



República Oriental del Uruguay

Superficie*

177.414 km²

Población*

3.460.000 habitantes

Idioma*

Español [oficial]

P.B.I. [año 2003]*

US\$ 16,9 miles de millones

Ingreso per Cápita [año 2003]*

US\$ 4.952,6

Ciudades principales

Capital: Montevideo. [Canelones, Salto, Colonia del Sacramento]

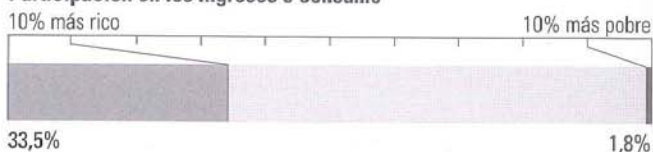
Integración bloques [entre otros]

ONU, OEA, OMC, MERCOSUR, NAFTA, UNASUR.

Exportaciones

Lanas, carnes, cueros, lácteos, madera, carbón vegetal, arroz, vehículos y autopartes.

Participación en los ingresos o consumo



Índice de desigualdad

44,6% (Coeficiente de Gini)**

* Sader, E.; Jinkings, I., AA.VV.: *Enciclopedia Contemporânea da América Latina e do Caribe*, Laboratório de Políticas Públicas, Editorial Boitempo, São Paulo, 2006, p. 1224.

** UNDP. "Human Development Report 2004", p.188, <http://hdr.undp.org/reports/global/2004>
El coeficiente de Gini se utiliza para medir la desigualdad en los ingresos. Es un número entre 0 y 1, donde 0 corresponde a la perfecta igualdad (todos tienen los mismos ingresos) y 1 es la perfecta desigualdad (una persona tiene todos los ingresos y las demás ninguna). El índice de desigualdad es el coeficiente de Gini expresado en porcentaje.

Uruguay

Cecilia Ortiz de Taranco

La investigación[1] sobre la historia del diseño en Uruguay tiene carácter exploratorio, se analizarán dos aspectos: la práctica, la producción, el consumo y la cultura del diseño y la emergencia del diseño moderno en Montevideo, alrededor de los años cincuenta, y su posterior evolución.[2] Lo que aquí se presenta es un primer panorama a través de una valoración crítica de los múltiples protagonistas de su desarrollo: diseñadores o estudios de diseño, empresas, comercios, instituciones culturales o educativas, organismos estatales, etc.

El diseño industrial

No existe en Uruguay una presencia consolidada del diseño industrial o gráfico en la práctica productiva concreta, ni menos aún en la reflexión teórica. En materia de diseño industrial, una primera variable a considerar se relaciona con la escala pequeña del mercado interno y con un desarrollo parcial (sólo en ciertos rubros) y discontinuo de la propia actividad industrial en el país. Esta rama del diseño ha tenido entonces una trayectoria fragmentaria y acotada.

Se identificaron, sin embargo, algunas experiencias productivas en las décadas del '60 y del '70, cuyo desarrollo se vio favorecido por una política económica nacional orientada hacia la industrialización para la sustitución de importaciones (ISI). En ese contexto surgieron, por ejemplo, las escasas experiencias nacionales de diseño automotor. Por un lado, Carlos Luciardi presentó en 1963, luego de ganar un concurso automovilístico en Brasil, el vehículo *Movo* para familia tipo, del que se hicieron diez unidades "a golpe de martillo"; y por otro, tenemos los diseños de Horacio Torrendell, basados en el auge de fabricación de carrocerías en fibra de vidrio: la camioneta *Charrúa* de 1964 producida en los talleres de SIAM (ciento treinta unidades aproximadamente); y el más conocido *Indio* de 1970 a pedido del gerente de General Motors Uruguay, para fabricar un auto "de bajo costo y estética austera". Este último alcanzó mayor demanda y llegaron a producirse más de 2000 unidades entre 1969 y 1977, todas vendidas antes de salir de fábrica.

Finalmente, nos encontramos con la camioneta *NSU*, diseñada por Carlos Casamayor para Nordex S.A., que obtuvo el primer premio en su categoría en el primer concurso nacional de diseño industrial, organizado por el CIDI (Centro de Investigación del Diseño Industrial) en 1970.[3]

En cuanto al área de equipamiento, el desarrollo tampoco fue sostenido a lo largo de todo el período. Si comparamos con los países europeos, con EE.UU. o incluso con la Argentina, resulta pertinente la valoración de "partículas ilusorias" hecha por Capandeguy, porque "más allá de algunas creencias corrientes, en el Uruguay del siglo XX el diseño no tuvo una presencia relevante, ni en los discursos culturales, ni en las prácticas o realizaciones materiales".[4] Las experiencias que rescatamos, pues resultan de interés para nuestro medio, tuvieron distinto grado de intensidad y permiten distinguir diferentes etapas. En primer lugar, tenemos los protagonistas de la primera mitad del siglo XX, que plantearon visiones y proyectos relacionados con el diseño, con un enfoque verdaderamente innovador para su época. Por un lado, nos encontramos con el pintor nacional Pedro Figari, quien, como Director Interino de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, elaboró hacia 1915 una reforma de la enseñanza artística que reivindicaba un intercambio permanente entre industria, artesanía y cultura nacional, dirigido a crear objetos integrales de valor práctico.[5]

Por otro lado, se evidencia el desarrollo de una arquitectura renovadora, incorporada tempranamente en el país, que favoreció una primera etapa del diseño de equipamiento entre los años treinta y cincuenta. Ésta comprende los muebles y

[1] Este trabajo fue desarrollado en el marco del Programa de Investigaciones del Instituto de Historia de la Arquitectura, en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República.

[2] Se estudian distintas áreas de interés, como el diseño de equipamiento o arquitectura de interiores, el diseño industrial y el gráfico; queda explícitamente fuera del alcance de este trabajo el diseño arquitectónico.

[3] Sobre diseño automotor nacional ver Correa, Marcel, "Made in Uruguay" en *Croquis*, Suplemento del Diario *El Observador*, N° 4, Montevideo, junio de 1997, p. 8.

[4] Capandeguy, Diego, "Partículas ilusorias. Exploraciones sobre el diseño de equipamiento en Uruguay", conferencia realizada en la exposición *Temperatura Interior* del Instituto de Diseño, Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, Fundación Buquebus, Montevideo, agosto de 2001, s.e.

[5] Durante su gestión, se diseñaron cerca de dos mil objetos, estudiados según la materia prima disponible, la tecnología, la mano de obra y la manera en que reflejaban la cultura nacional. Pero su labor no prosperó: sus pensamientos eran muy avanzados para el medio y la época en que vivió. Ver Peluffo, Gabriel, "Figari: arte e industria en el Novecientos", Instituto de Historia de la Arquitectura, Montevideo, 1985, s.e.

objetos proyectados por los grandes maestros de la arquitectura nacional, como Julio Vilamajó, Mauricio Cravotto, Román Fresnedo Siri, Octavio De los Campos, Beltrán Arbeleche y muchos otros. Al proyectar sus obras de arquitectura, diseñaron los interiores y los objetos cotidianos que las completan. Se trata de diseños “bellos y útiles” que reflejan una práctica artística, artesanal y singular, en una manipulación de cuestiones plásticas, formales y espaciales propias de su época; y cuya sintonía con el concepto de diseño “moderno” se vincula con las formas, con su austeridad y la ausencia de decoración aplicada, pero no con los modos de producción ni con el concepto de unidad metodológica.

Dentro de esta generación, el pintor Joaquín Torres García y Antonio Bonet revelan un enfoque diferente y una intención transformadora. El primero, con su doctrina del Universalismo Constructivo y una fuerte reivindicación de la integración de las artes; el segundo, el arquitecto de mayor relevancia internacional que trabajó en Uruguay, entre 1945 y 1948, y proyectó una urbanización en Punta Ballena (Maldonado) que incluye la Hostería y varias casas, en las que experimentó con materiales del lugar y profundizó su fuerte inquietud por el diseño de objetos.[6]

Hacia mediados de los años cincuenta se inicia una segunda fase del diseño de equipamiento en Uruguay, cuyo mejor momento corresponde a la década del '60 y principios de los setenta. Entonces comenzaron a perfilarse las nuevas áreas proyectuales del diseño (tanto industrial como gráfico), y surgieron a la vez los primeros esfuerzos hacia una enseñanza especializada.[7]

En la producción y comercialización de equipamiento, y también dentro de la cultura arquitectónica, surgió la aspiración de acceder a diseños modernos, con su estética y su pretendida simplicidad, funcionalidad y racionalidad constructiva de base industrial. Se dio entonces en Uruguay un proceso singular. Por un lado, se produjeron artesanalmente equipamientos modernos, tanto por réplica de modelos europeos o norteamericanos, como por otras exploraciones de los mismos temas. Desde los objetos diseñados por arquitectos como Rodríguez Juanotena y Monestier, o los proyectos para los *halls* de algunos edificios de Pintos Riso, García Pardo y Sichero; hasta las firmas comerciales que –recién instaladas o renovándose– se encargaron de exhibir y promover los diseños modernos: por ejemplo Artesanos Unidos, Mueblería Caviglia, Interiors, Atelier o Ardaniz.[8]

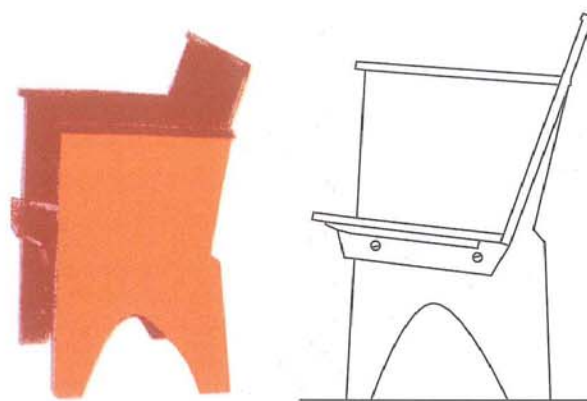
[6] A principios de los años treinta en Barcelona, Bonet ya trabajaba con Sert y Torres Clavé en diversos proyectos y obras, incluyendo el diseño y fabricación de muebles en serie. Luego, en Buenos Aires fue coautor del sillón *BKF* o “modelo austral”, que hacia 1939 creó con los argentinos J. Kurchan y J. Ferrari Hardoy.

[7] Muchos datos fueron obtenidos en entrevistas a algunos de los protagonistas del período, como los arquitectos Jorge Galíndez y Salvador Scarlatto, del Instituto de Diseño, y el arquitecto Pedro Mastrángelo, diseñador y fabricante de muebles en los años sesenta y setenta.

[8] En algunas de estas firmas trabajaron los primeros diseñadores de interiores, como Gino Moncalvo, Jorge Ardaniz, Alberto Delafond o los arquitectos Armas, Colon e Infanzozzi. Ver “Los popes del diseño uruguayo” en *Revista Arte y Diseño*, N° 50, Montevideo, noviembre 1996, pp. 50-53.



Indio. 1973. Diseño: H. Torrendell. General Motors Uruguay. [277] Jeep. NSU P10. 1970. Diseño: C. Casamayor. Nordex S.A. [278]



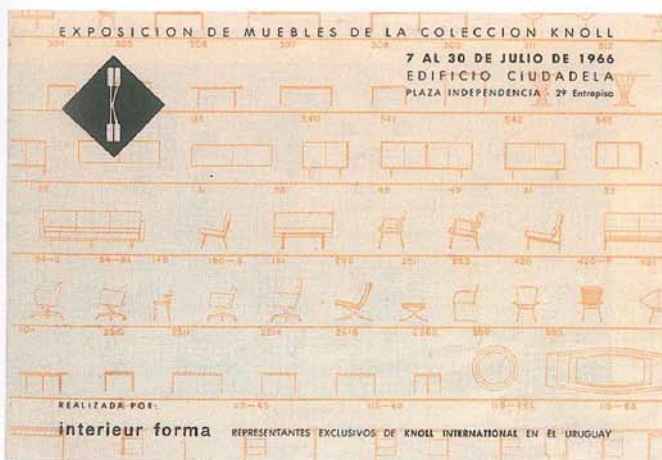
Silla. Diseño: Joaquín Torres García. s.d. [279]

Por otro lado, llegaron a Uruguay en este mismo período las licenciatarias Knoll y Herman Miller, con algunos de los diseños más famosos, como la silla *Barcelona* de Mies; y también con los diseños estadounidenses de última generación: Eames, Saarinen, Nelson, etc. Comenzó entonces la organización del equipamiento como sistema constructivo, con sus series, sus catálogos, sus patentes, lo que supuso una paulatina desmitificación de los propios objetos, a través de una difusión cada vez más amplia.

La dualidad “diseño artesanal vs. diseño industrial” aparece inevitablemente reflejada. Se trató muchas veces de productos hechos de manera artesanal que reproducían diseños industriales, emulando las formas; esta tendencia se concretó en series cortas repetibles, para casas de decoración. Era una actitud conservadora porque copiaba modelos internacionales; pero innovadora a la vez porque arriesgó en el medio local, todavía muy ligado al mueble tradicional de estilo.

Resulta hoy difícil de medir el verdadero alcance de aquella producción de los años sesenta y setenta, que tuvo curiosos y generalmente desconocidos vínculos con la Argentina, y que se explica dentro de un contexto económico particular generado por el modelo de sustitución de importaciones (ISI), con férreas restricciones a las mismas y con la aspiración de alentar la fabricación local. El modelo económico y social proteccionista –que llevaba varias décadas de vigencia en Uruguay– comenzará a cuestionarse hacia 1960, en los discursos y con las primeras medidas económicas orientadas a la liberalización del mercado.^[9] Pero en la práctica, el Estado mantuvo su papel moderador a través del campo fiscal y del comercio exterior y el modelo liberal se efectivizó a partir de mediados de los años setenta, en un proceso sostenido y creciente. Un ejemplo concreto fue la actividad de Pedro Mastrángelo y Ricardo Maisián: cuando eran aún estudiantes, trabajaron por más de 15 años en el diseño de interiores y la fabricación de muebles. En una primera etapa (1955-1963), y asociados con Juan Luis Galain (más tarde impulsor del CIDI en Uruguay), fabricaron modelos como el *BKF* a partir de planos originales, y otros muebles de diseño propio, que vendieron a través de distintas firmas de plaza. A partir de 1963, sumaron además los diseños *Knoll*, que fabricaron para la filial montevideana de la firma *Interieur Forma* de Buenos Aires, representante oficial para la región. Sobre catálogos prediseñados y planos muy complejos de origen internacional, realizaban

[9] La Reforma Monetaria y Cambiaria de 1959 y la Primera Carta de Intención que firmó el país con el Fondo Monetario Internacional en 1960 son claros ejemplos al respecto.



Folleto. Exposición de muebles de la Colección Knoll (Interieur Forma). 1966.

[10] La casa Caviglia editaba una revista llamada *Hogar y Decoración*, cuyas páginas reflejan la variedad de públicos que atendían así como la evolución de ideas y formas en relación con el diseño de equipamiento.

tanto el diseño de interiores como la fabricación artesanal de los muebles originales. Era un proceso en el que intervenían varios operadores, entre los que se destacan la Herrería Lambach y la carpintería Fogel (con todo el personal europeo).

Entre los clientes principales primó una cierta internacionalización: eran la embajada de EE.UU. (que en los distintos países se equipaba con Knoll) o los bancos y empresas norteamericanos como Citibank e IBM. Otros clientes nacionales fueron los grandes hoteles, como el Victoria Plaza, agencias de publicidad o la primera sede de la Asociación Latinoamericana de Libre Comercio (ALALC), inaugurada en 1960 en Montevideo. También lo fueron los estudios de arquitectura locales con fuerte interés en el equipamiento: por ejemplo *García Pardo* o *Estudio Cinco*, especialmente el arquitecto César Barañano.

Entre las firmas comerciales que promocionaron el equipamiento moderno, la Mueblería Caviglia era una casa tradicional y ecléctica, pero fue de las primeras en vender el *BKF*, [10] y la casa Artesanos Unidos fabricó numerosos objetos de iluminación diseñados por Carlos Fernández, quien luego se asoció con Alfredo Nebel para la representación oficial de Herman Miller International.

En el ámbito universitario, se concretó otra experiencia valiosa a través del Instituto de Diseño de la Facultad de Arquitectura (Universidad de la República), que desarrolló entre principios de la década del '60 y 1973 (año de la intervención a la Universidad) una serie de proyectos que abarcaron la enseñanza, la investigación y el asesoramiento; lo hizo elaborando una sólida reflexión conceptual y metodológica, y concretando diseños de mobiliario y equipamiento moderno, que fueron fabricados fuera del campo empresarial o comercial.

El Instituto de Diseño (IdD) fue creado con el nuevo Plan de Estudios de la Facultad de Arquitectura del año 1952, que reflejaba una total adscripción al Movimiento Moderno; y consolidó hacia fines de aquella década, y bajo la dirección de Jorge Galup, una nueva orientación y organización de clara aproximación al Bauhaus. En la Sección Equipamiento dentro del IdD, la investigación se centró en la elaboración de una "Metodología para el diseño de objetos de equipamiento a producirse con recursos nacionales –materias primas y tecnología local industrial y/o artesanal"-. La misma sección incurrió en programas de equipamiento para



Aviso publicitario, 1953. Mueblería Caviglia S.A. [281]



Lámpara de pie. Diseño: Antonio Bonet. s.d. [282]



Banqueta (Facultad de Arquitectura). Diseño: Sección Equipamiento Instituto de Diseño. s.d. [283]

la vivienda de interés social, para la enseñanza, la salud y la recreación, y desarrolló un plan de acercamiento y asesoramiento a la industria.[11]

La investigación metodológica incluía un área de trabajo en Talleres-Laboratorios donde se buscaba completar y verificar el proceso creativo-especulativo con el hacer real. Para ello se abarcaban distintos aspectos como el medio sociocultural y económico, el medio físico-biológico, la antropometría y la ergonomía, y las tecnologías aplicadas. Para el laboratorio de ergonomía, por ejemplo, se creó una serie de instrumentos de análisis y mediciones, que permitieron arduos ensayos en la búsqueda de una normativa.

La enseñanza específica también fue parte del proyecto del IdD, que entre 1963 y 1965 organizó un "Curso Experimental de Diseño de Equipamiento Arquitectónico", que incluía clases teóricas y talleres de proyecto con diseño de prototipos,[12] en vistas a la creación de una Escuela de Diseño Industrial y Aplicado dentro de la Facultad. Se proyectaron luego otros cursos más ambiciosos. La enseñanza formal finalmente quedó trunca, pero se realizaron exposiciones, charlas y seminarios, con la participación de diseñadores, artesanos, pequeños industriales y comerciantes; y con la participación de representantes destacados del diseño argentino, como el ingeniero Basilio Uribe del CIDI de ese país, quien actuó también como integrante del jurado en el primer concurso de diseño industrial de 1970.

Otro acontecimiento destacado en tal sentido fue la presencia en Montevideo de Tomás Maldonado, quien en 1964 dictó una conferencia y participó de reuniones, con un discurso fuertemente orientado a la defensa del diseño industrial como disciplina autónoma, específica y necesitada por tanto de una formación igualmente especializada. A su vez, los docentes del IdD participaron de cursos y talleres en Buenos Aires; todo esto refleja una preocupación por ampliar la formación disciplinar, así como la existencia de contactos privilegiados con los protagonistas del diseño en el vecino país.[13]

A fines de 1966, y como corolario de las distintas actividades organizadas por el IdD, se integró el CIDI uruguayo que, inspirado en su homólogo argentino, se ocupó de promover el desarrollo del diseño industrial en el país. Fueron protagonistas activos del CIDI Luciardi, Galain, Oronoz, Camarda, entre otros. Se organizaron concursos y exposiciones de diseño, como la muestra *Argentina en el diseño industrial* presentada en el Subte municipal en julio de 1970, o la *Primera Exposición de Diseño Industrial uruguayo*, en diciembre del mismo año.[14]

Para esta última, las empresas y diseñadores nacionales fueron convocados por primera vez a presentar y contrastar sus productos. Entre más de cien objetos seleccionados y acreditados con la "etiqueta del buen diseño", fueron premiados con Medalla de Oro "*aquellos productos que representan valores de alto diseño y aporte a la industria nacional*". Concretamente, se trató de las empresas Artesanos Unidos (aplique luminaria), Acerenza S.A. (duchero), Campomar y Soulas (manta térmica), Codarvi (vaso), Dasur S.A. (lancha), Eternit Uruguay (canal 66), Fibratex (sobretudo en casimir), Lustrino Hnos. (grupo de lavatorio), Philips del Uruguay (plancha) y Nordex S.A. (camioneta NSU).[15]

En este mismo evento, se exponían y destacaban a la vez las líneas Knoll International y Herman Miller Colección Internacional, producidas íntegramente en el país, a las que se otorgó la etiqueta de buen diseño pero se dejó fuera del concurso para reservar la adjudicación de premios a productos nacionales.

[11] En la década del '60, la Revista de la Facultad de Arquitectura publicó varios artículos del IdD sobre la problemática del diseño y sobre las investigaciones y los proyectos de equipamiento que realizaron: para el Consejo Nacional de Enseñanza Primaria, para la propia Facultad de Arquitectura y otros edificios universitarios como el Hospital de Clínicas, y para viviendas de emergencia.

[12] La coincidencia de Jorge Galup como director de la Escuela de la Construcción de la Universidad del Trabajo y a la vez del IdD de la Facultad favoreció la colaboración entre ambas instituciones y el uso de los talleres de carpintería y herrería de dicha Escuela para la realización de prototipos de los diseños del Instituto.

[13] El IdD difundía temas específicos de diseño a través de sus publicaciones. Por ejemplo, la traducción del libro de Henry Dreyfuss *La medida del Hombre* o la conferencia de Maldonado "Arquitectura y Diseño Industrial en un mundo en cambio". Esta fue publicada en 1964, en una edición mimeografiada que además transcribía la mesa redonda "Ulm y la metodología de la enseñanza del diseño industrial y de arquitectura" y las notas tomadas por Glauco Casanova en ocasión del Seminario sobre diseño industrial desarrollado por el CIDI en Buenos Aires.

[14] Entre las industrias nacionales, la empresa Queirolo Varela fue la primera en recurrir al CIDI para la organización del 1er. concurso nacional de diseño industrial, para cielorrasos en yeso. Ver revista *summa*, N° 30, Buenos Aires, octubre de 1970, p. 18, y *Empresa Queirolo Varela. 1943-1978*, Homenaje en ocasión de su 35 Aniversario, Montevideo, noviembre, 1978.

[15] Ver catálogo de la citada exposición, Montevideo, diciembre de 1970, organizada por la Comisión Nacional de Artes Plásticas y el Centro de Investigación de Diseño Industrial, CIDI Uruguay. Ver también revista *summa*, N° 37, Buenos Aires, mayo de 1971, p. 24.



[16] Muchos datos de este capítulo fueron obtenidos gracias a las conversaciones informales y el intercambio de material con los diseñadores Marcos Languero y Gustavo Wojciechowski "Maca".

[17] Sobre Imprenta AS, ver "Reportajes: Jorge de Arteaga" en el *Boletín de ADG*, N° 7, marzo de 1992, pp. 4-8.

[18] Son varios los integrantes del Taller Torres García que se vincularon con el mundo gráfico. En los inicios de AS: José Gurvich, los hijos de Torres, Guillermo Fernández y Antonio Pezzino, quien trabajó además durante 30 años en la edición del diario *El País*. También Héctor Ragni, cartelista y diseñador de las publicaciones del propio Taller, y Lili Salvo, fundadora y docente del Club de Grabado a partir de mediados de los cincuenta.

El diseño gráfico[16]

En esta área, el desarrollo fue también acotado y de experiencias aisladas. Siendo una profesión tradicionalmente unida a la actividad de la imprenta, existieron algunos grupos o diseñadores que actuaron en el ámbito particular; pero el diseño no logró insertarse de manera definitiva ni fue parte del mundo empresarial; mucho menos, recibió preocupación de los organismos estatales prácticamente hasta fines del período. No existen estudios sobre cómo se fue originando la demanda de diseño gráfico en los circuitos productivos o comerciales; pero en parte se relacionó con el trabajo de las grandes imprentas y el desarrollo de las agencias de publicidad, en las que trabajaron dibujantes con mayor o menor conciencia disciplinar.

El proyecto más ambicioso e interesante de diseño gráfico nacional fue el de la Imprenta AS, fundada por Jorge de Arteaga en los años cincuenta. El equipo estuvo integrado, a lo largo de distintas etapas, con muchos de los diseñadores gráficos uruguayos más reconocidos dentro del país y fuera de él.[17]

En los comienzos, con varios integrantes del Taller Torres García,[18] empezaron a trabajar dibujando directamente en planchas de *offset*, para ilustrar los programas del Cine Club del Uruguay. De un modo espontáneo y casi natural se formó un equipo de diseñadores, integrado por Jorge de Arteaga, Ajax Barnes, Antonio Pezzino, Hermenegildo Sábat, Nicolás Loureiro y Guillermo Fernández.

En aquella época nadie hablaba de diseño gráfico. Realizaban y vendían impresos, modernos y atractivos; en algún caso, hasta demasiado vanguardistas. El medio estaba muy atado a las tradiciones y convencionalismos, y AS desarrolló un lenguaje gráfico depurado y funcional; no aceptaba, incluso, imprimir trabajos que ya vinieran diseñados con criterios que no compartían. Los diseños para el Palacio de la Música, el Instituto Crandon de enseñanza, sellos discográficos o distintas editoriales reflejan una combinación particular de ilustraciones claramente expresivas de Sábat o Barnes con un juego compositivo de formas y colores, de influencia constructivista.

En los años sesenta, la actividad de AS adquirió mayor repercusión a partir de una exposición de afiches presentada primero en la Facultad de Arquitectura y luego en la Universidad de Buenos Aires, y difundida por la revista alemana *Gebrauchsgraphik*, que dio a conocer el diseño de AS en Europa y en el orden internacional.



De un aviso publicitario. (Rifa del Grupo de Viaje de la Facultad de Arquitectura). Diseño: Imprenta AS. s.d. [285]



Programa Cine Club del Uruguay (abril 1952). Diseño: José Gurvich - Imprenta AS. [286]

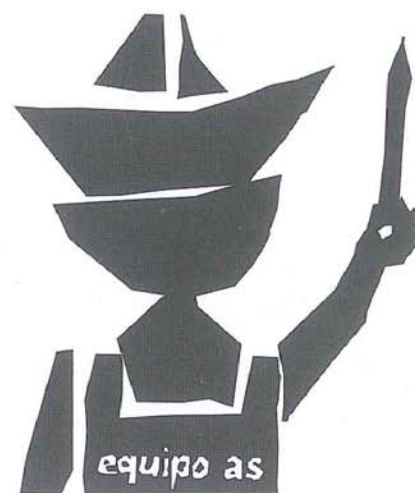


Ilustración. Equipo AS. Revista Reporter, Montevideo, s.d. [287]

En el medio local, la aceptación fue creciendo paulatinamente y el equipo se rearmó, pues algunos integrantes como Sábat y Barnes se habían radicado en Argentina. Se sumaron entonces Carlos Palleiro –que luego también emigraría a México–, Jorge Casterán, Fernando Álvarez Cozzi, Washington Algaré, José Prieto y Hugo Alíes, entre otros.[19]

Aquella experiencia inicial y original de la Imprenta AS definió un enfoque del diseño gráfico con características propias, que marcó a muchos diseñadores posteriores, por ejemplo en el uso reiterado de una imagen que surge del grabado o de la ilustración.

En relación con el dibujo en aquella década clave de los '60, existieron fuertes vínculos entre la producción gráfica y la creación artística, reflejados en *"un universo de códigos comunes entre la 'nueva figuración' practicada por varios dibujantes y el desarrollo paralelo del grabado y del diseño gráfico, marcados por cierta tónica lírica y festiva nutrida de la euforia de la época"*. [20] Según Peluffo, las nuevas imágenes del informalismo artístico se nutrieron, por un lado, de la experiencia creciente en el campo de la ilustración periodística, y por otro, del lenguaje del diseño, que vivía un gran empuje editorial y del cartelismo. [21]

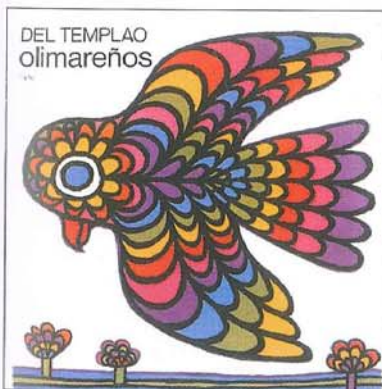
Finalmente, se destaca que las interacciones y contactos abarcaron también a las instituciones. Las vinculadas a la actividad artística se fueron fortaleciendo desde mediados de la década y a la vez actuaron como reductos de enseñanza y promoción del diseño gráfico organizando exposiciones, dictando cursos o editando folletos y catálogos. La Escuela Nacional de Bellas Artes, la Feria de Libros y Grabados, el Instituto General Electric, el Centro de Artes y Letras, la escuela del Club de Grabado y hasta algunas galerías de arte generaron propuestas de diseño y además fueron espacios de expresión y creación cultural en los años más oscuros del período militar.

Con la llegada de los años setenta, la historia del Uruguay cambió radicalmente. En primer lugar, porque se aceleró el proceso de extrema radicalización política y violencia social que culminaría con el golpe de Estado de junio de 1973 y la instalación de una dictadura militar que provocó un dramático quiebre en todos los planos de la vida nacional. Reprimió y desmanteló todas las redes e instituciones gremiales, políticas, sociales y culturales; persiguió a sus dirigentes, encarceló

[19] Fueron muchos también los artistas que se acercaban a Imprenta AS para diseñar la promoción de sus actividades. Entre ellos, el grabador Antonio Frasconi, Robert Tatin, premio de la Bienal de San Pablo en cerámica, Carlos Páez Vilaró o Bernard Bistes, que trabajaba para la Alianza Francesa.

[20] Peluffo, Gabriel, "El acto gráfico de los sesenta", en "Catálogo de la Exposición Dibujando los '60", Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo, agosto-septiembre, 1998.

[21] Entre los ilustradores, Peluffo destaca primero a Hermenegildo Sábat y Luis Carnitzer; y después a Domingo Ferreira, Carlos Pieri, Heber Marchisio y Francisco Graells. Entre los diseñadores: Ajax Barnes, Jorge Carrozino, Horacio Añón y Carlos Palleiro primero, y luego Miguel Bresciano, Gladys Afamado, Anheló Hernández y otros.



Cubierta LP. "Del templo" de Los Olimareños. 1971. Sello Orfeo. Diseño: Carlos Palleiro. [288]



Cubierta LP. "Canciones Chuecas" de Daniel Viglietti. Sello Orfeo, 1971. Diseño: Ajax Barnes. Impreso en AS. [289]



Cartel. 23ª Feria Nacional de Libros y Grabados. 1982. Diseño: Hugo Alíes. [290]

y expulsó del país a muchos de sus protagonistas. En segundo lugar, porque se hirió mortalmente a una sociedad de clase media consolidada, culta, crítica y abierta, que participaba orgullosa de la convivencia democrática. Finalmente, por el modelo económico liberal, instalado a partir de allí, que cambió las reglas de juego productivas, comerciales y de consumo.

Paralelamente, había en el país una demanda de imagen corporativa de productos, que representaban el patrimonio gráfico de la vida cotidiana de los uruguayos. En este sentido, resulta interesante la hipótesis de Marcos Larguero cuando señala que, en cierta medida, los productos importados que volvieron a aparecer en las góndolas de supermercados y comercios mostraron novedades en el medio uruguayo e incitaron a una renovación del diseño de envases, marcas y productos.

Nuevos signos de actividad

Sólo a partir de la segunda mitad de la década del '80, y en simultáneo con una trabajosa reconstrucción democrática, surge una nueva etapa de desarrollo de la cultura y también del diseño en el país. Hay exploraciones todavía fragmentarias pero también con signos evidentes de una mayor actividad en relación con el diseño, que se instala como tema en los medios, en la formación terciaria y en algunos segmentos del aparato productivo en proceso de cambio.

Se trata de signos de diferente tenor, valor y trascendencia, entre los que se destaca, en primer lugar, la definitiva apertura de un centro especializado de enseñanza del diseño. Sin duda que para que una disciplina exista y se consolide en cualquier sociedad, es imprescindible contar con una formación específica de profesionales en dicha área y pensada desde una política que justifique el desarrollo de la actividad, pues no alcanza con que algunos la practiquen en forma autodidacta. Este nacimiento se da en Uruguay en 1987 con la creación del Centro de Diseño Industrial (CDI) del Ministerio de Educación y Cultura, fruto de un programa de cooperación técnica italo-uruguayo; bajo la dirección de la arquitecta Franca Rossi, comenzó a dictar sus cursos al año siguiente y los primeros profesionales egresaron a partir de 1992.

La continuidad de dicha formación especializada ha ido insertando paulatinamente en el medio nacional nuevos profesionales en diseño industrial y textil, aunque todavía con una incidencia acotada, por lo breve de la trayectoria del CDI y porque sólo ingresan cada año veinte o treinta estudiantes. Aun así, comenzaron a conocerse los primeros estudios de diseñadores nacionales: *Kairos* y *Cronos*, *Grupo MDM*, *Diseño Básico*, *Carluccio-Manini*, *Livni-Escuder*, entre otros, que trabajaron para empresas como Motociclo, Manos del Uruguay, Artesanos Unidos o Antel.[22]

En 1994 se sumó la oferta de formación privada, con la Licenciatura en Diseño Gráfico en la Universidad ORT primero, y más tarde con carreras de diseño en la Universidad de la Empresa y otros institutos. Asimismo, en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República el Instituto de Diseño retomó la antigua línea de investigación en diseño de equipamiento, y también la enseñanza a través de cursos de diseño de interiores y de muebles, dictados por el arquitecto italiano Agostino Bossi.

Otro signo de actividad en diseño es la fundación de distintas asociaciones que agrupan a los diseñadores, con el fin de contribuir al reconocimiento de la profesión y a la difusión del trabajo de sus miembros. En ese orden, y con más de 40 años de trayectoria, Jorge de Arteaga fue nuevamente protagonista. Fue fundador y primer presidente de la Asociación de Diseñadores Gráficos Profesionales del Uruguay (ADG), en 1990. En este emprendimiento lo acompañan otros diseñadores también de larga actuación en el país, como José Prieto, Jorge Rodríguez Delucchi,

[22] Se conocieron a la vez los primeros profesionales uruguayos que fueron insertándose en el mundo empresarial o comercial, y también en el ámbito universitario del diseño. Entre muchos otros: Daniel Flain, Marcelo Carretto, Daniel Domínguez, Álvaro Heinzen, Carolina dos Santos, Marcel Correa, Oscar Aguirre, Pablo D'Angelo, Manuela Manini, Sofía Carluccio, Ana Livni, Fernando Escuder, Mariana Muzi y Angela Rubino.

Uruguay

Marcos Larguero y Rodolfo Fuentes, entre otros.[23] ADG trabajó por la concreción de una formación universitaria específica, así como en la promoción y respaldo de sus asociados, organizando exposiciones y concursos de diseño, y editando un boletín en el que mantuvo una prédica constante por la defensa de la profesión.

Una actividad particularmente relevante en su corta trayectoria fue la organización, en octubre de 1997 en Punta del Este (Maldonado), del Congreso y Asamblea General de Icograda (*International Council of Graphic Design Associations*), que reunió en Uruguay a los representantes del diseño gráfico mundial.[24] *InterCambios/ExChanges* fue el nombre de todo el encuentro y también el tema de los dieciséis carteles que representaron al diseño gráfico nacional. El congreso de Punta del Este demostró también el vacío y la indiferencia de parte de las autoridades gubernamentales y los empresarios, que fueron grandes ausentes.

Nacieron también en los años noventa otras agremiaciones de profesionales, como la Asociación de Decoradores y Diseñadores de Interiores Profesionales (ADDIP) y la Asociación de Diseñadores Industriales y Textiles (ADIT). Las trayectorias desparejas de todas estas asociaciones son también reflejo de las dificultades que el desarrollo del diseño encuentra en nuestro medio. Sus historias son breves, de poca proyección y presencia en la sociedad; y en algunos casos (ADG, por ejemplo), incluso ya han desaparecido.

En materia de publicaciones, también aparecieron en el fin del siglo revistas y suplementos dedicados al diseño. Además del citado boletín de ADG, del que se editaron catorce números entre junio de 1991 y noviembre de 1993, se publicaron el suplemento *Arte y Diseño* del diario *El País* desde 1992, dirigido a un público muy amplio, o la Revista *Elarqa*, de arquitectura y diseño, más especializada. Otras dos revistas de diseño tuvieron vida aún más breve: *Diseñador*, dirigida por Nicolás Branca y Alex Beim, editó sólo tres números en 1997; y *D-Diseño*, del Centro de Diseño Industrial, con cuatro números entre 1993 y 1995.

Finalmente, vale mencionar la organización de exposiciones como el *Primer Encuentro con el diseño nacional* en 1995 o *Diseño Uruguay. Historias de productos*,[25] y concursos como las Bienales de diseño de Herman Miller Uruguay, convocadas en dos ediciones (1994 y 1996). De igual modo, es destacable la participación de diseñadores uruguayos en eventos internacionales, como el Salón de Diseño Movelsul de Brasil o la Segunda Bienal de Diseño de Saint Etienne, en Francia.

[23] El mismo De Arteaga, junto a Marcos Larguero, Jorge Sayagués y Gustavo Wojciechowski "Maca", fundaron en 1993 un nuevo estudio de diseño gráfico, *BARRA/ Diseño*, muy activo a lo largo de toda la década y responsable por un corto período del diseño del Suplemento *Arte y Diseño*, del diario *El País*.

[24] Ver "El abc de Icograda" en *Revista Diseñador*, N° 2, Montevideo, 1998.

[25] Ambas exposiciones fueron organizadas por los diseñadores industriales Carolina dos Santos y Álvaro Heinzen, junto a otros profesionales; y concebidas para difundir las disciplinas del diseño. La muestra *Diseño Uruguay. Historia de productos* fue integrada a la Feria del Centenario de la Cámara de Industrias del Uruguay. Montevideo, octubre de 1998.

211



Tapa del Boletín ADG, Año 1, N° 7, marzo 1992. Ilustración de Hermenegildo Sábat. [291]



Packaging para conjunto escolar. 1993. Artesanos Unidos. Diseño: Kairos & Cronos (Carolina dos Santos - Álvaro Heinzen). [292]

Los objetos más recientes que allí se expusieron responden mayoritariamente a diseñadores jóvenes y prácticas productivas todavía discontinuas. La dicotomía industria-artesanía ya no los angustia y abren interrogantes sobre las nuevas prácticas de diseño en Uruguay, sin poder definir aún si ellas lograrán tomar una envergadura tal que genere un cambio de condición cualitativa.

En el diseño de comunicación visual, los nuevos profesionales universitarios también comenzaron a insertarse en el medio y son protagonistas de un nuevo desarrollo de la disciplina. En los últimos años, a la vez, varias marcas nacionales emblemáticas como Conaprole (productos lácteos), Ancap (combustibles) o Pluna (línea aérea) fueron rediseñadas, así como distintas empresas de servicios.

A modo de conclusión, debemos decir que en Uruguay no se reconoce aún al diseño como profesión específica y necesaria. El diseño no es parte, muchas veces, de los proyectos industriales, ni de las políticas gubernamentales o de los programas culturales, de información y comunicación.

Es habitual, por ejemplo, que una iniciativa en materia de identidad o de diseño de información pública sea ignorada por la administración política siguiente; como si se tratara de una marca de gestión y no de una herramienta de comunicación institucional. El diseño no cuenta, no termina de pagar derecho de piso.

Para terminar, mencionemos algunas experiencias de la última década que permiten una mirada más optimista. Por un lado, el diseño de un logo institucional y de campañas de información masiva en la Intendencia Municipal de Montevideo desde mediados de los noventa; y por otro, el concurso para diseño de las nuevas cabinas y cúpulas de teléfonos públicos, convocado por la empresa estatal de telecomunicaciones Antel, en noviembre de 1996.

En este último caso, y habiendo ganado el primer premio, el *Grupo MDM* (Modelo de Diseño Mental), integrado por los diseñadores industriales Fernán Luna, Giovanna Carrara y Ariel Rajchman, fue contratado por Antel para la realización del proyecto definitivo y luego por la empresa fabricante (Schlumberger Industries, asociada en Uruguay a Micromecánica S.A.) para realizar el asesoramiento y gestión de la fabricación del producto.



Este proyecto de diseño industrial y sus resultados pueden ser vistos como un hito en la historia de la disciplina en Uruguay: porque fue iniciativa de una empresa pública para resolver un producto de primer orden, que se aplicó en todo el país, y sobre todo, porque involucró a los diseñadores en todas las etapas del proceso de diseño y fabricación; es decir, se reconoció la importancia del rol del profesional específico.

Finalmente, hay que destacar el desarrollo, en el año 2002, de la marca-país "Uruguay Natural", como una estrategia para unificar y dar coherencia a la oferta turística, dentro y fuera del país. Fue diseñada por la empresa de comunicaciones I+D, dirigida por los diseñadores Gonzalo Silva y Nicolás Branca.

Bibliografía seleccionada

- AA.VV., *El Uruguay de Nuestro Tiempo*. 1958-1983, CLAEH, Montevideo, 1983.
- Artucio, Leopoldo, *Montevideo y la arquitectura moderna*, Editorial Nuestra Tierra, Montevideo, 1971.
- Barrán, José Pedro, Caetano, Gerardo y Porzecanski, Teresa (dir.), *Historias de la vida privada en el Uruguay. Tomo III: Individuo y soledades. 1920-1990*, Ed. Taurus/Santillana, Montevideo, 1998.
- Caetano, Gerardo y Rilla, José, *Historia Contemporánea del Uruguay de la Colonia al Siglo XXI*, CLAEH-Fin de Siglo, Montevideo, 2006 (1994).
- Los Veinte: El Proyecto Uruguayo. Arte y diseño de un imaginario 1916-1934* (catálogo), Montevideo, Museo Juan Manuel Blanes, 1999.

Revistas

- Arquitectura*, revista de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, 1914-1995.
- Elarqa*, revista de arquitectura y diseño, Editorial Dos Puntos, 1992-2004.

URL

- Correa, Marcel; dos Santos, Carolina; Heinzen, Alvaro. *Diseño Uruguay. Historias de productos*. <http://www.kyc.com.ur>. Consultado: octubre 2007.





República Bolivariana de Venezuela

Superficie*
912.050 km²

Población*
26.740.000 habitantes

Idioma*
Español y lenguas
indígenas [oficiales]

P.B.I. [año 2003]*
US\$ 63,41 miles de millones

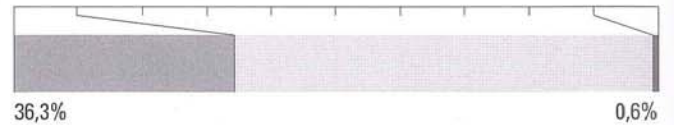
Ingreso per Cápita [año 2003]*
US\$ 2.470,1

Ciudades principales
Capital: Caracas. [Maracaibo, Valencia]

Integración bloques [entre otros]
ONU, OEA, OMC, OPEP, MERCOSUR (asociado), UNASUR.

Exportaciones
Petróleo, productos químicos, minería, metales, alimentos, bebidas y tabaco.

Participación en los ingresos o consumo
10% más rico 10% más pobre



Índice de desigualdad
49,1% (Coeficiente de Gini)**

* Sader, E.; Jinkings, I., AA.VV.:
*Enciclopédia Contemporânea da América
Latina e do Caribe*, Laboratório de
Políticas Públicas, Editorial Boitempo,
São Paulo, 2006, p. 1250.

** UNDP, "Human Development Report 2004", p.189, <http://hdr.undp.org/reports/global/2004>
El coeficiente de Gini se utiliza para medir la desigualdad en los ingresos. Es un número entre 0 y 1, donde 0 corresponde a la perfecta igualdad (todos tienen los mismos ingresos) y 1 es la perfecta desigualdad (una persona tiene todos los ingresos y las demás ninguna). El índice de desigualdad es el coeficiente de Gini expresado en porcentaje.

Venezuela

Elina Pérez Urbaneja

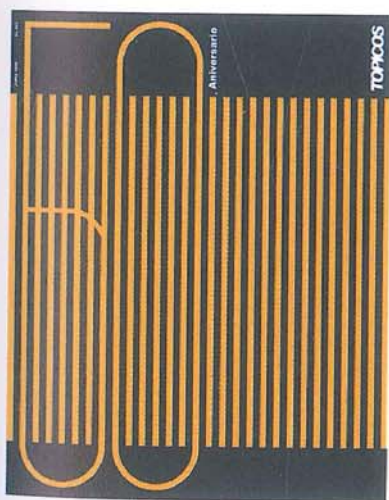
El siglo XIX venezolano fue signado por la turbulencia política, materializada en sucesivos levantamientos armados que fueron encabezados tanto por los generales que participaron en la gesta independentista como por los caudillos que surgieron en las diferentes regiones del país después del año 1830.

La economía se caracterizó por la monoproducción, y pasó de la actividad agrícola a la petrolífera: la siembra de cacao dominó en el siglo XVIII y la de café durante el XIX, mientras que la actividad petrolera ha sido exclusividad del siglo XX.

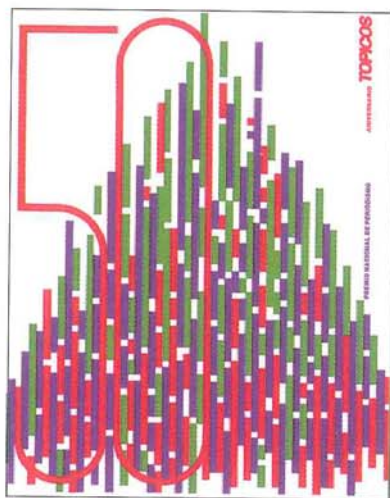
La carrera extractiva comenzó con la explotación del asfalto: en 1870 la primera compañía venezolana de petróleo nació en una hacienda de café ubicada en el estado Táchira. Se llamó Petrolia del Táchira, la producción diaria apenas alcanzaba los 60 barriles. A principios del siglo XX el gobierno entregó concesiones a particulares venezolanos, quienes las obtenían con el propósito de negociarlas con inversores extranjeros. Así se introdujo el capital internacional al país.

La existencia de una industria petrolera dominada por las transnacionales europeas y estadounidenses durante más de medio siglo impactó en la cultura del país de tal manera que dejó huella en el ejercicio del diseño y el desarrollo de las publicaciones impresas. Un ejemplo es la revista *Tópicos Shell*, creada en 1939 por la Royal Dutch Shell en la ciudad de Maracaibo como la primera revista de periodismo industrial del país. Este medio informativo, que circuló durante más de 50 años, continuó bajo el nombre de *Tópicos* en Maraven, filial de Petróleos de Venezuela (PDVSA) después de la nacionalización en 1975. A través de las transformaciones que experimentó esta publicación, se pueden observar los cambios tecnológicos en la producción gráfica, y notar la evolución del diseño producido en el seno de la principal industria del país.

Puede considerarse el comienzo del siglo XX en Venezuela el 17 de diciembre de 1935, fecha en la que falleció el presidente Juan Vicente Gómez, quien gobernó autoritariamente desde 1908 un territorio eminentemente rural. Después de la muerte de Gómez se propició la apertura hacia la democracia, experimentándose un período muy convulsionado que se extendió hasta el año 1948, cuando las Fuerzas Armadas propinaron un golpe de Estado al presidente Rómulo Gallegos. A partir de 1948 asumió la jefatura de gobierno una Junta Militar presidida por el coronel Carlos Delgado Chalbaud, quien fue asesinado en 1950. Posteriormente, el



Portadas de la revista *Tópicos*. N° 597, junio 1989. Diseño: ABV Taller de diseño (Waleska Belisario y Carolina Arnal).



50 Aniversario. Diseño: Natascha Centlik, N° 603, diciembre 1989. [297]

poder se quedó concentrado en el general Marcos Pérez Jiménez, quien instauró un gobierno personalista desde 1952 hasta su derrocamiento el 23 de enero de 1958.

Los pioneros del diseño

Uno de los primeros artefactos diseñados en Venezuela data del siglo XIX. Se trata de la *pinza de Rincones*, creada por Rafael A. Rincones con el fin de recuperar piezas perdidas dentro de los pozos explotados por la compañía Petrolia del Táchira. Sobre dicho objeto se conoce únicamente la descripción hecha por Adolfo Ernst en el inventario de la Exposición de Caracas organizada por el gobierno del presidente Antonio Guzmán Blanco en 1883, para celebrar el Centenario del natalicio de Simón Bolívar. Además de la *pinza de Rincones*, se presentaron otros artefactos ideados completamente por venezolanos: la máquina para prensar y grabar jabón que trajo José María Olivares desde Maracaibo o el *fracmetro* (aparato para trazar y cortar todo tipo de ropa) que, según Adolfo Ernst, tuvo poca aceptación.

Por su parte los artistas plásticos fueron los pioneros del diseño gráfico, haciendo uso de las habilidades técnicas aprendidas en las academias de Bellas Artes[1] enclavadas en Caracas, Mérida, Barquisimeto y Valencia. Como autodidactas en diseño muchos de ellos, se dedicaron a la diagramación e ilustración de diarios, revistas y carteles. Trabajaron como directores de arte de las primeras agencias de publicidad e idearon marcas y la gráfica de los empaques de productos alimentarios nacionales. Las mejores muestras del diseño gráfico hecho en el país durante las décadas del '30 y del '40 presentan la influencia del art decó.

Entre los artistas que se dedicaron al diseño gráfico están Pedro Ángel González, Rafael Rivero Oramas, Carlos Cruz-Diez, Mateo Manaure y Manuel Espinoza.

Como hasta 1964 no hubo en el país escuelas que formaran profesionales en diseño, también arquitectos, asumieron este oficio.

El diseño venezolano en los años cincuenta

La década del '50 se caracterizó por la bonanza petrolera heredada del gobierno democrático del presidente Rómulo Gallegos. Venezuela por primera vez obtuvo cuantiosos ingresos por la explotación de su subsuelo. Estas ganancias se evidenciaron en las grandes realizaciones del siguiente gobierno, el cual se asentó en el llamado Nuevo Ideal Nacional (NIN), que le asignó importancia a la modernización positivista del país.

El proceso de modernización fue favorecido por la inmigración selectiva de europeos. Así llegaron figuras que ejercerían fuerte influencia sobre el diseño venezolano: en 1946 arribó desde Holanda Cornelis Zitman[2] a la ciudad de Coro, capital del estado Falcón, quien hizo un importante aporte en el diseño industrial del país a través de su trabajo en las empresas Decodibo y Tecoteca, así como por medio de su labor pedagógica en el Instituto de Diseño Neumann y en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela. En 1950 llegó Nedo Mion Ferrario[3] desde Italia y en 1951 Gerd Leufert, oriundo de Lituania. Estos últimos trabajaron en la industria publicitaria venezolana, dominada en aquel entonces por agencias estadounidenses y británicas.

Otros inmigrantes que también dejaron su impronta en la práctica profesional fueron Gertrude Goldschmidt "Gego",[4] Ramón Martín Durbán, Guillermo Heiter, Marcel Floris y Larry June.

"Gego" fue una ingeniera-arquitecta que llegó de Alemania en 1939 para dedicarse al diseño industrial. Ramón Martín Durbán desembarcó en 1940 proveniente de España. Ilustró y creó numerosas portadas para libros entre los años cuarenta

[1] La Academia de Bellas Artes de Caracas en 1936 pasó a ser la Escuela Nacional de Artes Plásticas y Artes Aplicadas (incluyó pintura mural, dibujo ornamental, cerámica, artes textiles, vitral, escenografía y esmaltes).

[2] A su llegada a Venezuela Cornelis Zitman trabajó en la ciudad de Coro como dibujante técnico. En 1949 se trasladó a Caracas, donde pintó letreros hasta que recibió el encargo de diseñar y fabricar el mobiliario para una concesionaria de automóviles General Motors en Maracaibo. Desde ese entonces desarrolló stands, dispositivos de exhibición y muebles para la oficina para Decodibo. El crecimiento fue tal que Anthony Dibo se asoció con dos arquitectos venezolanos, Carlos Guinand y Moisés Benacerraf, para fundar la primera tienda Decodibo (1955) en Caracas. Zitman era el director técnico de la fábrica y diseñó una línea de muebles. Al poco tiempo se separó de Dibo y creó los Talleres Zitman, asociado con los arquitectos venezolanos Antonio Carbonell, Diego Carbonell y Oscar Carpio. La empresa posteriormente fue Tecoteca Industria Nacional del Mueble.

[3] Nedo M.F. estudió en el Instituto Comercial y Técnico de Milán y en la Academia de Bellas Artes de la misma ciudad. Gerd Leufert se formó en la HfG Hannover, la Escuela de Artesanía de Maguncia y en la Academia de Bellas Artes de Munich.

[4] Además de su obra plástica, fue docente del Instituto de Diseño Neumann/INCE.

y cincuenta. Guillermo Heiter, nacido en Praga, diseñó, entre otros, el pictograma de Pinturas Montana, empresa de los hermanos Hans y Lotar Neumann, también de origen checoslovaco.

Por su parte, el francés Marcel Floris residió en el país desde 1950, y trabajó paralelamente como pintor y diseñador, una característica común de los precursores del diseño venezolano. La excepción en este sentido fue Larry June, norteamericano que llegó al país en 1942 como técnico de la Creole Petroleum Corporation.

También se afincaron en Venezuela durante ese período el austriaco Rudolf Steiskal y el arquitecto estadounidense Emile Vestuti, este último contratado con la finalidad de apoyar el diseño y la producción de la fábrica Decodibo.[5]

Lampolux, Decodibo, Tecoteca, la Galería Hatch y Capuy,[6] eran fábricas que contaban con sus propios locales de venta. Estas modernizaron el estilo del diseño de interiores y mobiliario, los cuales ponían en evidencia un estilo de vida próspero, identificado con una sociedad que pasaba de lo rural a lo ciudadano.

El primer profesional venezolano en asumir el diseño de mobiliario moderno fue Miguel Arroyo,[7] quien comercializó sus diseños a través de la tienda Gato. A partir de los años cincuenta trabajaba también por encargo. Sus piezas siempre fueron únicas, de producción artesanal, y dirigidas a un selecto grupo de clientes y amigos. Las maderas venezolanas fueron su material preferido.[8]

En el ámbito público, el Museo de Bellas Artes, y en la esfera privada, la industria petrolera y las agencias de publicidad fueron los espacios donde se manifestó el diseño gráfico en catálogos, revistas y afiches durante las décadas del '50 y del '60. Se registra una diferencia con la industria editorial de diarios y libros, concebidos por tipógrafos, oficio generalmente aprendido con la práctica.

En las agencias publicitarias se creaban campañas y proyectos de imagen corporativa según los esquemas estadounidenses y europeos. Cabe destacar que antes de 1950 ya estaba en el país McCann Erickson y se habían fundado ARS y CORPA (Corporación Publicitaria Nacional).

Por su parte, las petroleras crearon manuales de identidad corporativa y revistas como *Tópicos Shell*, *Shell* y *El Farol*, que fueron ejemplo para los diseñadores. Explicaba José Antonio Giacopini Zárraga: "*Ya en 1952 Tópicos se había convertido en una revista de tanto interés para el personal y el público ajeno a la industria, que se decidió hacer dos revistas, una para circular dentro del personal de la empresa con la orientación específica correspondiente, la cual siguió llamándose Tópicos Shell y una revista institucional de gran calidad para circulación general que fue la Revista Shell, con aspiraciones de ser un nuevo 'Cojo Ilustrado'*"[9] (...) era trimestral, muy bien realizada con papel e ilustraciones de la más alta calidad, hizo su aparición en el año 1952 y tuvo 10 años de vida (...)." (Romero, D., 1989, p. 10)

En cuanto al área cultural pública, se destaca el diseño de los catálogos y afiches del Museo de Bellas Artes, muchas veces diseñados por los mismos artistas. Esta institución generó la tradición del cartel cultural. En Venezuela, a diferencia de Europa y muchos países latinoamericanos, no existe la costumbre de emplear el afiche como medio de comunicación masiva. El fenómeno en el país es curioso, puesto que ha sido un género gráfico que se ha acotado a la cultura y la política.

Los mejores ejemplos de la cartelística nacional han surgido de las instituciones culturales. El tiraje suele ser limitado y su distribución, reducida, pues circula entre un grupo erudito y de elite. En vez de tener presencia urbana, es un material que se vende y posteriormente es enmarcado como complemento decorativo para espacios interiores.

Venezuela

[5] Decodibo, al igual que Tecoteca y Capuy, son tiendas que fueron inauguradas en los años cincuenta en Caracas, y tuvieron sucursales en Maracaibo y Valencia. Las tres todavía existen. Decodibo fue fuerte en la importación de líneas de mobiliario y accesorios para la oficina y el hogar. En tiempos recientes, volvió a incorporar piezas nacionales, diseñadas por arquitectos como Edmundo Díquez.

[6] En 1954 se fundó la Compañía Anónima Puente Yanes -CAPUY-, del ebanista yugoslavo Franz Resnik, Ernesto Blohm, Claudio Cívico y Giovanni Caputi. Para 1980 el estilo *Capuy* se hacía presente en espacios corporativos y hoy en día se mantiene como una referencia.

[7] Miguel Arroyo estudió en los EE.UU., formó parte del grupo Los Disidentes en París. Incursionó en la comercialización de sus diseños a través de la tienda Gato. Fue director del Museo de Bellas Artes entre los años 1969 y 1975, promocionó el diseño en sus diferentes áreas, a través de la presentación de exposiciones nacionales e internacionales. También fue el responsable de la creación del departamento de diseño, que dirigió Gerd Leufert.

[8] Las maderas preferidas fueron acaporo, canalete, capure, carreto, pardillo, samán negro, nogal, vera y zapatero, en combinación con tejidos de fique, esterilla, cuero de vaqueta, hasta los embutidos en aluminio y latón.

[9] *El Cojo Ilustrado* fue una publicación editada en Caracas en el siglo XIX, que es una referencia para el periodismo.

217



Emblema de Pinturas Montana. 1949.
Diseño: Guillermo Heiter. [298]

[10] "Chicho" Mata nació en Sabana de Uchire, un caserío en las montañas del estado Bermúdez, hoy Anzoátegui, en el oriente venezolano. Con la militancia política en el partido Unión Republicana Democrática (URD) inició su actividad como grabador. Falleció en 1991.

[11] Argenis Madriz se formó en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Obtuvo una beca del gobierno para estudiar diseño industrial en el Philadelphia College of Art. En 1964 fue llamado por el empresario Hans Neumann, por recomendación de Miguel Arroyo, para dirigir el Instituto de Diseño. Posteriormente fue docente de diseño tridimensional. Ha sido autor de varios libros de educación artística para la escuela media.

[12] Diseño gráfico, composición tridimensional, dibujo, color, tipografía e ilustración conformaban los contenidos básicos, complementados por materias teóricas: historia del arte, metodología, semiología, estética y otros seminarios regulares. Materias complementarias: cerámica, fotografía, sistemas de impresión, arte textil. Los aspirantes a inscribirse en el IDD debían efectuar un curso introductorio con pruebas de admisión.

[13] El Partido Comunista de Venezuela (PCV) fue excluido del acuerdo, como una estrategia de los firmantes para obtener la aprobación de Washington, una línea clara de rechazo al comunismo en el marco de la Guerra Fría.

El caso del cartel político ha sido diferente. Cubrió los muros durante las campañas electorales y su calidad en diseño y producción gráfica ha sido variable; la mayoría de las veces se limitó a integrar en un soporte la fotografía del candidato, el lema y el color de boleta. En la creación de propaganda política descolló entre 1959 y 1988 "Chicho" Mata (Francisco Manuel Mata Armas), [10] el hombre de Uchire, xilógrafo y tipógrafo, que usó sus grabados en la cuantiosa producción gráfica. Los afiches del Partido Comunista también se destacaron desde principios de la década del '70.

El 23 de enero de 1958 se quebrantó la dictadura y comenzaron los tiempos democráticos. En Venezuela ya se había iniciado la modernización del entorno físico, lo cual produjo el éxodo del campo hacia las ciudades. Los gobiernos democráticos continuarían con el afán constructor. El diseño, en general, no ocupó el espacio público en un país aún signado por profundas contradicciones sociales.

Años sesenta: el inicio de la enseñanza

Con el impulso económico en la década del '60 se creó en 1964 el Instituto de Diseño (IDD), promovido por el empresario Hans Neumann, quien dijo: "Cuando empezó el Instituto de Diseño, se tuvo la idea de hacer un instituto de diseño industrial. Su primer director fue Argenis Madriz, quien se graduó en Pittsburgh de diseñador industrial. Tratamos de lograr que el país apreciara el diseño y creyera en él. Por ser cautelosos, hemos hecho dos: diseño industrial y diseño gráfico. Con el tiempo se demostró que los que egresaron de diseño industrial no encontraron realmente posibilidad de canalizar su creatividad en este campo, porque aquí se diseñaban muy pocas cosas (...). La razón por la cual el diseño industrial no tuvo auge en Venezuela fue porque el mercado para este producto era sumamente pequeño." (Instituto Internacional de Estudios Avanzados, 1986, p. 24)

Aunque se había llamado desde los EE.UU. al diseñador industrial Argenis Madriz [11] para que dirigiera el IDD, [12] la dominante del instituto fue el diseño bidimensional. Una de las causas fue el peso que tuvo la principal empresa de Neumann -Montana Gráfica- y otra el hecho que el cuerpo docente estaba conformado principalmente por artistas, lo que tuvo un impacto decisivo sobre el estilo gráfico de la escuela, orientado a la abstracción geométrica que dominó durante veinte años en Venezuela.

Indica la investigadora Susana Benko: "El arte abstracto geométrico (...) de alguna forma influyó en los sesenta para un cambio de visión en el modo de asumir el diseño de catálogos y afiches. Su modernidad es palpable tanto en su concepción como en su factura. (...) Luego, ya en los setenta, la síntesis y la abstracción de las formas o planos de color se agudiza cuando algunos diseñadores logran distanciarse del mensaje y crean soluciones autónomas". (Benko, S., 2004, pp. 9-10)

Estas causas limitaron las posibilidades de vincular al instituto con la realidad manufacturera del país. La primera promoción del Instituto de Diseño egresó en 1968. Los nuevos profesionales no encontraron en ese entonces un espacio que les permitiera contribuir con un proyecto de país. Incluso, la crítica recurrente que se hacía al IDD era que operaba como una incubadora de creativos ajenos al contexto social.

El 31 de octubre de 1958 los principales partidos políticos suscribieron el Pacto de Punto Fijo, [13] con el fin de asentar el piso constitucional y garantizar el respeto de los resultados electorales que se obtuvieron ese mismo año. En las elecciones presidenciales obtuvo el triunfo Rómulo Betancourt, dirigente fundador del partido Acción Democrática (AD). Entre 1959 y 1960 estalló una crisis económica. Las compañías petroleras redujeron los precios del crudo venezolano



ante la orientación nacionalista del mandatario entrante. Así se inició una década difícil, de protestas callejeras, insurrecciones cívico-militares y la lucha armada de los partidos de izquierda que habían sido excluidos del Pacto de Punto Fijo. Estos formaron las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN), que se internaron en las montañas para luchar, y las Unidades Tácticas de Combate (UTC), comandos guerrilleros con el apoyo de Fidel Castro.

En este marco se pueden destacar dos hechos: uno es la creación de la Organización de Países Exportadores de Petróleo (OPEP) en septiembre de 1960, promovida por Venezuela y Arabia Saudita. El otro es la Constitución promulgada el 23 de enero de 1961,[14] la de más larga vigencia en la historia de Venezuela.

En 1962 surgió un fenómeno editorial: la revista CAL (Crítica, Arte, Literatura), diseñada por Nedo M.F., “El diseño y la diagramación fueron las armas contundentes que permitieron desarrollar la noción de vanguardia. Fue un taller experimental de diseño a manera personal. Muchos quisieron ser discípulos de Nedo después de CAL (...)”. (Cárdenas, M., 1996, p. 2)

Raúl Leoni asumió la presidencia en 1964. Al igual que su predecesor, pertenecía al partido Acción Democrática, su gobierno fue una continuación del programa establecido desde 1959. A Leoni lo sucedió Rafael Caldera en 1969, del partido socialcristiano (COPEI), cuyo mandato culminó en 1974 (su segundo período fue 1994-1999). Así se inició el sistema bipartidista, con la alternancia de AD y COPEI en el poder hasta 1989.

A principios de los años setenta, se veían los afiches políticos de artistas como Manuel Espinoza para el Partido Comunista de Venezuela (PCV), que retomaba su participación democrática.

En el Museo de Bellas Artes (MBA)[15] durante la dirección de Miguel Arroyo se creó el departamento de diseño. Durante su gestión como director del museo facilitó la llegada de exposiciones de artes aplicadas desde países como Finlandia o Japón, y la curaduría en diseño gráfico, que propició varias exposiciones nacionales.

Las influencias de la Escuela de Nueva York y del *international style* llegaron a Venezuela “vía las agencias publicitarias, las casas de composición de tipos e imprentas y las publicaciones especializadas de diseño como las revistas Print y Graphis”. (Pérez U. y Salcedo, J., 2005, p. 27)

Del diseño de mobiliario que caracterizó la década del ‘50 no quedó mayor rastro. Tecoteca fue vendida y el resto de las fábricas fueron cerradas, y sólo quedaron

[14] Perduró 38 años: hasta 1999.

[15] Allí se exhibió *Gráfica 1*, exposición en la que el Centro Profesional de Dibujantes presentó avances gráficos.



[16] Fue Taller de Diseño Publicitario, transformado en Taller de Diseño Gráfico por sugerencia de Nedo M.F.

[17] Sotillo estudió artes plásticas y diseño entre 1962 y 1969. Fue diseñador y curador del Museo de Bellas Artes entre 1969 y 1975. También se desempeñó como asesor de diseño gráfico del Centro de Arte La Estancia. Obtuvo su primer premio internacional en 1975 con la publicación *Breve historia del grabado en metal*. En el año 2004 obtuvo el Premio Gutenberg en Leipzig.

[18] Santiago Pol, estudió en la Escuela de Artes Plásticas entre 1962 y 1964. Obtuvo numerosos reconocimientos y premios internacionales. Es el primer Premio Nacional de Artes Plásticas reconocido por su labor en el diseño gráfico (2002). Una retrospectiva de sus afiches fue llevada a la Bienal de Venecia 2005.

[19] Emilio Franco. Estudió diseño industrial y publicidad en la Universidad de Michigan, egresó en 1962. Al regresar a Caracas, ejerció la docencia en el Instituto de Diseño y fundó su estudio *JEF Diseño Industrial - Publicidad*. Desarrolló numerosos proyectos de identidad corporativa. Como diseñador industrial generó la línea *Cosmos* para Vencerámica entre otros proyectos.

[20] Oscar Vázquez. Estudió en la Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas, en el Centro Gráfico de Caracas y en el Taller de Arte Experimental de Caracas. Diseñó principalmente para el sector cultural: Ateneo de Caracas, Fundarte, Galería de Arte Nacional. En 1983 diseñó la revista *Tópicos* de Maraven. Falleció en el año 2002.

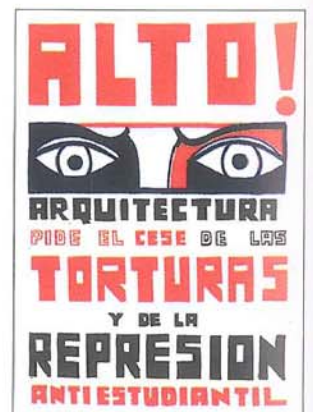
220



Afiches políticos. Diseño: "Chicho" Mata. Democracia participativa, 1961 (xilografía). La tarjeta de la muerte



AD-VG RIP, 1967 (xilografía). [301]. Afiche político. Diseño: Francisco "Ferruco" Sesto, 1971. ¡Alto! Arquitectura pide el



cese de las torturas y de la represión antiestudiantil. [302]

las tiendas como comercios que ofrecían piezas traídas desde el exterior. El caso de Capuy fue diferente: a partir de 1965 inició la fabricación local con diseños propios con influencia del diseño danés.

Cornelis Zitman, escultor y profesor en el Instituto de Diseño fue convocado 1966 por la empresa Philips en Venezuela para incorporarse al departamento de fabricación. Allí diseñó, hasta avanzada la década del '70, muebles de estilo moderno, a los que se integraban tocadiscos y televisores. Pero la industria manufacturera, en general, recurría al plagio y a la copia.

Años setenta: el diseño en la "Venezuela Saudita"

La llamada Venezuela Saudita fue cubierta por una lluvia de "petrodólares" que aprovecharon los venezolanos de los estratos medios y altos. En general, se importaban los más diversos productos y servicios, con el dinero que circulaba generosamente. El Estado intentó ejecutar medidas proteccionistas hacia la industria manufacturera nacional: aranceles sobre los bienes importados y subsidios a los empresarios nacionales, que sólo desencadenó corrupción e incentivó una cultura cortoplacista.

El primer período presidencial de Rafael Caldera culminó en 1974, es recordado el allanamiento y cierre de Universidad Central de Venezuela en 1970 como una medida para frenar el movimiento de reforma estudiantil. Esto ocasionó la mudanza de muchos de los estudiantes de arquitectura al Instituto de Diseño Neumann/INCE.

El diseño gráfico contó con generosos presupuestos para la concepción de publicaciones, carteles y "efímeros" de lujo. En esta fase participaron profesionales formados en el Instituto de Diseño y en el Taller de Diseño Gráfico[16] de la Escuela de Artes Plásticas de Caracas: Álvaro Sotillo,[17] maestro del diseño editorial; Santiago Pol,[18] diseñador de carteles; Jesús Emilio Franco,[19] diseñador de logotipos. Se destacaron también Oscar Vázquez,[20] John Lange y Waleska Belisario, entre otros.

En esta etapa resaltaron los catálogos diseñados para el Museo de Bellas Artes y la Galería de Arte Nacional, así como los libros de la colección Fundarte y los de las nacientes editoriales gubernamentales Monte Ávila, Biblioteca Ayacucho y Ekaré, esta última dedicada a la literatura infantil ilustrada y editada con alta calidad.

Las editoriales de libros escolares[21] se esforzaban por ofrecer un material atractivo con ilustraciones, de una diagramación sencilla. El diseñador no figuraba en el staff y el énfasis se ponía en promover a los autores de los textos.

A partir de los '60 Venezuela atrajo a latinoamericanos que encontraban en el país libertad democrática. Llegaron a Maracaibo Jaime Yactayo,[22] oriundo de Perú, y Lucrecia Hómez,[23] guatemalteca.

En el Zulia continuaron artistas plásticos desarrollando el diseño, como Francisco Bellorín, quien estuvo vinculado a la Dirección de Cultura de la Universidad del Zulia (LUZ), y Nubardo Coy, pintor dedicado al diseño editorial desde 1977 y que llegó a dirigir la Escuela de Diseño Gráfico de LUZ.

Caracas y Maracaibo tuvieron una etapa de "emblemización": empresas de diversos sectores contrataron diseñadores para concebir sus marcas. Jesús Emilio Franco contribuyó con esta tendencia, poniendo atención en la educación del cliente sobre la importancia de la marca y sus aplicaciones. "Estos años fueron muy productivos y así muchos diseñadores profesionales comenzaron a prestar sus servicios. Incluso se establecieron compañías especializadas en el desarrollo de marcas entre las que podemos mencionar a Graform o Barry Laughlin y Asociados (...)." (Pérez, U. y Salcedo, J., 2005, p. 37)

Graform fue un estudio asentado en Caracas, conformado por los ingleses David Punchard y Ciro Marchetti: "Punchard era diseñador gráfico formado en el London College of Printing y su socio Ciro Marchetti, aunque tenía vocación artística, también había estudiado la misma carrera en Inglaterra. Esta oficina se especializó en el diseño con aplicaciones publicitarias y en el desarrollo de identidad corporativa, siendo sus principales clientes las entidades bancarias, la recién nacionalizada industria petrolera, las tabacaleras, agencias de publicidad y otras empresas de origen británico asentadas en nuestro país (...). Graform es el fundador del diseño comercial en Venezuela." (Pérez U. y Salcedo, J., 2005, p. 58)

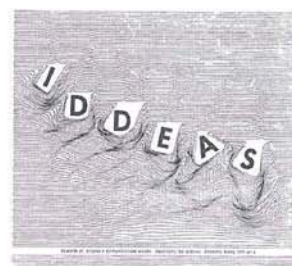
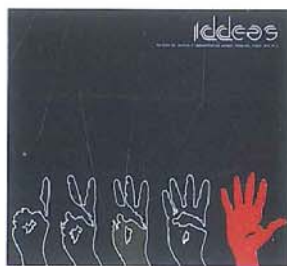
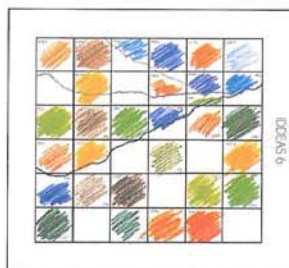
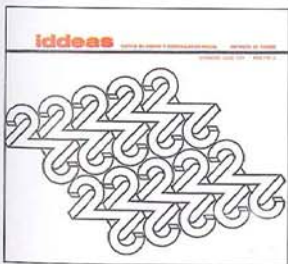
En 1971 se promulgó la ley sobre bienes afectos a reversión en las concesiones de hidrocarburos, que inició la nacionalización petrolera, cuyos puntos culminantes tuvieron lugar durante el primer mandato de Carlos Andrés Pérez, presidente de 1974 a 1979. El primero de enero de 1976 se anunció formalmente la nacionalización de la industria petrolera en Cabimas, estado Zulia: fue creada Petróleos de Venezuela S.A. (PDVSA), conformada por un conjunto de empresas filiales.

Venezuela

[21] Colegial Bolivariana (CO-BO) fue una de las editoriales que se especializó en esta área.

[22] Conocido como Jaime de Albarcín, estudió diseño publicitario en Lima y frecuentó el taller del diseñador suizo Werner Stoeckli. Realizó trabajos para la Fundación Cultural Banco de Maracaibo. También trabajó en la agencia publicitaria Corpa Maracaibo. Ha desarrollado trabajos de caligrafía, tipografía, ilustración, diseño editorial, marcas y carteles.

[23] Lucrecia Hómez. Estudió diseño gráfico en Boston y en París. Se radicó en Venezuela y diseñó carteles, catálogos, portadas de revistas y desde mediados de los años noventa dirige la Fundación Luis Hómez.



[24] Megaproyecto arquitectónico habitacional y comercial caraqueño que pretendía emular el Central Park neoyorkino, erigido durante los años setenta.

La nacionalización significó el control de los recursos y el paso de un esquema rentístico a otro productivo. En la industria trabajaban entonces numerosos profesionales venezolanos, quienes habían asimilado la “cultura petrolera” modelada con parámetros de exigencia y calidad extranjeros, y en la cual el concepto de identidad corporativa era comprendida en su más vasto sentido: la imagen cumplía un rol preponderante, y por ende, el diseño era apreciado por el valor agregado que aportaba. Así fue que cada filial invirtió en el diseño de la imagen, en programas de señalización y hasta en la edición de publicaciones de impecable factura y contenido, como los *Cuadernos Lagoven* o *Venezuela Tierra Mágica*, editadas por Corpoven.

Desde finales de los sesenta, los arquitectos realizaron proyectos relacionados al equipamiento urbano y al área de artefactos. Usualmente emplearon plástico y fibra de vidrio. Por ejemplo, Carlos Vicente Fabbiani proyectó las escaleras y las duchas del Parque Central,[24] y creó un molde para un ala de un avión ultraliviano de tracción humana.

En cuanto a los productos diseñados y fabricados en el país, el juguete *Volarquete* fue producido entre los años 1975 y 1976 por Corveplast de Enrique Puig Corvette, que contrató a Leonel Vera, egresado del Instituto Neumann, para el diseño del avioncito, del empaque y su gráfica. La iniciativa no fue exitosa, ya que no pudo competir con los juguetes importados.

En 1979 Carlos Andrés Pérez, militante de Acción Democrática (AD), transfirió la presidencia al candidato del partido COPEI, Luis Herrera Campins, quien se hizo cargo de un país con una crisis económica incipiente que desembocó en el “viernes negro”.

Años ochenta: la crisis obliga a diseñar

El 18 de febrero de 1983, conocido como el “viernes negro” se anunció la devaluación del bolívar frente al dólar. Esta devaluación benefició al diseño, ya que ante la imposibilidad de importar, la industria nacional se vio obligada a producir: la industria alimenticia resolvió el diseño de empaque con talento criollo. Asimismo se produjo un proceso de actualización que incluyó la modernización de los equipos de impresión y la profesionalización de los encargados de la diagramación en revistas y periódicos. Debido a la obligatoriedad de difundir música “made in Venezuela”, las empresas discográficas se vieron obligadas a contratar cantantes,

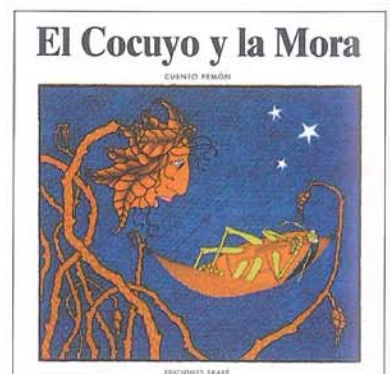
222



Afiches. NEDO Letromaquia. 1975. Diseño: Alvaro Sotillo. [304]



Las Artes Plásticas en Venezuela. 1976. Diseño: Santiago Pol. Coproducido por el Consejo Nacional de la Cultura (CONAC). Museo de Bellas Artes. [305]



Libro infantil. El Cocuyo y la Mora. 1978. Mónica Doppert. Ilustraciones: Amelia Areco. Ediciones Ekaré. [306]

productores, técnicos de sonido y diseñadores para el diseño de las carátulas de los LPs, como también para el material promocional.

Barry Laughlin y José Cremades concentraron en sus estudios gran parte del diseño de envases que se presentaba en las estanterías nacionales, e incluso, han llegado a expandir su trabajo a otros países: en el caso del primero, mudó su oficina a los EE.UU., mientras que Cremades diseñó para Centroamérica y algunos países sudamericanos vecinos como Ecuador.

Asimismo, los diarios iniciaron un proceso de renovación gráfica en los '80. *El Diario de Caracas*, fundado en 1979 por el emprendedor Hans Neumann, fue pionero en el rediseño de los medios de comunicación impresos. Este cambio fue llevado también al interior del país en diarios como *Panorama* y *La Columna*[25] en Maracaibo. A partir de los ochenta, se incluyó la figura del diseñador en la nómina y en los créditos, y su presencia fue manifiesta. Las revistas también actualizaron su diseño, entre otras: *Producto* (en la que participó Juan Fresán, argentino, radicado en Venezuela), *Publicidad y Mercadeo*, y *Estilo*.

El gobierno de Luis Herrera Campins culminó con los índices de popularidad más bajos de la democracia. A partir de 1984 asumió la presidencia un nuevo representante de Acción Democrática, Jaime Lusinchi, cuya campaña electoral, diseñada por Juan Fresán, fue innovadora en la construcción del repertorio gráfico político.[26]

El cambio de las condiciones financieras internacionales y la evolución del mercado petrolero provocaron la crisis económica de 1983. Sin embargo, la industria petrolera continuaba siendo fuerte empleadora de diseño. Alvise Sacchi, de origen italiano, trabajó para PDVSA y varias filiales y modernizó las publicaciones de la empresa. Elaboró el Manual de Identidad Gráfica de PDVSA: "En esa época se había desgastado mucho el símbolo diseñado por Franco. Fotografiaban el símbolo en una pieza impresa porque ya no tenían el original. Así se fue deformando. Lo revisé y agregué PDVSA, como acrónimo eliminando 'Petróleos de Venezuela'. Se desarrolló un sistema de imagen, que la empresa no tenía y que se utilizó durante muchos años (...)". (Pérez, 2005, s.e.) Además de los informes de gestión, PDVSA continuó editando las revistas que se publicaban en la época de las transnacionales. En el caso de *Tópicos*, en 1983 se contrató a Oscar Vásquez para el diseño, y los textos se agilizaron con la variedad de fuentes, producto del uso de la fotocomposición, una tecnología que recién se incorporaba en Venezuela.

[25] *La Columna*, es considerado el primer diario diagramado por computadora en el país. Participó en el diseño de la nueva imagen de este medio Juan Bravo. Se inició como ilustrador, caricaturista y dibujante de cómics en el diario *La Crítica* y se ha especializado en el diseño de publicaciones periódicas.

[26] Juan Fresán. Publicista nacido en Viedma (Argentina). Se radicó en Venezuela, donde permaneció por más de diez años.



223



Programas de mano. Hans-Peter y Volker Stenzl, 1990. [307] Pasos (teatro), febrero 1990. Auditorio Bancomara.

Banco de Maracaibo. Diseño: Jaime Yactayo. [308]

Prototipo de televisor. 1972. Leonel Vera. INCE. [309] Avión de juguete. Volarquete. 1975-76. Diseño: L. Vera. Corveplast. [310]

[27] Fundado por el diseñador industrial Freddy Balza y el diseñador gráfico Carlos Márquez. Capacita personal en las áreas de diseño industrial, diseño gráfico, diseño de interiores e ilustración. Actualmente posee sedes en Caracas y Valencia.

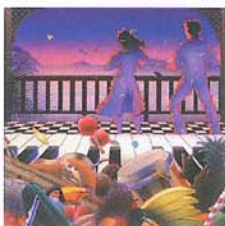
[28] Abrieron otros institutos de enseñanza en comunicación visual como el Instituto de Diseño Darías (IDDAR), el Instituto de Diseño Miró, el Instituto de Diseño Perera y el Centro de Diseño Digital.

Aún se discute sobre quién trajo la primera máquina de composición tipográfica digital a Venezuela. Algunos afirman que llegó inicialmente a Puerto Ordaz, estado Bolívar, mientras que otros dicen que el responsable fue *Graform*. La fotocomposición caracterizó el diseño en los años ochenta. El tipógrafo venezolano John Stoddart fue invitado por David Punchard para trabajar en *Graform* para instalar una máquina de tercera generación y capacitar personal para su manejo. Este hecho señala el impacto de la fotocomposición. En un corto plazo la competencia adquirió la misma clase de equipos.

Comunicadores visuales venezolanos activos en los años ochenta coinciden en señalar que los proyectos de identidad corporativa, y particularmente el diseño de marcas, mantuvieron el impulso que traían desde la segunda mitad de la década anterior.

Comenzó a surgir una variada oferta de cursos que, si bien no tenían todavía el reconocimiento del Ministerio de Educación, formaban diseñadores para el mercado: el Instituto de Diseño Caracas (1983)[27], el Centro Artístico Villasmil (1986), el Instituto Universitario Monseñor de Talavera. Este abrió la carrera de Técnico Superior Universitario en Diseño Gráfico (1989), igual que el Instituto Universitario Tecnológico Rodolfo Loero Arismendi, mientras que en 1990 surgió en la capital “la Asociación Pro Diseño, con 80 alumnos y 15 profesores que se retiran del Instituto de Diseño (Neumann), luego de haber alertado sobre el deterioro académico que sufría para entonces el instituto (...). Su primer director fue Felipe Márquez, artista plástico e investigador en la especialidad de historia del libro.” (Esté, A. y Salcedo, J., 1996, p. 168)[28] Pro Diseño es la continuación directa del Neumann/INCE.

El Instituto de Estudios Avanzados, IDEA, dirigido por Carlos Cruz-Diez, tuvo la iniciativa en el año 1986 de organizar dos talleres de reflexión sobre la práctica del diseño en Venezuela. El primer taller abordó el tema “¿Se consume o se genera diseño en Venezuela?”. El segundo, “La enseñanza del diseño”. En este taller, Efraín González dio cuenta de los resultados en la historia del Instituto Neumann desde su creación en 1964 hasta mediados de los ochenta, que resumía así: “Han egresado más de 200 profesionales de las aulas del instituto y se han integrado al aparato productivo. Algunos egresados alternan la profesión con la práctica docente, lo que eleva el nivel de exigencia. En las artes plásticas también contamos con importantes representantes en las diversas tendencias y corrientes. El Estado se ha nutrido de esta fuente



Portadas de LPs. Grupo venezolano Daiquiri. 1980-1981. Ilustración: Alvise Sacehi. Sonográfica. [311]



Packaging. Café El Peñón. Diseño: José Cremades. [312]



Packaging. 1972. Diseño: José Cremades. Maizina Americana (retoque). [313]

empleando y contratando egresados de las distintas dependencias. La industria privada también se ha visto beneficiada con la contratación de estos egresados". (Instituto Internacional de Estudios Avanzados, 1986, p. 23)

Según un estudio que realizó el Instituto Neumann en 1986, el diseñador gráfico Pedro Mancilla refería que, de 103 personas egresadas desde 1981, sólo 48 estaban trabajando, porque el resto, en su mayoría mujeres –se estimaba que el 70% del estudiantado era femenino–, se casaron o dejaron el campo de trabajo. "De esa cantidad, el 51% trabaja como free lancer y el 27,91% como empleado fijo. Entre las instituciones que los contratan, se encuentran, en primer lugar, las compañías publicitarias." (Instituto Internacional de Estudios Avanzados, 1986, p. 22)

El diseño industrial, a diferencia del gráfico, se mantuvo postergado. Sin embargo, el Instituto Universitario de Tecnología Antonio José de Sucre abrió en los años ochenta el T.S.U. (Técnico Superior Universitario) en diseño industrial, del que egresaron profesionales que ejercieron la actividad. Casos excepcionales fueron la oficina arquitectura y diseño *Mobius*, [29] Ignacio Urbina Polo, [30] Humberto Santaromita, [31] Conrado Cifuentes [32] y María Margarita Vernet, [33] quienes han conjugado la experiencia docente con el emprendimiento empresarial.

Un caso particular es el de la tienda Casa Curuba, iniciativa comercial de Dennis Schmeichler, la cual instaló en Quíbor un taller donde se fabricaban piezas que remiten a la artesanía popular venezolana de Estado Lara. A finales de esta década trabajó para Curuba Emile Vestuti, quien diseñó la butaca *Easy Rocker*, una interpretación de la tradicional silla de paleta larense.

Después de la muerte de Vestuti en 1998, asumió la responsabilidad del diseño de Casa Curuba el arquitecto con maestría en diseño industrial Jorge Rivas, quien decidió separarse de la línea formal desarrollada por Vestuti para crear su propio estilo.

El repentino auge del diseño y la fabricación de mobiliario en Venezuela durante los años ochenta no se debió a la formación de diseñadores ni a una tradición consolidada, sino a la devaluación de la moneda. La tienda Capuy caracterizó la situación de la siguiente manera: "La crisis económica que emergió en febrero '83 obligó a la industria del mueble a cambiar sus patrones de producción y los ofrecimientos al consumidor. Durante los años del 'boom', aproximadamente el 10% de las ventas de Capuy se sustentaban en muebles importados, sin contar que la producción nacional

Venezuela

[29] *Mobius*, formado en 1986 por George Dunia y Leonel Vera, ambos egresados del Instituto de Diseño. Con *Mobius* han emprendido proyectos de comunicación visual, arquitectura y diseño industrial.

[30] Ignacio Urbina Polo. Diseñador industrial graduado en el Instituto Universitario Tecnológico Antonio José de Sucre en 1987 con maestría en ingeniería de producto y ergonomía en la Universidad Federal de Santa Catarina (Florianópolis, Brasil). Profesor y miembro del Consejo Director del Instituto de Comunicación Visual ProDiseño. Director de proyectos de diseño industrial en Metaplug C.A.

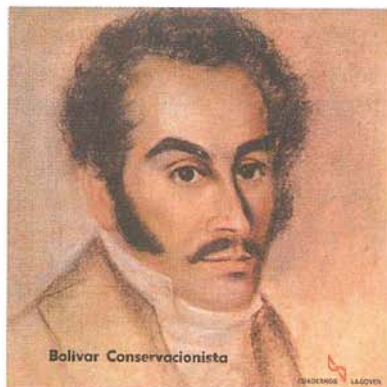
[31] Humberto Santaromita. Diseñador gráfico e industrial egresado del Instituto Universitario Tecnológico Antonio José de Sucre. Fundador de *Iddea Inversiones*.

[32] Conrado Cifuentes. Diseñador industrial egresado del Instituto Universitario Tecnológico Antonio José de Sucre (1987). Socio fundador de la compañía *Otai Design* (1987), desde 1996 se ha dedicado casi exclusivamente al diseño y producción de luminarias. *Otai* incursionó en la exportación de productos de diseño y fabricación propia a los EE.UU.

[33] María Margarita Vernet. Diseñadora industrial egresada del Instituto de Diseño Caracas. Fundó su propia empresa, *Vernet*, para la que diseña y produce carteras en plástico.



Diario de Caracas (tabloide). 1979. Diseño: Juan Fresán. Encabezado: Víctor Viano. [314]



Publicación. Cuaderno Lagoven. Serie Bicentenario, diciembre 1982. Diseño: José Luzuriaga. [315]



Manual de Petróleos de Venezuela (PDVSA), 1986. Diseño: A. Sacchi con la colaboración de J. Moore. [316]

era elaborada con maderas foráneas, predilectas por el consumidor venezolano, como el nogal, el roble americano y el fresno. La imposibilidad de obtener divisas, las eventuales devaluaciones y el aumento de los costos condujeron a emplear otras maderas de mayor facilidad en su obtención y garantes de una buena calidad, como la caoba y el cedro, pero el problema se presentó en las telas, principalmente lana o algodón, teniendo que ser solicitadas al exterior debido a que la producción local no ha alcanzado los niveles óptimos de calidad". (Rojas, A., 1989)

El diseño industrial se limitó durante este período, casi exclusivamente, al proyecto de mobiliario y a los accesorios para el hogar y la oficina, a algunos casos de señalización y equipamiento urbano, y a piezas para grandes proyectos arquitectónicos construidos por el Estado. El catálogo "Detrás de las cosas" compendia una exposición realizada en el Centro de Arte La Estancia en 1996, de productos de la década del '80, a partir de una investigación efectuada por un equipo coordinado por Alberto Sato.

A principio de la década se inauguraron megaproyectos de equipamientos para el Metro de Caracas y el Teatro Teresa Carreño. En ambos trabajó un equipo multidisciplinario. El diseñador industrial de origen danés Herning Oloe, desarrolló para el metro elementos como los torniquetes y la señalización en el interior de las estaciones y en las áreas externas.

En el proyecto del Teatro Teresa Carreño se destacó el diseño de las butacas, las cuales "(...) fueron diseñadas centímetro por centímetro y detalle a detalle con precisión y exactitud. Todo comienza con el estudio de la forma anatómica del cuerpo en la posición de sentado, tomando en consideración detalles tales como el tipo de movimientos que realiza el espectador promedio, su cantidad e intensidad, lo que incide en la resistencia de los materiales a utilizar (...)". (s.a., 1984, p. 97)

En 1989 se produjeron dos acontecimientos de relevancia: el 27 de febrero se desencadenó una explosión social que preludiva las crisis políticas que se sucederían en el transcurso de los próximos diez años; y en diciembre se celebró la primera elección de gobernadores, como parte del proceso de descentralización, a partir del cual se le otorgó autonomía administrativa a los estados. Estas son claves para entender lo que vendría en el ámbito diseño en la década del '90.



Caldero de aluminio. Primula Express. 1983-1984. Diseño: Paride Saraceni. Fabricado por Primula. [317]



Silla de paleta. Easy Rocker. 1989. Diseño: Emile Vestuti. Fabricada por Casa Curuba. [318]



Carro para venta ambulante. Helados Gilda. 1993. Diseño: Oficina de Arquitectura y diseño Mobius. [319]

La promoción en un contexto crítico

Si se avanza hasta la década comprendida entre 1990 y 1999 se capta aún un clima convulsionado. Las crisis se suscitan en serie: el "Caracazo" el 27 de febrero de 1989, los intentos de golpe de Estado de febrero y noviembre de 1992, el enjuiciamiento y posterior destitución de Carlos Andrés Pérez en mayo de 1993 y la profunda crisis del sistema financiero suscitada entre 1994 y 1995. Aunque el contexto nacional se caracterizó por los conflictos, durante los años noventa el país contaba con un sector empresarial mediano, pequeño y micro, heterogéneo, principalmente concentrado en las áreas de servicios y comercio, en detrimento de lo manufacturero, ya que Venezuela jamás se ha destacado por su industria fabril, lo cual ha sido visto siempre como una debilidad.

La característica del diseño venezolano en los años noventa es la heterogeneidad, como consecuencia de la diversificación de los centros de formación. Desde la década del '80, el diseño se profesionalizó y se amplió el repertorio de estilos. Si bien a mediados de este período todavía predominaba la escuela del Neumann.

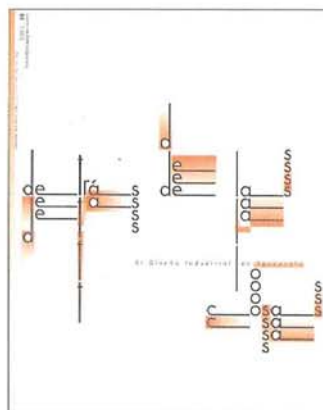
Otro factor que incidió en el auge del diseño fue el ingreso del computador personal como herramienta de trabajo lo que permitió el acceso libre a las actividades de diseño. Recién en los noventa se fundaron la Escuela de Diseño Gráfico en la Universidad del Zulia (LUZ) y la Universidad Rafael Belloso (URBE) en Maracaibo, así como las Escuelas de Diseño Gráfico e Industrial de la Universidad de Los Andes (ULA) y la Escuela de Diseño Integral de la Universidad Nacional Experimental de Yaracuy (UNEY).

Resalta la experiencia de la UNEY como escuela originada de un "laboratorio". La Escuela de Diseño Integral surgió de la convocatoria hecha por el director de la universidad a un grupo de destacados profesionales. Estos crearon un comité para planificar la creación de una escuela "ideal", con un *pensum* amplio, en el que el estudiante abordara las más variadas dimensiones del diseño. La iniciativa poco frecuente fue el curso de formación de profesores.

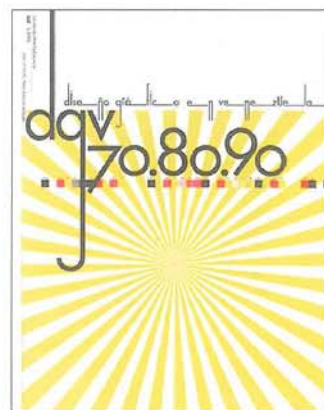
La oferta educativa se orientó a la comunicación visual en todas las áreas, incluso multimedia y televisión. En 1995 se creó el Centro de Arte La Estancia, fue la primera institución venezolana especializada en promover diseño industrial, gráfico y



Mesa "Viernes por la tarde". 2001.
Diseño: Ignacio Urbina, Rafael Mattar,
Paul Ruz. Metaplug. [320]



Catálogo. "Detrás de las Cosas. El diseño industrial en Venezuela", Centro de Arte La Estancia, 1995. Diseño: Ariel Pintos. [321]



Catálogo. "Diseño gráfico en Venezuela", Centro de Arte La Estancia, 1996. Diseño: Carlos Rodríguez, Luis Giraldo. [322]

la fotografía, a través de exposiciones, la organización de eventos y la creación de la primera biblioteca nacional especializada en diseño y fotografía. En 1992 fue creado el Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez, que también tiene como objetivo difundir y divulgar obras de diseño industrial, gráfico y la estampa.

El Centro de Arte La Estancia dependía de Petróleos de Venezuela, y era parte de las iniciativas de responsabilidad social de la empresa. Desde su fundación hasta 1998, este organismo presentó en sus espacios muestras y encuentros de relevancia para el diseño gráfico e industrial, y apoyó iniciativas en el interior del país, como un concurso para el diseño del mobiliario urbano de La Vela de Coro (Estado Falcón) y las actividades de la Asociación Latinoamericana de Diseño –ALADI Venezuela– cuya presidencia tenía sede en la ciudad de Maracaibo (Estado Zulia). Venezuela conformó desde 1991 su propio comité nacional de ALADI (Asociación Latinoamericana de Diseño). Esta instancia promovió el diseño industrial en el país por medio de actividades como el foro “Perspectivas del Diseño Gráfico e Industrial en Venezuela” y el “Congreso Nacional Diseño Venezuela ‘98”, llevados a cabo en Maracaibo.

El diseño ha sido considerado usualmente en el país más como elemento apreciado por su valor creativo y estético, que como herramienta para incentivar la competitividad y la productividad.

El diseño industrial fue integrado como herramienta para la competitividad también en las empresas Caribe Náutica y Orangex: “Desde el año 1996, Orangex inició un plan de expansión que les ha permitido ser competitivos y colocar sus productos en 23 países del mundo. Orangex produjo el modelo de exprimidor de naranjas Ojex diseñado por un equipo norteamericano y ganador del premio al mejor diseño 2000 de la Sociedad Americana de Diseñadores Industriales. Entre los elementos del plan, el diseño ha jugado un papel protagónico, puesto que les ha permitido cubrir la demanda de distintos segmentos”. (Pérez U., 2000, p. 45)

Otro ejemplo fue el taller Metaplug, que se dedica al diseño, desarrollo y fabricación de proyectos como la *Palm Young* (Pda), una rampa para minusválidos, en pequeña escala.

En 1998 Hugo Chávez, asumió la presidencia de Venezuela, después de promover profundos cambios.



Exprimidora de cítricos. Modelo Ojex. 1996. Diseño: Smart Design. Fabricado por venezolana Orangex. [323]



Banco para centro comercial. 2000. Diseño: Metaplug. Proyecto y consultoría de diseño. [324]

En el transcurso de estos cincuenta años, el diseño no logró ser integrado a políticas públicas por el Estado. El sector privado tampoco pareció interesado en emplearlo como una herramienta para la competitividad porque optó por la importación y la copia. Sin embargo, hubo encomiables intentos de promoción[34] desde el sector cultural. El diseño en Venezuela existe, pero aún está confinado en pequeños espacios y aún no incide sobre la calidad de vida del ciudadano común.

Bibliografía seleccionada

- Armas A. A., *Diseño gráfico en Venezuela*, Maraven, Caracas, 1985.
- AA. VV., *Chicho Mata. El hombre de Uchire*, Centro de Arte La Estancia, Caracas, 1996.
- AA. VV., *Interior moderno. Muebles diseñados por Miguel Arroyo*, Sala Trasnocho Arte Contacto, Caracas, 2005.
- Benko, S., *Carteles del Museo de Bellas Artes*, Fundación Museo de Bellas Artes – Petrobras, Caracas, 2004.
- Cárdenas, M., *CAL. La última vanguardia*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas, 1996.
- Ernst, A., “La exposición de Caracas”, en *Obras completas*, vol. 3, Presidencia de la República, Caracas, 1986.
- Esté, A. y J. Salcedo, DGV 70.80.90. *Diseño gráfico en Venezuela*, Centro de Arte La Estancia, Caracas, 1996.
- Instituto Internacional de Estudios Avanzados, Talleres. “Debate sobre la situación del diseño en Venezuela”. *IDDEAS*, Caracas, 1986.
- Llerandi, F., *100 afiches venezolanos*. Biblioteca Nacional – Indulac, Caracas, 1991.
- Olivieri, A., *Apuntes para la historia de la publicidad en Venezuela*, Ediciones Fundación Neumann, Caracas, 1992.
- Pérez U., E., “Identidad y diseño de productos en Venezuela”, en Primeras Jornadas de Diseño de Productos, Universidad de Los Andes, Mérida, 2005.
- Pérez U., E. y Salcedo J., *Marcas. Identificadores gráficos en Venezuela*, Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez, Caracas, 2005.
- Pérez U., E., *La promoción del diseño industrial en Venezuela a través de una institución cultural: Centro de Arte La Estancia*, Caracas, 2000.
- Rojas, A., “Visitando a Capuy”, en *Espacio*, N° 4, Caracas, 1989.
- Romero, D., “De cómo Tópicos se mudó a la capital”, en *Tópicos*, N° 597, Caracas, 1989.
- s.a., “El Farol y la imprenta”, en *El Farol*, N° 230, Caracas, 1969.
- s.a., “Las butacas”, en *Cuadernos de Arquitectura Hoy*, N° 3, Caracas, 1984.
- s.a., “Seis preguntas a seis diseñadores”, en *IDDEAS*, N° 6, Caracas, 1976.
- Sato, A., *Detrás de las cosas. El diseño industrial en Venezuela*, Centro de Arte La Estancia, Caracas, 1995.
- Entrevista a Alvise Sacchi, Caracas, 2005, s.e.

[34] En el 2003 cerró el Centro de Arte La Estancia y su personal fue despedido tras plegarse al paro petrolero que se inició en diciembre del 2002. Al reabrir el diseño quedó fuera de la programación. El Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez mantiene su misión, pero con un presupuesto que limita su accionar.