

EL DISEÑO INDUSTRIAL COMO DISCIPLINA LIBERAL¹

Por:

Viviana Palacios Vélez

Estudiante de último semestre de Diseño Industrial
Universidad del Valle
Semillero de Nobus, Grupo de Investigación en Diseño
vivipalacios64@hotmail.com

Juan Camilo Buitrago Trujillo

Profesor Asistente. Departamento de Diseño
Universidad del Valle
Miembro de Nobus, Grupo de investigación en Diseño
juan.buitrago@correounivalle.edu.co

Resumen

El diseño industrial es una disciplina liberal que pretende resolver las necesidades sociales por medio del diseño de artefactos. En función de su genealogía, se ha visto en la necesidad de ajustar su enfoque a veces creando, a veces actualizando posturas del pasado. En este vaivén, la ideología ha hecho presencia dibujando perspectivas que en muchas ocasiones no intentan otra cosa que oponerse a su 'enemigo' vigente y que han culminado su tarea, engendrando sectarismos que pueden ser tan radicales como ampulosos y graciosos. En ese tránsito, comprensible para una disciplina en constante ajuste, aparecen como hijos de una misma familia el dogma, la ilusión de llamado, las vocaciones y la indiferencia, sensible como un fértil y feliz campo de estudio, sobre todo por lo que seguramente le hace a la historia de la carrera en el país: al mirar al norte o al extremo sur, esconde los hechos debajo de la inexactitud, de la sobreinterpretación y sobre todo los arroja a los vientos de la moda, que parecen ser los mismos del olvido.

Este escrito intenta hacer una reflexión sobre la llamada función social del diseño industrial. Pretendiendo recoger algunas de las ideas que se han consentido sobre tal cosa, queriendo desmitificar las cumbres que posiblemente por manía o etnocentrismo se han erigido por encima de las nubes, desde donde muchas veces no es posible ver la escarbada cumbre que la soporta.

Palabras clave:

Función social del diseño, diseño industrial, disciplina liberal



Necesidades, *satisfactores*

El hombre ha reconstruido su historia gracias a las diversas aproximaciones que la ciencia moderna ha tenido en la materia, permitiéndole conocer sus orígenes y varios de los factores que han intervenido en su evolución. Con los estudios antropológicos, por ejemplo, se han postulado hipótesis, construido interpretaciones y visualizado algunas paradojas. Una de estas ha presentado la especie humana como “inespecializada” (Otero, 2001, pág. 160), al no contar con una morfología que le permita sobrevivir o sobrellevar las perturbaciones de la naturaleza, como sí lo pueden hacer otras especies por medio de su pelaje, garras, mandíbulas, etc.

“...desde el punto de vista morfológico, se sabe que el hombre es un animal sin ningún tipo de especialización y por lo tanto, un ser cargado de primitivismos. Su no-especialización no es solamente de orden orgánico, ella concierne igualmente al espacio en que habita, se desarrolla y vive...”
(González, 2001, pág. 82).

Sin embargo, y a diferencia de los animales, el hombre cuenta con una característica particular que se convierte en su mayor fortaleza: ‘la racionalización’. Esta facultad demuestra que no son tan necesarias las especialidades en su morfología. Tal habilidad, le ha permitido suplir sus necesidades y llegar a satisfacer sus deseos, pasando desde la concepción de una idea hasta la cristalización de una creación “...la naturaleza ha compensado con creces, esa carencia de dotes morfológicos, habilitando progresivamente a la stirpe humana con una capacidad para intuir, discurrir y crear...” (Ricard, 2000, pág. 28).

Con esta aparente paradoja nos aproximamos a los primeros antecedentes del diseño, o para decirlo mejor, nos acercamos a ciertas características que se relacionan con lo que hoy en día se entiende por esta actividad.

Fueron los hombres primitivos que vivían en las cavernas hace aproximadamente 40.000 años (aquellos llamados homínidos ‘criaturas semejantes al hombre’ o proto-humanos) quienes lograron crear los primeros objetos, al convertir la materia en herramientas con el propósito de satisfacer sus necesidades. Aquellos hombres prehistóricos transformaron palos y piedras en objetos que les permitieron suplir sus carencias alimenticias; usaron cortezas de árboles para tejer con ellas cestos en los que pudieran recolectar y transportar frutos; tallaron piedras y huesos para realizar anzuelos que les permitían acceder con mayor eficacia a peces cada vez más grandes, transformaciones que fueron paulatinamente convirtiéndose en rutinas y oficios que entre otros, fueron no solo volviéndose más complejos en técnicas y materiales (proporcionales a la madurez del conocimiento humano), sino que fueron cristalizando paulatinamente una serie de estructuras sociales en torno del ejercicio de transformación de materia (Buitrago, 2006, pág. 146).

Y es precisamente gracias a tal habilidad, a la llamada ‘racionalización’, que el hombre se convierte en un ser transformador de su entorno natural, en el circuito que sugiere que la naturaleza se encarga de imponerle al hombre necesidades en un principio, pero a la vez, le brinda múltiples posibilidades de satisfacerlas. Esto es lo que Ortega y Gasset denominaría técnica, la relación hombre-naturaleza, entendida como “...la reforma que el hombre impone a la naturaleza en vista de sus necesidades...” (Gasset, 2001, pág. 57).

Una técnica que responde inicialmente a la supervivencia, de forma espontánea y en ocasiones inconsciente, y que constituye el “*saber cómo*”, en el que se controla la producción de tal o cual efecto, pero no se explica su porqué (Ladriere, 1978, pag.49). Un conjunto de habilidades y prácticas que con el pasar del tiempo van de generación en generación haciéndose cada vez más conscientes, llegando a lo que conocemos hoy por tecnología: práctica imprescindible en la actividad humana, que da respuesta a las necesidades de la sociedad desde el conocimiento científico

“...el hecho de carecer de readaptación orgánica de origen, no solo con relación a su propio organismo, sino también con relación a su medio ambiente (entorno etológico), hacen curiosamente del hombre un ser abierto al mundo y por lo tanto un ser obligado a suplir esas carencias a través de los útiles, las herramientas y en una palabra de la técnica, si se desea seguir existiendo...” (González, 2001, pág. 82).

Es por esto que la posibilidad de seguir vivo, es la necesidad primordial u originaria, y el fin principal de toda creación, desde donde las otras necesidades se consideran tan solo una consecuencia del deseo de conservar la vida. Todas las necesidades podrían percibirse entonces como motores que insentivan constantemente al hombre, como claramente lo expresa Max-Neef, en la medida en que las necesidades comprometen, motivan y movilizan a las personas, son potencialidad y, más aun, pueden llegar a ser recursos.

El hombre al estar expuesto a la naturaleza de su entorno y rodeado de carencias, se vio obligado a confiar en su habilidad de crear e imaginar un mundo de herramientas, utensilios y enseres que le permitieran como extensores de su cuerpo, solventar sus falencias y de esta forma mejorar sus condiciones de vida, convirtiendo estos objetos en elementos indispensables para su existencia. Una vara con relativas modificaciones lo convierte en pescador, una brocha en pintor, por medio de un instrumento puede ser músico, no solo posibilitando destrezas en cuanto creador e intérprete, sino también permitiendo experiencias estéticas y/o simbólicas: una forma de apropiarse del mundo. Es así como los objetos hacen que el hombre perfeccione habilidades, técnicas y prácticas, como también que se relacione, se exprese o se proteja, “...las causas finales de la realización y aplicación técnicas se encuentran en la abundancia de necesidades, deseos y preocupaciones del hombre...” (Dessauer, 1964, pág. 152).

Mientras fue evolucionando, la capacidad intelectual del hombre fue aumentando, y cuando se suponen resueltas las carencias fisiológicas, surgen necesidades de segunda índole, donde ya no solo es importante el ‘estar’ sino el lograr ‘estar bien’ (dimensiones psicológicas y fisiológicas en pro de la autorrealización).

Para dar paso al entendimiento de las necesidades y satisfactores, es pertinente establecer una identificación de estas, como lo hizo Abraham Maslow, uno de los pioneros en su clasificación. Él plantea en su escala jerárquica, que conforme se satisfacen las necesidades básicas, los humanos crean necesidades y deseos más elevados, concibiéndolas de esta manera como múltiples y cambiantes. En su planteamiento propone una jerarquía en la que se entiende que hay más urgencia en unas carencias que en otras, puesto que se debe ir escalando la pirámide a medida en que las necesidades fisiológicas ya han sido satisfechas².

En contraposición a esta postura Manfred Max-Neef, en su libro “Desarrollo a Escala Humana” (1986), hace una descripción de las necesidades humanas fundamentales en la que determina, que debe ser explícita la diferencia entre necesidades y satisfactores, considerando las primeras como finitas, pocas y clasificables. En su postulado, un satisfactor puede contribuir simultáneamente a la satisfacción de diversas carencias y a la inversa, una necesidad puede requerir de diversos satisfactores para ser resuelta.

Max-Neef, clasifica las necesidades en dos grandes categorías: existenciales (del ser, tener, hacer y estar); y axiológicas (de la subsistencia, protección, afecto, entendimiento, participación, ocio, identidad y libertad). Éstas, dice, pueden ser combinadas entre sí, mediante una matriz que genera un sistema en el que todos los elementos se relacionan y cualquier impacto en uno, tiene un efecto en los demás.

Es así, como cada individuo o comunidad adopta diferentes formas de darle solución a las mismas necesidades, dependiendo de las condiciones en las que cada uno se ha configurado. Esto es precisamente lo que define las culturas, la generación o no de tipos de satisfactores, de infraestructuras de la vida cotidiana como dice el historiador Fernand Braudel, y la elección de estos para suplir sus necesidades básicas. Entre otros escenarios, es allí, en donde puede hablarse de cambios culturales, como una consecuencia de transformar los satisfactores tradicionales por otros nuevos³.

Y es aquí donde se hace visible que las necesidades, sobre todo las que hacen parte de la base de la pirámide de Maslow, suelen ser constantes, mientras la satisfacción de deseos y aspiraciones son modificables, e incluso llegan a ser prescindibles. Una necesidad lleva a la búsqueda de una satisfacción, pero esta satisfacción puede convertirse a la vez en la apertura a otra necesidad.

Así, es en medio del entendimiento entre necesidades y satisfactores, en el circuito humano de carecer y crear, que la creación de objetos en general, suele encontrar el hilo conductor que da razón al establecimiento de los diversos oficios, y es el lugar en el que el diseño industrial en lo particular, encuentra su asidero disciplinar en pleno auge modernista.

Profesiones liberales

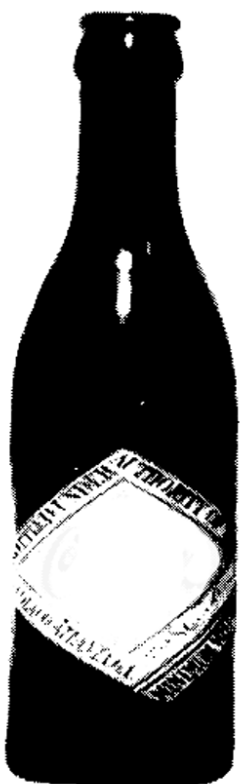
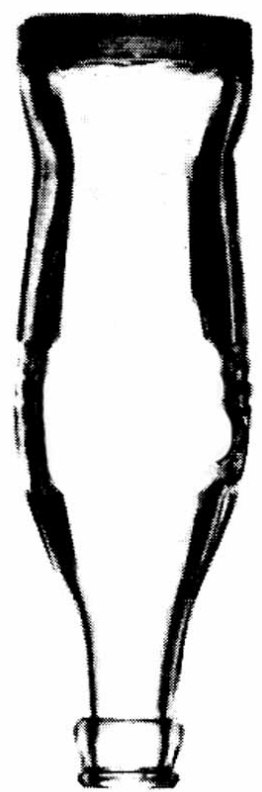
Como decíamos hace un instante, la práctica de crear objetos fue haciéndose más compleja a la luz de los avances técnicos y la evolución de la vida en sociedad, determinándola como una actividad socialmente especializada. Así, las primeras configuraciones materiales, que pudieron darse de manera espontánea en función de necesidades humanas fundamentales (comer, dormir, alimentarse, etc), y que se caracterizaron por ser transformaciones elementales de la naturaleza, fueron paulatinamente encargadas a grupos de individuos que no solo representaban un nivel de especialidad técnica, propio de la acumulación de saberes en torno de la satisfacción de necesidades cada vez más complejas, sino que en esa dirección, resultaron completamente visibles en asociaciones de artesanos o en grupos de especialistas durante la edad media europea. Como quiera que se señale su complejidad técnica y social, estos individuos parecen coincidir en el hecho de crear objetos mediante procesos técnico-manuales, bajo un carácter serial limitado.

Con la conquista de la máquina y la visibilización de la revolución industrial, los ajustes en la vida social concentraron entonces sus dinámicas en las ciudades, y dadas las características de las nuevas maneras de producción, convirtieron un proceso limitado en uno 'ilimitado' basado en un proceso técnico-mecánico. Pero sobre todo, puede señalarse que la revolución industrial sugiere la relativización de la labor del otrora posicionado artesano, con el paso de unos años, la del artista tradicional y en frente de ellos los problemas característicos, por momentos y para algunos 'deslumbrantes'⁴, de las propiedades formales de los primeros productos industriales. El problema de la invención de la máquina ponía entonces sobre la mesa, las complejidades de la producción seriada en relación con la calidad formal de las mercancías y la relativización social de los creadores de estas últimas. Se pasó de una economía agrícola y artesanal a una gobernada por el monetarismo industrial, que esencialmente reubicaba la mano de obra y convertía al ser humano en un apéndice más de la máquina (Marx, 1972).

El escenario en que estos hechos tienen lugar, es uno caracterizado por una cierta distancia de las formas tradicionales de entender la vida social. La relación entre la Iglesia Católica y los nacientes estados liberales se ve cuestionada, cuando no completamente rota. La vida cotidiana, explicada desde y para las cualidades superiores, se seculariza paulatinamente. Los intereses en la configuración de objetos, se transforma en un afán por la producción de mercancías. En suma, las nuevas perspectivas de la vida parecen más interesadas en la configuración de una realidad social materialista (con lo que ello implica en los cambios de enfoque) que en el interés por darle continuidad a un modelo social, que por lo menos en la Europa latina, venía desquebrajándose desde siglos atrás.

Estas nuevas maneras de entender la vida social se cristalizan entre otras cosas, en la formalización de las repúblicas, que motivadas en los ideales del progreso, vuelcan sus intereses en torno de la industrialización y la urbanización. Las diferencias son apenas obvias al comparar los casos, pero los elementos que parecen comunes, señalan en medio de la secularización de la sociedad, una relación funcional entre los Estados y los centros de formación académica: universidades, institutos y academias.

Con el paso de los años, las nuevas dinámicas de producción, exigieron entre otras cosas, la sistematización de las tareas y la especialidad del trabajo, en torno de lo que algunos denominaron 'calidad e innovación', como axiomas para conquistar la "opulencia universal": máxima de Adam Smith (Freidson, 2001, págs. 111-115)⁵. Así expuesto, no es fácil ver la diferencia con lo que se había visto configurar durante la edad media. El punto de quiebre puede relacionarse con que dicha especialización ya no se daba en la práctica cerrada de un oficio, por ejemplo, la relación de enseñanza-aprendizaje que existía entre un maestro y su aprendiz en la ebanistería o la construcción de edificaciones. Por el contrario, ésta debía cimentarse sobre el aprendizaje en formatos de entrenamiento largos y costosos, inscritos además, dentro de la racionalidad de un saber esotérico (un saber organizado, no aprehensible de manera espontánea y relativamente intelectual) en los centros de formación, algunos de los cuales venían organizándose bajo otros intereses desde la edad



media. Seguramente en esta nueva práctica hay mucho de prestigio (el simple hecho de asistir a una escuela o a otra, era suficiente 'recompensa' para algunos individuos en la Europa del siglo XIX (Freidson, 2001), sin embargo, lo que nos interesa mostrar, es que en el afán por alcanzar los ideales del progreso, no solo se ve el interés de los Estados modernos en estimular el trabajo académico aplicado, sino que en si mismo es posible ver las transformaciones en las valoraciones sociales sobre ciertas disciplinas, y en ese camino, los cambios en las tendencias académicas de los estudiantes de aquellos años ⁶.

En este escenario, transformar oficios en profesiones en medio de su reflexión universitaria y la circunspección de este ejercicio en lo que Freidson llama "esoterismo", son características que los teóricos de las profesiones, encuentran como comunes en la configuración de la vida contemporánea, como herencia del proceso de modernización propiamente dicho.

Lo cierto es que, en medio de las revoluciones del siglo XVIII y la cristalización de "los ideales de la felicidad y la prosperidad" (Silva, 2002) que venían puliéndose desde la ilustración occidental, el interés y la pertinencia de disciplinas tradicionales para la época (teología y filosofía principalmente) se ven relativamente cuestionados, y las motivaciones de los estudiantes se muestran medianamente volcados frente a la necesidad de estudiar y entender lo que les rodeaba en la vida cotidiana. De esta forma, el derecho y la medicina, organizándose en medio de las coyunturas, logran establecerse como comunidades académicas autónomas (con sus propios objetos de estudio, su propia ética, su propio discurso), hacia las cuales los intereses de los estudiantes de la época, parecen seducidos.

Su dimensión práctica, coherente de cierta manera con su compromiso con la idea del progreso en el sentido más amplio, vinculan este tipo de profesiones con el proyecto moderno, y en ese camino las relacionan con su intención por procurar la 'calidad de vida'. A diferencia del otrora gobierno de la escolástica "...dar entrada a esa filosofía delirante que corrompe el entendimiento y el corazón [...] y convierte a los hombres en fanáticos idólatras de su opinión..." (reclamos de los estudiantes del colegio San Bartolomé en 1779, por la destitución de Mutis de las clases de filosofía y física (Silva, 2002), las profesiones liberales, que son afines con "el ideal de lo práctico" para usar la expresión de Safford, parecen inscritas en el entendimiento de las cosas como se presentan, y de acuerdo con su propia especificidad, con intentar aproximarse al 'deber ser' de la vida social, con la intervención para la transformación

"...Clamando por la utilidad de la filosofía moderna los colegiales alegaban: que ningún hombre de juicio podrá negar que es más útil conocernos a nosotros mismos, los objetos que nos rodean y el globo que habitamos, que examinar si existe desde la eternidad y llenarlo de cualidades..."

(Silva, 2002).



El Diseño Industrial: Matriz liberal

“...habrá que llegar al siglo XX para que realmente se tome conciencia que en la producción industrial la calidad estética de los productos no puede ni debe ser función de la decoración y sí de los atributos propios del objeto (forma, material, función etc.) y, en consecuencia, la estética deja de ser un valor extrínseco para pasar a ser un valor intrínseco. La trilogía forma-función-decoración válida en la producción artesanal se redujo a forma-función, desapareciendo la decoración como factor de embellecimiento del producto...”

(Gay, 2004, pág. 7).

Hemos indicado algunas de las características que pueden explicar la diferencia entre el trabajo del artesano medieval, y el artífice de objetos durante la revolución industrial. A pesar de ello no sobra insistir en que, con la invención de la máquina, este sujeto (artesano) que basaba su producción en un sistema técnico manual, ya no puede decidir activamente en las calidades de su pieza. Como decíamos, el artífice no solo se convierte en un apéndice de ella, sino que debe garantizar su manejo durante el proceso, si es que hace parte de la elaboración material propiamente dicha, o tiene que entender que las nuevas dinámicas de la producción se basan en la planeación y la previsualización. En cualquiera de los dos casos, se hace necesario cierto nivel de instrucción. Es en esto que Quarante señala la creación de las escuelas de artes y oficios modernas, que dirigieron su propósito hacia la enseñanza del dibujo técnico principalmente. 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 circulaban en esos años sobre el arte y la decoración⁷, se convertirá en el núcleo desde donde se desprenderá por ejemplo la Escuela de Artes y Oficios de William Morris en Inglaterra, algo más de cien años después. No vale la pena profundizarlo, pero podríamos señalar que su clara oposición a la producción industrial, lleva a Morris en conjunto con quienes compartían su perspectiva, a añorar las maneras medievales de ‘hacer cosas’, que los inscribía en la dinámica de la búsqueda sistemática de la calidad en la configuración de la cultura material. De allí, dice Maldonado (1977), se desprenderán en años relativamente cercanos, la escuela de Escocia (Charles Rennie Mackintosh) y luego la de los países bajos por medio de Henry Van de Velde, quien resulta ser cofundador de la primera parte del proyecto Bauhaus en Weimar.

Avasallante, el racionalismo europeo en general y alemán en particular, transitaba simultáneamente con el avance tecnológico en Estados Unidos. En esto, la distancia que tomaban los arquitectos modernos de aquel historicismo tan claramente 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 reflexionar su trabajo directamente en torno de la calidad de 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, pág. 558, las negrillas son nuestras)

Por la época que menciona Gombrich, en Alemania fue fundada la Werkbund (1907), asociación que pretendía entre otras cosas adquirir la misma distancia señalada en el caso de Lloyd Wright “...ennoblecir el trabajo industrial (o profesional o artesanal) [...] en una colaboración entre arte, industria y artesanía, por medio de la instrucción, la pro-paganda y una firme y compacta toma de posición frente a estas cuestiones...” (Maldonado, 1977), motivación que se ha relacionado aisladamente con el caso alemán, pero que a su manera, y no con poco impacto⁸, resulta cristalizado a su manera en iniciativas como el Art Nouveau en Austria, Bélgica y Francia, así como en el Vkutemas en Rusia.

Dentro de los ‘jóvenes’ integrantes Werkbund estaba Walter Gropius, quien en medio de ciertas coyunturas (relacionadas con la fusión de la Escuela Superior de Bellas Artes y la Escuela de Artes Aplicadas de Weimar, Alemania), es cofundador de la Bauhaus en 1919. Si lo narrado por Maldonado, Droste y Pevsner es cierto, es interesante ver como 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 se concreta: 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, pág. 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 (Maldonado, 1977). Con la implementación del taylorismo, el fordismo y posteriormente la política de muchos modelos de corta duración (pos depresión), los norteamericanos vieron en las artes aplicadas las posibilidades de controlar la obsolescencia programada, por medio del diseño de carcasas, que impactantes a la mirada, estimulaban el consumo de objetos. Denominado styling, reunió personajes como Raymond Loewy, Henry

Dreyfuss, Walter Teague, Peter Müller, etc, cuyo oficio es entendido en nuestros días, como la práctica del diseño industrial de aquellos años. 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, la dimensión artística del ejercicio no parece comprender fronteras: los arquitectos, pintores, escultores, 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 hacerlos, bien con la decidida idea de resolver una situación concreta.

Lo cierto, lo importante para nuestro argumento, es que tanto el paradigma europeo, (seguramente concreto en la Bauhaus), como la experiencia del trabajo norteamericano, no solo proponen una manera de entender la relación entre la producción mecánica y la calidad de la forma de los objetos, sino que además, parecen reinaugurar una discusión en la que, aparentemente superados los problemas de la forma de los objetos y su manera de ser producidos como fin en sí mismo, la satisfacción de las necesidades y con relativa claridad, la calidad de vida de las personas, se convertía en la motivación principal de la creación de objetos (con respectivas variaciones y dentro de sus propias concepciones del asunto⁹)

“...hemos de rechazar la aplicación de ornamentos puramente decorativos [...] La creación de ‘tipos’ para los objetos de uso cotidiano es una necesidad social [...] La casa y los objetos para la casa, **son un problema de necesidad general**, y su proyectación apunta más a la razón que al sentimiento. La máquina que produce objetos en serie es un medio eficaz de liberación del hombre [...] liberan del trabajo necesario **para la satisfacción de las necesidades vitales**; un medio, pues, no sólo para procurarle más objetos, pero también más bellos y más baratos que los hechos a mano...”

Gropius 1925

(Maldonado, 1977, las negrillas son nuestras).

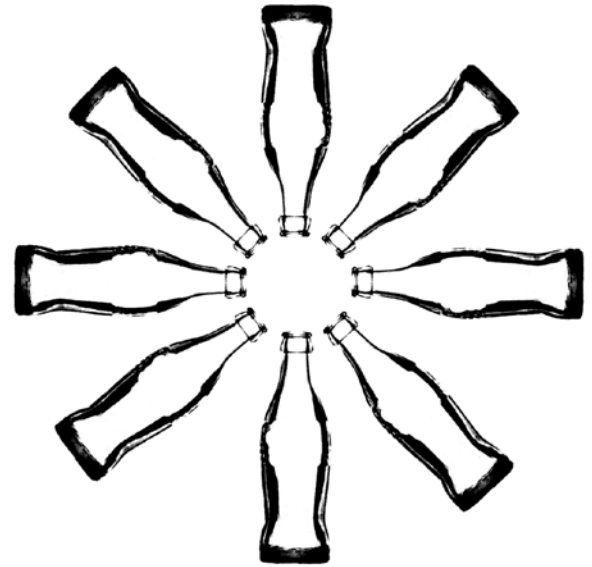
Entre otras, estas ideas exponen la consolidación del diseño industrial en medio del debate entre el cambio del modelo social, las maneras mecánicas de la producción industrial y la expresión en la creación material en Europa y Estados Unidos principalmente, e ilustra por allí mismo, la visibilización paulatina que adquiere la satisfacción de necesidades y en ese camino el interés por la calidad de vida de las personas, como propósito subyacente: si se nos permite, como ideario de una ‘práctica liberal’ para usar la idea de Talcott Parsons.

A partir de estos hechos, es posible ver una de las ramificaciones desde donde el ICSID en 1969 (International Council Societies of Industrial Design) sintetiza las funciones del diseño industrial en torno del trabajo de la forma, dentro de la línea de producción de un bien de consumo, pero de igual manera, creemos que se tiende un vínculo, que en medio de las ‘convulsiones’ coyunturas en que se da, nos permite entender la oposición ejercida por ‘sectores emergentes del diseño’ en el

mundo (entre ellos “la periferia” de la que habla Gui Bonsiepe), desde donde clara y radicalmente se intentan visualizar otros escenarios de la disciplina ¹⁰. No sobra señalar, década en la que comienza en América Latina el proceso de profesionalización del diseño industrial y gráfico en el sentido estricto (al interior de universidades, en torno de la discusión de la jurisdicción, a la luz del trabajo sobre la discrecionalidad) ¹¹

“...el diseño de estos productos masivos es también una prueba de los poderosos imperativos sociales, en un sentido político e ideológico, que regían las concepciones y actividades en apariencia solo estéticas...”
(Selle, 1973, pág. 56).

En tal escenario, el diseño industrial se encuentra comprometido con la exigencia de la racionalización productiva y el afán capitalista que subyace, principalmente relacionado con la conquista de mercados internacionales. Lo señalamos para la mayor parte del siglo XX. Las últimas dos o tres décadas, proyectaron una perspectiva crítica en torno de tal inercia. Y también, esta vez haciendo caso al “llamado original”, procurando satisfacer necesidades concretas de un contexto en función del bienestar y en lo posible, mejorar la calidad de vida de las personas desde su intervención: por lo menos así lo sueñan quienes desde los tempranos años setentas cuestionan las más diversas prácticas del siglo XX corto del que habló Eric Hobsbawm (1998), reivindicando, eso creemos, la matriz liberal de donde proviene la profesión.



Función social del diseño

Inscrito en la creación de la ‘cultura material’, o de ‘las infraestructuras de la vida cotidiana’, es posible decir que desde el diseño existen intervenciones que impactan la sociedad, es decir, que suponen cambios y un relativo beneficio en la vida de las personas (ya hemos señalado las posibles relaciones entre los objetos y la satisfacción de las necesidades; así como estas con los ideales del bienestar). Con este manto como enfoque, se reza a favor de la responsabilidad que tiene la profesión y su inaplazable (muchas veces no digerida) obligación de velar por la prosperidad ilimitada de la sociedad.

Con “Diseñar para el mundo real: ecología humana y cambio social”¹², Victor Papanek sienta un precedente con el recientemente acuñado diseño social, convirtiéndolo en uno de los temas centrales en la discusión del deber ser disciplinar. Papanek (1977) manifiesta su rechazo al “boom” de la industria, específicamente en Estados Unidos, y pone de manifiesto cómo el sistema fuerza al diseñador a una suerte de irresponsabilidad con los productos que crea, teniendo como único objetivo la alimentación de las ambiciones económicas de los empresarios

“...durante los últimos tiempos el diseñador ha satisfecho solamente necesidades y deseos pasajeros, descuidando las verdaderas necesidades del hombre. Las necesidades económicas, psicológicas, espirituales, tecnológicas e intelectuales de un ser humano suelen ser más difíciles y menos provechosas de satisfacer que las –necesidades– cuidadosamente elaboradas y manipuladas que inculca la moda y la novedad...”
(Papanek, 1977, pág. 27).

De este tipo de preocupaciones, diversas y múltiples durante los años sesentas y setentas, sumado a las coyunturas propias de los ajustes culturales de la posguerra, se desprenden una cierta cantidad y calidad de ramificaciones en el enfoque disciplinar, que han pretendido asir el problema de la satisfacción de las necesidades de las poblaciones, por medio de una especie de creatividad racional; es decir, un ejercicio creativo que procure la satisfacción de las necesidades de los demás, por medio del diseño de artefactos.

Ahora bien, esta romántica perspectiva, no ha dejado de reteñir sus líneas sobre un par de figuras, que convertidas en lugares comunes, han cristalizado una costra en el imaginario e inercias de la disciplina.

Su serie de postulados han pretendido interpretar el llamado “enfoque social del diseño” en diferentes contextos. Uno de ellos, el denominado diseño artesanal, ha asistido al llamado de identificar las necesidades y rescatar los procesos y materiales del entorno, en una suerte de exotismo¹³.

Esta perspectiva puede ser considerada coherente en ciertas apuestas de ciertos países por conquistar la industrialización con base en las exportaciones, dado el desgaste de ciertos modelos de desarrollo industrial.

Así como se puede explicar su genealogía, es claro que las sospechas no dejan de emerger. El interés que tienen los actores del Estado de la época (años sesentas del siglo XX), gradualmente puede haberse convertido en una especie de ‘industrialización de la artesanía’. Como decíamos, no solo anacrónica, sino en sí mismo paradójica, si se considera que las románticas perspectivas sociales de tal ejercicio, terminan convertidas en una práctica más de explotación laboral: ‘yo diseño’ -dice el diseñador en el escritorio- ‘usted produzca como sabe hacerlo’ -le dice al artesano en el taller- ¿enfoque social?, ¿ganancias segmentadas?

“...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. Y puede tener acceso a sus servicios de asistencia social, por ser el sector tradicional un régimen en el cual no existe explotación deshumanizada patrono-obrero. Luego no existe económicamente...”

(Acero, 1980, pág. 12).

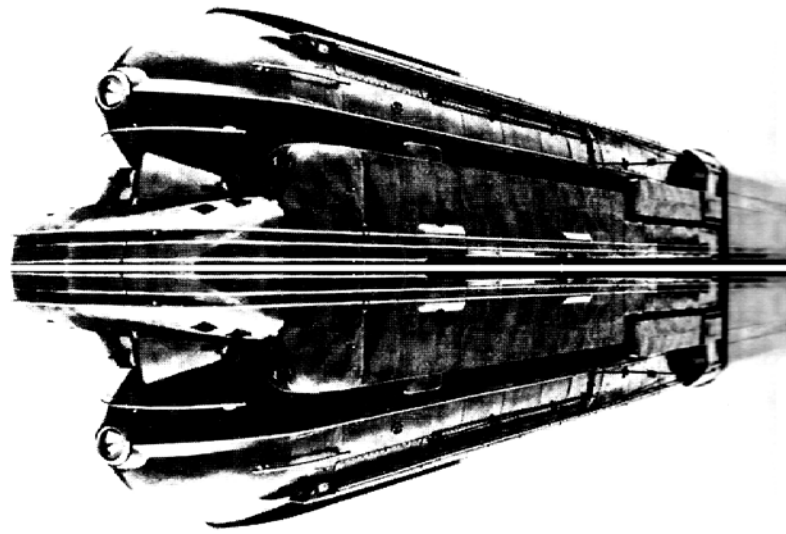
En otra esquina reclama su interpretación el llamado eco-diseño o diseño sustentable. Su resultado final va orientado hacia la producción en serie y su fin es ‘responsable’ (¡vaya uno a saber bien que significa la palabra!) para ciertas partes del proceso. Embriagado con matrices prefiguradas, del tipo listas de chequeo, este enfoque recrea un cierto espíritu de la racionalización extrema de los materiales y los procesos mediante los cuales se transforman, restringiendo la llamada ‘creatividad del diseñador’ a un juego entre variables, que concentra sus intereses en el proceso y que, dicho de paso, seguramente realizan mejor los ingenieros industriales (finalmente se han formado para cosas como esa). Lo más difícil de digerir, es que este enfoque suele pasar por alto la sensibilidad con los hechos de la cultura, pues son considerados como asuntos de menor importancia. Es, si se nos excusa la afirmación, una especie de actualización del modernismo recalcitrante, que ciertos arquitectos han querido inyectar en las últimas décadas del siglo, seguramente para mantener vivo el espíritu de Adolf Loos y compañía.

El cuadrilátero de enfoques va adquiriendo su forma con el llamado diseño para todos o diseño universal. Aquí se agita un pañuelo cada vez que se habla de inclusión, y se oye una silbata acompañada de lluvias de objetos, cada vez que accidental o deliberadamente, se presiente una práctica de exclusión¹⁴. Se aduce su fortalecimiento a hechos como el diseño de sistemas de transporte en países europeos, como el caso del metro de Helsinki, el cual, exigió tener en cuenta todos los pormenores de los diversos usuarios. Quisiéramos saber en qué escenario del diseño no se consideran las cualidades de los futuros usuarios. Sería interesante visualizar las particularidades que permiten construir un gueto como este con tanta claridad, en el cual, a la manera de la nueva edad media de Eco, se resguarda religiosamente el tótem sagrado y la nacionalidad emancipada: ¿diseñador que diseña teniendo en cuenta las particularidades de los futuros usuarios! ¿No es en sí mismo una inoficiosa redundancia?

En última instancia quisiéramos mencionar el diseño de índole comunitario, conocido también como diseño emergente, que se basa en problemáticas específicas que son resueltas para una comunidad particular, y que comúnmente, en el papel, en la línea de base, en el protocolo que busca financiación internacional, suelen resultar beneficiosas para un cierto número de personas. La ilusión de la intervención social, de la ayuda al prójimo, emerge con esta práctica, en muchos casos desvalorando y sustituyendo de forma paternalista, para no decir colonialista o etnocentrista, las múltiples y variadas maneras con que los diversos grupos sociales resuelven sus problemas habituales. Así como pudo suceder con la práctica de la arquitectura moderna en Colombia durante los años sesentas, por lo menos con lo que algunos de sus actores percibieron en aquellos años: el precepto fundamental se desdibuja, es decir, la conquista del confort habitacional y por el contrario, se privilegian elementos secundarios como la rentabilidad en la proyección de un edificio, en un sector de la economía que además prometía dividendos importantes en la época.

Diseño de puestos de trabajo para artesanos, inodoros para comunidades aisladas de “la civilización”, apartamentos para africanos migrantes, sistemas quirúrgicos para circuncisiones en comunidades indígenas, en fin, un interminable listado de ‘loables proyectos’, no hacen otra cosa que envolver al diseñador ‘sensible con los demás’, en una ilusión de solidaridad, mientras revitaliza, sin darse cuenta, un ejercicio de colonialismo tan complejo como profundo. Casos como el que denuncia Henri Lefebvre en “El derecho a la ciudad” (1978)¹⁵, o el que, con magnífica irreverencia y sensibilísima calidad visual, pone en escena Lars Von Trier en Manderlay, podrían ser pequeños ejemplos de lo indicado.

Cada uno de estos enfoques, promovidos por la necesidad del ajuste disciplinar que hemos señalado, intentó e intenta dibujar complejidades en la jurisdicción de la naciente carrera. Eso es necesario. Sin embargo, las lecturas facilonas, muchas veces invadidas del problema de la ignorancia histórica, han hecho que de forma realmente aburridora, el enfoque de los diseñadores se bautice con alguna de estas sectas, muchas veces dependiendo de cual viento sople más fuerte. Como en los años setentas y ochentas para los fundadores del diseño industrial en Colombia (en ellos legítima y comprensiblemente inconsciente), nosotros creemos que estas cuatro dimensiones, son parte indisoluble de la unidad del esoterismo de la disciplina y de su enarbolada función social, cuando vemos con calma la matriz liberal de donde simplemente proviene.



¡No volver como un ángel, más bien como un viejo topo!

No obstante nuestras reservas, este tipo de preocupaciones puestas sobre el papel, no solo indican una especie de apropiación de las dinámicas más generales del modernismo por parte de la disciplina, concibiéndose como un instrumento con el que es posible estudiar el sentido de una necesidad y su intervención relativa bajo las características o rasgos de un contexto, sino que sugiere además, que hace un cierto tiempo se superó aquella concentración que se vio unilateralmente enfocada en la forma y los “estilos”, o a la producción en serie con fines exclusivamente comerciales, acriticamente recreado hoy en varios de los programas académicos del país

“...es tal la velocidad de producción y diversificación de los artefactos, que las personas aumentan su dependencia y crece su alienación a tal punto, que es cada vez más frecuente encontrar bienes económicos (artefactos) que ya no potencian la satisfacción de necesidad alguna, sino que se transforman en fines en sí mismos...”

(Max-Neef, 1986, pág. 18).

Para ese momento, en el sentido general de la profesionalización del diseño, es un hecho que re-dibujó fronteras y sugiere nuevos retos. En el caso del proceso en Colombia, tal superación es una paradoja, pues fue allí, en el estudio sensible de las necesidades de los demás, que la carrera se configuró en las primeras universidades de Bogotá; de hecho son las ideas que circulan en los documentos fundacionales de la Pontificia Universidad Javeriana y la Universidad Nacional, en los escritos de opinión con los que se pretende justificar el nacimiento de la carrera y la base fundamental de ciertas conferencias dictadas por los creadores del diseño industrial en Colombia, durante los años setentas

“...el objetivo principal en la formación de estos nuevos profesionales está dirigido hacia la creación de individuos capaces de resolver los problemas de las necesidades del país en lo referente al DI, sin caer en el CONSUMISMO [sic], creando productos de la industria para las necesidades de nuestro pueblo...”

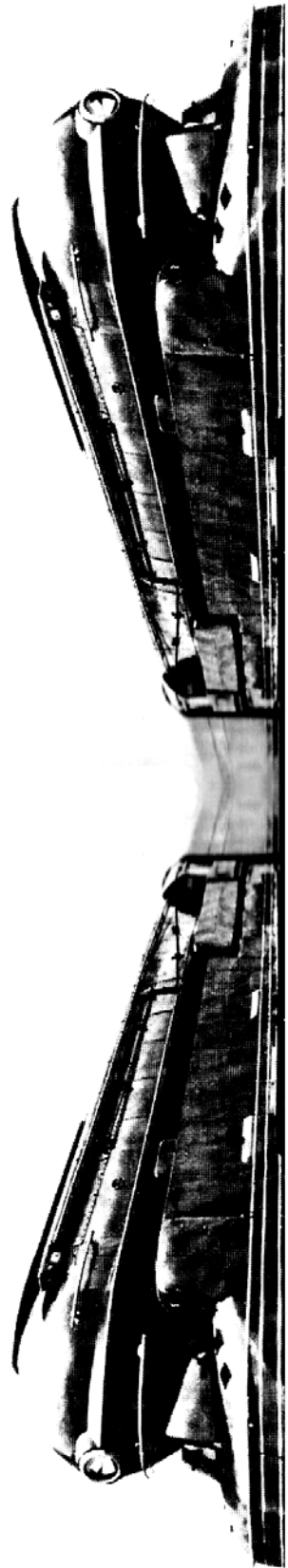
(Sicard, 1976, pág. 17).

Tales esfuerzos aparentemente condensados sobre la perspectiva del contexto, como el escenario en el que se presentan las características que identifican un grupo determinado. Es precisamente allí, en el estudio sensible en contexto del contexto, que es pertinente conocer de la mayor parte de los factores que influyen en un objeto de estudio. En tales circunstancias la relación entre necesidades y satisfactores tiene lugar; una relación que actualiza el sentido antropológico de la disciplina, como hemos dicho, relacionada con las carencias de la especie y la supervivencia, y sobre todo, una circunstancia en la que se recrea un repertorio de conexiones que hacen visibles las diferentes expectativas de las disciplinas liberales en un escenario de supuesta amplitud democrática y de pretendido pluralismo. Exponiendo el inicio de la carrera en la Universidad Javeriana, Rómulo Polo, su fundador, menciona ciertas ideas sobre el ejercicio del nuevo profesional y las maneras como debería evaluarse su trabajo

“...El sector cultural deberá concurrir como evaluador de los aspectos de autenticidad y valor del diseño como expresión de valores de nuestra cultura [para] 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, 1977, pg. 9).

Dentro de esta expectativa, en estos sujetos y en esta época, el ejercicio del diseño encuentra encriptado en su núcleo la noción de calidad de vida como punto de llegada de su práctica. Sin embargo, visto desde la globalidad del término y la complejidad que sugiere, es claro que es un propósito idealista y pretencioso. No es claro cómo, a partir de la intervención de esta profesión, es posible abarcar simultáneamente tantos aspectos como ‘la calidad de vida’ exige. Seguramente es más probable y a la vez acertivo, considerar su aporte como una consecuencia eventual y posterior a los resultados obtenidos de una intervención, que de cierta forma ha generado impacto en el bienestar de un individuo o población.





Configurarse desde conceptos como este (calidad de vida) ha dejado claras las ‘buenas’ pretensiones de la profesión, y tal vez en cierto sentido ha recreado una ilusión a la que se quiere llegar desde la acción ¹⁶. Gert Selle en su libro “Ideología y Utopía del diseño” (1976), sin querer proponer una receta para la acción de la carrera, plantea una discusión que eluda el teoricismo, a modo de mostrar un camino que refleje la realidad y verdaderas necesidades sociales y no que permanezca en concepciones y apariencias teóricas que no alcanzan a ser del todo reales

Dice su prólogo: “... ‘Utopía’ versus ‘Ideología’, previo desenmascaramiento de la ‘Teoría’, parece ser la alternativa para que no se hunda la ‘esperanza proyectual’. Es la conclusión o más concretamente, el camino para un quehacer válido, teórico y práctico, que no destruya la posible y necesaria ‘Función social del diseño’...”

(Lorés, 1975, pág. 2)

Aunque genuinas en el caso de los colombianos, como vemos este tipo de preocupaciones recorren varios escenarios en el mundo. El catalán Jordi Llovet escribe un libro finalizando la década de los setentas, en el cual pretende trazar, a grandes rasgos, una especie de metodología que sea coherente con el avasallante espíritu que para el momento recorre algo más que Europa. Llovet denomina en los primeros capítulos del libro al “texto” como una serie de frases que definen con exactitud un conjunto de rasgos que caracterizan un objeto de estudio: una serie de “pertinencias”; y comprende al “contexto” como una serie de datos previos a la forma de diseño, de donde incluso puede surgir el texto o rasgos de pertinencias, asegurando con esto, que las características del contexto sean precisamente eso, con-textuales por estar inscritos en el propio “texto del diseño” (Llovet, 1981).

Según su planteamiento el texto de un objeto podría alcanzar una solución con un altísimo y casi indiscutible nivel de optimización, pero la entrada en juego de factores contextuales no lo haría posible. Es por esto que concluye que “...no hay soluciones de diseño óptimas y al mismo tiempo universales...” (Llovet, 1981, pág. 40), puesto que la denominada optimización del diseño puede resultar una falacia ideológica al ser un diseño relativamente apropiado para un escenario, y seguramente inoportuno para otro ¿diseño centrado en el usuario?, ¿cuál no lo es?

Estos esfuerzos por re direccionar la práctica y el sentido del diseño industrial en los años setentas, son memorables y completamente pertinentes para comprender la genealogía que le ha dado forma. Sin embargo vuelve a ser inexacto creerlos absolutamente nuevos. Entre otras, ya mencionamos la emancipación que presenció la arquitectura del siglo XIX con las artes (en la época, escrito con mayúscula), la que llevó gradualmente a que sus paradigmas conquistaran la idea de la “creatividad social”, con la que incluso explicaron su distancia con la práctica artística. No es otra cosa que crear libre y sensiblemente, no en función de pulsiones o experiencias estéticas, sino a la luz de las necesidades de los demás, sobre todo necesidades de “nuestro pueblo”, como lo repiten en innumerables ocasiones su actores: entre 1930 y 1980, idea que se desgastará al ritmo de otra serie de complejidades propias del capitalismo urbanístico e industrial, pero que servirá de cantera ideológica para los fundadores del diseño industrial en Colombia. Migrantes de tal escuela.

No obstante la conquista de tal baluarte y el reciente reencuentro con el sentido de la disciplina, el vértigo en torno de la intervención en contexto merece el estudio sensible de un fenómeno, no simplemente el espíritu de solidaridad y la emergente angustia por ‘diseñar algo’. El supuesto del estudio sensible, exige que sea posible recibir los hechos como se presentan, permitiendo que expongan lo que en realidad requiere atención. De lo contrario, se coquetea con en el común intervencionismo ¹⁷. Finalmente, es también el reconocimiento de ‘las verdaderas’ necesidades y satisfactoras, lo que puede posibilitar la creación de un nuevo artefacto que por lo menos tenga en cuenta sus niveles de aceptación en las personas que lo van a usar. El diseño de un objeto, sugiere la visualización del vínculo entre el hombre y su contexto (hombre-objeto-entorno) y cualquier participación insinúa un cierto número de repercusiones en su entorno.

Podríamos decir, en función del sentido liberal de la disciplina y bajo la égida de la modernidad, que desde la intervención social, el diseño industrial apunta directamente a una problemática desde distintas perspectivas, concentrándose en una carencia de carácter social que afecta el desarrollo colectivo y que con su aporte contribuye a mejorar las condiciones de vida de las personas

“...la intervención supone alguna forma de búsqueda de respuestas a interrogantes eminentemente sociales; por lo tanto debería producir modificaciones en relación con la cuestión puntual en que es llamada actuar; así, nuevamente aparece la delimitación de un territorio, el espacio o el lugar de la cuestión social...”

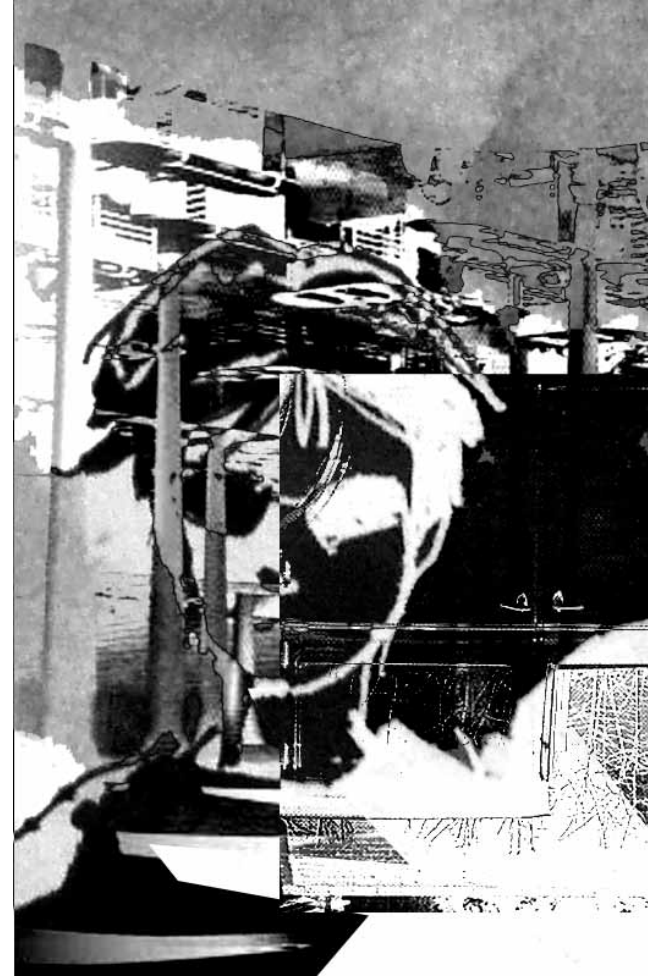
(Carballeda, 2007, pág. 95).

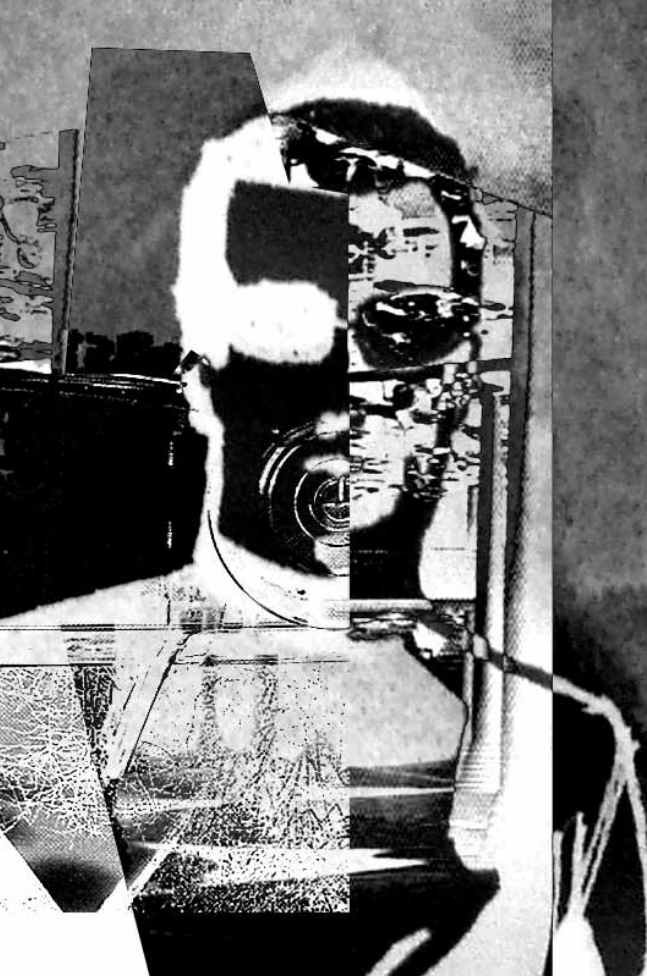
No como un agente de reciente preocupación por el exotismo cultural y los fríos cálculos a donde llevan los indicadores de las agencias financiadoras. Más bien como la atención a un paradigma fundacional. Como la sensibilidad ante las posibilidades de la producción capitalista. O simplemente como una sencilla venia a las ideas que le dieron forma a la disciplina en el país, por lo menos a los principios que pueden entrecruzarse en las preocupaciones de los fundadores y que, hay que decirlo, son completamente desconocidas por los ilustres y creativos diseñadores colombianos. Como un sentido de coherencia con el fundamento de la “creatividad social” que transcurrió durante tantos años en las escuelas de arquitectura, y que se convirtió en el pilar fundamental de la justificación de la disciplina.

Es en un principio el diferenciar las necesidades contextuales del hombre, cuáles de estas, son solo satisfactores creados e impuestos. Es el interés por la construcción de un “ambiente material coherente”. Aun así, es con el transcurrir de esta práctica como disciplina liberal y las implicaciones de su desempeño, que nace una conciencia de sensibilidad con el bienestar humano en el sentido más general. Aspectos como la sobreproducción, el uso irracional de materiales, entre otras implicaciones de impacto ambiental que trajo consigo el “boom industrial” que critica Papanek, han despertado un interés por entender esta actividad no solo desde su vertiginosa práctica, sino que, lo ha suavizado al tener en cuenta los sentidos de tal ejercicio: el por qué y para qué de ese hacer

“...es absurdo pretender que ‘el diseño salvará al mundo’ como alguno ha dicho en un momento de exaltación. Lo que sí es cierto es que un adecuado diseño de las cosas que componen nuestro entorno, es esencial para la mejora de nuestra calidad de vida...”

(Ricard, 2009, pág.1).





Notas:

¹ El presente artículo se desprende del proyecto “Aprovechamiento de los residuos líquidos que se obtienen del proceso de desfibrado de la hoja de fique. Hacia un incremento en los beneficios de producción para la población fiquera de Andalucía en el municipio de Caldone - Cauca”, presentado por Viviana Palacios para obtener el título de Diseñadora Industrial en la Universidad del Valle y cuya dirección estuvo a cargo de Juan Camilo Buitrago.

² La pirámide de Maslow, comienza en la base con las Necesidades fisiológicas o básicas, seguidas de las necesidades de seguridad y protección, necesidades de afiliación y afecto, necesidades de estima, y por último las necesidades de Autorrealización o auto actualización, por la que se ha refutado su teoría al no encontrarse claridad en el concepto de autorrealización. (Maslow, 1943, págs. 370-396).

³ “...Las necesidades humanas fundamentales son las mismas en todas las culturas y en todos los periodos históricos. Lo que cambia a través del tiempo y de las culturas es la manera o los medios utilizados para la satisfacción de las necesidades...” (Max-Neef, 1986, pág. 11).

⁴ En 1851 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 (Pevsner, 1963).

⁵ Es famosa la crítica de Marx al ejemplo que utiliza Smith para exponer su idea sobre la opulencia universal. Sugerimos revisar el caso del Pinmaker en Maquinaria y Gran Industria (Marx, 1972). Freidson recoge algunos de los detalles de dicha crítica, confrontando el postulado de Smith y el de Hegel y Marx, en torno de las implicaciones para el profesionalismo (Freidson, 2001: 111 y ss).

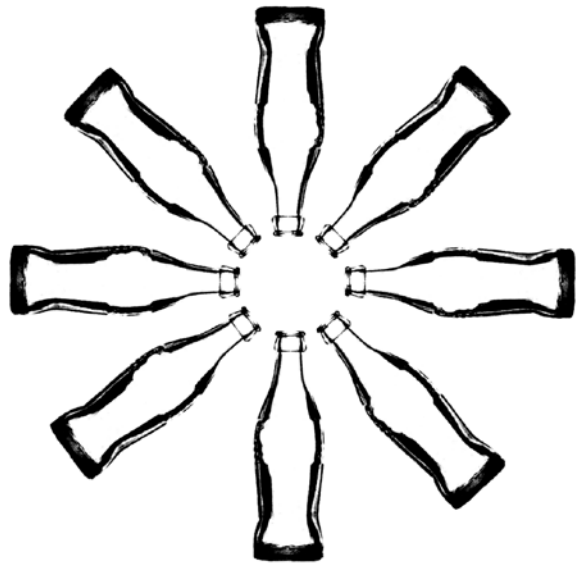
⁶ Silva, Safford y Uricoechea, cuando menos, ilustran los cambios en las expectativas académicas de los estudiantes neogranadinos, desde finales del siglo XVIII. Sus intereses se mueven de manera agregada, desde la idea de estudiar teología o filosofía (primera mitad del siglo XVIII) hasta la idea de formarse como ingenieros, incluso por encima del ‘gusto’ al derecho o la medicina (segunda mitad del siglo XIX) (Silva, 2002); (Safford, 1989); (Uricoechea, 1999).

⁷ Decía 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, pág. 36, las negrillas son nuestras)

⁸ Por ejemplo la escuela Muheely en Hungría (llamada por algunos Bauhaus de Budapest), en donde estudia entre otros Victor Vasarely, pionero del arte óptico.

⁹ Aunque seguramente discutible en el nivel de los casos concretos, retomamos la idea de Maldonado sobre la diferencia de la mirada en el problema forma-producción, entre Europa y Estados Unidos; aquella que ya citamos sobre la perspectiva técnico-cultural (Europa) y técnico-productiva (Estados Unidos) (Maldonado, 1977).

¹⁰ Máximas como “la forma sigue la función” o “menos es más” exaltadas en el discurso de la forma en Europa y Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XX, y estrechamente ligados con los paradigmas de la racionalización productiva, 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 en la avanzada segunda posguerra.



¹¹. Universidad Nacional de la Plata, Argentina (1960), Universidad de Sao Paulo, Brasil (1961), Universidad Nacional del Cuyo, Argentina (1962), Universidad Federal de Rio de Janeiro –ESDI-, Brasil (1962), Universidad Católica de Chile (1966), Universidad Iberoamericana, México (1969), Universidad Jorge Tadeo Lozano, Colombia (1972) entre otros. Podemos pensar que esta cronología es ilustrativa, sin embargo también provisional. Aunque en discusión entre los investigadores (si en la dimensión técnica o en la profesional) la ausencia de la Universidad Nacional de Colombia en *Diseño Gráfico* (1963) puede señalarnos tal inquietud.

¹². Aunque es posible que puedan existir otros antecedentes del diseño social, parece que hasta esta publicación, se entra a debatir el tema con mayor fuerza.

¹³. Aunque explicable en casos como Colombia, Turquía e Indonesia, no deja de ser una paradoja, incluso un anacronismo, pues el sistema de producción que sugiere el diseño, es diferente al que señala el artesanal. Por supuesto, las necesidades por explotar comercialmente productos ‘raros’ en mercados internacionales, parece excusar cualquier atisbo de incongruencia conceptual, en todo caso “laissez faire, laissez passé”.

¹⁴. Se transforman nociones de la cotidianidad, para incluirlas en el respetadísimo estatuto de la imposición ideológica: es enunciar las cosas en el sentido políticamente correcto.

¹⁵. “...los arquitectos parecen haber establecido y dogmatizado un conjunto de significaciones, mal explicitado en cuanto tal y confiado a diversos vocablos: ‘función’, ‘forma’, ‘estructura’, o mejor aún, funcionalismo, formalismo, estructuralismo. Lo elaboran partiendo no de significaciones percibidas y vividas por los que habitan sino del hecho de habitar, interpretado por ellos [...] desde el momento que se vinculan a instituciones, su sistema tiende a ensimismarse, a imponerse, a eludir toda crítica...” (Lefebvre, 1978).

¹⁶. Lo cierto es que han dejado el rastro de las maneras de ver y comprender el mundo, que tenían sus fundadores.

¹⁷. “...la conciencia ‘verdadera’ o ‘falsa’ no puede convertirse en un puro problema de opiniones, sino de la distancia entre ambas ha de resultar de un proceso racional, a través de la concienciación de la realidad y las coerciones que ella impone al sujeto pensante...” (Selle, 1973, pág. 44). Es el estudio de los hechos reales, lo que permite llegar al acierto en una intervención, y en tal camino a un genuino resultado, y no el permanecer en la embriaguez de una “falsa conciencia de la realidad”.

Bibliografía

- Acero, J. (1980). Retorno al Oficio. *La Carreta del Diseño* No. 3, 12.
- Arias, C. (2007). *Umbrales Estéticos: Entre el Pensamiento y el Disfrute*. Medellín: La Carreta Editores.
- Buitrago, J.C. (2006). El diseño evidencia del desarrollo humano. *Entreates* No 5, 146
- Carballeda, J. M. (2007). *La Intervencion en lo social, Exclusion e integracion en los nuevos escenarios sociales*. Buenos Aires: Paidós.
- Dessauer, F. (1964). *Discusion sobre la tecnica*. Madrid: Ediciones rialp.S.A.
- Freidson, E. (2001). *Professionalism. The Third Logic*. Great Britain: The University of Chicago Press.
- Gasset, J. O. (2001). *Meditacion de la tecnica*. En G. d. *Etologia, Tecnica y Tecnologia* (págs. 57-61). Cali, Colombia: Facultad de Humanidades, Departamento de filosofia.
- Gay, A. (2004). *El Diseño, una Herramienta para Responder a Demandas de la Sociedad*. Segunda Jornada Nacional de Diseño “Industria y Diseño”. *Cooperar para Competir* (págs. 1-15). Buenos Aires: Plan Nacional de Diseño / INTI (inédito).
- Gombrich, E. (2007). *La Historia del Arte*. China: Phaidon Press Limited.

González, W. (2001). De la Técnica Animal a la Técnica Humana. En F. d. Selección crítica de textos, Técnica y Tecnología (págs. 79-91). Cali, Valle: Departamento de Filosofía, Universidad del valle.

Hobsbawm, E. (1998). Historia del Siglo XX. Buenos Aires: Emecé Editores.

Ladriere, J. (1978). La Tecnología, Tomado de El reto de la racionalidad. En G. d. etología, Técnica y Tecnología (págs. 48-55). Cali: Facultad de Humanidades- Universidad del Valle.

Lefebvre, H. (1978). El Derecho a la Ciudad. Barcelona: Península.

Llovet, J. (1981). Ideología y Metodología del diseño. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.

Lorés, J. (1975). Prologo. En G. Selle, Ideología y utopía del diseño (pág. Prólogo).

Maldonado, T. (1977). El Diseño Industrial Reconsiderado. Barcelona: Gustavo Gili.

Marx, K. (1972). Maquinaria y Gran Industria. En K. Marx, El Capital. Crítica de la Economía Política (págs. 302-424). México DF: Fondo de Cultura Económica.

Maslow, A. H. (1943) A theory of human motivation, Publicada originalmente en Psychological Review.

Max-Neef, M. (1986). Desarrollo a Escala Humana una opción para el futuro. Suecia: Cepaur Fundación Dag Hammarskjöld.

Otero, L. (2001). Antropología de la Técnica. En F. d. Departamento de Filosofía, Técnica y Tecnología (págs. 160-170). Cali, Valle: Departamento de Filosofía, Universidad del Valle.

Papanek, V. (1977). Diseñar para el mundo real: ecología humana y cambio social. Madrid: Hermann Blume.

Pevsner, N. (1963). Pioneros del Diseño Moderno. Buenos Aires: Infinito.

Polo, R. (1977). La Formación del Profesional del Diseño. PROA No. 265 , 9.

Quarante, D. (1990). Diseño Industrial I y II. Barcelona: Gustavo Gili.

Ricard, A. (2000). La aventura creativa: las raíces del diseño: Editorial Ariel.

Ricard, A. (28 de abril de 2009). De ayer a hoy en el diseño Industrial. Recuperado el 18 de febrero de 2010, de Joancosta: http://www.joancosta.com/ayer_a_hoy.htm

Safford, F. (1989). El ideal de lo Práctico. Bogotá: El Áncora

Selle, G. (1973). Ideología y Utopía Del Diseño. Alemania: Gustavo Gili, S.A., Barcelona.

Sicard, G. (1976). El Diseño Industrial en la Universidad Nacional. PROA No. 260 , 17.

Silva, R. (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.

Uricoechea, F. (1999). La Profesionalización Académica en Colombia. Bogotá: Tercer Mundo

