



Anales del Instituto de Arte Americano
e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"

■ DE LA ARQUITECTURA MODERNA AL DISEÑO INDUSTRIAL: ALGUNAS IDEAS SOBRE UNA TENTATIVA MIGRACIÓN DE LA UTOPIA DEL PROYECTO MODERNO EN AMÉRICA LATINA

Juan Camilo Buitrago Trujillo y Marcos da Costa Braga

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Buitrago Trujillo, J. C. y da Costa Braga, M. (2013). De la Arquitectura Moderna al Diseño Industrial: algunas ideas sobre una tentativa migración de la utopía del proyecto moderno en América Latina. *Anales del IAA*, 43 (2), 169-182.
Consultado el (dd/mm/aaaa) en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/116/104>

ANALES es una revista periódica arbitrada que surgió en el año 1948 dentro del IAA. Publica trabajos originales referidos a la historia de disciplinas como el urbanismo, la arquitectura y el diseño gráfico e industrial y, preferentemente, referidas a América Latina.

Contacto: iaa@fadu.uba.ar

* Esta revista usa Open Journal Systems 2.4.0.0, que es software libre de gestión y publicación de revistas desarrollado, soportado, y libremente distribuido por el Public Knowledge Project bajo Licencia Pública General GNU.

ANALES is a peer refereed periodical first appeared in 1948 in the IAA. The journal publishes original papers related to the history of disciplines such as urban planning, architecture and graphic and industrial design, preferably related to Latin America.

Contact: iaa@fadu.uba.ar

* This journal uses Open Journal Systems 2.4.0.0, which is free software for management and magazine publishing developed, supported, and freely distributed by the Public Knowledge Project under the GNU General Public License.

DE LA ARQUITECTURA MODERNA AL DISEÑO INDUSTRIAL: ALGUNAS IDEAS SOBRE UNA TENTATIVA MIGRACIÓN DE LA UTOPIA DEL PROYECTO MODERNO EN AMÉRICA LATINA

FROM MODERN ARCHITECTURE TO INDUSTRIAL DESIGN: SOME IDEAS ABOUT A
MIGRATION ATTEMPT OF THE MODERN LATIN AMERICAN PROJECT'S UTOPIA

Juan Camilo Buitrago Trujillo *

Marcos da Costa Braga **

■ ■ ■ Este escrito tiene el propósito de presentar algunas de las ideas que tuvieron arquitectos latinoamericanos formados durante los años 50 y 60 para señalar la crisis de la Arquitectura Moderna. Es posible que estas ideas hayan sido uno de sus mayores basamentos para la creación de una nueva mirada, dirigida a conformar un campo disciplinar relativamente nuevo a mediados del siglo XX: el Diseño Industrial. El objetivo era alcanzar aquellas promesas que no consiguió concretar la Arquitectura Moderna. Aunque no explícitas en sus discursos, las ideas de crisis que intentamos presentar en este artículo fortalecieron los argumentos para la creación y la consolidación del Diseño Industrial en América Latina.

PALABRAS CLAVE: Historia del Diseño. Diseño en América Latina. Arquitectura en América Latina. Diseño como campo.

■ ■ ■ This paper is intended to present some Latin American architect's possible ideas, who were educated during the 50's and 60's decades, to point out the crisis of modern architecture. These ideas may have been one of their biggest bases on creating a new perspective for a field of a new relatively discipline in 60's and 70's decades of the 20th. century: the industrial design. Their goal was to reach those promises that Modern Architecture couldn't get.

Unconscious on their speeches, these ideas of crisis that we try to present on this writing, strengthened the arguments to Industrial Design's creation and consolidation in Latin America.

KEYWORDS: History of Design. Design in Latin America. Architecture in Latin America. Design as field.

Las teorías y las escuelas, como los microbios y los glóbulos, se devoran mutuamente y aseguran, con su lucha, la continuidad de la vida.

Marcel Proust

Introducción

El presente escrito es parte de una tesis de doctorado en curso titulada “ALADI, da criatividade social à libertação de nossos povos”, con sede en la Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de la Universidad de São Paulo y con el apoyo de la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) y de la Comisión de Estudios de la Universidad del Valle. El trabajo de tesis intenta reconstruir las características sociales que permitieron, luego de un proceso de dos años de consolidación de la idea, la fundación de la Asociación Latinoamericana de Diseñadores Industriales (ALADI) en 1980. A partir de un fuerte discurso reivindicitorio, en noviembre de ese año delegados de nueve países latinoamericanos deciden crear la Asociación, firmando en Colombia su acta fundacional.

La investigación está basada en el análisis documental de aquellos vestigios dejados durante este proceso y en el desarrollo de entrevistas semiestructuradas con varios de los actores que participaron de él. Tales entrevistas no habían sido finalizadas al momento de la redacción de este trabajo. La reconstrucción del escenario, de la mano de las historias regionales y nacionales, pretende ubicar el lugar y la importancia de los hechos, y a su vez se encuentra alimentada por un aparato crítico conceptual que ha permitido la construcción del objeto de estudio.

Ahora bien, dada la fuerte presencia de arquitectos en el proceso fundacional de la ALADI, en este artículo intentamos aproximarnos a algunas de las razones que podrían explicar la sorprendente migración de varios de ellos al campo del Diseño Industrial. Como muchos desempeñaron además papeles notables en la profesionalización del Diseño en cada uno de sus países –algunos desde los tempranos años 50– creemos que el análisis de ese fenómeno permitirá reconstruir las singulares características que presenta la profesionalización del Diseño en América Latina, con modalidades que –dicho sea de paso– no han sido del todo consideradas en la historiografía del caso.

Sobre emancipación disciplinar

La creación de una profesión liberal puede analizarse desde su origen, pasando por la complejización gradual de viejos oficios, hasta el desprendimiento de matrices disciplinares más antiguas, como sucede en varios casos con el Diseño y la Arquitectura en América Latina.¹

En esos procesos es posible visualizar indicadores de modernización, que como fenómeno más amplio contienen el de profesionalización como parte del cambio social, en el sentido más general, y de secularización en las maneras de construir el conocimiento, en un sentido más preciso.

Estos procesos de secularización vuelven inteligible la historia de la universidad que, como institución, se remonta a la Edad Media. Desde entonces y gradualmente fue convirtiéndose en cuna del pensamiento humanista hasta llegar a ser la base de los proyectos naciona-

les en las nacientes repúblicas durante el siglo XIX. Del mismo modo en que la secularización explica el cambio de la institución, también permite comprender las creaciones, variaciones y desprendimientos de las distintas disciplinas en el transcurrir histórico.

Por ejemplo, deja ver que la Ingeniería y el Derecho fueron las disciplinas más consagradas en las repúblicas decimonónicas en América Latina² y que junto con la Medicina –a la sazón más antigua– se convirtieron en la matriz de las disciplinas liberales. Sobre la primera y la segunda va a descansar el proyecto de configuración material de los Estados Repùblica, construyendo tanto la infraestructura para el comercio (puentes, caminos, vías férreas, etc.), como así también su forma legal. Con respecto a la Medicina, su impacto cotidiano –la clara mejora en la calidad de vida– la ubica naturalmente próxima a los ideales de bienestar y de “prosperidad ilimitada” (Giddens, 1997) que el proyecto de la Modernidad había prometido.

Es claro que el cambio profesional tiene estrictas relaciones con los hechos sociales, a la vez que resultado de la compleja red de conexiones e intereses más inmediatos. Así, el papel de los proyectos sociales más amplios –casi siempre dictados como políticas– es asumido por las instituciones con una serie de mediaciones en las que intervienen actores, intereses e interpretaciones.

Fueron, precisamente, estas acciones e intereses los que dieron lugar a diferentes crisis en la mayoría de las áreas del conocimiento. En efecto, desde las artes hasta las ciencias, pasando por la filosofía y la tecnología, se reformularon los distintos saberes bajo una dinámica que implicó la ruptura con las matrices de conocimiento originarias, con el argumento de que ellas eran anacrónicas y representaban aquellas creencias contra las que se había levantado el hombre moderno.

Esta fue parte de la estrategia emancipadora de la Arquitectura para separarse de las Bellas Artes durante el siglo XIX. Los fundamentos de lo que comúnmente se conoce como “Proyecto Moderno” que apuntaban –entre otras cuestiones– a la satisfacción de las necesidades humanas, se convertirían con los años en un fundamento disciplinario para la nueva Arquitectura como también en un proyecto de vida.³ En este sentido, varios de los arquitectos que se separaron del campo artístico alegaron que este se hallaba concentrado en la reproducción de los modelos de un pasado que había muerto.

Esto último es interesante. Si la Arquitectura Moderna rompe con el campo de las Bellas Artes del siglo XIX porque ponía énfasis en el carácter individual-autoral del trabajo creativo y en la reproducción de modelos –en lo que veía una enorme crisis–, en varios países de América Latina el Diseño Industrial va a utilizar las mismas ideas para justificar su emancipación de la Arquitectura Moderna en los años 70 del siglo XX.⁴

Son muchas las explicaciones que no parece prudente formular aún, pero es posible notar que el nuevo campo se funda sobre la base de la crítica de los vacíos que dejaba ver la Arquitectura en tanto disciplina matriz. A esta razón, que resulta central, se le suman las oportunidades laborales que ofrecía una nueva profesión, los novedosos vínculos que podía establecer con los gobiernos nacionales, como también la percepción de que sus productos respondían a las características de los proyectos de industrialización que desde los años 50 se trataban de implantar en América Latina.⁵

En América Latina, tan diversa y similar, el Diseño presenta herencias de la Arquitectura Moderna, sea por la influencia europea o norteamericana que tuvieron un grupo de jóvenes arquitectos latinoamericanos,⁶ por el interés de algunos de ellos en la industrialización como

respuesta a las necesidades de la población,⁷ o por las exploraciones plásticas y conceptuales que venían desarrollando las vanguardias constructivas a nivel regional.⁸

Así, es posible afirmar que en el marco de los procesos de modernización de la región, en algunos países la creación del Diseño Industrial puede ser explicada a partir de la emancipación de la Arquitectura de su pertenencia al universo artístico, y su transformación en Arquitectura Moderna.

Revolución de la Arquitectura Moderna

Luego del siglo XVIII, con la máquina como símbolo de la producción y del progreso en la historia, el siglo XIX consolida los ideales liberales de prosperidad ilimitada e inaugura las primeras críticas que cuestionan el tipo de relación hasta ahí dado entre producción, medios y recursos. En ese sentido, aparecen debates memorables como el sostenido por Marx con Smith en torno al *pinmaker*.⁹

Tales discusiones versan sobre el mundo de las necesidades humanas y de las necesidades de las clases emergentes en las sociedades de masas. De ahí que todo esfuerzo creativo y productivo debería tener como objetivo hacer la vida más confortable. Esto podría explicar que comenzaran a ser cuestionados con dureza los modelos en los que el proceso de producción hiciera énfasis en la maestría de su autor y peor aún cuando lo que se hacía en realidad era copiar modelos de otros o, simplemente producir para una demanda segmentada y elitista. En este sentido, afirmaciones como las realizadas por los arquitectos Loos o Muthesius a principios del siglo XX dan cierta claridad sobre el tema, al marcar una evidente distancia con el ornamento en tanto sinónimo de las prácticas artísticas.

Con el trabajo que exigen estos objetos [ornamentales] la materia prima no se utiliza como es debido, y por ello ante todo se malgasta un colosal patrimonio nacional de materia prima, y además se le añade un trabajo inútil [H. Muthesius] [...] La ornamentación es una fuerza-trabajo derrochada, y por lo tanto, es salud malgastada. Siempre ha sido así. Pero hoy [1908], esto significa también material malgastado y en definitiva, capital derrochado [A. Loos] (Maldonado, 1977, p. 15).

En estas ideas subyace la ruptura con el pasado, se ve la homologación que ellos hacían entre ornamento y Bellas Artes presentándolos como sinónimos y, sobre todo, se ubica al ornamento –y al arte– como enemigos de los que era necesario emanciparse y protegerse.

Tal fue el éxito que tuvo esa caracterización del enemigo, que es más o menos común encontrar durísimas sentencias en su contra como justificación para la creación de una nueva disciplina: una vez más, Adolf Loos “el hombre de nuestro tiempo que, a causa de un impulso interior, pintarrajea las paredes con símbolos eróticos, es un delincuente o un degenerado” (Arias, 2007, p. 51).¹⁰ El llamado Movimiento Moderno en la Arquitectura, expresa así una “nostalgia para ordenar el caos del presente y plan para neutralizar el miedo al futuro” (Gorelik, 2005, p. 15).¹¹ A partir de allí la Arquitectura Moderna rompe relaciones con las Bellas Artes, se transforma en vanguardia (de acuerdo con sus actores y aliados programáticos) y actualiza programáticamente a la Arquitectura asociándola con el proyecto de construcción del porvenir y la conquista de la prosperidad ilimitada.¹² Una ruptura que implicará la búsqueda

por la concreción de los sueños humanistas más románticos a contrapelo de las acciones revolucionarias de la herejía.¹³ La acción de oponerse a la matriz artística de la disciplina supuso, entonces, la actualización de la Arquitectura y configuró al arquitecto moderno como un prestigioso profesional a cargo de, las tareas más sublimes de la historia de la producción humana. “[El arquitecto moderno] adoptaba la figura del héroe, extrañamente ajeno a la corrupción contemporánea, y acababa con los dragones eclécticos que eran su símbolo, interpretando el papel de protagonista de la revolución tanto arquitectónica como social” (Rowe, 1978, p. 122).

La búsqueda de la satisfacción de las necesidades y la conquista de la prosperidad ilimitada implica atender al llamado histórico y racionalizar los procesos creativos y productivos de las obras. De ahí la posibilidad de conquistar el bienestar y un futuro prometedor para la humanidad. Para hacerlo, era necesario emanciparse del manierismo, así como liberarse del arte, considerado sinónimo de tales males y el principal enemigo ubicado en el pasado, sinónimo de lo anacrónico. Pero esto mismo implicó una nueva clase de legitimación. En efecto, si Hughes hubiera estudiado la profesionalización de la Arquitectura Moderna, posiblemente hubiera dicho que todo fue parte de un discurso de prestigio que defendió la emancipación y la diferenciación de un campo.¹⁴

Formalismo, Estilo Internacional y pérdida de la vanguardia

La búsqueda del “espíritu de la época” provocó que algunos arquitectos europeos se concentraran en la experimentación plástica como camino para conquistar sus ideales. Bajo la influencia del ascetismo propio de la ética protestante que Weber (2006) caracteriza tan vinculada a la emergencia del capitalismo, surgen los ensayos formales en torno a la creatividad social¹⁵ y a las posibilidades plásticas ofrecidas por la máquina.

Si Mondrian lo despliega en las artes visuales durante la década del 20, el lenguaje arquitectónico de Mies Van der Rohe, siguiendo a Rowe, lo logra para la Arquitectura mediante un discurso formal por igual neutro. Ahora, las obras arquitectónicas no solo respondían a la necesidad de habitar –gran falencia de las obras neoclásicas según la crítica moderna–, sino que, negando al creador, habían conquistado la racionalidad y la armonía formal con la máquina.

Sin embargo, al olvidar la forma se produjo una cierta homogeneidad entre formas y funciones. Es preciso entonces recordar la paradoja formulada en 1951 por Nowicki y que fuera citada por Rowe: en el privilegio de las funciones, estas terminan siendo equivalentes al propio objeto (1978). Y si son homólogas y la forma depende de ellas, es explicable que las formas sean las mismas sin importar el objeto: ¿estilización?

Es así como la dominancia formal en la que cayó el modernismo arquitectónico en el Estilo Internacional engendró la repetición indiscriminada de un sistema de formas que perdió con rapidez la correlación entre la obra y su materialidad durante los años 40 y 50 del siglo XX.

Aquel espíritu contestatario que emancipó la Arquitectura de las Bellas Artes en el siglo XIX, que reforzó la idea de llamado de los arquitectos disidentes,¹⁶ se destiñó por la amplia aceptación de su proyecto. Golpe mortal al discurso modernista ya que –según Rowe– en los años 40 se sabía que la vanguardia ya tenía historia, de que su existencia era natural y de que tenía el apoyo y la admiración de los gobiernos y las corporaciones:

El arquitecto moderno ya no puede pretender con la seriedad de antes ser el protagonista de una nueva integración de la cultura. Ahora le cuesta mostrarse militante y, al estar menos dispuesto a evangelizar un mundo que, sin haber cambiado excesivamente, sin embargo le ha aceptado, parece más dispuesto a volver a dedicarse a una función específica (Rowe, 1978, p. 123).

El arquitecto ya no parecía ser el hijo de la herejía, ahora era parte del *statu quo*.

Esto constituye una gran paradoja: en la búsqueda de los ideales para el hombre del futuro, la racionalidad plástica experimentada por la Arquitectura Moderna dará lugar a la repetición acrítica de sus principios formales, cayendo en aquello que con tanta fuerza cuestionó a finales del siglo XIX y principios del XX: la reproducción de sistemas formales predeterminados. De ahí que Rowe anticipa con sensibilidad histórica una de las mayores contradicciones de la Arquitectura Moderna al señalar su manierismo: "ya hace algún tiempo que, en ciertos círculos, los adjetivos miésico y palladiano son casi sinónimos" (Rowe, 1978, p. 119). La cita fue escrita entre 1956 y 1957.

Alienación. Las nuevas lecturas de Marx

La invención de la máquina transformó radicalmente las condiciones sociales de vida. En este sentido, la Modernidad como época y las corrientes de pensamiento moderno no solo implicaron la materialización de los sueños humanistas sino que desplegaron un creciente número de contradicciones. Por ejemplo, aquella analizada por Marx en el siglo XIX entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción al interior, en este caso, del capitalismo como el único modo de producción en el que la mercancía es realizada con el propósito de una reproducción ampliada del capital (Marx, 1972).

En ese marco, el rol del hombre en la producción material se verá modificado absolutamente. El otrora artesano no podrá ir concibiendo el objeto durante el proceso de fabricación; tampoco podrá dejarse llevar por su sensibilidad y destreza con el material, con las técnicas y el conocimiento artesanal de las formas. Ahora, con la máquina como mediadora, el hombre será parte de la línea de producción y no podrá en la marcha tomar decisiones ni cambiar la concepción del proceso. La aparición de la máquina obligó a dibujar y planificar antes de hacer.

Este proceso se da en paralelo con el de la división social del trabajo –en el sentido del que habla Durkheim (2001)–, que condujo a una progresiva especialización. Un camino que lleva tanto al ideal de la "opulencia universal" tal como fuera definida por Adam Smith como a su inversión crítica de la mano del concepto de plusvalía desarrollado por Marx (1972). A partir de aquí, la institución de formas de propiedad sobre los medios de producción genera la típica división de clases entre el proletariado y la burguesía, entre los poseedores de los medios que son, en definitiva, los dueños del capital, y los desposeídos de todo salvo de su capacidad de trabajo: el proletariado. Este punto es retomado por Ferro (1982) para pensar en la singularidad de un proceso en el que el capital oficia de intermediario entre el creador y la materia de la creación. De allí que lo llame "doctor-capital".

En este sentido, su aparición supuso la desvalorización del lugar del creador y la homogenización de los sistemas formales que dejaban entrever crecientes procesos de alienación. Para Ferro, el doctor-capital contrata un arquitecto con la intención de que reproduzca los

signos reinantes para que un proyecto pueda ser viable dentro de las expectativas del rendimiento económico.¹⁷ No está de más recordar que a futuro esto implicará una estocada mortal a la ilusión fundacional de la Arquitectura Moderna:

[...] así se sustentó la idea de que la única “vanguardia” efectiva en el período entreguerras había sido la vanguardia de la reorganización productiva del gran capital, reorganización que tiene lugar en la metrópoli y para la cual los movimientos artísticos de vanguardia habían sido, de cualquier forma, funcionales (Gorelik, 2005, p. 21).¹⁸

De acuerdo con Ferro, fue así cómo los modos de producción de la Arquitectura crearon aquel intermediario, reduciendo la práctica y la complejidad del arquitecto para proyectar las formas establecidas del espacio supeditadas a la lógica de la rentabilidad. Por lo tanto, la Arquitectura perdió la posibilidad de ser el sinónimo de la exploración y la rebeldía, así como la oportunidad para construir nuevos sentidos. La Arquitectura no es vanguardia, el arquitecto ya no es un héroe como ironizó Rowe. Por el contrario, termina convertido en un traductor formal ahogado en la lógica de la eficiencia, un profesional que entrega su lealtad al capital; un “mercenario” que no resiste, que no elige y que no construye sentido, una desilusión: “nuestros diseños para la producción van hacia una fosa común predeterminada, sin considerar alguna otra opción”¹⁹ (Ferro, 1982, p. 70).²⁰

A la contradicción formalista se le añade la paradoja productivista. En la configuración de su identidad, la Arquitectura Moderna se opuso a la satisfacción segmentada de las necesidades habitacionales humanas. Sin embargo, como resultado de los procesos sociales, la práctica arquitectónica, como otras tantas, reprodujo una de las mayores perversiones de la relación entre el hombre y los sistemas productivos controlados por la máquina desde el siglo XIX: la alienación. Resultante de los procesos intervenidos por el capital, el diseño –que otrora dio cuenta de un espacio donde habitaban las figuras del creador-productor– se convierte en una fase más del proceso de materialización de mercancías y en un visualizador de los intereses del “doctor-capital” como, de forma irónica, se lamenta Ferro (1982).

Descontextualización

En ese contexto, los países latinoamericanos apostaron por la modernización social después de los años 30 del siglo XX. Esto no quiere decir que tales procesos no hubiesen comenzado antes. En ese sentido, cada país podía demostrar la particularidad de su proceso de modernización. El punto a considerar aquí es que dada la crisis del capitalismo a finales de los años 20, se abrió una pequeña ventana para América Latina en la que los procesos de ordenamiento mundial, en formato de proyectos modernizantes e industriales, encontraron un lugar.

El Proyecto Moderno más general había demostrado su relación con la industrialización y esta había demostrado, a su vez, que el capitalismo era su aliado natural. De tal manera que “los designios de la especie” parecían depender del ritmo y del apetito del mercado. Si varias ideas sobre el sentido racional y herético de la Modernidad son ciertas, es plausible la idea del Estado latinoamericano como vanguardia en el sentido en el que lo propone Gorelik: “el nuevo Estado que surge de la crisis de 1930 es el que consagra el Plan como ideología y como poética de tal modernización” (Gorelik, 2005, p. 28).²¹ Si bien el Estado se mostró

vanguardista en aquellos años, también mostró sus contradicciones estructurales al querer romper con el pasado por medio de la modernización social y económica, mientras aseguraba una tradición de la que se construía como guardián (Gorelik, 2005, p. 29).

Y probablemente esto haya confundido a “los soñadores”. Desde los años 30 el Estado en los distintos países latinoamericanos se mostraba interesado en ampliar la cobertura educativa y abarcar más estratos sociales. Por estas razones, estaba dispuesto a mediar en las negociaciones entre las empresas y los trabajadores, organizados a través de mecanismos de cooptación de matriz estadocéntrica. El Estado era, entonces, el principal promotor de la industrialización y, con un fuerte discurso nacionalista, el principal constructor de la identidad patria, así como de la idea de un futuro prometedor y próspero. Sin embargo, en la necesidad de proyectar hacia el futuro lo que venía del pasado, las élites latinoamericanas construyeron una hegemonía que fortalecía al mismo tiempo sus valores tradicionales y promovía un “reformismo conservador”.

En ese marco resultan comprensibles las afirmaciones de Rowe cuando considera el desengaño sufrido por los arquitectos modernos al comprobar que, lejos de una integración de la cultura en un proyecto heroico –el de la Modernidad– la Arquitectura había establecido fuertes relaciones con el poder económico y político y era tributaria de una lógica mercantil.

El progreso tecnológico y la racionalización de la producción convirtieron la técnica en pura razón instrumental, lo que, a su vez, explica el formalismo arquitectónico. Todo esto sucede mientras se van fortaleciendo los mecanismos de consumo de masas y se van subestimando los sentidos de la creación y de la participación crítica de las profesiones en el proceso de modernización. La obra arquitectónica se convierte así en parte de la imagen del gran Estado, de un Estado burgués, y las disciplinas –en este caso, la Arquitectura– operan como sus “mercenarios”, usando la idea de Rowe.

Y entonces, ¿cuál es el propósito de las ideas modernas sobre las que reposa el corazón del Proyecto y que luchan contra el pasado atávico?: ¿satisfacer los designios de la eficiencia que exige el capital?, ¿apoyar las imágenes de los Estados intervencionistas dentro de un “reformismo conservador”?

El proceso aparece en un momento determinado como un montaje: una crisis en el corazón de Occidente y unas sociedades en transición comandadas por élites que tuvieron todo el tiempo la intención de recrear los tablados, primero europeos y luego norteamericanos (siglos XIX y XX respectivamente). Una dinámica que se instaló tanto en el centro como en la periferia. La élite de la periferia recuperó argumentos vanguardistas para materializar sus propios proyectos; ahí la Arquitectura vio que era posible cristalizar sus sueños de emancipación.

En un momento dado fue más importante la eficiencia productiva que exigía el capital, antes que la satisfacción de las necesidades habitacionales de la población o de la materialización de los paradigmas del orden moderno que profesaban los sacerdotes modernistas, y el Estado fue el artífice de este proceso.²² Desde las desigualdades, el aislamiento, la sectorización, las jerarquías y la represión que terminó concretándose en Brasilia, según Frampton, hasta las maniobras para deslumbrar a una burguesía ligera y arribista, como afirma Otilia Arantes (2001), se encuentran hechos que señalan la imposición de un modelo arquitectónico metropolitano en la realidad de la periferia; un caso de evidente descontextualización.

El modelo fue comprado por las élites latinoamericanas en el mercado de cooperación internacional. De ahí que, por una parte, los principios conceptuales y sus realizaciones respondieran a otro contexto, pero también que terminaran exponiendo una estrecha relación con los Estados Unidos. Como dijo Arantes, en la ilusión de complemento entre el centro y

la periferia, los latinoamericanos no se percataron de que servían de “reflejo invertido al éxito norteamericano del Estilo Internacional” (2001, p. 110).²³

Como si no fuera suficiente con la percepción del manierismo en el que cayó la Arquitectura Moderna, o las más o menos evidentes críticas de alienación que promueve su práctica, como si fuera poco sentir que las ideas de orden profesado ya se habían incorporado y materializado perdiendo la “ilusión evangelizadora”, los jóvenes arquitectos que se estaban formando en las universidades de la región en los años 60 y 70 del siglo XX, fueron más o menos conscientes del vínculo existente entre su carrera y las corporaciones, así como con el capital internacional, y de ellos con el Estado que, desinteresado de las mismas ideas de años anteriores, dio la espalda a los procesos sociales en la región, cerrando la participación social en la construcción de la sociedad, mientras incluso la reprimía. Todo en un estrecho vínculo con los Estados Unidos. Si en la ideología modernista de la Arquitectura era difícil digerir la descontextualización, en la posguerra era inaceptable la dependencia cultural en la cual la élite regional sumergía al “pueblo”.

El clima de reivindicación que fue una característica del ambiente universitario en dichas décadas en varios países de América Latina, construyó imágenes más o menos precisas acerca de la relación entre el conocimiento y las necesidades de la población, sobre la participación en la configuración del proyecto de país y, sobre todo, construyó una imagen imperialista de los Estados Unidos. Para una generación de jóvenes que vio nacer la revolución en Cuba, convencida de la importancia de los conocimientos y el uso de la técnica para hacer del desarrollo un proyecto social más coherente, que construyó categorías críticas de la realidad, y que pudo haber sentido y vivido la exclusión y la represión del Estado, era realmente inaceptable la dependencia económica y cultural de sus países; peor aún si esa dependencia era con Estados Unidos, en cuyo catálogo figuraban las formas para la Arquitectura.

En América Latina, especialmente en los medios juveniles y estudiantiles [...] se expandió el culto a dos figuras dirigentes, Fidel Castro [y] –el Che Guevara–. Los de la década del sesenta [estudiantes] tenían uno o varios [retratos] de la romántica figura del Che Guevara (Jaramillo, 2007, p. 167).

De las críticas al formalismo y a la alienación se pueden desprender algunas consecuencias generales en cuanto al proceso de implementación del modernismo en América Latina. Una de ellas está relacionada con la descontextualización. La aplicación del proyecto arquitectónico terminó privilegiando en la región proyectos y necesidades sociales que muchas veces no sintonizaban con la realidad de sus países. Esto supone la desilusión de varios arquitectos frente a lo que es vivido como una “traición” a uno de los baluartes más grandes del modernismo en la Arquitectura. Con o sin crítica que lo afirmase, ahí estaban los edificios y los proyectos para confirmar que el sentido de la creación arquitectónica no era cubrir las necesidades habitacionales de la mayoría ni la promoción del desarrollo para todos. Si todo esto se desarrollaba en una escala menor, la mayor decepción fue la comprobación de que la Arquitectura latinoamericana terminó construyendo la imagen de los reformismos conservadores, apoyando los planes de burguesías superficiales, arribistas y culturalmente dependientes, en especial de los Estados Unidos. En un escenario de reivindicación, la intervención y la imposición cultural norteamericanas eran inaceptables.

Desilusión y argumentos prestados para la creación de un nuevo campo

Puede pensarse entonces que el Diseño Industrial surge como profesión en varios países de América Latina a partir de una estrategia de diferenciación con respecto a la Arquitectura Moderna. Es esa operación varios arquitectos latinoamericanos heredan e intentan superar las frustraciones y crisis que ya había evidenciado a nivel regional la disciplina en la que se habían formado.

A partir de aquí para ellos fue posible pensar que la Arquitectura finalmente no respondió a las exigencias que determinaba el Proyecto Moderno en general –y puso en evidencia la contradicción de no haber cumplido con el llamado histórico de la prosperidad ilimitada–. Tampoco pudo la Arquitectura –en particular la Arquitectura Moderna– dar una respuesta a las singularidades del desarrollo económico y social de “nuestros pueblos”, debido al formalismo en el que cayó durante los años 40 y 50 –visible de modo evidente en el Estilo Internacional–. La descontextualización y el olvido de las características regionales hicieron de ella una fuerte aliada del reformismo conservador de las élites latinoamericanas.

Desde estas ideas, en varios casos, los otrora arquitectos definieron los límites de una disciplina nueva en la región, determinando la calidad de aquello que iba a ser atendido en el Diseño Industrial como disciplina independiente. En el discurso fundacional del Diseño están presentes –como era de esperarse– las ideas de “llamado”, de “manifiesto” curiosamente sobre la misma premisa que dio origen a la crisis de la Arquitectura varias décadas antes en Europa. Un principio que, según estos mismos actores, la Arquitectura Moderna no cumplió: el de la “creatividad social”.

Olvidando escribir su nombre, uno de los fundadores de Diseño Industrial en Colombia afirmó en la revista *Proa* en 1982:

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

No queremos afirmar que este fue el camino tomado en la región para consolidar el Diseño Industrial. La heterogeneidad en los procesos que vivió cada país y cada coyuntura exigen cautela. Queremos exponer esta ruta como una de las vías que dieron origen a la profesionalización del diseño en América Latina. Al descontento con la modernización se le sumó una relativa desilusión con la profesión en la que se formaron un grupo de latinoamericanos oriundos de la clase media en la mitad del siglo XX: la Arquitectura. Al vaivén de las circunstancias, esta sumatoria de descontentos fue creando escenarios en los cuales aquella revolución que había roto con la tradición decimonónica de las Bellas Artes aún podía tener lugar. Un no renunciar. Un insistir sobre la utopía. Como si de manera sucesiva “la revolución sustantiva” de la que habla Bourdieu actualizara su autonomización progresiva.

NOTAS

- 1** Guardando las proporciones, tanto carreras de Arquitectura como arquitectos estuvieron involucrados en la creación, diferenciación y profesionalización general del diseño en Argentina, México, Colombia, Brasil, etcétera.
- 2** Frank Safford (1989) presenta con claridad las tendencias de matrícula y las ideas que gobernaban las decisiones de los estudiantes latinoamericanos durante el siglo XIX, evidenciando sus cambios en dirección de la Ingeniería y el Derecho.
- 3** En el sentido que lo expone Max Weber (2008). Llamado en cuanto a los sentidos vocacionales relacionados con las decisiones racionales con respecto a fines y valores. Eliot Freidson (2001) retoma las ideas de Weber para el campo de la sociología de las profesiones en *Professionalism. The Third Logic*.
- 4** Como si fuera actualizada la idea de la autonomización progresiva de Bourdieu de manera sucesiva a partir de aquella que él llamaba "la revolución sustantiva" (Bourdieu, 2010).
- 5** Larson muestra cómo los títulos nobiliarios fueron sustituidos por los títulos universitarios en varios países europeos durante el siglo XIX (Larson, 1977).
- 6** Donde aprendieron nuevas dimensiones de su disciplina en los años 50 y 60, muy cercanas a lo que es hoy entendido como Diseño Industrial y Diseño Gráfico.
- 7** Entre otras cosas, el discurso por el cual la Arquitectura se separa de las Bellas Artes en el siglo XIX, fue caracterizado por la idea de la creatividad buscando un fin: la satisfacción de las necesidades de las personas, que muchos acuñaron como "creatividad social". En el siglo XX, esto va a enfrentar el reto de la depuración de los procesos industriales. En Colombia, este concepto va a acuñarse en los argumentos fundacionales del Diseño Industrial (Buitrago, 2012).
- 8** Por ejemplo, en Argentina en el caso de las relaciones que establecieron César Jannello y Gastón Breyer con la semiótica (Devalle, 2009).
- 9** Entre otras cosas, Marx en esa confrontación intenta demostrar que la especialización que estaba promoviendo Smith para conquistar la "opulencia universal", engendraría la "idiotez entrenada" (Marx, 1972). Freidson recoge esta confrontación en el marco de la sociología de las profesiones, para problematizar la idea de especialización (Freidson, 2001).
- 10** "El arte industrial tiene como objetivo educar a las actuales clases sociales [1907] en la solidez, frescura y simpleza burguesas [...] dirigida a suprimir las tendencias arribistas y pretenciosas que condujeron a la decoración actual" (Muthesius, 2002, p. 75).
- 11** Traducido del portugués por los autores.
- 12** Entre 1956 y 1957, Colin Rowe construye la idea de tal ilusión a partir de lo que llamó *fantasia colossal* (Rowe, 1978). Sobre esto volveremos más adelante.
- 13** Véase Peter Gay (2007).
- 14** Hughes estudió enfrentamientos entre médicos y enfermeras en los años 50 (1951).
- 15** El epíteto "creatividad social" parece construirse por los arquitectos modernos, puesto que la creatividad debía ser un proceso que había que padecer con el propósito de mejorar la vida de los demás.
- 16** "Es como si nos quisiera decir que el mundo espera la gran regeneración, y que la arquitectura moderna emerge para dejar constancia de ello en el presente, como resultado, no tanto de un cambio de visión, cuanto de corazón. Es obvio que estos presupuestos, que no carecen de evidentes connotaciones teológicas, ampliaron los sentimientos y contribuyeron a la dignidad; mientras, el arquitecto moderno, al poder pensar en sí mismo en esos términos milenarios, se podría convertir en una especie de Sigfrido o de San Jorge. Adoptaba la figura de héroe, extrañamente ajeno a la corrupción contemporánea, y acababa con los dragones eclécticos que eran su simbolo interpretando el papel de protagonista de la revolución tanto arquitectónica como social" (Rowe, 1978, p. 122).
- 17** Para Ferro, tales signos son la homogeneidad, la regularidad, la ortogonalidad y la modulación. Para Rowe, el neopalladianismo que provenía de Mies, venía siendo resumido según su orden envolutorio, los volúmenes elementales, su gran escala y simetría.
- 18** Traducido del portugués por los autores.
- 19** Traducido del portugués por los autores. La idea de Ferro está inserta en la heteronomía en la que cayó la Arquitectura en contra, en este caso, de la pintura como productora de sentido: "nossos desenhos para a produção seguem a vala comum de sue eixo, sem vagar para outra escolha".
- 20** Eliot Freidson, diferenciando la profesión moderna de otros tipos de ocupaciones, contrapone el saber "esotérico-abstrato" al "empírico-espontáneo" a partir de la idea de lealtad. Para los profesionales, el sentido de su trabajo debe ser asesorar a un tercero en un problema de su área, mientras otro tipo de ocupaciones no consiguen otra cosa que responder a los apetitos de quien paga. Para Freidson, su lealtad está amarrada al dinero, como pasa con los "mercenarios" (Freidson, 2001).
- 21** Traducido del portugués por los autores.
- 22** Como una profecía, las ideas de Marx y Engels emergían en medio del escenario: "el gobierno del Estado moderno no es más que una junta directiva que administra los negocios de toda la clase burguesa" (Marx y Engels, 2002, p. 23). Desde los años 50 en los medios académicos se venían estudiando ideas "diferentes" a las consideradas normales hasta ese momento en América Latina. Las nuevas lecturas de Marx, por ejemplo, con certeza inspiraron ideas y reflexiones en las nuevas generaciones durante esos años (Hobsbawm, 2011).
- 23** Traducido del portugués por los autores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anónimo (1982). "Arquitectura de Diseñadores". *Proa*, N° 310, p. 52.
- Arantes, O. (2001). *Urbanismo em Fim de Linha. E Outros Estudos Sobre o Colapso da Modernização Arquitetônica*. São Paulo, Brasil: Edusp.
- Bourdieu, P. (2010). *El Sentido Social del Gusto. Elementos para una Sociología de la Cultura*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Buitrago, J. C. (2012). *Creatividad Social. La Profesionalización del Diseño Industrial en Colombia*. Cali: Programa Editorial de la Universidad del Valle.
- Devalle, V. (2009). *La Travesía de la Forma. Emergencia y Consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Durkheim, E. (2001). *La División del Trabajo Social*. Madrid, España: Akal.
- Ferro, S. (1982). *O Canteiro e O Desenho*. São Paulo, Brasil: Projeto.
- Freidson, E. (2001). *Professionalism. The Third Logic*. Great Britain: The University of Chicago Press.
- Gay, P. (2007). *Modernidad. La Atracción de la Herejía de Baudelaire a Beckett*. Barcelona, España: Paidós.
- Giddens, A. (1997). *Modernidad e Identidad del Yo*. Madrid, España: Península.
- Gorelik, A. (2005). *Das Vanguardas a Brasília. Cultura Urbana e Arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte, Brasil: UFMG.
- Hobsbawm, E. (1998). *Historia del Siglo XX*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- (2011). *Cómo Cambiar el Mundo. Marx y el marxismo 1840-2011*. Buenos Aires, Argentina: Crítica.
- Hughes, E. (1951). Studying the Nurse's Work. *The American Journal of Nursing*, 51 (5), pp. 294-295.
- Jaramillo, J. (2007). *Jaime Jaramillo Uribe. Memorias Intelectuales*. Bogotá, Colombia: Taurus.
- Larson, M. (1977). *The Rise of Professionalism*. Berkeley, USA: University of California Press.
- Maldonado, T. (1977). *El Diseño Industrial Reconsiderado*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Marx, K. ([1867]1972). *El Capital. Crítica de la Economía Política*. México DF, México: Fondo de Cultura Económica.
- Marx, K. y Engels, F. (2002). *Manifiesto del Partido Comunista*. Bogotá, Colombia: Panamericana Formas e Impresos SA.
- Muthesius, H. (2002 [1907]). La Importancia de las Artes Aplicadas. En: Maldonado, T. *Técnica y Cultura. El Debate Alemán entre Bismarck y Weimar* (pp. 69-82). Buenos Aires, Argentina: Infinito.
- Rowe, C. (1978). *Manierismo y Arquitectura Moderna y Otros Ensayos*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Safford, F. (1989). *El Ideal de Lo Práctico*. Bogotá, Colombia: El Áncora.
- Weber, M. (2006). *La Ética Protestante y el Espíritu del Capitalismo*. México DF, México: Fondo de Cultura Económica.
- (2008). *Economía y Sociedad. Esbozo de Sociología Comprensiva*. México DF, México: Fondo de Cultura Económica.

Juan Camilo Buitrago Trujillo

Diseñador Industrial de la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá (2001). Magíster en Sociología de la Universidad del Valle (2011). Es actualmente estudiante del doctorado en Arquitectura e Design en la Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de la Universidad de São Paulo (FAU-USP). Es profesor asociado del Departamento de Diseño de la Universidad del Valle en Cali, Colombia, donde ha tenido a cargo las materias de la serie de Historia y Teoría del Diseño, Fundamentos Filosóficos del Diseño y Metodología de la Investigación. Es el director de Nobus, Grupo de Investigación en Diseño adscrito a la Facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle (FAI-UNIVALLE) y miembro del Comité Editorial de la *Revista Nexus*, editada juntamente por la Escuela de Comunicación Social y el Departamento de Diseño de Univalle. Ha sido ponente en eventos académicos en Colombia, Argentina y Brasil. Es el autor del libro *Creatividad Social. La Profesionalización del Diseño Industrial en Colombia*, publicado por el Programa Editorial de la Universidad del Valle. También es el compilador de la serie "Improntas de un error", colección de cinco libros que recoge capítulos de investigación en diseño de varios académicos colombianos y en conjunto con Augusto Solórzano es el coeditor de *Diseño Dialoga*, libro de ensayos sobre el diseño de algunos profesores de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín y la Universidad del Valle en Cali.

Departamento de Diseño
Facultad de Artes Integradas
Edificio 316
Calle 13 No 100-00
Universidad del Valle - Sede Meléndez
Universidad del Valle
Cali, Colombia

juan.buitrago@correounivalle.edu.co

Marcos da Costa Braga

Diseñador Industrial de la Universidad Federal de Río de Janeiro (1985), Magíster en Artes Visuales de la Universidad Federal de Río de Janeiro (1998) y Doctor en Historia Social por la Universidad Federal Fluminense (2005). Actualmente es profesor en el Departamento de Historia de la Arquitectura y Estética del Diseño (AUH) de la Facultad de Arquitectura e Urbanismo de la Universidad de São Paulo (FAU-USP). Es miembro del consejo editorial de las revistas *Estudios en Diseño* y miembro del consejo editorial de la *Revista de Arcos ESDI*. Fue coordinador del Diseño Unicarioca y la Escuela de Diseño Industrial Silva e Sousa. Es autor de varios artículos sobre la historia del diseño en Brasil y en el libro *ABDI e APDINS RJ: História das Associações Pioneiras de Design do Brasil*, publicado por Blucher, que consiguió el segundo lugar en los “ensayos publicados” categoría en el 25º Premio Diseño del Museo de la Casa Brasileña. Es uno de los coordinadores de la colección de los libros “Pensando o Design” publicados por la misma editorial. Organizó el libro *O Papel Social do Design Gráfico*, publicado por la Editora Senac-SP. Tiene experiencia en el diseño de producto y de programación visual, actuando sobre los siguientes temas: diseño industrial, educación, programación visual, comunicación visual e historia del diseño en Brasil. Es miembro del grupo de investigación História, Teoria e Linguagens do Design e do Laboratório de Fundamentos da arquitetura e do urbanismo (LABFAU), ambos adscritos a FAU-USP.

Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
FAU Cidade Universitária
Rua do Lago, 876
São Paulo SP Brasil

bragamcb@usp.br