del diseño industrial en Colombia. Creemos que es un camino de sensibilización gradual de las instituciones nacionales con el problema, la industrialización con base en diversificación de las exportaciones y de los asuntos que competen desde tal expectativa, con el ejercicio del diseño industrial, importante como marco general pero incompleto en sí mismo, como hemos intentado exponer a lo largo del documento.

SENSIBILIZACIÓN ACADÉMICA

Mientras se configuran los hechos descritos anteriormente, hemos visto cómo de manera simultánea se va madurando un escenario paralelo que podemos entender como una gradual sensibilización con las ideas académicas que dan forma al enfoque del diseño industrial en el país. Un escenario, que sin caer en determinismos, va a encontrarse durante los años setenta en las universidades bogotanas mencionadas. Nos referimos a las ideas que construyen varios de los actores principales del proceso de *profesionalización* del diseño colombiano, que encontrando el fértil suelo de las universidades y un nuevo campo disciplinar, se transforman rápidamente en lo que Everett Hughes señala como elementos de identidad disciplinar: similitudes en prácticas y procedimientos, y coincidencia en la percepción de problemas y formas de solucionarlos (Evetts, 2003: 31-32). Pero de la misma forma, y dirigiéndolo hacia nuestros intereses, vistos como las coincidencias en las *formas de ver y resolver el mundo*, convirtiéndose en uno de los principales catalizadores del proceso de *profesionalización* del diseño industrial en el país.

Es posible pensar que las ideas de la creatividad puesta en función de las necesidades de la población, frecuente afirmación en la que se fortalece la creación del diseño industrial en el país, no sólo sea un postulado heredado de las cumbres modernas arquitectónicas europeas y norteamericanas, como lo hemos señalado en varios apartes durante el documento. También es posible afirmar que el programa de arquitectura en la Universidad Nacional se hubiese alineado con tales premisas, durante los años cincuenta, debido, entre otras cosas, al paso de varios de sus primeros egresados por universidades y estudios europeos y norteamericanos de arquitectura, y su consecuente aprendizaje del oficio al lado de varios de los “ideólogos” del movimiento moderno: Le Corbusier, Walter Gropius, Mies Van der Rohe, entre otros. Los arquitectos colombianos, retornan a Bogotá en aquella década, convirtiéndose en los actores de los planes de desarrollo urbanístico de la ciudad, profesores y decanos de la Universidad de los Andes, la Universidad Javeriana y de la Universidad Nacional.

Su influencia puede hacerse visible en la estructura de ciertas áreas al interior del programa de arquitectura, en las que gradualmente se fue dando la sensibilización del estudiante con las obras modernas de la disciplina, aquellas que se relacionaban con el supuesto del desarrollo urbano, pero también en el énfasis que hacía visible una clara intención del programa por formar profesionales, que separados de las prácticas artísticas, estuvieran en capacidad de leer los problemas habitacionales de la población que recibiría su trabajo. Esto último recreaba los postulados de la calidad de vida como posibilidad del rompimiento con la descontextualización creati-

va. Es este escenario académico, y con tales expectativas, el lugar en el que se forman como arquitectos el grupo de fundadores del diseño industrial, aquel que resulta ser el más prolífico en lo académico y gremial desde mediados de los años setenta.

Ahora bien, la locación general en la que se daba el ajuste del programa de arquitectura en la Universidad Nacional se caracteriza por ciertas particularidades. Mencionándolo brevemente, hemos dicho que durante los años cincuenta y sesenta del siglo XX, en la Universidad Nacional circulan ciertas ideas relacionadas con la reivindicación cultural, el acceso a la educación de capas más amplias de la población y el dominio técnico como posibilidad para desarrollo social del país. Desde la alineación de los movimientos estudiantiles contra Rojas Pinilla en los años cincuenta, pasando por la aparente calma que sugirió el Frente Nacional en su inicio, hasta el enfrentamiento directo con el Estado y la conversión radical de varios actores en guerrillas castristas en los años sesenta, el clima en la Universidad Nacional estuvo permeado por la presencia de fundaciones norteamericanas que financiaban la construcción de edificios, laboratorios e incluso la creación de programas académicos, opositores violentos contra Rockefeller y Lleras Restrepo, y voces radicalizadas contra los señalamientos de asesores internacionales como Rudolf Atcon.

El clima antiimperialista sumado a las ideas de búsqueda de la autonomía cultural, en un escenario de exclusión política y radicalización de facciones universitarias son, en esencia, la base cultural que los hijos de la clase media encontraban en la Universidad Nacional en general y en la Facultad de Arquitectura en lo particular de nuestro interés, la que alineada con la expectativa moderna de la disciplina (satisfacción de necesidades de las personas), seguramente se convirtió en el principal reactor en donde hicieron combustión ideas de reivindicación, autonomía y los propósitos más románticos del desarrollo económico y social de “nuestros pueblos”.

CREATIVIDAD SOCIAL. ESOTERISMO, DISCRECIONALIDAD Y JURISDICCIÓN

Nos hemos querido acercar a la exposición de la invención de la máquina con el propósito de dibujar la matriz liberal de donde se entiende el desprendimiento del diseño industrial como disciplina moderna. Desde esta perspectiva, y teniendo en cuenta los cambios generales vividos durante el siglo XVIII y XIX, es explicable la necesidad por un ajuste sobre la estructura social, que entre otros aspectos tiene que ver con el desarrollo industrial y la transformación de los oficios y las artes premodernas. Las lecturas del fenómeno en Estados Unidos y Europa, aunque distintas, comparten el principio de la transformación de disciplinas en profesiones liberales que soportaran materialmente el proyecto de desarrollo que pro-

metían los cambios de la época. En esto, el diseño industrial, visualizado luego de los años cincuenta del siglo XX, recorre el camino de autonomía de los oficios tradicionales y la arquitectura principalmente, conquistando su estatuto de *discrecionalidad*, así no se hiciera estrictamente al interior de instituciones universitarias. Como hecho relativamente generalizado, tal conquista institucional en Europa y Estados Unidos, es reciente, a diferencia de Latinoamérica.

Ahora bien, en el caso colombiano, además de parecer una respuesta funcional dentro de los intereses del Estado (en el marco de sus políticas de diversificación de exportaciones), la sensibilización institucional universitaria y su significación como posibilidad concreta del desarrollo social en los imaginarios de algunos de los fundadores de la carrera, tiene ciertos antecedentes, que acompañan la señalada sensibilización académica. Dentro de ellos se pueden señalar el ejercicio practicado, no necesariamente consciente, por algunos de los arquitectos colombianos formados en Estados Unidos y Europa durante las décadas de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX que expusimos recientemente, y el interés individual de algunos colombianos, que en medio de su formación en *fine arts* en Estados Unidos, se ven seducidos por las dimensiones de “la creación material con fines funcionales” e “impacto en la calidad de vida de la gente” (Jaime Gutiérrez en el caso concreto del diseño industrial y David Consuegra reconocido como el primer diseñador gráfico colombiano). Estos dos hechos, como hemos dicho, se complementan en la época con las visitas de algunos técnicos en la materia que, aunque transitaron caminos complementarios con los estrictamente académicos, tuvieron cierta influencia en la mencionada sensibilización institucional.

Para los fundadores de la carrera en Colombia, el diseño industrial es la disciplina que está llamada a hacer del desarrollo del país “una realidad coherente”, si se tiene en cuenta que el punto de partida de su trabajo debe ser la resolución de las necesidades de “nuestro pueblo” procurando su “calidad de vida”. Este propósito se alcanza apuntando en todos los casos hacia el uso racional de maquinaria y de materia prima en la producción de objetos, jalonando así una cultura industrial para su eficaz inserción en los mercados. Esto último como parte del discurso institucional en el que pretenden inscribirse como actores del proceso de *profesionalización*.

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. En esto último se identifican ciertas similitudes y sobre todo diferencias que el diseño industrial comparte con las artes, al estar concentrado en el uso y la función de objetos para la cotidianidad; con la arquitectura, dado el interés del diseño industrial por la reproductibilidad de su creación, que además

está basada en las necesidades de los usuarios; y con la ingeniería, dada la sensibilidad “estética” del diseño y su vínculo con las expectativas de las personas para quienes es inventado un objeto o un producto para el consumo.

Matizando el discurso institucional, la mayoría de los fundadores de la carrera de diseño industrial en el país, piensan que esta disciplina es lo suficientemente compleja para ser practicada por profesionales formados específicamente en ella. Las expectativas de la promoción de las exportaciones en los renglones de bienes transformados, sugieren para el caso colombiano de la época, un ejercicio de producción de mercancías que manifiesten 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 pretenden conquistar, como hemos insistido en varios apartes del documento. Todas estas habilidades encontradas por ellos en el perfil de un nuevo profesional: el diseñador industrial.

De la misma forma y escapando un poco del discurso institucional, la comercialización de un producto debe estar inserta en el ejercicio de su proyectación, está basado a su vez en el entendimiento de las necesidades reales de las personas, que por principio resultan ser los usuarios de las mercancías, y a quienes los objetos deben ajustarse. Esto último tal vez explique el énfasis de los programas de diseño industrial en Bogotá en torno del área proyectual, y como creemos, hace visible la herencia de los postulados de la arquitectura moderna.

Las ideas de la mayoría de los actores del proceso de *profesionalización* del diseño y de quienes se encuentran registrados varios artículos impresos en varias de las revistas especializadas, coinciden en afirmar que la práctica del diseño industrial no sólo no es un saber que se aprende de manera espontánea, sino que además 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 en torno a la promoción de su calidad de vida, por fuera de los bordes de lo que algunos de ellos despectivamente denominan “consumismo”.

Desde tales concepciones, los objetos se consideran inmorales si reproducen estilos, si responden al ejercicio de la ostentación; son inmorales al ser inútiles, al ser lujosos como las obras de arte, pues deben responder a las necesidades reales, al uso racional de materiales y de la capacidad industrial a la que se tiene acceso y, en general, deben responder al conocimiento de las determinantes del grupo social al que se están dirigiendo.

Es posible que desde estas consideraciones, los fundadores de la carrera concibieran en la práctica del rediseño y el maquillaje de los objetos, no sólo la materialización de un enemigo de grandes proporciones (el consumismo, promovido y practicado en el ejercicio disciplinar norteamericano), sino que, en ese sentido podía considerarse como sinónimo del abandono del que algunos llaman “factor social”.

En el discurso de justificación del diseño industrial en Colombia, arte sugiere superficie del objeto y ornamento, que a su vez evocan el *styling* norteamericano y que resulta traducida en consumismo y en sí mismo, bajo el embrujo del privilegio de las necesidades del empresario y no del usuario, un ejercicio descontextualizado, cuando se observaba bajo el supuesto del servicio de la técnica y la ciencia con el bienestar de los demás, como sugería Camilo Torres desde los años cincuenta en la Universidad Nacional. Y por supuesto un ejercicio anacrónico, inmoral y degenerado, si volvemos a las ideas que Adolf Loos defendía en contra del ornamento y la decoración, para poner un caso general.

De la misma manera los fundadores dibujan las fronteras con la arquitectura, como seguro ejercicio de emancipación disciplinar y concreción inconsciente de su *jurisdicción*. Los arquitectos que justifican la existencia del diseño industrial, como hemos dicho, alineados con las perspectivas de “la calidad de vida y el confort de nuestros pueblos”, encuentran que la práctica arquitectónica de la época, a veces en el privilegio de la experiencia estética y también a veces en la necesidad de responder eficientemente dentro de un sector de la economía que parecía en ascenso (el de la construcción), únicamente se deleitaba en ejercicios plásticos en los que se dejaban de lado los problemas de “la comunidad” en sus dimensiones psicológicas y/o en las antropométricas. Frente a estos vacíos, emergen en el argumento, las posibilidades que promete el diseño industrial, dada su sensibilidad con el usuario por su estrecha cercanía con la ergonomía, la antropometría y los aspectos psicológicos de las personas a quienes se dirige su creación, como disciplina coherente con el “llamado histórico” que supone el momento y sus preocupaciones.

Los sectores del mueble y del desarrollo artesanal fueron los primeros sectores en los que se concentraron no sólo los primeros intereses de la formación académica y del ejercicio disciplinar del grupo de fundadores del diseño industrial, sino que fueron sectores en los que se hicieron visibles las más amplias perspectivas sobre el desarrollo industrial del país, no solamente desde las dinámicas corrientes del comercio de mercancías. Debemos indicar que era una perspectiva más institucional de los argumentos, también en el sentido de la innovación como apropiación tecnológica y en ese camino como posibilidad para la creación y la producción autónoma,

idea que en la mayoría de los integrantes del grupo, parece cercana a sus expectativas sobre el *deber ser* de la sociedad colombiana.

De la misma forma estas ideas se construyen en torno al propósito por crear objetos con “lenguaje colombiano”, que no es otra cosa que una especie de actualización de los modelos productivos mediante el uso de materiales autóctonos y procesos racionales de producción, con la idea de conquistar mercados extranjeros posicionando la producción nacional. Al ritmo de la consecución de esta meta, son resueltas las necesidades de los productores nacionales en función de la modernización y el fortalecimiento de la cultura industrial colombiana, mientras se conquista el estatuto de producción autónoma: aquella que escapa de los imperativos internacionales.

De todas maneras y al ver las complejidades de sus propuestas, tales sectores parecen ser excusas materiales que detonan la discusión del grupo fundador en torno de los objetos que *deben ser* parte de su *discrecionalidad*. Su crítica frente al desarrollo industrial no deja de mostrarse no sólo como la posibilidad de justificar el lugar al que puede estar siendo llamada la profesión, sino que en sí mismo parece ser una suerte de apuesta que un grupo de individuos hace por un ajuste del modelo social. De cierta forma, estos planteamientos aunque se muestran como patrones en las ideas escritas por los integrantes del grupo varias veces mencionado, son relativamente escasas si se comparan con aquellas que relacionan la producción de bienes materiales con las dinámicas de la innovación y la creatividad, en torno de problemas sentidos de la realidad de la sociedad.

La postura visualizada en el ejercicio de delimitación profesional desde los actores, está entonces claramente inclinada hacia la idea de privilegiar las oportunidades de alcanzar “el desarrollo humano” mediante el entendimiento sensible de los requerimientos de la sociedad, siempre que se entienda que en sus ideas existe una clara relación entre el diseño industrial y la *creatividad social*. Según esta perspectiva, ubicar el punto de partida en las necesidades sentidas en la población, no sólo parece ser el lugar desde donde *debe* partir el ejercicio profesional del diseño como propósito prefijado, sino que el sentido de hacerlo, procura la innovación y en ese camino estimula la autonomía técnica, política y cultural del país.

Lo anterior puede rastrearse en lo que varios de estos personajes entienden sobre el papel del diseño industrial y el desarrollo social en general, a pesar de lo abstracto de sus relaciones.

Finalmente, este grupo de arquitectos fundadores coinciden en ver, que en función del desarrollo social, el diseño es entendible como epicentro del sistema cultural, pues creían, que mediante la creación de artefactos que respondieran a las necesidades reales y a la racionalización de medios y métodos para su manufactura, era posible establecer un equilibrio entre

“el desarrollo social” y “la acumulación de capital” y sobre todo entre “el desarrollo dependiente” y “el desarrollo autónomo”. Sin reparar en el tono con el que se afirmaba, a veces más implícito, a veces más claro, de todas maneras igualmente abstracto para nosotros, siempre dirigido hacia el anhelo por transformar el status quo.

Ahora bien, si nos atreviésemos a dar una respuesta a la pregunta que movilizó este trabajo, ¿Cuáles son las características sociales que permitieron la *profesionalización del diseño industrial* en Bogotá entre 1973 y 1977?, diríamos lo siguiente:

En un escenario de modernización intitucional en Colombia, que apostaba a la industrialización con base en la promoción y diversificación de exportaciones, tres universidades en Bogotá y una en Medellín parecen haberse alineado con un cierto tipo de sensibilización institucional para crear la carrera de diseño industrial, en la que estuvieron involucradas agencias del Gobierno como Proexpo, Icfes e Icetex y misiones extranjeras que trajeron al país en los años sesenta una práctica disciplinar liberal, propia de los ajustes sociales que sugirió la invención de la máquina en Estados Unidos y Europa desde el siglo XIX.

Paralelo a estos hechos de escena, una gradual sensibilización de un grupo de colombianos con los ajustes académicos de la arquitectura moderna, ubicaba la creación arquitectónica por fuera de los linderos del arte y dibujaba las ideas de la satisfacción de las necesidades reales de la población que recibiría sus obras, con lo que pudieron involucrarse con las coyunturas de la urbanización en Bogotá durante los años cincuenta, así como promover el ajuste del modelo académico de la carrera en la Universidad Nacional principalmente. Dentro de tales ajustes, la idea del diseño industrial, seguramente visualizada en las correrías internacionales de estos arquitectos, comenzaba a emerger en el programa académico desde los tempranos años sesenta, de donde es posible explicar el interés de Guillermo Sicard en torno a estos problemas. Sus estudios en Italia y la configuración de la materia opcional “*Diseño Industrial*” en la estructura académica del programa desde 1966, dan cuenta del hecho.

Al ritmo de estos dos grandes procesos de sensibilización, un grupo de estudiantes de arquitectura se encuentran seducidos con tal práctica, bien sea por su trabajo profesional en la configuración de Artesanías de Colombia (Rómulo Polo, Hernán Lozano y más adelante Jairo Acero), o por haber cursado la asignatura opcional de Sicard a principios de los años setenta (Jairo Acero, Rodrigo Fernández y Germán López principalmente). Hecho que fue acompañado por el interés de algunos otros colombianos por estudiar *fine arts* en los Estados Unidos (Jaime Gutiérrez, Mauricio Olarte, Daniel Gómez, Daniel Obregón y Mauricio Samper), y que seguramente tuvieron que ver con la proyección de un ejercicio de diseño

industrial autónomo y diferenciado del que se practicaba en despachos de arquitectura y publicidad.

De tal sensibilización, el grupo de estudiantes de arquitectura, que provienen de las capas medias de la sociedad colombiana, tiene a su cargo la redacción de los documentos fundacionales de la “nueva carrera” en la Pontificia Universidad Javeriana y la Universidad Nacional de Bogotá, que parece ser el detonante de una relativamente extensa producción escrita en función de la búsqueda de la *discrecionalidad* profesional desde 1975 hasta 1980. En tal ejercicio, el grupo no sólo diferencia el diseño industrial del arte, con argumentos heredados de la arquitectura moderna, sino que dibuja en él las esperanzas más románticas en torno de la autonomía técnica y por ese camino la autonomía cultural de “nuestros pueblos”, hechos que por un lado parecen materializar la identidad del grupo en torno de las coincidencias generales en sus *formas de ver y resolver el mundo*, convirtiéndose, como dice Hughes, en uno de los principales catalizadores del proceso de *profesionalización* y que manifiesta ser el lugar en el cual sus apetitos pueden encontrar asidero.

De esta manera, escenario y actores, libretos y roles, cada uno con sus respectivos antecedentes, y persiguiendo sus propios horizontes, presentan las condiciones para que, en medio de sus multidimensionales relaciones, pueda ser efectiva la creación del diseño industrial en el país.

En esta sugerida circularidad encontramos coherencia y sentido de lo genuino, en las ideas y los proyectos que un manojito de colombianos proveniente de la clase media madura en el caldeado ambiente universitario de la Universidad Nacional entre 1954 y 1974, en el marco de la estructura académica que le daba forma a sus filias y fobias como arquitectos y ciudadanos, sensibilizados con la *creatividad social* y que conducirán, con las variaciones propias del paso de los años, hacia la formulación y puesta en marcha de los primeros programas de diseño industrial en Bogotá. Como vemos, no sólo respondiendo a la configuración de una nueva *jurisdicción*, sino que con ella, a la materialización de un campo que significaba para sus actores, la conquista de la coherencia del proyecto de desarrollo social del país.

ANEXOS

Anexo 1. Primera Malla Curricular Diseño Industrial. Unal (1977)				
Primer Semestre	Segundo Semestre	Tercer Semestre	Cuarto Semestre	Quinto Semestre
Diseño I	Diseño II	Diseño III	Diseño IV	Diseño V
Investigación y metodología I	Investigación y metodología II	Investigación y metodología III	Investigación y metodología IV	Investigación y metodología V
Tecnología I	Tecnología II	Tecnología III	Tecnología IV	Tecnología V
Dibujo I	Dibujo II	Dibujo III	Dibujo IV	Presentación I
Modelos y prototipos I	Modelos y prototipos II	Modelos y prototipos III	Modelos y prototipos IV	Modelos y prototipos V
Color	Descriptiva I	Descriptiva II	Descriptiva III	Perspectiva y sombras
	Modelado	Ciencia de la visión		Semiótica
Antropometría	Antropometría II	Ergonomía I	Ergonomía II	Sicología
Historia de la cultura I	Historia de la cultura II	Historia del diseño industrial I	Historia del diseño industrial II	Historia del diseño industrial III
Sexto Semestre	Séptimo Semestre	Octavo Semestre	Noveno Semestre	Décimo Semestre
Diseño VI	Diseño VII	Diseño VIII	Diseño IX	Diseño X
Investigación y metodología VI	Investigación y metodología VII	Investigación y metodología VIII	Investigación y metodología IX	
Tecnología VI	Tecnología VII	Tecnología VIII	Tecnología IX	
Presentación II	Presentación III			
Modelos y prototipos VI	Modelos y prototipos VII			
Fotografía	Fotografía II	Fotografía III	Ejercicio profesional I	Ejercicio profesional II
	Economía I	Economía II	Economía III	
Sicología II	Sicología III	Electiva I	Electiva II	Electiva III

Fuente: Carrera de Diseño Industrial Documento de Presentación, Mayo 1977 y AFA-UN

Anexo 2. Malla Curricular Diseño Industrial. PUJ. 1976				
Primero	Segundo	Tercero	Cuarto	Quinto
Análisis	Análisis	Proyectos	Proyectos	Proyectos
Antropometría	Antropometría	Teoría	Teoría	Teoría
Medios de expresión	Medios de expresión	Medios de expresión	Medios de expresión	Medios de expresión
Representación gráfica	Representación gráfica	Representación gráfica	Representación gráfica	
Lenguaje y composición	Lenguaje y composición	Prototipos	Prototipos	
Matemáticas	Física	Ergonomía I	Ergonomía II	Procesos I
Geometría	Química			
Anatomía y fisiología	Psicología de la percepción	Semiología	Antropología general	Sociología
Historia de los objetos I	Historia de los objetos II	Historia de los objetos III		
Metodología I	Metodología II	Teoría (procesos y flujos)	Teoría (análisis o interpretación)	Teoría (introducción programación)
			Ciencias religiosas I	
Sexto	Séptimo	Octavo	Noveno	Décimo
Proyectos	Proyectos	Proyectos	Proyectos	Proyectos
Consulta (diseño, expresión)	Consulta (diseño, expresión)	Consulta	Consulta	
Procesos II	Procesos III	Procesos IV		
Economía	Administración	Legislación	Trabajos monográficos	Trabajo monográfico
Mercadeo	Seminarios	Laboratorios		
Ciencias religiosas II		Ciencias religiosas III		Ciencias religiosas IV

Fuente: Carrera de Diseño Industrial Documento de Presentación, 1976, Pontificia Universidad Javeriana. Programador: Rómulo Polo

Anexo 3. Malla Curricular Posgrado Diseño y Proyectos para la Industria. UJTL. 1973			
Primer Semestre	Segundo Semestre	Tercer Semestre	Cuarto Semestre
Diseño industrial I	Diseño industrial II		
Ciencia de la visión	Psicología del arte y sociología I	Relaciones entre el arte y el DI en la antigüedad hasta 1940	Relaciones entre el arte contemporáneo y el DI
Psicología de la forma		Ergonomía y psicología del consumidor	Relaciones entre DI y automatización
Historia de la técnica y orígenes históricos del DI I	Historia de la técnica y orígenes históricos del DI II	Historia de la técnica y orígenes históricos del DI III	Historia de la técnica y orígenes históricos del DI IV
Elementos de física tecnológica I	Elementos de física tecnológica II		
Empaques I	Empaques II		
Elementos de estudio de economía	Elementos de estudio de economía II	Economía de la producción del consumidor	Metodología de la investigación en el mercado
	Práctica profesional		
Tecnología de los materiales I (no en malla)	Tecnología de los materiales II	Tecnología de los materiales III	Tecnología de los materiales IV
Diseño (tecnología) industrial bidimensional I	Diseño industrial bidimensional II	Diseño industrial de accesorios I	Diseño industrial de accesorios II
Colores, texturas y formas en la naturaleza I	Dibujo mecánico		
Composición y dibujo tridimensional			
Aprendizaje, técnicas constructivas y trabajo I	Aprendizaje, técnicas constructivas y trabajo II	Aprendizaje, técnicas constructivas y trabajo III	Aprendizaje, técnicas constructivas y trabajo IV
Proyecto diseño industrial I	Proyecto diseño industrial II	Proyecto diseño industrial III	Proyecto diseño industrial IV

Fuente: AI-UJTL

Anexo 4. Malla Curricular Pregrado Diseño Industrial. UJTL. 1974 (A)				
Primero	Segundo	Tercero	Cuarto	Quinto
Diseño industrial I	Diseño industrial II	Diseño industrial III	Diseño industrial IV	
Psicología general	Psicología social	Psicología de la forma I	Psicología de la forma II	Psicología y sociología del arte I
Ciencias de la visión I	Ciencia de la visión II			
Historia de la cultura I	Historia de la cultura II	Historia de la cultura III	Historia de la cultura IV	Historia de la cultura V
Lógica simbólica I	Lógica simbólica II	Metodología I	Metodología II	
Italiano	Italiano	Italiano	Italiano	Inglés
Elementos de física tecnológica I	Elementos de física tecnológica II	Elementos de física tecnológica III	Elementos de física tecnológica IV	Elementos de física tecnológica V
Tecnología de los materiales I	Tecnología de los materiales II	Tecnología de los materiales III	Tecnología de los materiales IV	Tecnología de los materiales V
Técnicas de diseño y representación gráfica I	Técnicas de diseño y representación gráfica II	Economía I	Economía II	Economía III
Colores, texturas y formas en la naturaleza I	Colores, texturas y formas en la naturaleza II	Colores, texturas y formas en la naturaleza III	Colores, texturas y formas en la naturaleza IV	Aprendizaje de técnicas constructivas y de trabajo I
Descriptiva I	Descriptiva II	Perspectiva III [descriptiva III]	Perspectiva IV [descriptiva IV]	Diseño 3d I
Diseño lineal I	Diseño lineal II	Proyecto DI bidimensional I	Proyecto DI bidimensional II	Proyecto de DI I
Taller visual I	Taller visual II	Taller manual bidimensional	Taller manual bidimensional II	Taller proyecto industrial (manual 3d) I

Fuente: AI-UJTL

Anexo 4. Malla Curricular Pregrado Diseño Industrial. UJTL. 1974 (B)				
Sexto	Séptimo	Octavo	Noveno	Décimo
Psicología y sociología del arte II	Ergonomía y psicología del consumidor I	Ergonomía y psicología del consumidor II	Práctica profesional I	Práctica profesional II
Historia de la cultura VI	Historia de la cultura VII	Historia de la cultura VIII	Historia de la cultura IX	Historia de la cultura X
Inglés	Inglés	Inglés	Inglés	Inglés
Elementos de física tecnológica VI	Elementos de física tecnológica VII	Elementos de física tecnológica VIII	Relaciones entre diseño y automatización I	Relaciones entre diseño y automatización II
Tecnología de los materiales VI				
Economía IV	Economía de la producción y consumo I	Economía de la producción y consumo II	Metodología de inv en mercados I	Metodología de inv en mercados II
Empaques II				
Aprendizaje de técnicas constructivas y de trabajo II	Aprendizaje de técnicas constructivas y de trabajo III	Aprendizaje de técnicas constructivas y de trabajo IV	Aprendizaje de técnicas constructivas y de trabajo V	Aprendizaje de técnicas constructivas y de trabajo VI
Diseño 3d II	Diseño industrial de accesorios I	Diseño industrial de accesorios II		
Proyecto de DI II	Proyecto de DI III	Proyecto de DI IV	Proyecto de DI III	Proyecto de di IV
Taller proyecto industrial (manual 3d) II	Taller proyecto industrial (manual 3d) III	Taller proyecto industrial (manual 3d) IV	Taller proyecto industrial (manual 3d) V	Taller proyecto industrial (manual 3d) VI

Fuente: AI-UJTL

Anexo 5. Malla Curricular Pregrado Diseño Industrial. UJTL. 1976 (A)				
Primero	Segundo	Tercero	Cuarto	Quinto
Historia del diseño industrial I	Historia del diseño industrial II	Historia del arte I	Historia del arte II	Historia del arte III
Psicología general	Ciencia de la visión y psicología de la forma	Economía I	Economía II	Economía III
Historia de la cultura I	Historia de la cultura II	Tecnología y química de los materiales I	Tecnología y química de los materiales II	Tecnología y química de los materiales III
Metodología	Lógica simbólica	Empaques I	Empaques II	Psicología y sociología del objeto industrial
Italiano I o francés	Italiano II o francés	Italiano III o francés	Italiano IV o francés	Inglés técnico I
Matemáticas generales	Física I	Física II	Física tecnológica I	Física tecnológica II
Descriptiva I	Descriptiva II	Perspectiva I	Perspectiva II	Dibujo mecánico
Taller diseño bidimensional	Taller diseño tridimensional	Taller diseño	Taller diseño	Taller diseño
Taller manual bidimensional	Taller manual tridimensional	Taller manual	Taller manual	Taller manual y técnicas constructivas del trabajo

Fuente: AI-UJTL

Anexo 5. Malla Curricular Pregrado Diseño Industrial. UJTL. 1976 (B)				
Sexto	Séptimo	Octavo	Noveno	Décimo
Historia de la técnica I	Historia de la técnica II	Historia de la técnica III	Investigación de mercados	Investigación de mercados
Economía IV	Economía V	Economía VI	Mundo contemporáneo	Seminario de especialización
Tecnología y química de los materiales IV	Tecnología y química de los materiales V	Tecnología y química de los materiales VI	Diseño y automatización	
Ergonomía	Cibernética	Psicología del consumidor	Práctica profesional	
Inglés técnico II	Inglés técnico III	Inglés técnico IV		
Física tecnológica III	Física tecnológica IV	Física tecnológica V		
Taller diseño	Taller diseño	Taller diseño	Taller diseño	Taller diseño
Taller manual y técnicas constructivas del trabajo	Taller manual y técnicas constructivas del trabajo	Taller manual y técnicas constructivas del trabajo	T. manual y técnicas constructivas del trabajo (en industrias)	T. manual y técnicas constructivas del trabajo (en industrias)

Fuente: AI-UJTL

Mientras redactaba este documento, el maestro Guillermo Sicard falleció en Bogotá. Nunca lo conocí personalmente, pero es seguro que dialogué con su espíritu durante meses.

“...precisa Delacroix, todo ‘lo que el alma ha añadido a los colores y a las líneas para ir al alma’ [...] De esto se trata precisamente, de ‘ir a todas las almas que puedan comprender la vuestra’ ...”

René Huyghe

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

BIBLIOGRAFÍA

ARCHIVOS

Archivo Inactivo. Universidad Jorge Tadeo Lozano en Bogotá. AI-UJTL.
Archivo Facultad de Artes. Universidad Nacional de Colombia en Bogotá. AFA-UN.

LIBROS

- ABBOTT, Andrew (1988). *The System of Professions*. London: The University of Chicago Press.
- AGUILERA, Mario (2002). *Camilo Torres y la Universidad Nacional de Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional.
- ANDERSON, Benedict (1993). *Comunidades Imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ANECA (2004). *Titulos de Grado en Bellas Artes, Diseño y Restauración*. España: ANECA. Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación.
- ARANGO, Silvia (1993). *Historia de la Arquitectura en Colombia*. Bogotá: Editorial Lerner - Centro Editorial y Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia.
- ARIAS, Claudia (2007). *Umbral Estéticos: Entre el Pensamiento y el Disfrute*. Medellín: La Carreta Editores.
- ARRUBLA, Mario (1987), “Síntesis de Historia Política Contemporánea”, en Mario Arrubla, *Colombia: Hoy*, Bogotá: Siglo XXI Editores, pp. 186-220.
- BONSIEPE, Gui (1978). *Teoría y Práctica del Diseño Industrial*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CABALLERO, Enrique (1981). *Historia Económica de Colombia*. Bogotá: Printer Colombiana.
- COLLINS, Peter (1970). *Los Ideales de la Arquitectura Moderna; Su Evolución (1750-1950)*. Barcelona: Gustavo Gili.

- CORREA, François (2006), “Antropología Social en la Universidad Nacional de Colombia” en: Mauricio Archila, François Correa, Ovidio Delgado, & Jaime Eduardo Jaramillo, *Cuatro Décadas de Compromiso Académico en la Construcción de Nación*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 53-97.
- COUTO, Rita Maria de Souza (2008). *Escritos Sobre Ensino de Design no Brasil*. Rio de Janeiro - RJ: Rio Book's.
- DE CERTEAU, Michel (2006). *La Escritura de la Historia*. Universidad Iberoamericana.
- DESSAUER, Friedrich (1964). *Discusión Sobre la Técnica*. Madrid: Ediciones Rialp.
- DEVALLE, Verónica (2009). *La Travesía de la Forma. Emergencia y Consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires: Paidós.
- DROSTE, Magdalena (1993). *Bauhaus 1919-1933*. Colonia: Taschen.
- EVETTS, Julia (2003), “Sociología de los Grupos Profesionales”, en: M. Sánchez, J. Sáez, & e. Al., *Sociología de las Profesiones: Pasado, Presente y Futuro*. Murcia: Diego Marín.
- FRANKY, Jaime & SALCEDO, Mauricio (2008), “Colombia”, en: S. Fernández, & G. Bonsiepe, *Historia del diseño en América Latina y el Caribe. Industrialización y Comunicación Visual para la Autonomía*. São Paulo: Blücher, pp. 88-109.
- FREIDSON, Eliot (2001). *Professionalism. The Third Logic*. Great Britain: The University of Chicago Press.
- GAY, Peter (2007). *Modernidad. La Atracción de la Herejía de Baudelaire a Beckett*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- GOMBRICH, Ernst (2007). *La Historia del Arte*. China: Phaidon Press Limited.
- GUTIÉRREZ, Rafael (2004). *Conversaciones de Arquitectura Colombiana Vol 1*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- _____. (2006). *Conversaciones de Arquitectura Colombiana Vol. 2*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- HUGHES, Everett (1951), “Studying the Nurse's Work”, *The American Journal of Nursing*, Vol. 51, No. 5, pp.294-295.
- JARAMILLO, Jaime (2007). *Jaime Jaramillo Uribe. Memorias Intelectuales*. Bogotá: Taurus.
- KALMANOVITZ, Salomón (1985). *Economía y nación. Una Breve Historia de Colombia*. Bogotá: Siglo XXI.
- KARLS-HEINZ, Hilmann (2001). *Diccionario Enciclopédico de Sociología*. Barcelona: Herder.
- LARSON, Magali (1977). *The Rise of Professionalism*. Berkeley: University of California Press.
- LEAL, Francisco (2002), “La Frustración Política de una Generación. La Universidad Nacional Colombiana y la Formación de un Movimiento Estudiantil 1958-1967”, en M. Aguilera, *Camilo Torres y la Universidad Nacional de Colombia*, Bogotá: Unibiblos, pp. 183-219.
- LEBOT, Yvon (1979). *Educación e Ideología en Colombia*. Medellín: La Carreta.
- MALDONADO, Tomás (1977). *El Diseño Industrial Reconsiderado*. Barcelona: Gustavo Gili.
- _____. (1997), “Diseño Industrial y Sociedad. [Boletín del “Centro de Estudiantes de Arquitectura” - Cea, 2. Octubre - Noviembre de 1949]” en *Escritos Preulmianos*, Buenos Aires: Infinito, pp 63-65.

- MARX, Karl (1972), *El Capital. Crítica de la Economía Política*, México DF: Fondo de Cultura Económica.
- MENDOZA, Camilo (2001). *50 Años de Arquitectura: Apuntes para la historia de la Facultad de Arquitectura y Diseño, 1951-2000*. Bogotá: CEJA, Pontificia Universidad Javeriana.
- MUTHESIUS, Hermann (2002), “La Importancia de las Artes Aplicadas [1907]”, en: Tomás Maldonado, *Técnica y Cultura. El Debate Alemán entre Bismarck y Weimar*, Buenos Aires: Infinito pp. 69-82.
- PAMIO, Oscar (1981), “Hacia un Diseño Independiente”, *Revista Módulo, No 2*, pp. 1-2.
- PAPANEK, Victor (1977). *Diseñar para el Mundo Real: Ecología Humana y Cambio Social*. Madrid: Hermann Blume.
- PARSONS, Talcott (1979), “Profesiones Liberales”, en: David Shills, *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, España: Aguilar, pp. 538-547.
- PÉCAUT, Daniel (1987). *Crónica de Dos Décadas de Política Colombiana 1968-1988*. Bogotá: Siglo XXI Editores.
- PEVSNER, Nikolaus (1963). *Pioneros del Diseño Moderno*. Buenos Aires: Infinito.
- _____. (1992). *Los Orígenes de la Arquitectura y el Diseño Modernos*. Barcelona: Ediciones Destino S.A.
- PROVIDENCIA, Francisco (2003), “Algo más que una Hélice”, en: Ana Calvera, *Diseño ¿? Arte*, Barcelona: Gustavo Gili. pp. 195-231.
- PULOS, Arthur (1988). *The American Design Adventure 1940-1975*. Massachusetts Institute of Technology.
- QUARANTE, Danielle (1990). *Diseño Industrial I y II*. Barcelona: Gustavo Gili.
- QUIÑONEZ, Cielo & Barrera, Gloria (2006). *Conspirando con Los Artesanos*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- RESTREPO, Luis Alberto (2006), “¿Hacia el reino de los “caudillos ilustrados”? Los gobiernos colombianos como actores políticos», en: F. Leal, *En La Enrucijada. Colombia en el Siglo XXI*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, pp. 27-49.
- SAFFORD, Frank (1989). *El Ideal de lo Práctico*. Bogotá: El Áncora.
- SELLE, Gert (1975). *Ideología y Utopía del Diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SILVA, Renán (1992). *Universidad y Sociedad en el Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Banco de la República.
- _____. (2002). *Los Ilustrados de Nueva Granada 1760-1808. Genealogía de Una Comunidad de Interpretación*. Medellín: Banco de la República y Fondo Editorial de la Universidad EAFIT.
- SMITH, Edward Lucie (1983). *A History of Industrial Design*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- SUNKEL, Oswaldo (1991), “Del Desarrollo hacia Adentro al Desarrollo desde Dentro. Un Enfoque Neoestructuralista para La América Latina”, en: J. L. Reyna, *América Latina a Finales de Siglo*, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 15-60.
- SVENSSON, Lennart (2003), «Introducción», en: M. Sánchez, J. Sáez, & e. Al., *Sociología de las Profesiones: Pasado, Presente y Futuro*. Murcia: Diego Marín
- URICOECHEA, Fernando (1999). *La Profesionalización Académica en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo.

WEFFORT, Francisco (1990), “La América equivocada. Apuntes sobre la democracia y la modernidad en la crisis de América Latina”, en: J. L. Reyna, *América Latina a Fines de Siglo*, México D.F: Fondo de Cultura Económica, pp. 339-431.

ARTÍCULOS

- ACERO, Jairo (1980), “Retorno al Oficio”, en: *La Carreta del Diseño*, No. 3, pp. 12.
- _____. (1984), “Milán 1983: Encrucijada del Diseño Contemporáneo”, en: *PROA*, No 326, pp. 10-11.
- ALPAY Er, H., KORKUT, F., & ER, Ö. (2003), “U.S. Involvement in the Development of Design in the Periphery: The Case History of Industrial Design Education in Turkey, 1950s-1970s”, en: *Design Issues*, Vol. 19, No 2 (Spring), pp. 17-34.
- ANÓNIMO (1982), “Arquitectura de Diseñadores”, *PROA*, No. 310, pp. 52.
- BUNGE, Mario (1984), “Ciencia Básica, Ciencia Aplicada, Técnica y Producción: Diferencias y Relaciones” (Conferencia dictada en el Instituto Tecnológico de Santo Domingo, el 22 de Mayo de 1984), en: *Ciencia y Sociedad*, pp. 167-182.
- CASTRO, Dicken (1976), “Apuntes sobre Diseño Gráfico Contemporáneo en Colombia”, en: *PROA*, No. 260, pp. 29-31.
- CHILD, Harry (1977), “Diseño Industrial y Arquitectura”, en: *PROA*, No. 269, pp. 8-9.
- COSCO, Giovanni Maria (1962), “Funcionalidad y Estética del Producto Industrial” (Adaptación Martínez, J. G.), en: *PROA*, No. 155, pp. [¿?]
- EWERT, Michel (1974), “El Mueble ha Muerto”, en: *PROA*, No.240, pp. 15-16.
- FERNÁNDEZ, Rodrigo (1976), “Estetique Industrial. Industrial Design. Diseño Industrial”, en: *PROA*, No.260, pp. 10-13.
- FERNÁNDEZ, Silvia (2006), “The Origins of Design Education in Latin America: From the Hfg in Ulm to Globalization”, en: *MIT - Design Issues*, Vol 22, No. 1, pp. 3-19.
- GÁMEZ, Jesús (1980), “Del Método y la Sociedad”, en: *La Carreta del Diseño*, No. 3, pp. 4-5.
- GÓMEZ, Daniel (1977), “¿Tiene Futuro el Diseño Industrial en Colombia?”, en: *PROA*, No. 269, p. 16.
- GUTIÉRREZ, Jaime et al. (1980), “Declaración de los Diseñadores Colombianos”. en: *La Carreta del Diseño*, No 3, p. 19.
- LOZANO, Hernán (1977), “Diseño a la Colombiana”, en: *PROA*, No. 269, pp. 19-21.
- MULTIDISEÑO (1982), “En Función de la Cultura de Uso”, en: *PROA*, No. 310, p. 44.
- POLO, Pedro (1977), “La Facultad de Arquitectura y Diseño. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá”, en: *PROA*, No. 265, p. 8.
- POLO, Rómulo (1977), “La Formación del Profesional del Diseño”, en: *PROA*, No. 265, p. 9.
- _____. (1980), “El Diseño Industrial en Colombia”, en: *La Carreta del Diseño*, No.3, pp. 1-3.
- _____. (1980a), “Interdiseño ’78, Valle de Bravo, México. Documento de Intención [Hacia la consolidación de ALADI]”, en: *La Carreta del Diseño*, No. 3, pp. 17-18.
- _____. (1980b), “El Diseñador Industrial, La Industria y El Usuario”, en: *La Carreta del Diseño*, No.3,

- _____. (1980c), “Diseño Industrial como Factor de Desarrollo Humano”, en: *La Carreta del Diseño*, No. 3, p. 6.
- _____. (1989)[¿?] “Diseñadores vs. Arquitectos”, en: *PROA*, No. [¿?], pp. 30-31.
- SICARD, Guillermo (1976), “El Diseño Industrial en la Universidad Nacional”, en: *PROA*, No. 260, p. 17.
- SILVA, Renán (2007), “Materiales para una Historia de las Ciencias Sociales en Colombia”, en: *Sociedad y Economía*, pp. 132-139.
- SIQUEIRA, Renata & BRAGA, Marcos da Costa (2009), “FAU-USP, 1962: A Implementação de Grupo de Disciplinas de Desenho Industrial no Curso de Arquitetura e Urbanismo”. en: *Anais do 5 Congresso Internacional de Pesquisa em Design*, Baurú, São Paulo: Unesp-Baurú, SP, Brasil. pp. 158-166.
- VALTONEN, Anna & AINAMO, Antti (2008), “The Professionalization of Product Design: Reflections on the Finnish Case”, en: *Design Thinking: New Challenges for Designers, Managers and Organizations*, Paris La Défense, France: International DMI Education Conference, pp. 1-17.
- ZAPP, Jorge (1976), “Diseño, Subdesarrollo y Posgrado”, en: *PROA*, No. 260, p. 16.

DOCUMENTOS

- BARRERA, Gloria, & QUIÑONES, Cielo (2004). *Diseño Industrial en la Pontificia Universidad Javeriana: Responsabilidad y Pertinencia Social (1977-2004)*. en: *Diseño Hoy*. Cali: Universidad ICESI.
- GARCÍA, Hugo (30 de Septiembre de 1985). *El Diseño y el Empleo. Propuesta de Investigación. Anteproyecto*. Universidad del Valle, Cali: Inédito.
- GARCÍA, Milder (2008). *La Política de Modernización de la Docencia Universitaria Durante la Reforma Académica de la Universidad Nacional, 1964-1966 (Proyecto de Grado en Sociología, Universidad del Valle)*. Cali: Inédito.
- JUANG, Jeng-Ming (2001). *The Study on the Initial Institutes of Promoting Industrial Design in Taiwan and It's Training Activity*. Tesis de Maestría - Taiwan [¿?]: Inédito.
- No cifrado, *A Study on the Plan an Execution of National Design Policy*, UNIDO [¿?]. China.
- POLO, Rómulo (1976). *Diseño Industrial*. Bogotá: Facultad de Arquitectura. Pontificia Universidad Javeriana (Inédito).
- POLO, Rómulo, RUEDA, Cecilia, & LÓPEZ, Tatiana (1989), «Estudio de Casos». en: *Foro Tecnológico de Oficina Abierta*. Bogotá: (Inédito) La Escuela de Diseño. pp. 1-59
- PROEXPO, INCOMEX (1976), “Evolución del sector externo y política de comercio exterior de Colombia”, en: Proexpo, *Algunos aspectos sobre economía colombiana*, Bogotá: Proexpo, (pp. 25-47).
- ROBLEDO, Arturo (1963). *Especializaciones y Carreras Afines o Auxiliares de la Arquitectura. Ponencia (Inédito)*. AFA-UN.
- SICARD, Guillermo, LÓPEZ, Germán, GÓMEZ, Gustavo, & FERNÁNDEZ, Rodrigo (1977). *Carrera de Diseño Industrial. Documento de Presentación*. Bogotá: Facultad de Artes. Universidad Nacional (Inédito).

SUBCOMISIÓN 1 (1964), “Misión del Arquitecto”, *III Conferencia Latinoamericana de Escuelas y Facultades de Arquitectura*, Córdoba, Argentina: Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Córdoba (Inédito), pp. 1-2.

UJTL - IDI (1973). *Programa Académico para Otorgar el Título de Magister en Diseño y Proyectos para la Industria (Folleto de Promoción)*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano e Instituto Superior de Diseño para la Industria. AI-UJTL

ZAPATA, Luis Fernando (1979). “*The Profession of Furniture Designer in Colombia*”, Lahti, Finland: United Nations Industrial Development Organization. *Inédito*.



Programa ditorial

Ciudad Universitaria, Meléndez
Cali, Colombia

Teléfonos: (+57) 2 321 2227
321 2100 ext. 7687

<http://programaeditorial.univalle.edu.co>
programa.editorial@correounivalle.edu.co