

SSO - 700
Problemáticas
futuro.



Diseño Industrial en Latinoamérica

La dimensión cubana

Tomado del texto **"Llamar al diseño por su nombre."** escrito por **LUCILA FERNÁNDEZ URIARTE** Prof. Instituto Superior de Diseño Industrial (ISDI) publicado en: <http://www.arteamerica.cu/6/dossier/lucila.htm>

..... Las promesas sociales del diseño, a saber, la posibilidad de satisfacer las necesidades estéticas y culturales de los consumidores, no se cumplen: más aún, ellas se revelan en último análisis como un instrumento encubridor de la praxis de la producción, que tiene por objeto el mantenimiento de las relaciones establecidas.

Gert Selle

En Cuba, el diseño, en el sentido en que hemos venido hablando, apareció primeramente de manera puntual en ejemplos aislados en los años 60 y ya como instituciones docentes y profesionales en los 70, para alcanzar su mayor desarrollo en los 80. Podría decirse que surgió al calor de las diversas modalidades de modernización que la Revolución de 1959 aportó al país.

Este inicio en Cuba, y también en otros países de América Latina, fue visto con muy buenos ojos por sobresalientes teóricos del Movimiento Moderno, que al ver claudicar en Europa los ideales éticos y sociales del diseño, cifraron entonces sus esperanzas en otras latitudes.

Su valor (refiriéndose a la incorporación del diseño en nuestros países) no es solamente para la periferia, si el diseño industrial consigue realizar los propósitos de este modelo proyectual que en algún punto tiene un valor general, esta profesión vieja tan solo de dos generaciones, pero ya en fase de senilidad, pudiera tal vez rehabilitarse sometiéndose al único criterio verdaderamente importante: el de incidir en lo social.⁶

El diseño no es el único caso en que los intelectuales europeos quisieron ver en otras zonas del mundo el renacer de praxis ya exangües en el viejo continente. Nuestro aún balbuceante esfuerzo por instaurar esta práctica en el país, se cargó de una expectativa universal trascendente: Devolverle al diseño su sentido social.

También teorías Tercer Mundistas (de los años 60 y 70), influyeron en el marco teórico que dio origen al diseño fuera de Europa. Los numerosos modelos de Diseño en la Periferia, contenían un nuevo encargo para el diseño esta vez de ganancia para nosotros: el de contribuir a superar la dependencia y salir del subdesarrollo. Esta nueva misión para el diseño no prevista ni por Morris, uno de los mayores defensores de su contenido social, es así descrita también por Bonsiepe: "Descolonizar en todas sus manifestaciones, económica, tecnológica, cultural, esa deberá ser la meta de la actividad proyectual en la periferia."⁷

Esta labor descolonizadora, debería empezar por el propio diseño que al insertarse en los países subdesarrollados no debía ser un factor más de dependencia. Habría que repensar sus formas de enseñanza, sus intenciones y su práctica. Esta última no podría limitarse solamente al embellecimiento de los productos, práctica esta que en los países desarrollados solo servía para defender el status quo e incidir en las desigualdades sociales:

Diseño Industrial en Latinoamérica

Afirmar que los países dependientes se encontrarían en una posición ventajosa respecto a los países hoy industrializados, demuestra una dosis de ingenuo optimismo o de hipocresía. Realmente se pueden evitar errores en que han incurrido otros, pero para ello se requiere constatar que los países dependientes tengan la posibilidad real de poner en acción prácticamente, dentro de su proceso de industrialización, las experiencias acumuladas por los demás.

La distribución de los beneficios en los países dependientes es uno de los argumentos más determinantes. La mayoría de la población suele vivir al límite o por debajo de los límites existenciales. El diseñador industrial podría dedicarse a la proyección de productos que satisficieran las necesidades de esa masa marginada, teniendo presente, sin embargo, que no se puede curar una miseria de estas dimensiones sólo con instrumentos tecnológicos. Es indispensable contar al propio tiempo con instrumentos políticos. El alcance de las medidas meramente técnicas se halla como consecuencia limitado hasta tal punto que aquellas no son otra cosa que paliativos.⁸

Igualmente, el diseño debía apoyar la industrialización pero sin repetir los errores ambientales ya cometidos en los países desarrollados y por último debería propiciar y adaptarse a los estilos tecnológicos propios. Estas tesis tuvieron una extensa repercusión en la práctica del diseño industrial en América Latina y en Cuba. Si se revisan las premisas teóricas que sirvieron de fundamento a la Asociación Latinoamericana de Diseño Industrial (ALADI), creada en 1980, o las teorías sobre el papel a jugar por diseño en el país, desarrolladas por Ivan Espín, promotor y fundador de las instituciones de diseño en Cuba, se puede constatar que "el problema que realmente tiene Cuba, y es un problema crucial, es el problema de salir del subdesarrollo y sin diseño industrial no se puede salir del subdesarrollo".⁹

En nuestro caso, a esas expectativas se sumó la convicción de que el diseño también sería un instrumento decisivo en la creación del nuevo marco de vida que la construcción del socialismo demandaba. Se podría resumir, entonces, que el origen del diseño en nuestro país estuvo gestado por un triple ideal: recuperar su sentido social, ser un factor decisivo en la superación del subdesarrollo y contribuir significativamente a la construcción del socialismo. De ahí los recursos que el estado invirtió en la creación de las nuevas instituciones y el entusiasmo de muchos de los profesionales que se dedicaron a impulsar esta tarea sin escatimar tiempo, ni esfuerzos.

Habría que subrayar que la inserción del diseño en nuestro país no se debió ni a un antojo esteticista ni a una neocolonizada intención de emular con "el primer mundo"; fue la consecuencia de una elaborada reflexión comprometida con los beneficios que de su desarrollo podrían obtenerse para la sociedad en general.

A nadie ha de asombrar que los solidarios con nuestro tiempo – y con nuestra Revolución – entendemos que el diseño no debe ser un lujo sino parte del derecho de todos a la calidad de la vida tal y como también lo son la cultura, el arte, la educación, la salud...

Y que el diseño es al socialismo, más que necesario, imprescindible, ya no hay quien lo dude, asimismo está claro que sin socialismo el diseño jamás alcanzará su verdadero desarrollo ni su esencial dimensión humanista.¹⁰

Durante la década de los ochenta se consolidó el ejercicio del diseño en el país. En 1980 se fundó la Oficina Nacional de Diseño Industrial (ONDI), institución encargada de organizar la práctica

Diseño Industrial en Latinoamérica

proyectual, promover el diseño y realizar la evaluación de los productos. En 1984 se creó el Instituto Superior de Diseño Industrial (ISDI). Desde 1982 a 1984 en Cuba residió la presidencia de la ALADI, "entidad que agrupa y representa a los diseñadores latinoamericanos que promueven la institucionalización del diseño industrial, como una disciplina tecnológica necesaria para el desarrollo social, económico y cultural de la región."¹¹

Desde el punto de vista teórico hay otro matiz importante que añadir respecto a las características de nuestra práctica del diseño. En el marco teórico de estas instituciones (ISDI y ONDI), se podía encontrar la influencia del núcleo más riguroso del Neo racionalismo, revitalizador en los años 50 de las tesis del Movimiento Moderno (la ya citada Escuela de Ulm). Así, mientras en Europa triunfaba el Postmodernismo, aquí en franco desfasaje histórico, se abrió brecha una línea defensora de la racionalidad moderna. En consecuencia, la prioridad del valor de uso -"Para crear lo útil" fue el lema inicial del ISDI-; la racionalidad, el rechazo del formalismo, la relación priorizada del diseño con la ciencia, la técnica, la industria y la orientación de la práctica proyectual hacia la solución de problemas ambientales y sociales fueron premisas de la concepción del diseño de estas instituciones.

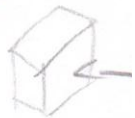
Las características pedagógicas del Instituto Superior de Diseño Industrial, por su resonancia posterior merecen un aparte en este análisis. El eclecticismo de sus orígenes donde se fusionaron las más experimentales y avanzadas teorías de la enseñanza del diseño junto a rasgos propios de la pedagogía cubana, jugó un importante papel como facilitador de lo 'universal' en lo propio. La intensidad de lo logrado ha marcado hasta nuestros días con rasgos muy definidos de calidad a los profesionales egresados.

Durante esta década de los ochenta, también se consolidaron otras prácticas proyectuales en diferentes escalas. Se ejecutaron planes urbanos y regionales, se continuó con la prefabricación en la arquitectura. Todo esto estaba orientado a dar respuesta al desarrollo del país y para satisfacer las necesidades de la población. El diseño industrial también participó de esta intención transformadora, contribuyendo desde su escala al crecimiento de la infraestructura productiva y al bienestar de la población. Por citar algunos ejemplos valdría la pena recordar lo aportado por el diseño en medios de transporte (semi-remolques, camión taíno, jeeps Montuno, carrocerías, etc.), en maquinarias productivas (arados, cosechadoras, combinadas, KTP), en el diseño de barcos, en muebles y uniformes escolares y en equipamiento para hospitales, entre otros. Además de manera experimental se realizaron proyectos de interiores para la vivienda mínima masiva y de ropa para el uso cotidiano exenta de la tiranía de la moda, en diálogo con nuestro clima y cultura. "El concepto de moda sólo puede ser aceptado por nosotros en el contexto de un diseño socialista, que implica la determinación de hábitos racionales de consumo en contraposición a la aceptación pasiva de la moda manejada por intereses ajenos a los nuestros."¹²

Durante estos años se trabajó con ahínco en el concepto de modo de vida. Concepto que interesaba al diseño, porque se entendía que el mundo de los objetos no era neutral ideológicamente; sino que transmitía conductas, valores y estructuraba una cotidianidad. De ahí el interés en concretar a través del diseño una tipología de objetos diferentes capaces de instalar en la realidad física los nuevos significados sociales.

El socialismo tiene condiciones (y la imperiosa necesidad) excepcionalmente favorable (falta de competencia interna), para la eficacia del trabajo de promoción de productos.

*Este aparato tiene que promover un modo de vida. Es a través de la promoción de un modo de vida que se promueven los muebles, la ropa, el calzado, etc.*¹³



Diseño Industrial en Latinoamérica

Estos proyectos no siempre alcanzaron su realización ni estuvieron libres de defectos, sin embargo ellos valen como recuerdo de un diseño con una intención transformadora, insertado en las diversas esferas sociales y productivas del país.

No obstante la fuerza desplegada por el diseño en estos años, no todo fue un lecho de rosas; desde entonces tuvo comienzo un drama cuyo desenlace aún no se percibe: el de la integración del diseño a la industria. Poner de acuerdo estas dos caras de una misma medalla ha significado para el país la posibilidad de obtener una producción de calidad.

Sin embargo este acuerdo de interés de todos, sigue siendo hasta nuestros días una tierra de nadie. No obstante durante los años ochenta surgieron interesantes ensayos para lograr esta integración. Los Burós de Diseño, entonces creados, estaban destinados a agrupar a los profesionales en sectores de la industria y así propiciar la especialización y pertenencia necesarias, además de un conocimiento profundo de los procesos industriales y tecnológicos, sin los cuales el diseñador, en nuestras sociedades carentes de una amplia cultura industrial, se convierte en un objeto de lujo inoperante.

A pesar de los juicios críticos que ya cierta distancia permite, sobre su falta de flexibilidad, su gigantismo y su intolerancia a la diversidad, los que vivimos la experiencia del diseño en los 80 recordamos con nostalgia su carácter épico y nos preguntamos: ¿Fue el modelo de diseño en cuestión el que estuvo equivocado, o fue la industria la que no respondió o tal vez fue poco el tiempo para el logro de mejores resultados? Ya que 1989, el año de los primeros graduados de diseño de nivel superior, coincidió con el inicio de la depresión económica y productiva del país. Lo que sería en lo adelante un handicap grande para el diseño, que como se sabe necesita de la industria para hacerse realidad.

El diseño en el Período Especial

A partir de 1990, se inició el periodo especial. El país se abocó a la supervivencia, las instituciones y el diseño también. Las instituciones de las que dependió el diseño en el periodo anterior van a continuar su labor de promoción del diseño y en la formación de diseñadores, pero ahora frente a una difícil encrucijada: cómo hacer sobrevivir el diseño, si éste aún no se ha insertado en la industria, no había obtenido un reconocimiento público ni se había hecho sentir con su calidad en el entorno físico o en el consumo de la población. Varias intenciones del modelo moderno y tercer mundista, parecen claudicar con estos cambios. Al menos dos significativas: la intención de insertar el diseño en la industria, clave para salir del subdesarrollo y la aspiración de crear con el diseño un marco físico de calidad para la vida cotidiana.

Sin embargo a pesar de las difíciles circunstancias de arrancada, a lo largo de la década del 90 la práctica del diseño en el país ganó en ejecutoria y profesionalidad. Ya suman cerca de seiscientos los graduados en diseño de nivel superior. Pero su labor se ha centrado (en parte consecuencia de la dependencia de lo que la economía privilegia) fundamentalmente en temáticas estrechas, restringidas al mundo de la identidad de empresa, promoción de productos y diseño de interiores para hoteles, tiendas, exposiciones, etc.

La teoría anterior que le dio origen al diseño en el país, ahora dejada un poco de lado, es sustituida en popularidad por técnicas como el marketing y el gerenciamiento. En esta pérdida de fundamentación

Diseño Industrial en Latinoamérica

teórica, la triple utopía de modernidad, independencia económica y socialismo de los inicios, amenaza con convertirse en una zona opaca y agónica, de la que no se habla.

Al peligro de esta pragmática estrecha se le suman en el presente, el de una relación acrítica con las nuevas circunstancias -economía de mercado, globalización y kistch que nos rodea por todos lados- corriéndose el riesgo de repetir entre nosotros actitudes que han desvirtuado significativamente los contenidos del diseño en los países desarrollados.

Diseño y globalización

Por ser una realidad que signa el futuro, La globalización merece una atención más detallada en cuanto a su repercusión en el diseño. El primer problema a considerar sería el de cómo la globalización puede poner en crisis las intenciones iniciales del surgimiento del diseño en el país. Pues la estrategia de producir con calidad competitiva y acorde a nuestro modo de vida, puede ser olvidada al calor de la posibilidad de comprar en el mercado internacional productos y bienes de consumos baratos. Si esto sucediera ¿qué queda entonces de la importancia social y económica del diseño? ¿No se convertiría éste en una especie de desempleado que tendría que reformular su propia utilidad?

Un segundo problema consiste en la pérdida de identidad que la globalización puede acarrear. Cuando las sillas sean de un plástico universal, la ropa de Taiwan, el cuadro un Van Gogh impreso en china y el hotel igual al de cualquier parte del mundo. ¿Cómo seremos, cómo influirá esto en la frágil e íntima relación entre nosotros y "nuestro" medio? Y si se llegara a este dislocado solipsismo ¿qué quedará de las intenciones iniciales del diseño de crear valores de identidad?

La globalización no es solo lo que interconecta, sino también los mensajes, los que están ganados por la llamada cultura de masas, que ha merecido innumerables calificativos tales como banal, alienante, manipuladora, etc.

La globalización tiene su núcleo en el intercambio internacional de bienes de consumo final relacionados con un modelo de vida. No es por tanto un fenómeno puramente económico pues posee un componente predominante sociocultural.

...En síntesis coexisten hoy día dos dimensiones de la vida en sociedad, la cultural/masiva, articuladas pero heterogéneas. El diseño puede servir a ambas. Aunque el manejo de recursos más importante se localice en el mercado globalizado. Hay que ser consciente de sus peculiaridades para actuar congruentemente y básicamente no acentuar el proceso de mutación de la primera en la segunda.¹⁴

Frente a esa posible avalancha de lo feo y lo inútil pero "gustado por todos" a nuestro diseño le cabría tal vez, retrotraerse en el tiempo e iniciar una cruzada crítica, similar a la ya transitada por su historia, cuando se alzaron las primeras voces defendiendo al diseño frente a los horrores de la balbuciente producción industrial de la célebre exposición del Cristal Palace de Londres en 1852. Para asegurar la continuidad ideológica de nuestro diseño con su legado, haría falta un segundo momento reflexivo que recogiera no sólo los logros actuales -que también demandan reconocimiento- sino muy en especial que volviera a meditar sobre sus orígenes. De esta manera se consolidarían las bases teóricas para un ejercicio del diseño enraizado, no sólo en lo posible y oportuno, sino también en lo deseado.

Diseño Industrial en Latinoamérica

En esta segunda fundamentación teórica también podría ser de utilidad el análisis de varias zonas teóricas del diseño contemporáneo. Por ejemplo, urge realizar un balance de la polémica entre modernidad y Postmodernismo. Al respecto habría que hacer una primera distinción de Perogrullo, sobre si se analizan las tendencias o si la referencia es a los procesos históricos. Si se trata de lo primero cabría recordar que el Movimiento Moderno fue un proyecto trunco y que cuando el postmoderno lo ataca, está blandiendo lanzas contra su caricatura. Por otro lado, no habría que temer las posibles influencias del Postmodernismo, ya que la historia de nuestra cultura ha estado nutrida de apropiaciones y han salido bien. Las condiciones postmodernas -de existir tales y no ser esto sólo una nueva modalidad de la modernidad- ameritarían un estudio detallado por lo que éstas aportan de novedades tecnológicas y también sociales, ameritarían un estudio detallado porque caracterizan un mundo en el que necesariamente el diseño tendría que insertarse.

También sería recomendable, aunque sea tarde (estas teorías tuvieron su auge en los años 70) reconsiderar las tesis de Diseño Alternativo, surgidas para perpetuar los valores éticos y sociales del Movimiento Moderno, pero más suaves y flexibles en sus planteamientos y más focalizadas en las condiciones económicas y culturales propias de cada práctica:

*Tétesis: la utilización deliberada e intencional de los procesos de la naturaleza y la sociedad con el fin de obtener determinados resultados. La tétesis del diseño debería reflejar el momento y las condiciones que lo hicieron surgir y debe encajar de manera general en el orden socioeconómico donde va a operar.*¹⁵

Surgido hace ya más de tres décadas, el Diseño Alternativo ha sentado pauta de un diseño diferente al habitual de mercado y para los países desarrollados. Sin embargo, su práctica ha carecido del apoyo económico adecuado, tampoco los recintos habituales del diseño le han prestado atención, más preocupados en hacer objetos de calidad y novedad que en resolver las verdaderas necesidades. Según Víctor Papanek,

*Mucho del más reciente diseño ha satisfecho solamente caprichos y deseos superfluos, mientras las verdaderas necesidades del hombre han sido a menudo dejadas de lado por el diseñador. Las necesidades económicas, psicológicas, espirituales, técnicas e intelectuales del ser humano, usualmente son más difíciles y menos rentables que los "gustos" cuidadosamente manipulados por la moda momentánea.*¹⁶

En otras ocasiones, el propio Diseño Alternativo ha sido culpable del rechazo, al proponer soluciones que perpetúan imágenes de pobreza inadmisibles. No obstante las anteriores limitaciones, sus tesis ofrecen un cúmulo de enseñanzas de creatividad para un diseño que como el nuestro tendrá que debatirse entre carestía e invento durante algunos años más. Inclusive el gesto del Diseño Alternativo de desbloquear la aceptación de lo hegemónico como lo único razonable, puede poner al diseño cubano en vías de encontrar una conceptualización propia.

Por ultimo, en vez de solucionar la expectativa al respecto, otorgándole al diseño la etiqueta de ecológico (cualidad que todavía esta lejos de alcanzar nuestro diseño) sería más efectivo conocer con profundidad las tesis del diseño comprometido con un mundo sostenible; en amplio y matizado desarrollo por el mundo en estos momentos y aun por estudiar entre nosotros. De esta manera lo ecológico ingresaría en los contenidos internos de nuestro proyectar con igual fuerza a la que tenido hasta ahora el valor de uso. Como ha explicado Paul Burrell,

La principal clave para un mundo verde es la palabra sostenibilidad. Los diseñadores tienen por tanto un rol crucial que jugar en el logro de un orden económico y social más

sostenible. La complejidad e importancia del papel del diseñador se ilumina a partir de un segundo principio, el del ambiente visto en relación a la sostenibilidad. Esto significa la necesidad de un enfoque holístico de las soluciones. No vale considerar desde el punto de vista verde una parte del proceso si la totalidad sigue dañando innecesariamente. Los diseñadores deben poder asegurar que esto no pase, aportando soluciones a aspectos de la problemática ambiental, que no acrecienten o aumenten los otros. Este concepto es esencial para los diseñadores, quienes a menudo tienen una influencia decisiva sobre cada fase de la vida de un producto.¹⁷

Volviendo a las ideas iniciales de este artículo, ¿cómo se han equilibrado a lo largo de la práctica del diseño en Cuba, las dos líneas constitutivas de su propia condición: la adaptativa y la transformadora?

Parecería que sin haber llegado a probarse la validez del modelo moderno lleno de intenciones transformadora, se le comienza a imponer (condicionado en parte por las nuevas circunstancias económicas) otra manera de entender y hacer el diseño en la que prima casi exclusivamente lo adaptativo, y que solapadamente amenaza en su fundamento, con riesgo de que lo circunstancial se convierta en filosofía del hacer, lo que significaría el aniquilamiento de sus intenciones de partida.

Las anteriores reflexiones sobre el sentido del diseño en el mundo y en Cuba han tenido la intención de nombrar para no olvidar su esencia, no reducible al embellecimiento de los objetos, ni a hacerlos más útiles o vendibles sino que se ha definido desde sus orígenes y a largo del siglo XX como una práctica comprometida con la transformación racional y humana del entorno físico. De perder el diseño estas intenciones tan firmemente enraizadas en sus orígenes en nuestro país, nos encontraríamos frente a otro quehacer, al que indudablemente habría que llamar por otro nombre.

*** Este ensayo fue publicado en la revista Temas, No 30, julio-septiembre, 2002, pp 91-97.**

6 Bonsiepe, G. *Teoría y Práctica del Diseño Industrial*. ISDI, La Habana, 1984, p 108.

7 Bonsiepe, G. Obra citada, p 69.

8 Ibidem

9 Spín, Iván. *Diseño y socialismo*. ISDI, La Habana, 1982, p 37.

10 María Victoria Caignet y Gonzalo Córdoba. *Palabras al catálogo de la exposición Diseño Industrial*. Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. La Habana, 1991.

11 Espín, I. *Diseño y Socialismo*. ISDI. La Habana, 1989, p 37.

12 Espín I. Obra citada, p 45.

13 Espín I. Obra citada, p 39.

14 Chaves, N. *Globalización, Identidad y Estilos de Vida*. Mesa redonda. Sexto Encuentro de Diseño. La Habana, junio del 2000.

15 Papanek, V. *Design for the Real World. Human Ecology and Social Change*. Batan Edition, New York, 1973, p 34 (Traducido por la autora).

16 Papanek, V. Obra citada, p 32.

17 Burall, P. *Green Design*. Design council – 1991. Londres, pp 15-16 (Traducido por la autora).