

El Diseño de La Ciudad: Imaginación Proyectual para Colombia.¹

Por: Fernando Viviescas M.²

Resumen.

El Diseño constituye la dimensión creativa humana que piensa, imagina y construye los objetos, utensilios, herramientas, aparatos, espacios, procedimientos, procesos y metodologías mediante los cuales nos es posible a los humanos superar nuestra natural incompetencia para la vida.³ A partir de este aserto, en este documento se construye el soporte teórico, histórico y académico que permitiría sustentar la creación de un Programa de Diseño Contemporáneo en la Universidad Central,⁴ en Bogotá. Con base en el desarrollo crítico del concepto “vacío proyectual”, acuñado por Gui Bonsiepe, y del esclarecimiento de la presencia y la significación de la Metrópoli como la forma determinante de la existencia contemporánea, la reflexión introduce los soportes conceptuales y materiales que consolidan la pertinencia y la viabilidad de esa propuesta académica. Éstos se refuerzan, mediante la exposición de los sustentos políticos y culturales del Diseño Moderno y el establecimiento de un puente interpretativo desde ellos sobre la situación actual colombiana, para ubicar el eventual Programa como un aporte de la academia nacional al debate de la disciplina y señalar su papel en el establecimiento de la entrada de éste país a la Modernidad.

INTRODUCCIÓN: la redefinición del Campo Proyectual.

“We are assembled... to imagine on what conditions the world, at the time of globalization, could be made habitable –all those contemporary metaphors have become important: sustainable, durable, breathable, livable- and also to explore what would be the ideal program, curriculum, or school to train its architects and designers (and ‘design’ is taken here in the largest sense of the word, since as we know from Peter –Sloterdijk-, ‘*Dasein ist design*’).”⁵

En Colombia cotidianamente aparecen la corrupción y la violencia agobiando el espacio y el tiempo de las propuestas e iniciativas tendientes a pensar la sociedad y sus problemáticas en términos integrales y de largo

¹ . Acá se presenta, con algunas modificaciones, la Introducción del ensayo. Para una lectura completa, favor consultar la publicación que hizo la Universidad Central en abril 2012.

² . Quiero dejar expresos mis agradecimientos con el Arquitecto y Diseñador Jesús Gámez Orduz, con las Doctoras Martha Baracaldo y Sonia Velásquez y con el Arquitecto Paisajista Alejandro Sandoval por sus invaluable aportes a esta reflexión. Sin la ayuda intelectual de todos ellos la producción del texto habría sido imposible; en cambio, los errores que este último tenga corresponden únicamente a mi autoría y responsabilidad.

³ . “Hegel decía que el hombre es un animal enfermo. Hay que decir más: el hombre es un animal loco y radicalmente inepto para la vida. <<De donde>> -no como <<causa>> sino como condición de lo que es- la creación de la sociedad.” Cornelius Castoriadis, “Lógica, imaginación reflexión,” en Roger Dorey, et. al., *El inconciente y la ciencia* (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1993): 40.

⁴ . En el año 2008, la Universidad Central me invitó a presentar un documento con ese fin. Agradezco al Señor Rector, Dr. Guillermo Páramo, a los Vicerrectores: Dra. Ligia Echeverri y Dr. Pablo Leyva, así como a la Decana, Dra. Elssy Bonilla todo el apoyo que me brindaron para emprender y desarrollar este análisis.

⁵ . Bruno Latour, “Spheres and networks: two ways to reinterpret globalization”, *Harvard Design Magazine* 30 (Spring/Summer 2009): 139 <http://www.bruno-latour.fr/articles/article/115-SPACE-HARVARD-09.pdf>

plazo. Su presencia es tan permanente que sus efectos limitadores y castrantes de la creatividad y la imaginación se han naturalizado de tal manera que, incluso en épocas de elecciones, cualquier cosa importa más que la perspectiva de futuro y la formulación de un proyecto de sociedad: para la definición de la administración distrital 2012-2015, algunos pronosticaban que “las características personales de los candidatos serán más definitivas que sus programas de gobierno”.⁶ Es la manera de expresarse, ya adentrándonos en el Siglo XXI, la permanencia del vacío político y cultural de propuestas integrales y sistemáticas de ciudad, y de sociedad, que caracteriza la historia colombiana.

Sin embargo, al parecer, no se trata solamente de la incapacidad –intelectual, física y ética- del aparato (económico, político y social) dominante nacional para reconocer y asumir la responsabilidad de señalarle horizontes al conjunto social ni de que ésta falencia sea una característica meramente colombiana.

En octubre de 1979, cuando por primera vez se realizaba en un “país dependiente”⁷ un Congreso⁸ del International Council of Societies of Industrial Design (ICSID), Gui Bonsiepe -una de las más importantes personalidades del mundo del Diseño- propuso que si fuere necesario, se cambiara el término “diseñador industrial” por el de “proyectista” con tal de “llenar el vacío proyectual de la Periferia.”⁹

Con esa des-adjetivación de la profesión, el teórico alemán pretendía abrir posibilidades de consolidación de la disciplina en los países del “Tercer mundo” donde la misma aparecía con horizontes muy limitados, porque allí *“falta precisamente la infraestructura industrial manufacturera diversificada”* que tradicionalmente había soportado la identidad de esta actividad proyectual.¹⁰

Ese giro conceptual le permitiría, casi treinta años más tarde, responder con la misma fuerza intelectual -y defendiendo, todavía, el arraigo del diseño *“en la industria, en las empresas, en la economía y en las políticas de desarrollo tecnológico y social”* - que lo que caracteriza al diseño es:

⁶ . Decía un analista urbano, refiriéndose a una encuesta sobre la intención de voto en dichos comicios: “Para el 50% de los bogotanos la prioridad es que no sea corrupto; el 23% valora que no sea politiquero; para el 17% lo que importa es su carisma, mientras que el 14% se interesa en su carácter”. Benjamín Barney Caldas, “Cunde el mal ejemplo” (**El Espectador**, Bogotá, 05 Septiembre, 2011. p. 25).

⁷ . Bonsiepe habla, en la ponencia mencionada -que se titula: “Entre Marasmo y esperanza”-, también de: “Tercer mundo”, “Submundo dependiente”, “Submundo perplejo”, “Submundo periférico”, para referirse a los países de la “periferia”, “dependientes” o “subdesarrollados”, es decir, a las sociedades que no pertenecen al grupo de los “países centrales”. Gui Bonsiepe, *El diseño de la Periferia. Debates y experiencias* (México: Editorial Gustavo Gili, 1985): 15-19.

⁸ . Era el XI Congreso del Consejo Internacional de Sociedades de Diseñadores Industriales (ICSID). El ICSID fue fundado oficialmente el 29 de junio de 1957, en Londres. Realizó su Primer Congreso y Asamblea General en Estocolmo, Suecia, en septiembre de 1959; allí cambió su nombre por el de Consejo Internacional de Sociedades de Diseño Industrial. Desde Mayo de 2005 tiene su Sede en Montreal, Canadá. Sin embargo, ésta de 1979 no fue la primera vez que el ICSID hizo presencia en América Latina: ya en 1968, en Argentina, había desarrollado el Cuarto Seminario sobre la enseñanza del diseño industrial en países en desarrollo. <http://www.icsid.org/about/about/articles31.htm> . Y en 1972 había tenido lugar en Viena un evento, auspiciado por la Organización de las Naciones Unidas para el Desarrollo Industrial (UNIDO), donde se discutió “el posible rol del diseño industrial en los países en vías de desarrollo”. Gui Bonsiepe, *Del Objeto a la interface. Mutaciones del diseño* (Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1999): 90.

⁹ . “Si el diseño industrial no existiese, sería el mejor momento para inventarlo. A quien no gustara el término ‘diseñador industrial’ por llevar una carga de connotaciones del Centro, puede sustituirlo por el término más neutro ‘proyectista’. La etiqueta lingüística poco importa. Importa sí llenar el vacío proyectual en la periferia. Para ésta, obviamente, *problemas de diseño no son problemas de estilo.*” Gui Bonsiepe, *El diseño de la Periferia. Debates y experiencias* (México: Editorial Gustavo Gili, 1985): 20-24.

¹⁰ . “El diseño industrial es una actividad creativa cuyo objetivo es determinar las cualidades de los objetos producidos por la industria. Unas cualidades formales que no consisten sólo en la apariencia exterior sino, principalmente, en las relaciones estructurales y funcionales que convierten un sistema en una unidad coherente tanto para el fabricante como para el usuario. El diseño industrial pretende abarcar todos los aspectos del entorno humano que están condicionado por la producción industrial.” “Definición de diseño industrial elaborada por los asistentes al congreso del ICSID (International Council of Societies of International Design) celebrado en Londres en 1969; y redactada por Tomás Maldonado.” Rosalía Torrent y Joan M. Marín, *Historia del diseño industrial*, (Madrid: Ediciones Cátedra, 2005): 22 y 466.

“La insistencia en el valor instrumental de los artefactos considerados como prótesis en forma de herramientas, utensilios, instrumentos para prestar servicios... El diseño se encuentra en la intersección entre tecnología, industria (y empresa), economía, ecología, cultura de la vida cotidiana y hasta políticas sociales.”¹¹

Es fundamental registrar este vuelco en la concepción de la profesión porque, en el seguimiento a este itinerario teórico, es posible identificar elementos disciplinares legítimos en la perspectiva de proponer una reconfiguración de la base de sustentación teórica e histórica de las disciplinas proyectuales, con miras a la fundación de un Programa de Diseño inédito en Colombia.

Esta ampliación del campo disciplinar resulta crucial para identificar la pertinencia de la propuesta, pues al privilegiar la relación (de utilización) entre la gente –y, en extenso: en el conjunto de la sociedad- y los productos de la actividad proyectual por sobre la determinación definitoria del proceso productivo (exclusivamente industrial) se complejiza la finalidad del diseño –más allá de la producción, su desarrollo se compromete con la distribución, el consumo y el desecho de los residuos de lo producido- y se le amplían las condiciones de posibilidad a la redefinición histórica y geográfica de su legitimación social concreta: su razón de ser.

Ese re-direccionamiento había empezado a ser asumido conscientemente por el mismo ICSID desde principios de la década del setenta del siglo pasado, cuándo no sólo había decidido no comprometerse en adelante con ninguna definición de la profesión sino que había creado unos nuevos seminarios que permitirían la interacción de diseñadores industriales de diversos países para atender problemas de significación regional e internacional, en la perspectiva explícita de romper con la dependencia de un diseño orientado exclusivamente a la producción de un objeto.¹²

Para el momento actual, el ICSID también ha renovado, y ampliado, la definición de la disciplina reiterando que el diseño es una actividad creativa:

*“...whose aim is to establish the multi-faceted qualities of objects, processes and their systems in whole life cycles. Therefore, design is the central factor of innovative humanization of technologies and the crucial factor of cultural and economic exchange... Thus, design is an activity involving a wide spectrum of professions in which products, services, graphics, interiors and architecture all take part. Together, these activities should further enhance –in a choral way with other related professions- the value of life”.*¹³

El desarrollo de estas consideraciones –cuyo proceso de construcción y discusión, como hemos visto, cubre alrededor de cuarenta años- perfila y fortalece la necesidad de un repensar contemporáneo de las disciplinas pues -sin renunciar a lo que se ha construido en la historia moderna del diseño- les abre la posibilidad de desarrollarse ampliada e integralmente en el Tercer Mundo (es decir: para poblaciones en permanente crecimiento, de pasados culturales extremadamente diversos y en condiciones económicas y sociales sumamente complejas) en una perspectiva innovadora,¹⁴ distinta a una simple repetición acrítica y

¹¹ . Gui Bonsiepe, “Prefacio”, en Silvia Fernández y Gui Bonsiepe, Coords., *Historia del diseño en América Latina y el Caribe: Industrialización y comunicación visual para la autonomía* (Sao Paulo, Brasil: Editora Blücher, 2008): 10 y 11.

¹² . “By 1971...Icsid had removed any definition from the constitution in a motion passed at the Ibiza General Assembly. The motion symbolized a fundamental shift in the outlook of the organization. Also in 1971 an idea was put forward to create a new type of seminar that would bring together industrial designers from around the world in a host country to study a problem of both regional and international significance. The idea came as a response to the feeling amongst designers that they should break with the narrow concept of product-oriented design.” <http://www.icsid.org/about/about/articles31.htm>

¹³ . <http://www.icsid.org/about/about/articles31.htm>

¹⁴ . Entendida la innovación como el resultado de las relaciones complementarias y determinantes de la ciencia, la tecnología y el diseño. Algo que, por lo demás, es absolutamente indispensable en la coyuntura actual de la profesión a nivel mundial. “La innovación se ha transformado en la palabra clave de la época actual. La innovación determina la dinámica de la sociedad

necesariamente limitada de los objetivos, contenidos y metodologías de los programas de las escuelas del mundo desarrollado.

En el proceso seguido por Bonsiepe se ofrece desde el interior de la práctica y el pensar proyectuales –esto es, con el soporte epistemológico y metodológico del campo disciplinar- el pasaje de la consideración de la forma de producción (“industrial”) de los objetos como la condición determinante de la definición del Diseño –en tanto campo de la creatividad humana- a la legitimación de la utilidad, de la eficacia del uso (el “valor instrumental”: como “prótesis”), de la proyección social de sus productos (materiales y/o discursivos) como el sentido definitivo de la entidad de la imaginación y la práctica diseñadoras.

Se pasa de aceptar la determinación del diseño por la posibilidad de producir sus objetos a asumir conscientemente su necesidad por el despliegue de la imaginación y la creatividad humanas resultante del creciente reconocimiento, por parte de los hombres y mujeres, de nuestra natural incapacidad para enfrentar la existencia individual y colectiva sin aparatos: sin elementos, utensilios, objetos, procesos y discursos que, en última instancia, nos permiten, facilitan o cualifican nuestros intercambios con la naturaleza y los demás seres para desarrollar la vida¹⁵.

Con esta revolución de la fundamentación teórica de la significación del Campo Proyectual se potencian dos ámbitos de realidad que permitirán que las poblaciones de todas las sociedades -pero, particularmente, aquellas como Colombia (vale decir, las inmensamente mayoritarias que habitan en los países “subdesarrollados”)- encuentren el soporte epistémico: estructural y sistemático, de su legitimidad de demandantes prioritarias determinantes de la pertinencia y la valoración del devenir teórico y práctico de las disciplinas proyectuales, de las cuales han sido diferencialmente excluidas, especialmente, por los avances del mercado y por la astenia teórica y reflexiva del Diseño¹⁶.

De un lado, desde adentro, se escala la complejidad de la disciplina y de la profesión proyectuales -en relación con los objetivos formales y cualitativos, con las culturas de uso y disfrute y con la responsabilidad del tratamiento de los desechos y residuos de los objetos, procesos y discursos producidos por el accionar del diseño- pues a partir de esa definición no sólo serán considerados “objetos de Diseño” aquellos “*aspectos del entorno humano que están condicionados por la producción industrial*” sino que el campo irá abriéndose hasta abarcar temática, disciplinaria y profesionalmente al conjunto de la cotidianidad –y a la prospección estratégica- de la existencia humana; hasta asumir esta última como el horizonte teleológico de esta dimensión creativa: en la confrontación permanente de la eficacia y eficiencia de sus productos y procesos creativos con la consideración, la construcción y el mejoramiento del entorno de las condiciones de vida de los hombres y mujeres y, en consecuencia, de las demás especies.

De otro lado -por procesos que se gestan y consolidan por fuera del ámbito estrictamente proyectual: la urbanización mundial de la población, la globalización de la economía, la mundialización de las culturas y la universalización del cubrimiento de los medios de comunicación-, aquel escalamiento de la complejidad del Diseño se exagera porque el contexto referencial de demanda proyectual no está determinado ya, solamente, por las costumbres ancestrales ni por las agrupaciones poblacionales individualizadas tradicionales ó por los intereses omnímodos del capital industrial sino –ahora: también- por la nueva realidad, cambiante y diversa, de las metrópolis contemporáneas y su constitución en crisoles de innovadoras e ineludibles perspectivas de confrontación culturales y políticas.

industrial. Poco a poco se transformó en una obligación...” Gui Bonsiepe, *Del objeto a la interface. Mutaciones del diseño* (Buenos Aires, Argentina: Ediciones Infinito, 1999): 37-40.

¹⁵ . Ver, Andrea Branzi, “Design and the Second Modernity: Theorems for an Ecology of the Artificial World”, in Susan Yelavich, ed., *The Edge of the Millennium. An international critique of architecture, urban planning, product and communication design*. (New York: Whitney Library of Design, 1993): 127.

¹⁶ . “El diseño, tal como se entiende en los libros o revistas del ramo, parece no ocurrir en los países subdesarrollados o, como se les dice hoy, *en vías de desarrollo*...” Juan Guillermo Tejeda, *Diccionario crítico del diseño* (Barcelona: Paidós, 2006): 248.

Ellas -con sus masas poblacionales crecientemente en expansión y en profundización y densificación del encuentro y reconocimiento culturales, en el caso de los países “dependientes”, en condiciones económicas que dejan a las grandes mayorías por fuera del acceso a los mercados- han establecido un marco político, social y cultural (para el cual no sólo no estaba preparada la humanidad sino) que ha arrasado con los tradicionales referentes dominantes de concepción, interpretación y tratamiento de las problemáticas colectivas e individuales.

Así se ha estado consolidando una forma de existencia que genera múltiples y muy distintas maneras de relacionamiento entre los hombres y mujeres y de ellos con la naturaleza y con los imaginarios y las materialidades construidos: signadas por parámetros que se inventan, se reemplazan y se innovan día a día.

A esto hay que agregarle la ampliación de los horizontes de las reivindicaciones sociales y políticas que hacen que las líneas que limitaban el sentido del bienestar y del confort cada vez se amplíen y extiendan más, no solo cubriendo más población y más aspectos de la existencia misma sino en cada caso particular profundizando el sentido de cada una de las respectivas aspiraciones. En esto se manifiestan los avances culturales y políticos desarrollados por las revoluciones que representan la liberación femenina, la entronización de la problemática medioambiental y el relacionamiento con las demás especies y la generalización de la urbanización de la población humana.

Se imponen y se generalizan en la época contemporánea una redefinición y un replanteamiento de la cultura material¹⁷, derivados de la constitución creciente, diversa e ineludible de un contexto múltiple, complejo y cada vez más universal de requerimientos y exigencias: de objetos, aparatos, instrumentos, artefactos, mecanismos y utensilios; también de espacialidades, de ambientes, de escenarios y, desde luego, de procedimientos, de metodologías, de procesos, de discursos, de sistemas completamente nuevos tanto en su concepción como en su construcción y utilización. Innovadoramente determinados por esta nueva forma de existencia que se ha venido forjando y consolidando durante las últimas décadas: la Metrópoli,¹⁸ la cual, por otro lado, de manera inicialmente imperceptible pero cada vez más contundente ha empezado a redefinir la existencia individual y colectiva de la humanidad en términos democráticos, equitativos, incluyentes, productivos y sostenibles con las demás especies.

Es este nuevo complejo político cultural el que no cabe en el estrecho marco del concepto de “diseño orientado por la producción de objetos”, como bien lo señala el ICSID. La constitución generalizada de esa demanda de elementos es la que obliga a una reinstauración intelectual, académica y profesional de las disciplinas proyectuales: es ahí, en esa redefinición de la cultura material, donde se instala la propuesta que hacemos a la Universidad Central de Bogotá.

¹⁷. El sentido que se le da en este texto a este concepto fue introducido, según Tomás Maldonado, por primera vez, en el inicio del siglo pasado (1921-1922) en el ámbito de discusiones surgidas en el interior del Vehutemas –el equivalente del Bauhaus en el inicio de la revolución bolchevique-, por O. Brik. Este sostenía, en ese contexto, que: “Fábricas, establecimientos, laboratorios, esperan la llegada de los artistas, que han de ofrecer modelos de objetos nuevos, nunca vistos antes... Se han de organizar inmediatamente institutos de cultura material, para que los artistas puedan prepararse para crear nuevos objetos de uso cotidiano para el proletariado, para elaborar los prototipos de estos objetos, de estas futuras obras de arte.” Según Maldonado, Brik “Considera impensable la revolución de la vida cotidiana sin la revolución de la cultura material”. Tomás Maldonado, *El diseño industrial reconsiderado. Definición, historia, bibliografía* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981): 38. Para una discusión contemporánea sobre el concepto, y en el ámbito latinoamericano, ver, Ángeles Hernández Prado y Jorge Ortiz Segura (Comps.), *Coloquio cultura material y diseño* (México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 2007).

¹⁸. Giuseppe Zarone, *Metafísica de la Ciudad. Encanto utópico y desencanto metropolitano* (Valencia: PRETEXTOS y Universidad de Murcia, 1993).