



EDITORIAL: El *pasado-reciente* y el *futuro-próximo* del Diseño Industrial en Venezuela

Figura: Exposición "Detrás de las cosas" (1995), Centro de Arte La Estancia.

Fuente: Detrás de las cosas. El Diseño Industrial en Venezuela, 1995, CAE - PDVSA.

El lanzamiento de este tercer número de DeSigno, correspondiente al período enero – diciembre 2017, ha significado tanto un desafío financiero y humano como una aventura intelectual. "Desafío", porque hoy las universidades públicas venezolanas ya no pueden contener el éxodo de sus investigadores debido, entre otras razones, a políticas gubernamentales orientadas a restringir la autonomía universitaria y a propiciar una creciente asfixia presupuestaria que ha desmejorado significativamente la calidad de vida de los universitarios del país y limitado la producción de investigación en sus instituciones de Educación Superior. Por ello, puede resultar extraño que, aún en circunstancias tan difíciles, los universitarios en Venezuela sigan aferrados a lo que por vocación los identifica: la producción y difusión de conocimiento. Y es una "aventura intelectual", porque sobre el diseño en Venezuela, y en particular sobre su vertiente industrial, hay aún mucho por ahondar y precisar. Más si se toma en cuenta que, desde finales del siglo XVIII, ha estado presente en la cultura venezolana a través de objetos foráneos o de productos locales de naturaleza preindustrial o de protodiseño, que han aportado comodidad, belleza, resguardo e información a nuestras actividades cotidianas.

El *pasado-reciente* del Diseño Industrial en nuestro país es tan breve como el catálogo de objetos que se han concebido y fabricado en las industrias venezolanas. El retardo en el despegue de esta profesión en Venezuela es, en opinión de algunos, consecuencia directa del subdesarrollo y la falta de industrialización, de un vacío histórico de políticas tecnológicas, de una débil voluntad del empresario privado y de la inercia a nivel de investigación y promoción en los ámbitos educativo y cultural (Pérez Urbaneja, 2001). De hecho, el proceso de industrialización que surge en Venezuela en 1960 con el fin de sustituir importaciones, nace con limitantes como el tener que importar prácticamente toda la tecnología sobre la cual se sustenta (Francés, 1997) y de no contar con actividades de investigación y desarrollo durante su primera década de implantación (De La

Vega, 2005). Por lo que no es raro que la primera iniciativa educativa para formar diseñadores industriales en el país se dé a partir de 1968, gracias a un convenio entre una Fundación privada (Fundación Neumann) y un ente gubernamental (el Instituto Nacional de Cooperación Educativa de Venezuela), para formar personal a nivel técnico en diseño; teniendo que esperar casi tres décadas -en 1996- para poder contar finalmente con la primera Licenciatura en Diseño Industrial del país en nuestra Universidad de Los Andes. De ahí que no sea difícil pensar que con el diseño industrial de Venezuela ha pasado algo similar a lo ocurrido con el avance de su ciencia y su tecnología, donde la falta de objetivos claros (no de recursos) ha hecho que su impacto potencial para el desarrollo del país no haya sido suficientemente explorado (Morón, 1970).

Si bien en el caso venezolano, el Estado ha tratado de promover el diseño industrial a través de la Fundación Instituto de Estudios Avanzados (IDEA), FUNDADISEÑO y los programas para la consolidación del vínculo entre industria, tecnología, cultura y modernidad desarrollados por el Centro de Arte La Estancia de PDVSA (Petróleos de Venezuela), y de iniciativas para difundir los productos nacionales en el Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez de Caracas y en exhibiciones como la Mega Exposición de Arte Venezolano del Siglo XX organizada por el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, es claro que el diseño industrial necesita de políticas de Estado más claras y contundentes.

Cada entorno socio-cultural, político, geográfico y productivo demanda una respuesta específica de diseño, una *aproximación diferencial* que deje una impronta en los objetos que para ese entorno se producen. Para ello hay que empezar por hacer que los modelos de concepción y producción de objetos del diseño industrial sean pertinentes y sustentables, formulados desde la proximidad de las comunidades, desde el reconocimiento de su diversidad de género, edad, étnica y cultural, así como desde la perspectiva de lo que es novedoso y necesario para cada sociedad. Por lo que se trata de un camino que, tal como lo han afirmado algunos (Lacruz-Rengel, 2012), debe transitarse evitando ambigüedades peligrosas -como el pretender que el diseño industrial sea visto y promovido como una práctica subsidiaria de la artesanía nacional (tal como lo ha hecho el Estado venezolano desde el 2006)- y prescindiendo del uso de etiquetas ajenas a nuestra realidad -como las de "objetos de autor" (Pérez-Urbaneja, 2011) y "diseños de marca" (Maggi-Balliache, 2012)- que de un tiempo para acá han empezado a aparecer en la prensa nacional y en algunas revistas.

En lo que al *futuro-próximo* del diseño industrial en Venezuela respecta, es claro, que debe edificarse tomando en cuenta su *pasado-reciente* (es decir, la labor de sus diseñadores, los modos y estrategias de producción hasta ahora implementados y los esfuerzos que la academia ha hecho para sustentarlo ante la difícil realidad del país), para luego evaluar qué aportes se pueden integrar como parte de su hacer para mejorar la calidad de vida de la sociedad venezolana mediante productos, sistemas, servicios y experiencias innovadoras. Esto implica no sólo mejorar las prestaciones y la calidad de la experiencia perceptiva que se propicia a través de los objetos que se producen en el país, sino también explorar nuevas y mejores vías para fortalecer la industria nacional, tomando como punto de apoyo a los diseñadores industriales que se están formando en Venezuela.

Si bien no todos los campos del diseño llevan en su denominación el adjetivo "industrial", no hay duda de que de una u otra manera vertientes tradicionales del diseño -como el gráfico, el de interiores, la arquitectura y el diseño urbano- y otras de formación más reciente -como el diseño de juegos, de servicios y de experiencias- todas apunten hoy hacia valores propios de la industrialización. Sea que éstos surjan de la búsqueda de eficacia y eficiencia en sus procesos y resultados o se manifiesten como una suerte de estandarización en el uso de materiales y técnicas, en el tratamiento que se les da a las necesidades básicas de los destinatarios/usuarios del diseño o en la definición de algunas de sus metas comunicacionales y simbólicas. No en vano el teórico y esteta peruano-mexicano Juan Acha (1990) nos recuerda que los diseños se perfilan como una variante de la cultura estética contemporánea asociada a su fase industrial y capitalista. De hecho, cuando la producción del hábitat se vislumbra a través de la especialización técnica, su concepción se terceriza, delegando cada vez más en los diseñadores las decisiones sobre lo que se puede y debe hacer con los entornos urbanos, sus edificaciones, los interiores de éstas y los objetos de uso cotidiano que ellos contienen; situación que supedita gran parte del aporte de los destinatarios/usuarios del diseño a la construcción de su hábitat a meras escogencias, al consumo de las opciones que los diseñadores les dan (Chávez, 2005). Asistimos así a la industrialización del diseño como un todo; industrialización que para no dejar de tener sentido debe reconocer: (1) que el universo cultural es más amplio y rico que la idea que de él tienen los diseñadores, (2) que la labor del diseñador es más la de un intérprete de sus usuarios que la de un creativo autónomo, y (3) que la formulación de "diseño para los diseñadores", es decir, de un diseño pensado exclusivamente para "...la aprobación de una élite en función de la obediencia de los cánones del gremio", debe ser superada (Chávez, 2005, pp. 52-53).

Con estas ideas como marco de referencia, se recogen aquí un conjunto de valiosos aportes para el conocimiento del pasado-reciente, de la actualidad y de la proyección a futuro del diseño a nivel local, latinoamericano y para su conocimiento como campo disciplinar. Bajo esta dinámica el presente número de DeSigno comienza con el pasado-reciente a través de dos artículos de investigación sobre historia y crítica del diseño. Como un primer acercamiento al carácter diferenciador y pertinente del diseño en la región, Serenella Cherini Ramírez analiza los caminos que varios diseñadores destacados de Brasil, Colombia y México han tomado para reafirmar pertenencia cultural a través de productos en su *Identidad en el Diseño industrial contemporáneo de América Latina (Brasil, Colombia y México)*: un artículo que ilustra modos de proceder para lograr productos capaces de entablar una relación armónica entre lo local y lo global. A continuación, y con base en variadas fuentes documentales, Rafael Lacruz Rengel delinea los hechos que hicieron factible la creación de la primera Licenciatura en Diseño Industrial de Venezuela en una región "sin industrias", en sus *Factores determinantes en el desarrollo de la primera Licenciatura en Diseño Industrial de Venezuela en la Universidad de Los Andes*.

Ubicándonos en el ámbito de la investigación y de la realidad actual del diseño, Violeta Rangel aborda los cambios que se dan en el manejo de las operaciones cognoscitivas que posibilitan la formación de ideas cuando los diseñadores usan programas de diseño asistido en *La cognición en el diseño digital: transformaciones de representación en la ideación arquitectónica*, un estudio psicológico sistemático basado en la técnica de análisis de protocolos. Siguiendo con los estudios de conducta, pero esta vez de los destinatarios del diseño y bajo una perspectiva semiótica-etnográfica, Rocco Mangieri y Carolina Pérez Puerta exploran las relaciones significativas kinésicas, proxémi-

cas y posturales del cuerpo y los gestos que entablan los usuarios con dispositivos tecnológicos en el sistema de trenes urbanos de Tokio en su ensayo *TOKIO POSTURES: Cuerpo, gesto y dispositivo en entornos urbanos de alta aceleración*. Por otra parte, e inmersa en la realidad museográfica del diseño, en *El objeto utilitario como vínculo entre el Arte y Diseño en el Museo*, María Virginia Altuve precisa el aporte que hacen para el conocimiento del diseño las prácticas curatoriales usadas para presentar colecciones permanentes e itinerantes de museos.

Estas miradas a la realidad pasada y presente del diseño finalmente se abren hacia el campo de las posibilidades futuras con el artículo *El Ecodiseño y Análisis de Ciclo de Vida ACV-Coclowen en la determinación de los niveles de sostenibilidad y proyección de mejora en tableros de bambú de uso no estructural en México* de Pamela Estrada de La Rosa y Wilver Contreras Miranda, así como con el ensayo *Investigar en Artes Visuales y Diseño Gráfico: interrogantes y desafíos* de Malena Andrade Molinares. El primero aborda una propuesta de ecoinnovación tecnológica pertinente (adaptada a la comunidad) para la fabricación de tableros de bambú para muebles, cerramientos y techos con adhesivo poli vinílico; mientras que el segundo, valiéndose de una mirada crítica aborda como se hace investigación como parte de los procesos creativos propios de las Artes Visuales y el Diseño Gráfico, a la luz de la variedad de métodos y enfoques existentes y de la necesidad de vincular dichas indagaciones con el hecho social (sus destinatarios).

Para finalizar esta edición, se incluyen reseñas de un par de interesantes libros: *La Propiedad Industrial como herramienta para el Diseño de Productos* de María Auxiliadora Vega Barón, escrita por Raquel Oballos Rivero, y de la edición revisada y expandida en inglés de *The Design of Everyday Things* de Donald Norman, una actualización de su muy conocida Psicología de los objetos cotidianos, cuya reseña en esta ocasión es escrita por Alejandro Rassias López. Con estas reseñas cerramos un ciclo más de esfuerzo divulgativo y editorial en aras de aportar un granito más de arena para repensar el mundo del diseño y su inevitable impacto en la vida actual.

Alejandro Rassias López