DISEÑAR HOY

Hacia una dimensión más humana del diseño



Casa Editora
UNIVERSIDAD DEL AZUAY
50 AÑOS

Casa Editora

UNIVERSIDAD DEL AZUAY
50 AÑOS

Memorias del tercer encuentro nacional de diseño
Universidad del Azuay, Facultad de Diseño
Noviembre 2014

DISEÑAR HOY
TERCER ENCUENTRO
NACIONAL DE DISEÑO

Casa Editora
UNIVERSIDAD DEL AZUAY
50 AÑOS



Cuenca
Editora
UNIVERSIDAD
DEL AZUAY
50 AÑOS



Casa Editora
UNIVERSIDAD DEL AZUAY
50 AÑOS

Casa Editora
UNIVERSIDAD DEL AZUAY
50 AÑOS

DISEÑAR HOY

Hacia una dimensión más humana del diseño



Casa Editora
UNIVERSIDAD DEL AZUAY 50 AÑOS
DISEÑO
FACULTAD

DISEÑAR HOY
Hacia una dimensión más humana del diseño.

RECTOR / Carlos Cordero Díaz
VICERRECTORA / Miriam Briones García
DECANO GENERAL DE INVESTIGACIONES / Jacinto Guillén García
DECANA GENERAL ADMINISTRATIVA FINANCIERA / Ximena Moscoso Serrano
DECANO DE LA FACULTAD DE DISEÑO / Fabián Landívar Lara
SUBDECANA DE LA FACULTAD DE DISEÑO / Genoveva Malo Toral

AUTORES
Milton Cáceres
Ana Margarita Ávila Ochoa
Guillermo Bengoa
Alfredo Gutiérrez Borrero
Enrique Longinotti
Oswaldo Páez Barrera
Jean Roger Fritche Tamiset

AVALES
Rosana Corral
Guillermo Cordero
Diego Jaramillo

Corrector de estilo / Oswaldo Encalada
Diseño y diagramación / Cristian Alvarracín
Fotografía / Paul Carrión

Universidad del Azuay
Av. 24 de Mayo 7-77 y Hernán Malo
Apartado postal 981
Teléfono (593-7) 4091000
Cuenca - Ecuador
www.uazuay.edu.ec
Febrero de 2016

Cómo citar este libro:
Apellido, N (2016). *Título del artículo en Diseñar HOY. Hacia una dimensión más humana del diseño.* Cuenca. Universidad del Azuay.

ISBN: 978-9978-325-48-3

Casa Editora | UNIVERSIDAD DEL AZUAY 50 AÑOS

Índice

Prólogo
Página 9

Señas y diseños: La invitación de las culturas
Milton Cáceres
Página 13

La función social del diseño en los ideales del pensamiento moderno
Ana Margarita Ávila Ochoa
Página 31

Romance tempestuoso: el padre y la madre del diseño sustentable
Guillermo Bengoa
Página 43

Compluridades Y Multisures. Diseño con otros nombres e intenciones
Alfredo Gutiérrez Borrero
Página 61

Nada es para siempre: Lugar, tiempo, diseño. Permanencias, evanescencias, trans-esencias
Enrique Longinotti
Página 87

El diseño y el arte de vivir
Oswaldo Páez Barrera
Página 101

Vinculación Universidad comunidades rurales
Jean Roger Fritche Tamiset
Página 113

Casa Editora
UNIVERSIDAD DEL AZUAY
50 AÑOS



Prólogo

Al conmemorar la Facultad de Diseño de la Universidad del Azuay sus treinta años de vida, nos propusimos plantear una serie de actividades académicas que evidenciaran el paso del tiempo y el recorrido de esta, la primera facultad y escuela de diseño El país. El sentarnos en grupo de trabajo con cuatro colaboradores colegas docentes de la Facultad a pensar cuáles podían ser esos espacios académicos nos llevó a reflexionar sobre estos treinta años de labor, de historias, de actividades y de ideas… treinta años de diseño.

Pero… ¿Cómo ha cambiado la profesión en este tiempo? ¿Cuáles han sido sus recorridos y sus aportes? ¿Qué ha pasado a nivel planetario en tres décadas? Fueron algunas de las interrogantes que aparecieron frente a nosotros y nos condujeron a plantear este proyecto.

Es así que se llegó a la idea de combinar preocupaciones referidas al hábitat, la cultura, la salud y el diseño; de esta manera la Facultad de Diseño se propuso convocar a una semana académica en formato de congreso, donde profesionales, estudiantes y docentes pudieran reflexionar sobre los roles del diseño en estos tiempos y las nuevas responsabilidades que debería afrontar esta profesión de mil caras e infinitas bondades.

El evento se desarrolló en la ciudad de Cuenca, del 18 al 21 de noviembre de 2014 y convocó a casi medio millar de personas entre asistentes y colaboradores. Dando continuidad a eventos similares realizados anteriormente se constituyó el Tercer Encuentro de Profesionales, Docentes y Estudiantes de Diseño.

Los objetivos del encuentro se centraron en la posibilidad de enriquecer el discurso sobre el diseño en el Ecuador por medio de la generación de un espacio de aporte e intercambio de experiencias y conocimientos en este ámbito.

El primer reto fue pensar sobre qué tipo de diseño deberíamos hablar hoy. Es así que Toa Tripaldi y Genoveva Malo mentalizaron un concepto, una postura desde la cual podíamos pensar y discutir si vivimos mejor, y advirtieron que la noción de bienestar se había ido asociando a más y no a mejor; nos invitaron a un diseño que fuera capaz de generar bienestar sin generar destrucción…(que) … pueda y deba mejorar el aire, el agua, la tierra … un diseño capaz de construir felicidad, libertad, salud, identidad y bienestar por y para la gente, un diseño capaz de mejorar la calidad de vida del ser humano.

Es así que durante cuatro jornadas, de conferencias y seis talleres nos volcamos hacia "Una dimensión más humana del diseño".

De esas cuatro jornadas de entretejer datos, personalidades, realidades, posturas, propuestas, rostros y perfiles nace esta publicación, la misma que trata de resumir en formato de libro la experiencia, las ideas y las reflexiones que sobre el diseño se patentizaron durante los cuatro días de encuentro.

En las siguientes páginas hemos querido incluir las reflexiones de Ana Margarita Ávila, docente de la Universidad San Luis Potosí de México y su mirada sobre el rol del diseño en la cultura; Milton Cáceres, fundador y docente de la Escuela de Educación y Cultura Andina de la Universidad de Bolívar de Ecuador, quien con brillante claridad logra tejer la relación diseño y buen vivir; Guillermo Bengoa, profesor e investigador de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad de Mar del Plata, Argentina con sus preocupaciones acerca del "romance" entre diseño y la sostenibilidad; Alfredo Gutiérrez, profesor de Diseño Industrial de la Universidad

Jorge Tadeo Lozano de Colombia, quien evidencia la necesidad de reflexionar acerca del diseño desde todos los sur-es posibles; Oswaldo Páez, arquitecto y escritor, decano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Internacional SEK; Enrique Longinotti, catedrático de la FADU de la Universidad de Buenos Aires y sus reflexiones sobre la relación diseño – ciudad; y para terminar Jean Fritche, miembro y fundador de la Asociación Nacional de Energía Solar de México y profesor emérito de la Universidad San Luis Potosí quien relata toda una vida dedicada a proyectos de vinculación entre diseño y contexto, la búsqueda de soluciones a problemas humanos desde el aprovechamiento de la energía solar.

Los textos evidencian la relevancia que hoy por hoy tiene el diseño como actividad profesional, los profundos impactos que puede llegar a tener y cómo estos nuevos enfoques pueden y deben insertarse en el nuevo discurso del diseño. Su lectura, además, nos recuerda la urgencia de diseñar hoy desde otra perspectiva, más humana, más cercana al contexto, a la gente, a sus necesidades y a las necesidades colectivas pensadas en términos de permanencia, de ambiente, de identidad, de inclusión, en fin, de un mejor vivir.

Estas memorias se resumen en seis ensayos académicos, un relato fotográfico y una galería de imágenes que dan fe del espíritu crítico, propositivo y sensible de quienes están y siempre estarán reflexionando sobre lo que implica DISEÑAR HOY.

Anna Tripaldi
COORDINADORA DEL EVENTO


Casa Editora
UNIVERSIDAD DEL AZUAY
50 AÑOS

Casa Editora
UNIVERSIDAD DEL AZUAY
50 AÑOS

Señas y diseños: La invitación de las culturas



Casa Editora
UNIVERSIDAD DEL AZUAY
50 AÑOS



Casa Editora
UNIVERSIDAD DEL AZUAY
50 AÑOS

Señas y diseños: La invitación de las culturas

Milton Cáceres

Convivimos en una época en la que, tanto la naturaleza cuanto nosotros, los humanos, hacemos y damos señales que expresan ya no solo el fin de un tiempo/culto social sino el desafío del tiempo que está por venir.

Quizá estamos en el fin de una época marcada por la noción de soledad como un efecto producido por el antropocentrismo que nos ha auto-situado por encima de todo, no únicamente por ser diferentes sino por creernos superiores; supuesta realidad que nos ha dado todo tipo de autoridad y permiso para resolver, destinar y dirigir el sistema planetario que nos hospeda.

Nuestra edad de solos, es decir nuestra soledad no solo ha servido a sistemas económicos y socio políticos sino al cultivo de la existencia de nosotros como seres auto-situados por encima de plantas y de animales. La idea de un *homos economicus* no es ya la de un ser que cuida de la casa que lo hospeda, pues economía ya no es el cuidado de la casa.

Existimos diferentes culturas y sociedades de humanos, pero nuestra factura de seres naturales aún continúa siendo una realidad que está en el fondo de nuestra esencia vital. El antropocentrismo, olvidando este origen natural, constituye un poder resuelto a espaldas y por encima de las otras partes de la naturaleza, como una realidad que recabando en nuestra diferencia y supuesta superioridad nos concede poder para resolver el destino de toda otra calidad de vida, que no solo coexiste con nosotros sino que posee atributos, calidades y condiciones que son su soberanía.

La naturaleza, cuya riqueza es su inconmensurable diversidad, no puede continuar con su tarea, a la que varias culturas le dan el atributo de Madre, si los seres humanos sin reconocer nuestra factura natural, no asumimos rectificaciones, particularmente en nuestra cultura. Seguimos sin asumir compromisos en el cultivo del sentido y la simbolización de la Vida.

Partiendo de que diversos sucesos naturales que han estado ocurriendo en el mundo constituirían señas del llamado del entorno natural, parecería adecuado elaborar calidades de vida nuevas tomando como materiales lo que en materia de crítica y auto-crítica han estado haciendo determinadas ciencias, destacando y recuperando la vieja y tradicional sabiduría y el testimonio de las culturas tradicionales.

Parecería redundante que calificáramos de críticas a algunas de ellas, sin embargo, es apropiado que la ciencia asuma una auto-crítica, hoy y aquí, por su responsabilidad en el "eco-cidio", es decir en la muerte de la casa, en la muerte de nuestra casa.

Tanto las ciencias sociales como las ciencias naturales constituyen reflexiones y aprendizajes en torno de calidades de vida que componen nuestro planeta a quien no es posible ya conocerlo con "objetividad" sin esta responsabilidad.

Innumerables sucesos presionan por este viraje de corte epistemológico en la tarea científica que entonces ya no sería de una simple calidad colaborativa, sino de una calidad esencial y consecuente con la búsqueda de la verdad, no sesgada sino correspondiente y corresponsable con la situación de las exigencias vitales de este tiempo.

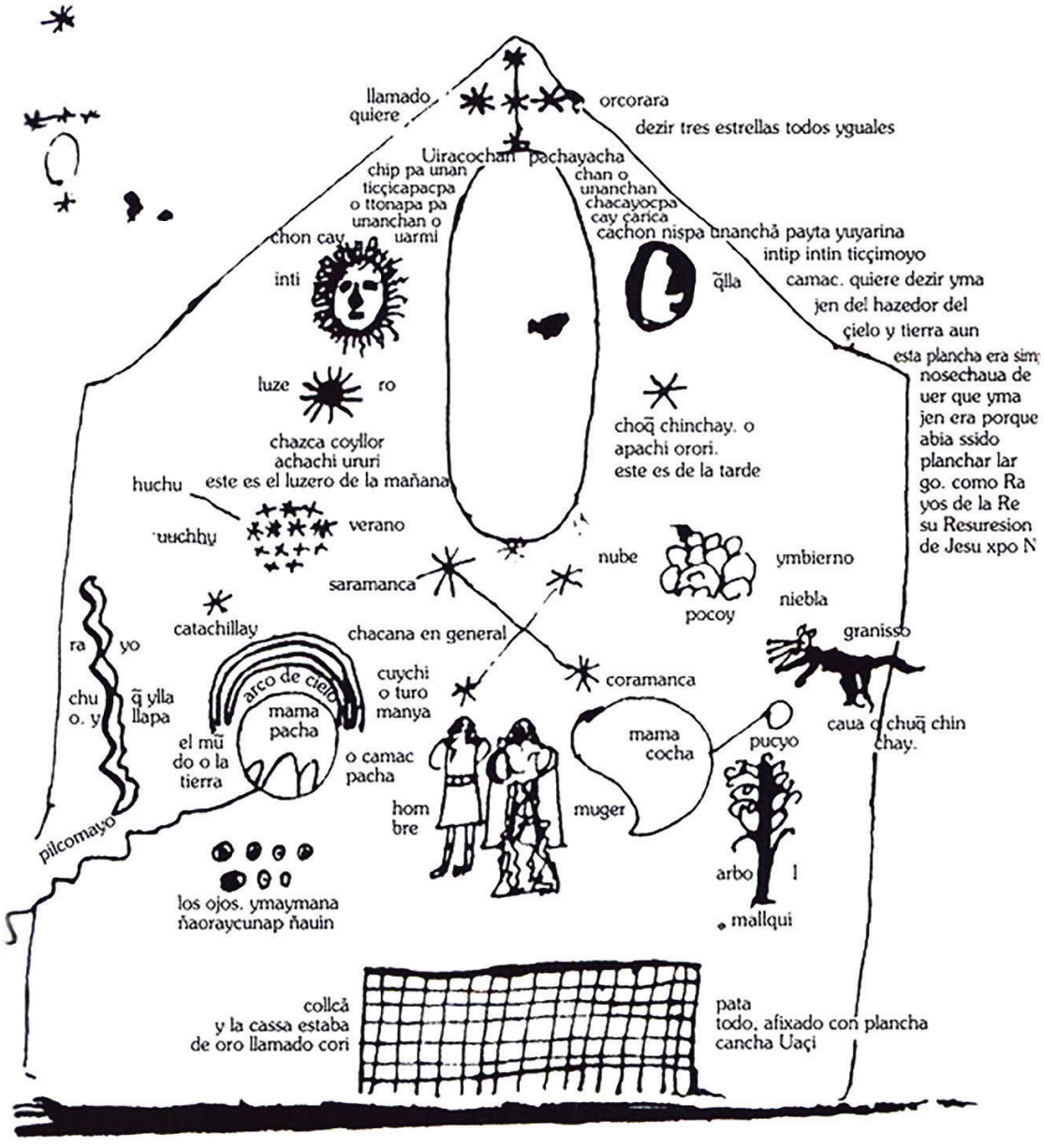
Partiendo de que las dos únicas riquezas con las que cuenta el mundo son la bio-diversidad y la culto-diversidad, requerimos volver a ellas a fin de preparar,

elaborar y acordar una respuesta a este significativo y esencial llamado de la naturaleza. Así, uno de los más importantes recursos a los que hay que acudir, en unos casos para reaprender y en otros para construir alternativas, es a las identidades culturales, es decir a los cultivos humanos de señas, sentidos, valores, creaciones, simbolizaciones, significaciones y subjetividades que en una palabra es la cultura, son las culturas.

La calidad vital Moderna del mundo quizá nunca reparó en los costos y riesgos, así como en los desafíos que implicaba su contradicción con la Edad Antigua y Media. Uno de ellos ha constituido el des-conocimiento de los saberes de la antigüedad de todos los continentes y, en particular, de Abya Yala, el antiguo nombre de América que quiere decir, "tierra en plena producción".

El llamado vital de la naturaleza a quien las culturas tradicionales de Abya Yala, le dieron el calificativo de Madre, no sería entonces parcial o superficial, en efecto, constituye un llamado que desafía a la modernidad en tanto una avanzada cultural, para volver en varios sentidos a crear calidades con profundas y renovantes significaciones.

Particularmente para el continente americano, el llamado es a recuperar el contenido vital, complejo, conceptual y señalador de las diferentes perspectivas que entraña la calidad de Madre como conjunto vital de las existencias.



Dibujo cosmogónico de Juan de Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua. En Duviols Pierre Iter, César "Relación de Antigüedades desde el Reino del Perú" Cuzco: Centro Bartolomé de la Casas. Folio13v. 209. Citado por Estermann 2006.

Consecuentemente con ello y con el fin de producir un necesario cambio con esta recuperación es significativo saber que la calidad de vida de este antiguo continente constituye una diversidad de diseños creados en torno a la consideración maternal de su nombre. La creación a la que nos invita la existencia presupone partir de la realidad creando una alteridad, todo lo que supone una creación, una elaboración diséñica, de Otro mundo y de Mundos Otros, que en el tiempo al que entramos y, por la fuerza del espacio, es completamente posible.

Otro aspecto significativo constituye el hecho de que hoy no son utilizados únicamente términos conceptuales tales como sociedad y clase, siendo necesario tomar en cuenta también otras identidades humanas tales como las culturas, las generaciones y los géneros porque los seres humanos tenemos identidades de clase, de género, de generación y somos seres de cultura.

Así las señas del llamado de la naturaleza constituyen un admirable suceso, tanto porque es el más íntimo cuestionamiento al antropocentrismo con el que forjamos nuestra identidad humana, cuanto porque es un desafío, invitación y camino a re-crear-nos en torno de nuestra identidad más íntima que es, la natural.

Quizá entonces es importante recuperar desde esta dimensión, el mito de la Creación que nos cuenta el Génesis, mostrándo que fuimos diseñados en barro, símbolo importante tanto para recuperar nuestra más íntima identidad humana cuanto para entender el llamado de la naturaleza en la medida y trascendencia de nuestro primigenio diseño humano labrado en la humildad y la altivez del barro.

La cultura de los kichwa expresa en el vocablo pachamama que la unidad entre tiempo y espacio tiene calidad maternal. Madre siempre embarazada, siempre alumbrando, siempre prodigando el milagro del cariño, comprendiendo aquella palabra tan íntima que es mamar, es decir, aquella profunda demostración del amor a la vida que es la que hace mamá.

||

Estos son entonces las señas y los llamados que pronuncia la naturaleza y que nos toca asumir como oportunidad para regresar a nuestra íntima identidad natural y desde allí re-crear y re-crearnos. De nuestra lectura y de lo que entendamos y hagamos depende la calidad de la vida en el futuro que es “ya mismo”.

Todas las instituciones creadas en tantos años de humanidad han sido desafiadas y especialmente invitadas por la vida a sensibilizarse frente a estas señales de la naturaleza, que interpelan no solo la estructura socio política, sino las identidades culturales y la intimidad misma del ser humano.

|||

Siendo este un tiempo de oportunidades, de espacios que invitan, de cuestionamientos que desafían, de posibilidades de creación ante el serio cuestionamiento que constituye este llamado de la naturaleza afectada por el antropocentrismo, y ante la crisis generalizada de las instituciones confesionales, culturales y socio políticas, es coherente comprender que el único camino para construir una alteridad es no solo la inteligencia de la aceptación, sino la inteligencia de la sensibilidad para el advenimiento de la posibilidad de la inteligencia de la creación.

Una lectura de esta nuestra realidad ya no es de crisis, la crisis muta en señas, en invitaciones, en oportunidades de crear el cambio que ha de reemplazar a lo que generó inestabilidad, desconcierto, parálisis, conflicto.

La crisis es la precipitación de la decadencia de una época, de sus valores, de sus símbolos, de sus instituciones, que debe ser aprendida para procurar su alter. La conciencia de su contenido, de su llamado que desafía será la medida de la oportunidad de re-construcción.

Parecería que todo emprendimiento humano, social y, particularmente académico debe aprender de la crisis y aprovechar de la crisis para la creación de lo nuevo, de lo alternativo, de lo que reemplace a lo que decae.

Esto se concreta en el acto de escuchar al llamado de la naturaleza que –como dijimos- atraviesa todo sistema vital, toda concepción teórica, todo ordenamiento socio político, toda identidad humana y cultural. Pero entonces el llamado no es un asunto particular de las personas naturalistas. Le concierne a toda una época cuyo sentido, cultura y conciencia nos incita a des-aprender, a re-aprender y a aprender lo nuevo que puede nacer de la ruptura-continuidad que culturalmente vayamos creando.

Si fundamentalmente somos diseño y creación de calidad natural, el llamado al que se hace referencia es un asunto vital y particularmente humano-vital, encontrándonos entonces en un momento histórico tan relevante como aquel primer día que nos narra el mito de la Creación en la cultura judeo-cristiana.



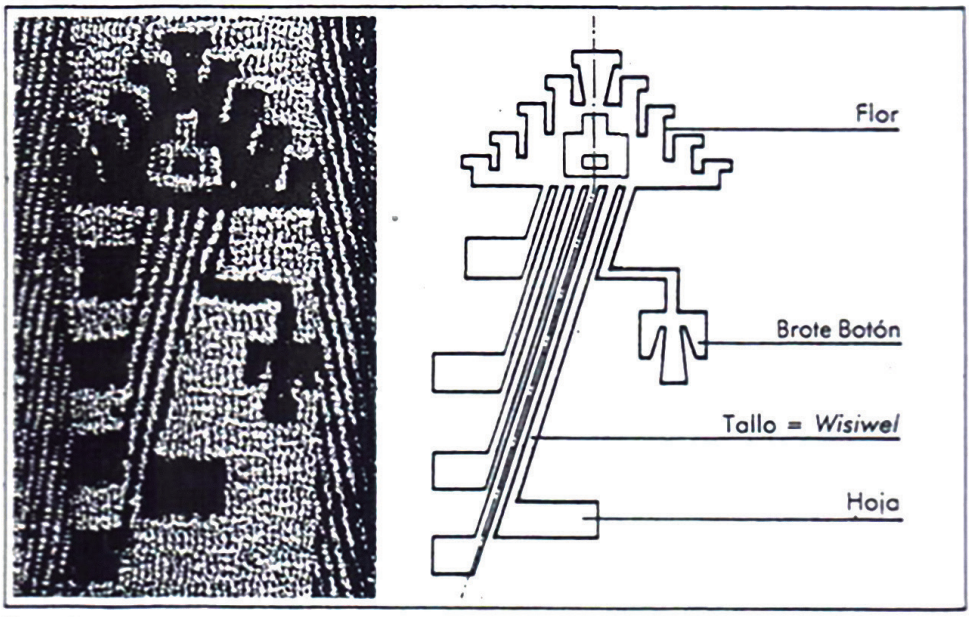
Makuritofe, V., & Castro, H. (2008). Ilustración del calendario del ciclo anual: Muina. Recuperado de www.tropenbos.org/file.php/910/ciclo-anual-muina-web.pdf

IV

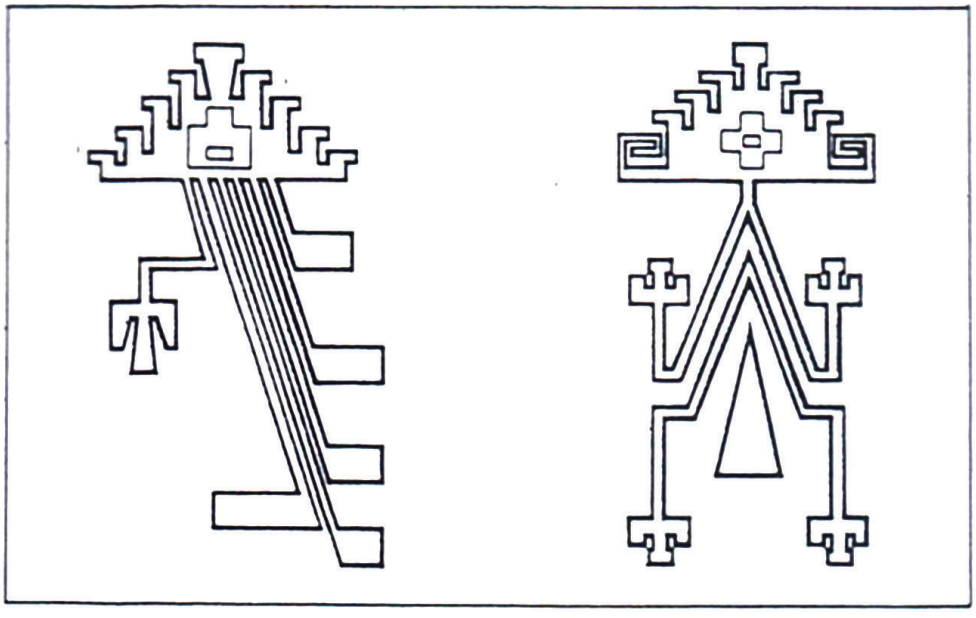
Recalcando lo fundamental del barro como nuestra factura natural, como material de nuestra esencia natural, que durante una larga época ha estado enviando señas no solo a sistemas-mundo, sino también a sistemas socioeconómicos, desafiando paradigmas, concepciones ético religiosas, ordenamientos socio políticos, ordenamientos cognitivos, se produce una invitación a crear el diseño del ser humano que corresponde a un nuevo Renacimiento.

Seres de factura natural como somos estamos invitados y desafiados por la inteligencia de las señales que recibimos, a re-crear el orden humano social superando el antropocentrismo en un correspondiente ordenamiento que tenga como base la calidad maternal de la naturaleza, sobre la cual edificar los sentidos vitales que correspondan.

Es entonces en donde muy significativamente aportarán las filosofías particularmente andino-amazónicas, precisamente con aquella reverencia maternal con la que se relacionan con la otra parte de la naturaleza. Culturas cuyos símbolos constituyen diseños eco-sociales, que pueden entrar en interculturalidad con símbolos de culturas diferentes, pero sin que medie ningún afán de dominio, tampoco que sean una simple mezcla, ni se constituyan en consumismo de información de símbolos y diseños, sino donde una inter-simbolización pueda y deba procurar nuevos sentidos e inteligencias en el trazado de una Edad Otra del ser humano planetario.



Rayen y sus componentes morfémicos. Construído por desdoblamiento complementario horizontal y desarticulación complementaria.



Proceso de dislocación.

PEDRO MEGE
Los símbolos constrictores: una etno estética de las fajas femeninas mapuches

V

La lectura de las señas de este tiempo y en este espacio nos invita a la creación de diseños sobre el presente actual en el que inicia otro futuro y manteniendo el tono del llamado de fondo, que pone en cuestionamiento las calidades del existir actual, se produciría una invitación a diseñar espacios, símbolos, seres, en torno a recuperarnos, tanto naturales como cultos. Lo que se impone entonces es la creación de diseños de calidad intercultural, tomando como inspiración el nombre tradicional de Tierra en plena producción, es decir, un continente, un espacio que contiene una formidable diversidad pluricultural no solo ancestral sino actual, integrada de varios mestizajes.

Pero es la definición central de esta realidad pluricultural la que constituye el elemento decisorio hacia una perspectiva que responda positivamente tanto al llamado cuanto a las señas, precisamente a través de diseños de calidades de vida. En esta perspectiva corresponde diseñar una calidad de vida simbólica y simbolizada que dinamice ese vivir, esa calidad de Buen Vivir, esa calidad otra de vivir, y que corresponde a las necesidades no solo humanas de nuestro acontecer actual.

Diseñar un Buen Vivir o, un vivir que corresponda con las señas del llamado implica no solo el conocimiento de culturas que veneraban y veneran con calidad maternal a la naturaleza; tampoco se trata de hacer una simple copia de esas culturas o un simple ejercicio de volver atrás menospreciando el aporte creativo de las culturas contemporáneas, sino que hablamos de una dimensión de poder que se construye a través de un comportamiento ético integral en referencia a la naturaleza y a los seres humanos y, que hace que la persona humana pueda -como dicen los guaraníes- “Caminar erguido”, es decir tener poder, tener palabra, merecer lo bueno de la naturaleza y, hacer “huesos viejos” “sin tener que pasar por la prueba de la muerte”.

Una calidad de ser humano, de familia y de socio-culturalidad constituye una necesidad actual una vez que el tiempo ya no es de la crisis sino de renacimientos y creaciones. Es un tiempo post abismal para diseñar lo nuevo, lo que reemplaza, lo que se crea a través del beneficio de aprender de la crisis, de la decadencia, por más doloroso y vergonzoso que sea en cualquiera de los niveles. Pasar a otra época es un proceso de inteligenciar, imaginar y diseñar.

Entonces habiendo ya espacios, experiencias, interrogantes y ensayos, el acto sensible, crítico y creativo de diseñar es un anticipo, es el fin de una vigilia y el aparecimiento de otro día a través de lo que se sueña, de lo que se imagina y se traza: Sueño y seña.

Por ello y para ello se debe dinamizar la creatividad y la creación de calidad intercultural, lo cual es posible desde la realización de hechos y procesos de diálogo, en donde la ausencia de afán de dominio no subestime, no haga ejercicios de simple mezcla, de traslación, ni de ensayos de purismo culturalista mismo que deja de lado la crítica creativa y re-creativa.

Si para todo hecho artístico la ausencia de dominio resulta indispensable, también para la búsqueda cognoscitiva y la creación del diseño. Así, se trata de una creación intercultural del diseño, que no sea una simple mezcla, que trascienda el costumbrismo y, que muestre perspectivas vitales constructivas que aporten en la profundización del cuestionamiento, de la crítica, la invención y las perspectivas.

Una creación intercultural del diseño se corresponde con la oportunidad del tiempo que se ha abierto por la demanda del espacio.

Nuestro retorno a la naturaleza re-asumiéndola como Madre es una propuesta socio política, es una diferente calidad de hacer una economía, es decir, una socio culturalidad del cuidado de la casa que merece ser pensada como matriz de múltiples creaciones por diseñar.

La creación intercultural del diseño, que corresponde a procesos vitales planetarios en tanto diversidad natural y en tanto diversidad de culturas en la perspectiva de otra hominización es campo de la inteligencia crítica que hoy se necesita. La gran cantidad de diseños culturales ancestrales muestran símbolos, concepciones y sentidos vitales de sus múltiples calidades de vida que corresponden a las edades culto-sociales de aquellos grupos humanos que merecen ser considerados para entrar a una nueva época, luego de la crisis no solo política, no solo económica sino también ecológica.

Tal es el caso del "trariwe" de la mujer mapuche que constituye una estructura sígnico cognitiva y comunicativa, al tiempo que enseña, también deleita en medio de un proceso de aprendizaje; diseño cultural que inspira la complejidad del tiempo, que invita en medio del espacio que garantiza.

De igual manera podemos conocer el significado que nutre los diseños de los símbolos de "Kandire", la Tierra Sin Mal de los tupi-guaraní. Y así como podemos aprender de la representación que porta la chakana de los kichwa, cuando nos enseña la inclusión armónica en un todo que tiene calidad maternal, así también la simbología del ciclo ecológico de los muina, y el aprendizaje del contenido sagrado y vital de Wakan Tanka de los sioux que sin tener la calidad de señorío que para otras culturas tiene la noción de Dios, es una "fuerza extensa y solemne" que hace de la tierra una "articulación intelectual y pasional" como señala Elémire Zolla.

Pero también se debe tomar en cuenta el aprendizaje de la noción compleja, es decir, integral, del vocablo mapuche, de personas de la naturaleza y, finalmente la hoja de coca como símbolo de la lengua, que permite hablar diciendo y oyendo aprender con la sabiduría de los mayores, aprendices de los secretos de la naturaleza venerada como Madre, y la importancia de la serpiente que enseña a ir a las profundidades, y no quedarse en las superficies, para aprender a saber y a ser. Todas estas culturas pueden aportar aún más si acuerdan libremente interculturalizar con un occidente particularmente crítico y liberacionista.

Sin embargo la interculturalidad cognitiva, política, espiritual y de diseño no busca editar ni un nuevo dominio, ni una mezcla informe de seres, saberes, construcciones, elaboraciones, identidades y culturas. No es tampoco el comparecer de culturas tomadas como puras, por ello es muy importante validar el mestizaje, particularmente aquel que no constituye una identidad de vergüenza sino una existencia alimentada de vertientes válidas y liberadas de cualquier afán de dominio.

Entonces ¿se debe y puede considerar la creación de sueños y diseños de calidad intercultural para la construcción de una realidad humana que reavive su componente natural? Así como reina la biodiversidad y la culto-diversidad, así también es necesario y posible partir de una "ecología de seres", para crecer con una "ecología de saberes" (Boaventura de Sousa Santos, 2009) desde una "ecología de sueños" que la diseñen.

Utopía y Diseño

La utopía en Abya Yala no es la inexistencia de tal realidad-lugar. Hemos dicho que todas las culturas de este continente buscan hacer, construir, alcanzar o llegar a tal lugar. El Buen Vivir, Sumak Ally Kausay en los kichwa, Nan Dereko en los aymara , La Tierra Sin mal en los guaraníes, solo para señalar algunos ejemplos de la diversidad de elaboraciones de estas culturas, constituyen creaciones utópicas/tópicas de calidad ética que sirven de referentes para el desenvolvimiento de aquellas.

La utopía para estas culturas tiene la función de Ser para caminar y de caminar para ser sabiendo que ese acto de caminar hacia La Tierra Sin Mal es una realidad, es una concreción de su construcción. Pero la función cultural del sueño / proyecto siempre mantuvo viva la voluntad humana y social. La posibilidad de construir ese lugar siempre dependió del caminar, del Caminar éticamente erguidos.

El Sumak Ally Kausay es la utopía dentro de otras utopías que creamos los seres humanos, sus culturas y sociedades, así como los géneros y las generaciones. Cuando se la alcanza, la realidad ya ha dado un paso adelante, de manera que si se la tomara completamente, la utopía perdería su sentido de sueño y, sin sueños los seres humanos no podemos vivir.

Por ello, del trabajo mutuamente influyente que se libra entre los cultivos de seres, señas, sueños y diseños depende la calidad de una época, de una sociedad, de una cultura y de un ser humano. Así, cuando un diseño representando a una época o, adelantándose a ella en tanto sueño o proyecto, se muestra en las diversidades de sus elaboraciones, sentidos y usos, signa la época y este se convierte en su alma histórica.

Entonces, ¿qué época vivimos y soñamos? ¿qué diseños la representan y simbolizan para vivirlo y significarlo históricamente? Hoy, ¿qué sueños y diseños se adelantan rompiendo épocas duras y dogmas? Diseñemos la utopía, no solo socio-cultural sino personal, pero buscando alcanzarla, y no dejemos que se eche "…al monte, perseguida por lebreles…" como pide y nos previene cantando, Joan Manuel Serrat.

BIBLIOGRAFÍA

CÁCERES, Milton. El cuento de la Fratria. Cuenca: 1992.

CERUTTI, Horacio. Utopía y Nuestra América, Abya-yala. Cayambe: 1996.

CLASTRES, Hélen. La Tierra sin Mal. Buenos Aires: Ediciones el sol, 1989.

MAKURITOFE, Vicente & Castro, Hernando. Ciclo Anual Muina, Tropembos Internacional. Bogotá: 2008.

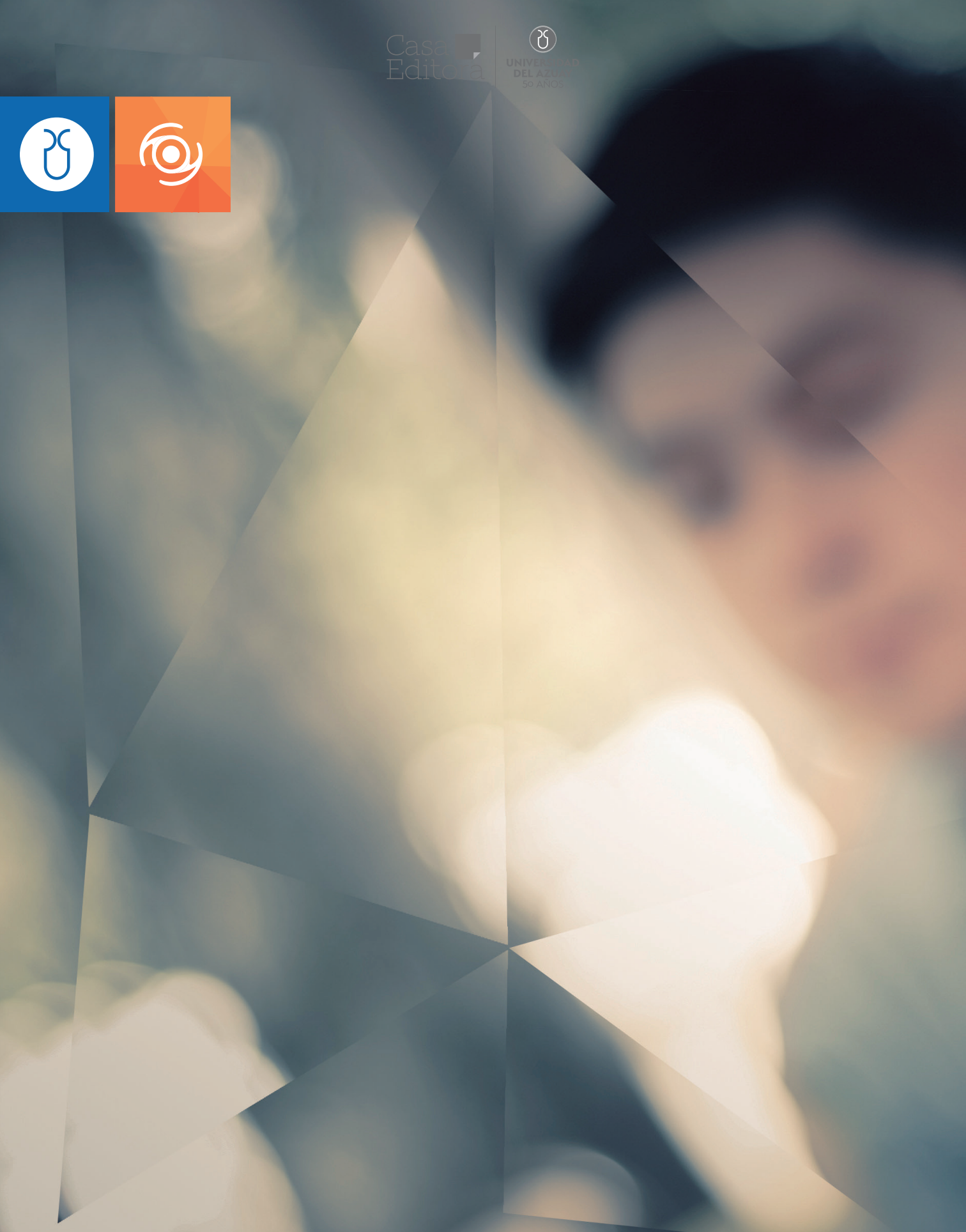
MEGE R., Pedro. Los símbolos constructores: una Etnoestética de las Fajas Femeninas Mapuches, Boletín del museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago de Chile: 1987.

URBINA, Fernando, Las Hojas Del Poder, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1992.

SUMA QAMAÑA, Miradas Críticas al Vivir Bien. ISEAT – 2010, BOLIVIA.



SUMA QAMAÑA, Miradas Críticas al Vivir Bien. ISEAT – 2010, BOLIVIA.


Casa Editora
UNIVERSIDAD DEL AZUAY
50 AÑOS

Casa Editora
UNIVERSIDAD DEL AZUAY
50 AÑOS

La función social del diseño en los ideales del pensamiento moderno



Casa Editora
UNIVERSIDAD DEL AZUAY
50 AÑOS



Casa Editora | UNIVERSIDAD DEL AZUAY 50 AÑOS

La función social del diseño en los ideales del pensamiento moderno

Ana Margarita Ávila Ochoa[1]

Resumen

El diseño vio su surgimiento como profesión hacia finales del siglo XIX. Después, a lo largo del siglo XX se consolidó su reconocimiento en los medios productivos y comerciales, ya fuera por su adherencia o por su servilismo en el sector técnico-científico y económico; pero no ha sido así en el sector social y político. Aunque para autores como Rodríguez (2000) o Sparke (2010), la razón social del diseño es uno de los genes que le dan origen al diseño en la modernidad.

Introducción

Para hablar sobre el diseño hoy, es necesario mirar hacia un pasado que suma contradicciones, que tiene saldos pendientes, pero que también nos ha dejado grandes lecciones. Para hablar sobre el diseño hoy, la mirada al futuro es igualmente necesaria, porque es promesa y reto, porque hoy se vislumbra con la voluntad de avanzar con todos.

Es así como en este artículo se ha decidido abonar en una reflexión sobre los diferentes momentos históricos que nos permiten identificar la semilla que gestó la razón social del diseño en el marco del pensamiento moderno, así como los tropiezos en las propias contradicciones de sus preceptos.

Desde las búsquedas de justicia, verdad y autenticidad en las esferas del pensamiento moderno, hasta los conceptos de lo clásico y lo tradicional para justificar la otra gran búsqueda que es la elaboración del nuevo mundo moderno en el camino de las vanguardias, se verá como dos de las razones sociales del diseño que son el bienestar y la identidad, han sido concebidas de manera a veces parcial; otras, de manera unívoca o en extremo, equívocas.

De manera que al final se puedan establecer dos retos que serán indispensables considerar para alcanzar ese futuro del diseño que hoy se congrega para redefinir el bienestar humano desde el diseño de su hábitat.

[1] Profesora investigadora de tiempo completo en la Facultad del Hábitat de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México. aavilaochoa@fh.uaslp.mx

La razón social del diseño en el pensamiento moderno

Desde esta perspectiva histórica el arte, la técnica y su consecuencia, el diseño, son productos de la modernidad. Una modernidad que adquiere conciencia de su poder creativo y transformador. En el caso del diseño esta conciencia implica además un compromiso para subsanar las necesidades que se desprenden de las actividades cotidianas del hombre, sin trivializarlas. Porque incluso los valores del diseño, como la utilidad y la estética, pueden llegar a pervertirse. Al respecto Papanek (1971) criticaba las casas-embalaje que Le Corbusier realizó bajo el movimiento holandés De Stijl, pues consideraba que eran abusivas de un utilitarismo de la forma, que no permitía la habitabilidad del hombre.

El diseño humaniza y por eso es propio del pensamiento moderno, nos diferencia de otras especies y quizá contenga en esa misma característica el riesgo de propiciar una fractura entre la humanidad y su entorno natural, en su intención de transformar el hábitat.

En resumen, la capacidad de diseñar se halla, por múltiples razones, en el núcleo de nuestra existencia como especie. Ninguna otra del planeta tiene esta capacidad. Nos permite construir nuestro hábitat en formas únicas, sin lo cual seríamos incapaces de distinguir la civilización de la naturaleza. El diseño importa porque, junto con el lenguaje, es una característica definitoria de lo humano y por ello se sitúa más allá de lo trivial. (Heskett, 2002: 8-9).

La anterior definición nos presenta una visión filogenética, que coloca la evolución del diseño a la par de la evolución humana. El dominio de la especie humana sobre las condiciones naturales que le fueron dadas en su origen, se ve afectado no sólo por la elaboración de productos, sino por sus formas productivas, de organización social, de uso y consumo o por el simple hecho de saberse constructor de su destino.

El diseño industrial es una sub-especie de las artes, pero también es una mutación de la técnica, y mantendrá siempre parentescos con ambas por su concepción y origen compartido en el pensamiento moderno.

La modernidad[2] ha gestado diferentes disciplinas, que comparten la forma de construir el conocimiento y de aplicarlo, para darse a la tarea de constituir un mundo sobre el cual el hombre tiene el dominio de su propia existencia.

Habermas (1989) establece que el proyecto de modernidad contempla tres esferas: la ciencia, la moral y el arte. El diseño aun estando más próximo al arte, en distintos momentos participa más o menos de alguna de estas esferas.

[2] La modernidad involucra una transformación persistente y extensiva de los límites de la acción humana sobre su entorno natural y sobre el propio conglomerado humano, con lo que crea procesos y sistemas de procesos de especialidad y diversidad crecientes y que tienden a abarcar prácticamente todos los órdenes de la vida y todas las formas de relación social o interindividual (Cervantes, 1993:8).

ESFERAS DEL PENSAMIENTO MODERNO	PROPÓSITOS	RESULTADOS EN LA SOCIEDAD
La ciencia	Búsqueda de la verdad	Genera conocimiento
La moral	Búsqueda de la justicia	Establece normas
El arte	Búsqueda de la autenticidad	Propicia el gusto

Esquema 1. De elaboración propia, basado en Habermas (1989).

En un primer momento el diseño junto con el arte (o desde la esfera del arte) tratan de expresar los ideales y aspiraciones de la sociedad y su cultura. Esto se puede observar en el movimiento de Artes y Oficios[3] en Inglaterra. Desde mediados del siglo XIX, Ruskin[4] alertaba de la simulación y falsedad que la reciente industria, a través de sus productos historicistas y de mala calidad, ofrecía a una población cada vez más marginada en la ciudad. Lo vio como un síntoma de decadencia, cuando otros lo asumían como el progreso de la ciencia y la tecnología. De estas reflexiones surge un movimiento que busca reivindicar la factura artesanal, la pericia del artesano y la organización gremial, para encontrar una real respuesta a las necesidades que surgían en la nueva sociedad, es decir una expresión y función congruentes y honestas asociadas al concepto del buen gusto y no copiando una seudo-imagen de las elites del pasado. Podemos decir entonces que en este movimiento se puede reconocer la búsqueda de la autenticidad, no sólo como el objeto de arte único e irrepetible, sino como el objeto que dice lo que es, de lo que está hecho y para lo que es, de manera franca y clara.

Pero a principios del siglo XX el pensamiento moderno no puede sostener la búsqueda de la autenticidad como valor del arte y muchos menos del diseño ante una era de producción y reproducción (Benjamin, Walter, 2012). La tecnología para la reproducción se viene desarrollando desde mucho antes, por ejemplo con el surgimiento de la imprenta por lo que deja de tener valor del "original". Esto también se puede apreciar en toda la producción de objetos industriales, donde el prototipo o el modelo sólo tienen el carácter de ser el referente para poder ser copiado.

El diseño se apega entonces al propósito de la búsqueda de justicia en la esfera de la moral, y en las primeras escuelas de diseño[5] se establecen normas para determinar el buen diseño. En un principio el buen diseño es principalmente el que brinda una utilidad a través de funciones eficientes, por lo que aprender composición y construcción serán conocimientos claves para poder alcanzarlo. En seguida se suma el valor económico, es decir que el producto sea de bajo coste, o coste justo, que permita la distribución democrática del bienestar. En este momento se está consolidando la función social del diseño. Sin embargo casi posterior a la Segunda Guerra mundial, y por factores de mercado, el valor económico se convierte en valor comercial y esta

[3] A partir de la figura de William Morris surgió el movimiento Arts and Crafts, que trajo consigo un renacimiento de la artesanía artística (Salinas,2005:65).
[4] John Ruskin (1819-1900)
[5] Desde las normas de composición en la Bauhaus (década de los años treinta) hasta las leyes de la Gestalt en la ULM (década de los años setenta).

esfera de la moral se inclina más por la normatividad que por el principio de libertad. A los principios de diseño se los sustituye por reglamentos, estandarización, normas de calidad, leyes incluso científicas.

La siguiente búsqueda de la verdad, en la esfera del pensamiento científico, toca el proceso de creación del diseño. Intenta establecer sus bases científicas a través del método de diseño y de conocimientos como la percepción, o la ergonomía que ofrecen argumentos lógicos para justificar las decisiones del diseño. Quizá sea este el momento de mayor univocidad en el pensar y hacer del diseño, de tal suerte que el siguiente paso fue la reacción del posmodernismo, que se manifiesta en algunos casos como una antítesis, una contracultura, un camino directo hacia la equivocidad y en su propio devenir el diseño contribuye a la crisis del pensamiento moderno.

Las rupturas de la vanguardia y la bifurcación de la razón social del diseño

Si uno de los aspectos de la función social del diseño es alcanzar el bienestar, como se comenzó a gestar el diseño en la esfera de lo moral; otro aspecto de la función social del diseño es también el contribuir a la construcción de una identidad. Saber quién soy no sólo como individuo sino como sociedad, fue un motor en la concepción de los nacionalismos en la modernidad. De la determinación del estilo para diferenciar una monarquía de otra, pronto se asumió el sentido, el significado y los símbolos que darían unidad al grupo, que le darían su carta de nacionalización. Sin embargo existe un conflicto. ¿Con qué antecedentes o pasado me puedo identificar? El pensamiento moderno también creó sobre sí mismo el concepto de tradición como pasado **superado,** y el de clásico como el pasado **recuperado**.

…una temporalidad negada y otra identitaria. Es en pos de la última, que se salta al pasado remoto en la búsqueda de un ideal que englobe la diversidad cultural del nuevo tiempo y se cree una representación del cambio; que atraviesa a la sociedad y produce una representación colectiva, en la cual todos adquieren la condición individual de constructores y promotores del tiempo nuevo. (Pozas R, 2006:52).

La modernidad entonces, negó la tradición como ese continuo eslabonado, por la sed cada vez mayor de permanecer en lo nuevo. Este es el papel que juegan las vanguardias[6], que incluso ya niegan el clasicismo, es decir, todo pasado. El pasado ya no es una condición y el futuro tampoco es consecuencia de ese pasado. El hombre tiene la total posibilidad de crear su destino y lo alcanza al romper con el pasado.

Al superar el alejandrinismo, una parte de la sociedad burguesa occidental ha producido algo desconocido anteriormente: la cultura de vanguardia. Una superior conciencia de la historia –más exactamente, la aparición de una nueva clase de crítica de la sociedad, de una crítica histórica- la ha hecho posible. (Greenberg, 2002:47).

En particular las vanguardias en el arte de las primeras décadas del siglo XX representan la ruptura de los movimientos de este periodo hacia una producción artística sujeta al gusto y consumo de las elites. Había que rechazar en su totalidad esta

[6] La vanguardia es un concepto que se acuña desde la esfera de las artes.

tradición, para aspirar a la independencia y libertad de creación, a la búsqueda de otras categorías de la estética como el lenguaje de la abstracción o el de la propia expresión plástica. Incluso se indagaban otras formas de producción del arte como el "ready made"[7] o la escritura automática. Las nuevas formas de conceptualizar y ejecutar el arte constituyeron un cambio radical.

La preocupación por elaborar un marco de identidad con respecto a un personaje, a una técnica, movimiento o escuela era ya un discurso cancelado. No así las razones y motivos sociales. Sucedió que de vuelta a la raíz, a la esencia de la existencia del arte se miró a la sociedad de otra manera. No fue el gran despliegue de la ciencia el que reivindicaría a la sociedad, tampoco las instituciones y sus leyes, ni la gran trayectoria de arte clásico. Fue un arte que volvió su mirada a la incomprensible guerra y destrucción. En el seno del pensamiento racional de la modernidad, la irracionalidad de la guerra no se pudo explicar.

¿Cuál era entonces la razón de ser del arte? Esta fue la nueva pregunta que le abrió otras direcciones e hizo tomar conciencia de la capacidad de ruptura. Este pensamiento de vanguardia, encuentra en el arte un compromiso con los cambios que revolucionan, como el hecho de romper con el claustro nacionalista, de permitir la espontaneidad y reconciliar la razón con la pasión (Buen Abad, 2004). Aunque tales vanguardias se identifican con el expresionismo, el dadaísmo y el surrealismo, en la primera mitad del siglo XX, Mariátegui (1982) advierte que en ellas a veces es difícil distinguir la revolución o la decadencia.

El sentido revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas no está en la creación de una técnica nueva. No está tampoco en la destrucción de la técnica vieja. Está en el repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués. (Mariátegui,1982 :412 ,T II).

Con respecto a las vanguardias del diseño que coinciden con la temporalidad de las del arte, Sparke (1999) identifica dos corrientes: la vanguardia moderada y la vanguardia progresista. La vanguardia moderada que en sentido estricto no lo es, representa un cambio dentro de una reforma que sí admite un pasado que desea revitalizar porque se apoya tanto en la tradición del uso de los objetos, como de las formas constructivas, para evolucionar hacia otro estadio que son las nuevas condiciones del momento. La vanguardia progresista en cambio, sí es una es revolución de las ideas pasadas con respecto a un escenario para la producción y uso de los objetos, que se reconoce como totalmente distinto. La conciencia de clase que da pie a las revoluciones sociales de la época[8], también es una conciencia (como vimos anteriormente) de la razón social del arte y en este caso de la función social del diseño.

Una manera de caracterizar el efecto de las ideologías es que funcionan como matrices de significado de los acontecimientos humanos. Los esfuerzos destinados a cambiar el modelo capitalista tuvieron como matriz de significado la concepción del devenir dialéctico de la historia, la dinámica de ese devenir conduciría a superar las contradicciones de la sociedad capitalista y llevaría necesariamente a una nueva síntesis en el paradigma socialista. (Joselevich, E. 2002:25).

[7] El término ready-made (en inglés: listo para usarse) designa un producto de consumo masivo recuperado con fines creativos o provocativos por artistas del siglo XX. Revista SABER VER Lo contemporáneo del arte. No. 17. Julio-Agosto 1993. México, DF: Fundación Cultural Televisa, A.C.
[8] Pueden considerarse como tales, la Revolución Social Bolchevique, la Revolución Mexicana, y la Guerra Civil Española

En el diseño una de las primeras rupturas que se da, es la importancia que adquiere el grupo o asociación, a diferencia de los valores individuales que representaba el arte clásico. Reflejo de ello es adoptar una estética abstracta, que le ofrece una apariencia congruente con el pensamiento racional, que ve como anteriormente se señalaba, en la estandarización y seriación de la producción la posibilidad de una adquisición democrática de los productos. Esta ya no responde a la división de clases instalada en la estética de los productos artesanales. Ejemplo de ello son los conceptos de "vivienda mínima"[9] que de manera integral define las condiciones esenciales de igualdad que deben caracterizar no solo al espacio, sino el ahora denominado "equipamiento"[10] para la clase trabajadora. Parte de la democratización es que todos y en este caso, incluidos artistas y diseñadores, son también clase trabajadora.

El fin último era contribuir a la mejora de las condiciones sociales de un colectivo que comparte una nueva visión de igualdad. Esta igualdad se constituye como *"racional, objetiva, colectiva, universal y útil".* (Sparke, 2010:100).

Las vanguardias en el diseño terminan por constituir un tipo de práctica social del diseño que se adopta como la idea dominante prácticamente a lo largo del siglo XX. Es el diseño moderno por antonomasia y constituye la fuente de muchos más movimientos como el diseño internacional o denominaciones regionales que aparecen después de la Segunda Guerra Mundial.

¿Significa que el diseño modernista permaneció con los mismos principios sociales? o ¿La vanguardia se constituyó por sí misma en paradigma de la modernidad y extravió su razón de origen?

La función social del diseño y su extrapolación en los nuevos regímenes sociales

La sociedad burguesa es la protagonista de la modernidad del siglo XIX, mientras que en el siglo XX, lo es la clase obrera. Los cambios revolucionarios que dan pie al surgimiento de esta nueva sociedad también vienen acompañados de los movimientos de vanguardia en el arte y el diseño como se ha presentado anteriormente; pero parece entonces, que el propio extravío de las vanguardias al reducir su fin a toda ruptura con el pasado, extravió también el sentido social del diseño. Aun es paradójico reflexionar, en cómo el lenguaje abstracto en el arte, pero sobre todo en el diseño fue por excelencia el lenguaje de la propaganda política, en la violenta constitución de los nuevos sistemas de organización socio-política en toda Europa.

El evento más controversial de la función social del diseño fue su sometimiento al establecimiento del sistema socialista. Este tipo de reclutamiento se vivió en la esfera de la ciencia, la moral y el arte. El diseño de vanguardia y su visión de comunidad y democracia declinaron al de promoción y publicidad del sistema político. Lo mismo fue en el estado socialista, que en el fascista y que en el capitalista.

[9] "Mientras que las ideas de Morris suponían una clase obrera que guiara su propio futuro, Gropius mantenía una perspectiva gerencial. Las poblaciones urbanas y sus necesidades eran algo que debía medirse sociológicamente para llegar así a las condiciones "mínimas de vivienda" que requerían" (Ewen,2016:157).
[10] Término con el que se suple el concepto de mobiliario, que estaba asociado a las artes decorativas. Equipamiento es un paralelismo de la imagen de la máquina y la fábrica.

Lo que aquí se quiere resaltar es que en nombre de esa "función social" del diseño se ensayó un autoritarismo sobre el acto creativo, que denotaba toda búsqueda que no fuera la señalada por el Estado, que en ese momento incluso estaba por encima del sentimiento de nación.

Quizá un ejemplo claro de esto sea lo que le sucedió a la poesía, que es la voz más cercana al impulso creador del diseño. En Rusia, la voz poética desde mediados del siglo XIX, ya era reconocida por su ímpetu político cultural.

Simbolismo, acmeísmo, futurismo, constructivismo, diferentes escuelas desde las cuales los poetas polemizaban, convocaban a la opinión pública y atraían multitudes. La poesía rusa conformó un verdadero movimiento social y político, y las autoridades, como dijimos, siempre los siguieron de cerca, mirándolos con recelo. (Berenstein,2008:116).

De la poeta Anna Ajmátova (1889-1966) que se negó dejar a su país, aun en los momentos de más dura persecución interna, se decía, que su obra intimista y simbólica no era ya de utilidad para el nuevo régimen. Ella pertenecía a la elite intelectual del zarismo, a una modernidad que ya era pasado y además un pasado que para el nuevo espíritu revolucionario debería ser destruido. ¿Qué si era entonces útil para la nueva sociedad? ¿Cómo ser útil a través de la creación, a la nueva sociedad soviética? Alexander Ródchenko (1891-1956), artista que incursionó en la pintura, escultura, fotografía, y el diseño gráfico, responsable de la construcción del Club Obrero en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas de París, escribe en una de sus cartas desde París:

Bueno y qué…Igual que antes no podía haber nada peor que ser ruso, ahora no hay nada mejor que ser ciudadano de la URSS. Pero hay un pero… Esto significa que es necesario trabajar, trabajar, trabajar… La luz de Oriente no es solamente la liberación de los trabajadores. La luz de Oriente consiste en una nueva actitud hacia el individuo, la mujer y las cosas. Nuestros objetos en nuestras manos deben ser también iguales, también camaradas y no esclavos negros y lúgubres, como aquí.

El arte de Oriente tiene que ser nacionalizado y racionalizado. Los objetos cobrarán un sentido y se convertirán en los amigos y camaradas del hombre, y el hombre aprenderá a reír y a disfrutar y a hablar con los objetos…

Fíjate cuantas cosas hay aquí que por fuera tienen adornos y embellecen París con frialdad, y por dentro, como negros esclavos, escondiendo la catástrofe, siguen con su trabajo negro, presintiendo que se hará justicia con sus opresores (Rodchenko 2009 :90-91).

El arte y el diseño a través del lenguaje abstracto y del movimiento constructivista[11] le dieron al sistema la nueva manera de comunicar ideales sociales y efectiva propaganda industrial y comercial comprometida con la expansión de la economía del Estado soviético. Así, mientras en 1925 Rodchenko y otro grupo de artistas viajaban a Paris para participar en la Exposición Universal, y se jactaban de su superior presencia artística y de la libertad de experimentación y la audacia de su propuesta "Todo en el pabellón de la URSS está pintado con mis colores: BLANCO NEGRO, ROJO Y GRIS" (Rodchenko, 2009), en la Unión Soviética surgía el decreto "Sobre la política del Partido en el domi-

[11] "Los constructivistas buscaban renovar el entorno material y las actividades culturales para que se adaptaran a la nueva sociedad democrática. En el ámbito de las artes plásticas y aplicadas, el cambio implicó el empleo de formas geométricas puras capaces de reflejar la "universalidad" de la experiencia humana. El arte constructivista influyó en muchos diseñadores europeos, especialmente en los de la Bauhaus". (Sparke, 1999:104)

nio de la literatura, a partir de la cual encontró justificación legal la eliminación física y psicológica de los que opinaban diferente". (Berenstein, 2008).

Son estas contradicciones o posiciones extremas las que en nombre de los cambios sociales que se estaban constituyendo, fueron limitando los lenguajes y el propio acto creador, que es fuente de la vida misma. Rodchenko, que fue expulsado de la Unión de Artistas en 1951 lo describe en su autobiografía[12]. Años antes entre 1946 y 1947 Ajmátova también fue expulsada de la Unión de Escritores Rusos, y le fue quitada la cartilla de racionamiento después de una larga lucha por sobrevivir en su país[13].

Ahora mostrará la gente y la construcción del Socialismo de un modo más vigoroso y sublime.
Ahora hará propaganda con la fotografía.
Mostrará todo lo nuevo, joven y original.
Pero allí…el vuelo se cortó.
Sobre el escenario, de nuevo, la lámpara de servicio.
La sala estaba vacía y oscura.
Nada de vuelos…
Nada de aplausos…
La crítica le cayó con toda su fuerza.
Por el formalismo, por los enfoques, etc.
De nuevo se hizo un niño solitario.
Se hizo de nuevo maligno y peligroso.
Le imitan, pero reniegan de él.
Hasta los amigos tienen miedo de visitarlo.
Así que decidió irse…del escenario de la fotografía, desilusionado y fatigado.
Pero, ¿acaso no le hacían falta al país del Socialismo los ventrílocuos, los prestidigitadores y los malabaristas?
¿Alfombras, fuegos de artificio, planetarios, flores, caleidoscopios? (Rodchenko,2009).

Hoy tengo que hacer muchas cosas:

hay que matar la memoria,

hay que petrificar el alma,

hay que aprender de nuevo a vivir.

(Ajmátova,1939. En Berenstein, 2008).

[12] En 1954 en el mismo año que muere Stalin, Rodchenko es rehabilitado en la Unión de Artistas. Muere en 1956 en Moscú.
[13] Se mantiene recluida, hasta que en 1965 ya pasado el régimen de total control, puede viajar a Oxford, Inglaterra, a dar unas conferencias. Muere en 1966 en Moscú.

Con estos dos textos, el de Rodchenko y el de Ajmátova, podemos dar cuenta que la función social del diseño (o del arte), no debe convertirse en un juicio unilateral que sólo valida al diseño que cubre las necesidades básicas o que le es útil a un fin administrativo, más que político y en su nombre eliminar la facultad creativa y sobre todo su derecho a la diversidad. Como tampoco significa que la función social del diseño sea aséptica, pues está vinculada a una posición, a una visión del mundo.

Sólo que hoy después de esas grandes lecciones de la historia, sabemos que no hay una sola visión del mundo, ni "la visión" por sobre todas las demás. La hechura de una identidad está constituida de lo propio y diferente, la búsqueda del bienestar tiene rutas que nos aproximan, aun siendo distintos. Reconocer la diversidad, reconocer lo otro es uno de los principios que olvidó el pensamiento moderno, por eso, la razón social del diseño en los presupuestos del pensamiento moderno y su civilización ha naufragado en los intereses en turno.

Incluso el movimiento moderno que "en su forma más pura evitaba en gran medida el ámbito comercial, y se mantenía dentro de la galería, la escuela de diseño, el manifiesto, la revista de arte y el taller artesanal" (Sparke, 2010), fue absorbido en el sistema capitalista, por la industria que veía en estos modelos constructivos una amplia capacidad para ser reproducidos, y fue copiado por el mercado, que veía en estos modelos estéticos una apariencia altamente funcionalista conveniente para los nuevos cambios tecnológicos liderados por el discurso de una ideología basada en la supremacía de la técnica.

Vemos entonces que el diseño modernista, en este cambio, pierde sus contenidos y se convierte en el signo de poder de las nuevas organizaciones, en la segunda mitad del siglo XX ¿Es este un nuevo paradigma del pensamiento moderno?

Más allá de su visión de un modernismo moribundo, Wild veía una situación del diseño confusa, en la que muchos diseñadores han perdido el sentido del fin social propio de los modernistas, en cambio, se entretienen con ejercicios estéticos y tecnológicos aislados del mundo que los rodea. (Margolin,2005:44).

Lo cierto es que después de esta entrada a la dinámica de desarrollo tecnológico y mercantil, difícilmente en el diseño se volvió a identificar algún movimiento de ruptura o de vanguardia. Ahora bien se adoptaba el término de tendencias que provienen de la esfera de los estudios comerciales no sólo para explicar los veloces y complejos cambios, sino para darlos por hecho, asumirlos, es decir identificarlos con prontitud para adquirirlos sin dudar, sin cuestionar lo que ustedes tienen a bien preguntar ¿y vivimos mejor? Raúl Cacho decía con respecto a la construcción de "La Ciudad Universitaria de México" en 1952, que debíamos ser capaces de hacer a la arquitectura no sólo algo nuestro, sino algo mejor.

Comentarios finales

Si buscamos redefinir el bienestar humano desde el diseño de su hábitat, podríamos considerar lo que Bonsiepe (2011) define como rasgos propios del diseño, de un diseño que ha reflexionado desde Latinoamérica:

- El diseño es esencia, no un valor agregado de la industria o superfluo del mercado.

- El diseño es multidimensional, no la visión corta

de los intereses de pocos.

- El diseño es fuente de economía, no de despilfarro, lucro o consumismo.

- El diseño es una práctica proyectual, utópica;la resignación no es una actitud de diseño.

Sin pretender agotar los rasgos que pueden definir el diseño, estos en particular, le dan luz a la función social del diseño, pero también la intención de toda esta exposición ha buscado señalar dos advertencias:

Tenemos que fomentar una **conciencia crítica de las limitaciones del diseño**. Donde a veces actuaremos en el espacio de lo admisible frente a lo posible, o nuestras respuestas serán adaptaciones y no modificaciones, u optaremos por lo permanente frente a la novedad. Reconocer las limitaciones del diseño nos permitiría fluctuar para encontrar lo pertinente, más allá del cambio por el cambio, de vanguardias que en su afán de la ruptura por la ruptura misma, acaban por auto-desterrarse y convertirse en presa fácil del consumismo.

Es momento de que la voz del diseño deje de insistir en jugar un papel protagónico y recuerde que su mejor trabajo es en equipo. Y que la función social del diseño también implica propiciar la participación con responsabilidad de la misma sociedad.

Descarto al cinismo proyectual y hasta nihilismo proyectual, como una opción para hacer frente a la crisis. Sería presuntuoso afirmar que el diseño puede jugar un papel decisivo en esta crisis generalizada-pues es también objeto de esta crisis-, pero sería igualmente presuntuoso negar la capilaridad de las actividades proyectuales en el tejido de la sociedad en crisis – pues también es participante activo de la configuración del escenario-. (Bonsiepe, 2011).

Por esa misma razón tenemos que fomentar una **conciencia crítica acerca de la presencia del otro, o de lo otro**. Favorecer lo común frente a un individualismo exacerbado, respetar las diferencias de cara a la homogeneización de las actividades comerciales, o de un ejercicio de poder. Dejar que la riqueza del contexto alimente los procesos de creación internos.

El diseño corre el peligro de volverse insensible ante los acontecimientos sociales porque está atrapado en la imagen de su propio espejo. Se embelesó cuando se vio reproducido mil veces. Cuando apareció en las revistas, cuando entró en las galerías, cuando como hoy, tuvo un foro donde hablar de sí mismo. Tenemos que estar en presencia de lo otro, para poder desdoblar la razón social del diseño sin dejar de ser lo que somos, reflexión, creación, proyección, concreción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Benjamin, Walter. La obra de arte de su reproductibilidad técnica y otros textos. Buenos Aires: Godot, 2012.

Berenstein, Mónica. Las desafiantes. México DF: Lectorum, 2008.

Bonsiepe, Gui. Diseño y crisis. Conferencia presentada en la Universidad Autónoma Metropolitana de México, en ocasión de la ceremonia de otorgamiento del título Dr. Honoris Causa. 2011.

Buen Abad Fernando. Imagen filosofía y creación. 2004 en: http://www.tuobra.unam.mx/publicadas/040907122834.html

Canales, Fernanda. La construcción de la modernidad en México. México DF: Fomento Cultural Banamex, 2013.

Cervantes, J, Luis. Los límites de la modernidad. Guanajuato: Gobierno del Estado de Guanajuato / Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, 1993.

Ewen, S. "Sentimientos Mecánicos", en Todas las Imágenes del Consumismo.La Política del Estilo en la Cultura Contemporánea. 2016 en: https://www.scribd.com/fullscreen/115795198?access_key=key-2njvlzsaxy7q85rjnqcm&allow_share=true&escape=false&view_mode=scroll

Greenberg, C. Arte y Cultura. Barcelona: Paidós, 2002.

Habermas, J. Teorías de la verdad, en Teoría de la acción comunicativa. Complementos y estudios previos. Madrid: Cátedra, 1989.

Hadjinicolaou, Nicos. Historia del arte y lucha de clases. México DF: Siglo XXI, 2005.

Heskett, John. El diseño en la vida cotidiana. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

Joselevich, E. Diseño posindustrial. Teoría y práctica de la innovación. Buenos Aires: Infinito, 2002.

Margolin, Víctor. Las políticas de lo artificial. México DF: Designio, 2005.

Mariátegui, José Carlos. José Carlos Mariátegui. Obras / Tomo 2. Cuba: Casa de las Américas, 1982.

Papanek, Víctor. Diseñar para un mundo real. Barcelona: Blume, 1971.

Pozas, Ricardo. Los nudos del tiempo. La modernidad desbordada. México DF: Siglo XXI/UNAM, 2006.

Revista SABER VER. Lo contemporáneo del arte. No. 17. México DF: Fundación Cultural Televisa, A.C., 1993.

Ródchenko, Alexander. Cartas de París. Madrid: La Fábrica, 2009.

Rodríguez, Luis. El tiempo del diseño. Después de la modernidad. México DF: Universidad Iberoamericana, 2000.

Salinas, Luis. Historia del Diseño Industrial. México DF: Porrúa, 2005.

Sparke, Penny. El diseño en el siglo XX. Barcelona: Blume, 1999.

Sparke, Penny. Diseño y cultura una introducción. Desde 1990 hasta la actualidad. Barcelona: GG Diseño, 2010.



Casa Editora
UNIVERSIDAD DEL AZUAY
50 AÑOS

Romance tempestuoso: el padre y la madre del diseño sustentable



Casa Editora
UNIVERSIDAD DEL AZUAY
50 AÑOS



Romance tempestuoso: el padre y la madre del diseño sustentable

Guillermo Bengoa

Resumen

El diseño sustentable, al igual que el romance entre Romeo y Julieta, nace de dos familias con propósitos radicalmente distintos: la familia economicista-consumista se empezó a preocupar por la sustentabilidad – y dentro de ella, por el diseño sustentable- cuando se dio cuenta de que vivimos en un mundo cerrado en cuestión de materia, que no podíamos seguir consumiendo materia y energía al ritmo actual y que además, ser "ecológico" ahorra plata y queda bien. La otra familia, humanista-ecologista, viene proclamando que el actual sistema de producción y consumo es injusto, excluye a ¾ partes de la población del planeta, consume los recursos de las generaciones futuras y deja al mundo más feo y triste.

Se generan entonces una serie de preguntas: ¿Será posible un romance entre ambas familias, que se logre a través del diseño sustentable? ¿Podremos evitar la tragedia con que termina Shakespeare si hablamos a tiempo entre ambas tradiciones? ¿Cómo se puede pensar desde las disciplinas proyectuales en un diseño distinto? ¿Cómo se mantiene una visión ética de la sociedad si estamos enseñando y aprendiendo a diseñar objetos que consumen ingentes recursos naturales y energía, y son para una elite?

Para responder algunas de esas preguntas primero revisamos los antecedentes de ambas familias (desde el Club de Roma y el informe Brudtland por un lado a Schumacher, Papanek y la Escuela de Ulm por el otro).

Luego el artículo intenta buscar algunas de las pautas posibles de este tipo de diseño, describir brevemente ciertas herramientas para lograrlo y contar experiencias de distinto tipo, escala y rigor que permiten vislumbrar un camino: una bicicleta que reemplaza el hierro por el bambú, una colección de ropa para bebés con algodón ecológico y bajo normas de comercio justo, un experimento social contra el SIDA en África, distintas soluciones para la población rural en Argentina, el diseño de ropa con cero desperdicio y otras visiones posibles.

Terminamos respaldándonos en el poeta y ensayista español Jorge Riechmann, quien escribió hace dos décadas: "*me parece esencial subrayar que la sustentabilidad no puede entenderse en ningún caso como un principio puramente técnico, sino como un principio ético-normativo, que incluye características necesarias junto a otras que son deseables, y por tanto no puede construirse según una versión única; es un proceso más que un estado, de forma que no es obtenido de una vez y para siempre*".

Romance tempestuoso: el padre y la madre del diseño sustentable

Hace más de cuatrocientos años William Shakespeare inmortalizó con "Romeo y Julieta" la trágica historia de dos jóvenes enamorados que, a pesar de la oposición de sus familias, enemigas mortales, deciden casarse de forma clandestina. Pero la fuerza de esa rivalidad y la mala suerte conducen, hacia el final, a la muerte de ambos amantes. El genial inglés le da forma de arquetipo a esta historia de amores imposibles, que parece que se repite desde el fondo de los tiempos.

Cuando hace más de 30 años se empezó a trabajar en el concepto de ecodiseño, la mayoría de los investigadores y diseñadores que comenzaron a impulsar ese concepto llegaban a él desde una vertiente ideológica o incluso moral: la convicción de que este modo consumista y agresivo de producir nos llevaría a la catástrofe y que se necesitaba un cambio social y económico profundo para garantizar no sólo la supervivencia del hombre sobre la tierra sino un mundo más justo para todos. Era antes de 1989 y el Muro de Berlín no había caído. La existencia de un contrapeso al sistema capitalista alimentaba las esperanzas de que en algún hueco entre ambos imperios se pudiera construir una opción diferente.

Por otro lado y en esa misma época, economistas tradicionales, desde las fuentes del poder, comenzaron a realizar proyecciones matemáticas de crecimiento de la demanda de materiales y energía y a confrontarlo con las existencias conocidas de ambas cosas. El resultado fue un alerta temprano: si seguimos consumiendo así, en pocos años se acaban los materiales. No había en esta alarma connotaciones éticas, era simplemente una constatación econométrica: algo tiene que cambiar para seguir con esta opulencia, tratemos de optimizar los modos de producción y que no se les ocurra a los países en vías de desarrollo intentar alcanza nuestros niveles de consumo, escribían alarmados los expertos del primer mundo.

Aunque en esos momentos no lo sabíamos, al igual que Romeo y Julieta, dos bandos tal vez imposibles de reconciliar intentaban amarse a través del diseño: la familia capitalista-consumista (pero no ciega) y la familia humanista-ecologista (pero no hippie). Veamos los antecedentes de ambas estirpes.

La familia pecuniaria: antecedentes desde la economía

Sin necesidad de remontarnos a anteriores corrientes filosóficas y económicas, como los fisiócratas del siglo XVIII, que atribuían toda posibilidad de enriquecimiento a la naturaleza, a mediados del siglo XX comienza a crecer una vertiente que desde la economía proclama que los recursos de la tierra no son infinitos y que nuestro método de producción iba a agotar en poco tiempo los recursos naturales.

La cara más visible de ese fenómeno intelectual fue la publicación en el año 1972 de "Los límites del crecimiento", informe elaborado por el Club de Roma, un grupo de científicos, empresarios y políticos del primer mundo, en el que se alertaba de manera catastrófica sobre el agotamiento de los recursos naturales si seguíamos consumiéndolos a ese ritmo. Según este informe, al día de hoy, 2014, deberíamos haber agotado las reservas en 12 de

los 19 elementos analizados: aluminio, cobre, estaño, gas natural, mercurio, molibdeno, oro, petróleo, plata, plomo, tungsteno y zinc[1].

Esa parte de "*los límites del crecimiento*" no se cumplió. Desgraciadamente, en lo que hace al crecimiento de la producción y oferta de productos para satisfacer necesidades creadas falsamente, tuvo razón el Club de Roma, y si los límites del crecimiento no se alcanzaron según lo predijo ese informe, se debió al uso de innovadoras tecnologías para la extracción, al descubrimiento de nuevos yacimientos y al reemplazo de viejos materiales por otros, como el cobre por la fibra óptica y el mercurio por sensores electrónicos en aparatos de medición; y no a una contención en el consumo o en una tendencia a la sobriedad.

La señal de alerta desde la economía y el consumismo ya se había prendido. Aún para aquellas empresas auspiciantes del Club de Roma, empezaba a ser obvio que existían límites materiales a seguir consumiendo. Pero como no estaban dispuestos a cambiar el modelo, proponían una contención del mismo, que debían hacer los países que aún no se habían desarrollado. Queda definida así la familia economista-consumista: hay problemas, se acaban los materiales, pero que se contengan otros.

El paso siguiente lo dio el informe de las Naciones Unidas *"Nuestro futuro común"*[2] que plantea explícitamente el concepto de desarrollo sustentable. Y conforme con él, aparecen diseñadores, escuelas y métodos de análisis que tratan de minimizar el impacto de la creciente producción de objetos que siguen fabricando las factorías de todo el planeta (ahora radicadas en el Sur, aunque sus productos se vendan en el Norte). ¿Y quien dará forma entonces a la creciente cantidad de objetos que las industrias siguen fabricando, que ahora deberán ser más "respetuosos hacia el ambiente"? Empieza a cobrar fuerza el concepto de ecodiseño y poco después, el de diseño sustentable.

La familia naturalista: antecedentes desde la ideología

Desde el lado de la ideología, o más profundo tal vez, desde una visión distinta de la sociedad, también se venía gestando un pensamiento que cuestionaba el modelo consumista, pero no solamente porque acabaran los materiales, sino porque veían la profunda inmoralidad de un sistema de producción y reparto que dejaba a gran parte de la humanidad con menos de las 2000 calorías diarias para sobrevivir corporalmente, mientras en el vértice del consumo, cada persona de los países ricos gastaba a diario quinientas veces esa cifra[3]. Autores como Frederich Schumacher con su idea de "lo pequeño es hermoso" o Iván Illich con la crítica al consumo suntuario y a la ganancia como único ob-

[1] Es interesante aclarar que a la mirada del primer mundo de "Los límites del crecimiento" se contrapuso otro informe generado en Latinoamérica, "Catástrofe o nueva sociedad", de fines de la década del 70, en el cual se presenta el "Modelo de Bariloche", una alternativa optimista a lo expuesto en el informe del Club de Roma, basada en la idea de establecer el verdadero nivel de las necesidades humanas, en vez de basarlo, como hacía el Club de Roma, en una proyección lineal del crecimiento desarrollista de la época.

[2] En este informe, elaborado para la ONU por una comisión encabezada por Gro Harlem Brundtland, entonces primera ministra de Noruega, se utilizó por primera vez el término desarrollo sustentable, definido como aquel que satisface las necesidades del presente sin comprometer las necesidades de las futuras generaciones.

[3] Según el propio Banco Mundial, el país con mayor consumo per cápita de energía, Islandia, consume 498 veces más que el país con menor consumo energético per capita del planeta, el Congo. La diferencia con EEUU – que es importante ya que globalmente, no per cápita, es el mayor consumidor de energía con el 25 % del total- es "sólo" de 126 veces. Fuente: http://wdi.worldbank.org/table/5.11#

jetivos en temas tales como la salud, venían dando aliento a un pensamiento alternativo al gigantismo del sistema.

Eran momentos difíciles. En particular, nuestros países latinoamericanos nos debatíamos entre la salida de las cruentas dictaduras de la década del 70 y la enorme herencia de la deuda externa que éstas dejaban, sumergidos por entonces en una caída constante de los precios de las materias primas que un economista encumbrado [4] había bautizado como "deterioro de los términos del intercambio": cada vez necesitábamos más materias primas de las que producíamos para conseguir menos productos elaborados en el primer mundo. Nada hacía pensar todavía en la irrupción de China en el mercado mundial y en la subida de los precios de las materias primas, ahora llamadas "comoditties" que han permitido períodos de crecimiento económico en Chile (cobre, litio), Ecuador (petróleo, bananas), Argentina, Brasil y Paraguay (soja) Bolivia (gas, zinc, plata).

¿Cómo se podía pensar desde las disciplinas proyectuales en un diseño distinto? ¿Cómo se mantenía una visión ética de la sociedad si estábamos enseñando y aprendiendo a diseñar objetos que consumían ingentes recursos naturales y energía y eran para una elite? Había otro problema adicional: una experiencia alternativa al diseño capitalista que se había intentado en Chile entre 1970 y 1973, por un equipo entre los que estaba Gui Bonsiepe, proveniente de la Escuela de Ulm, había terminado violentamente aniquilada por la dictadura de Pinochet.

En la década del 80, entonces, los que pensábamos en el ecodiseño veíamos su necesidad como una consecuencia lógica de un término que, inventado al parecer por un funcionario del PNUMA[5], Maurice Strong y formulado más científicamente por el economista polaco-francés Ignacy Sachs, empezaba a crecer en la consideración de ciertas comunidades: el ecodesarrollo: *"Un estilo o modelo para el desarrollo de cada ecosistema, que además de los aspectos económicos que toma en cuenta el desarrollo, considera de manera particular los datos económicos y culturales del propio ecosistema para optimizar un aprovechamiento, evitando la degradación del medio ambiente y las acciones depredadoras" (1978)*[6]. Sin ser revolucionaria, esta definición hacía un cierto hincapié en soluciones posibles desde cada cultura y ecosistema, lo que nos permitía albergar una idea de que podíamos encontrar salidas apropiadas para nuestros problemas desde nuestros países.

Empezábamos a vislumbrar que podía haber un manejo de la disciplina proyectual que apuntara a satisfacer necesidades reales de la población, respetando también pautas de disminuir el impacto ambiental de su fabricación, uso y destino final. Pero no sabíamos bien en qué se diferenciaba esa idea de la noción consumista de bajar los costos reduciendo materiales, o de fabricar productos sólo un poco menos agresivos para el ambiente, pero con un aspecto "ecológico".

El primer encuentro: nace una pasión

Estaban las reglas planteadas: desde el lado de la

[4] Esta hipótesis la desarrolló el argentino Raúl Prebisch en la década del `60 y luego fue reelaborada por numerosos economistas, desde distintos puntos de vista, para intentar explicar un fenómeno que se siguió dando durante todo el siglo XX
[5] PNUMA son la siglas en castellano del Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente
[6] SHOP/CEPAL/PNUMA, Ecotécnicas para los asentamientos humanos en el trópico húmedo de México, marzo de 1978.

economía, el desarrollo sustentable, plenamente capitalista, reemplazaba en los `90 al ecodesarrollo, que tenía aún ciertas resonancias tercermundistas. El desarrollo sustentable se planteaba en la intersección de tres esferas: la económica, la social, la natural. Empieza allí una corrida del adjetivo sustentable hacia todos los sustantivos del planeta: arquitectura sustentable, deporte sustentable, maquillaje sustentable y, por supuesto, diseño sustentable. No fue una mera transformación terminológica: fue la apropiación por el sistema de un reclamo por la destrucción de la naturaleza que se venía dando desde mucho lugares distintos.

En el campo del diseño la evolución de los términos y conceptos fue distinta: el término "ecodiseño", que en principio aludía solamente a un diseño que consumiera menos materia y energía y cuya herramienta principal era el análisis del ciclo de vida, fue siendo lentamente desplazado por el de "diseño sustentable" que agrega, en los casos más completos, consideraciones de sustentabilidad en los tres campos: social, económico, ecológico.

Desde el lado más extremo de la familia ecologista vieron en este nombre simplemente lo que en inglés llamaron "green washing", es decir, pintar de verde los mismos objetivos consumistas de siempre. Así como desde el lado más duro de la familia consumista vieron el diseño sustentable simplemente como una manera de bajar los costes de algunos insumos y sobre todo de la energía en el proceso productivo, que es cada vez más cara.

En el medio, buscando el romance, otros plantearon que había allí un pequeño resquicio para seguir trabajando en las disciplinas proyectuales desde un paradigma distinto, en construcción. Las familias estaban enfrentadas, ¿saldría algo bueno de esto?

Empezando el siglo XXI

Hoy estamos exactamente en esa encrucijada. A diferencia de unos pocos años atrás, existe una serie de herramientas que nos permiten acercarnos al impacto ambiental que producen los productos que diseñamos.

Lo que hace poco tiempo atrás intentábamos estimar manualmente hoy lo hace programas de computación como Eco-it (diseñado por un grupo holandés y con una versión en español y gratuita que suministra el IHOBE, institución del Gobierno Vasco), la Rueda Estratégica (aprobada por el PNUMA) el índice de Higgs y la Tabla Nike (creados por Sustainable Apparel Coalition, una unión de empresas de fabricación de ropa) Umberto (del Ifeu-Institut, Alemania), Ecodesign Pilot (de origen vienés) o SIMA Pro (de Pre consultants, holandés).

Programas que son todos interesantes conceptualmente, basándose la mayoría de ellos en un análisis muy detallado del ciclo de vida del producto, lo que les permite saber en qué fase (producción de materias primas, producción del objeto, distribución, consumo, disposición final) ocurren los mayores impactos. Pero todos esos programas tienen también serios problemas operativos, sobre todo para nuestros países, que suelen carecer de bases de datos fidedignas, por lo cual se hace difícil elegir entre opciones de materialidad de las que se desconocen los impactos reales.

Otro problema que aparece es en qué unidad se miden los impactos ambientales. La mayoría de los programas apuesta a un índice multidimensional, creado por la adición de indicadores específicos:

por ejemplo, la tabla Nike de impacto de los materiales se basa en cuatro índices: contaminación química, energía (CO2 equivalente), uso de agua/suelo y residuos. A su vez cada uno de esos índices está compuesto por una serie de indicadores (por ejemplo, el índice de contaminación química está compuesto de cuatro indicadores: carcinogénico, peligro agudo, peligro crónico y disruptor endocrino o teratogénico). La mayoría hace mucho hincapié en la huella de carbono, tal vez por ser un indicador relativamente sencillo de calcular (o porque en un momento pareció ser un negocio importante, debido a los bonos de carbono que iba a poner en marcha el protocolo de Kyoto y que fracasaron).

Independientemente de esos problemas, no deja de ser un avance la posibilidad de cuantificar esos impactos, y es imprescindible que desde el lado de la familia naturalista sepamos manejar esos programas. Sea cual sea nuestra postura, tenemos que hacerla operativa y para eso poder comparar impactos de distintas opciones es vital. Victor Margolin, un brillante teórico norteamericano, escribió en el año 2002: *"El desafío de crear un mundo sustentable ha pasado del reino del idealismo al de la necesidad. La comprensión de la sustentabilidad es un valor esencial, que provendrá de una toma de conciencia en el campo del diseño, similar a la que muchos grupos sociales han experimentado desde mediados de los años sesenta"*[7].

Responsabilidad del diseñador

Como decíamos, desde distintas vertientes del diseño, se venía ya pensando en los problemas ambientales, si bien no se los llamaba con ese nombre.

Uno de esos antecedentes es la Escuela de Ulm, que vivió una corta y fecunda carrera de sólo 15 años a partir de 1953. Fundada por Inge Scholl, Otl Aicher y Max Bill, tenía como objetivo la formación de diseñadores en las áreas de comunicación visual, diseño industrial, construcción, información y medios audiovisuales. Sus fundadores veían la propuesta como un medio para reforzar las ideas democráticas y promover la emergencia de una nueva cultura, en una Alemania destruida tras la Segunda Guerra Mundial. Dentro de los objetivos de su programa educativo estaba despertar una actitud consciente y reflexiva sobre las consecuencias culturales y sociológicas del diseño, objetivo que se entronca con la mejor tradición del diseño sustentable actual. Una de sus preocupaciones era no pensar sólo en el mejoramiento del producto final, sino en el servicio real que se requería, una pauta usada por el diseño sustentable.

Por otra parte, en muchas de sus manifestaciones[8] se ve que la HfG estaba siempre en un inestable equilibrio entre una crítica extrema del sistema capitalista y la inclusión de pautas racionales –un ra-

[7] Margolín, Victor (2003) Las políticas de lo artificial. Ediciones Disegnio, México.
[8] El pensamiento de la Escuela de Ulm está explicitado en una publicación que hizo la escuela, denominada simplemente "ulm" que tuvo 12 números. Se puede leer en inglés o alemán en http://ulmertexte.kisd.de/ . Gran parte de las ideas ulmianas se pueden encontrar en libros posteriores de Gui Bonsiepe, brillante docente de la HfG (Bonsiepe, Gui-1985- El diseño de la periferia. México: GG, 1985) y de Tomás Maldonado, director y uno de los primeros pensadores del tema ambiental en la década del 70 (Maldonado, Tomás -1995- Hacia una racionalidad ecológica, publicado en italiano en 1990).

cionalismo humanista, de fines, no un racionalismo solamente instrumental, de medios- que pudiera aportar el diseño a la sociedad. Justamente la respuesta que encontraron para elaborar ese equilibrio fue la búsqueda de una extrema y amplia concepción de racionalidad. No alcanzó, sin embargo, para evitar las contradicciones que llevaron a su cierre, ni siquiera a pesar del éxito de la "buena forma": "*Es evidente que la gute form, acto de disenso según Max Bill, se hace acto de consenso transformándose en estilo Braun. El neocapitalismo alemán ha actuado en este caso con refinada astucia: ha cooptado la gute form. Sería exagerado e incluso injusto afirmar que el estilo Braun, llamado también abusivamente estilo Ulm, sea un styling del neocapitalismo alemán. Pero una cosa es indudable: pone de manifiesto los límites reales del disenso de la* gute form". (Maldonado, 1977)[9].

Un poco después, en 1964, un diseñador gráfico inglés publica, junto con otros 22 colegas, el manifiesto First Things First[10] (algo así como "lo primero va primero") en donde hacen una protesta en contra del aparato publicitario para vender cualquier tipo de producto sin criterio alguno y que "contribuyen poco o nada a la prosperidad nacional", y proponen centrar las prioridades en formas de comunicación más útiles y duraderas, como "*señalización para las calles y edificios, libros y periódicos, catálogos, manuales de instrucciones, fotografía industrial, material educativo, películas, documentales televisivos, publicaciones científicas e industriales y todos los otros medios a través de los cuales podemos promover nuestro oficio, nuestra educación, nuestra cultura y nuestra conciencia del mundo*". Tuvo gran repercusión en una situación histórica en la cual la sociedad de consumo vivía un momento próspero, la actividad del diseñador se estaba afianzando profesionalmente y se abrían enormes oportunidades en publicidad, identidad corporativa, etc.
También importante, aunque tardíamente reconocido fue Victor Papanek (1971), un diseñador de origen austríaco que planteó muy fuertemente la responsabilidad social del diseñador, con el argumento de que lo que hacen los diseñadores implica cambios en el mundo real. Hizo hincapié en que es necesario proyectar para los sectores más desposeídos, pero siempre con una mirada ecológica, que tenga en cuenta de dónde vienen y a dónde van los materiales. Una de sus frases más divulgadas y que muestra su lúcida acidez es *"Hay profesiones más dañinas que el diseño industrial, pero sólo unas pocas. Y posiblemente sólo otra profesión es más falsa: el diseño publicitario que persuade a la gente de comprar cosas que no necesitan, con dinero que no tienen, con el fin de impresionar a otros a quienes no les interesa, es probablemente el campo más falso en existencia hoy día. El diseño industrial, al fabricar las llamativas idioteces pregonadas por los publicistas, entra con un cercano segundo puesto".* (Papanek, 1971)[11].

Una historia corta pero valiosa, de la cual hemos contado sólo algunos eslabones. Ahora bien, ¿Cómo se transforman esas inquietudes intelectuales, esa valoración ética del diseño, esa búsqueda de las reales necesidades de la gente, ese deseo de minimizar los impactos ambientales que producen los productos que diseñemos en mejoramien-

[9] Maldonado, Tomás (1977) El diseño industrial reconsiderado, ed. G. Gili, Barcelona.
[10] El original en inglés puede encontrarse en el sitio oficial de Ken Garland http://www.kengarland.co.uk/KG-published-writing/first-things-first/ . En castellano está en muchos sitios, por ejemplo http://blog.duopixel.com/articulos/first-things-first-1964.html
[11] Papanek, Victor (1971). Design for the Real World: Human Ecology and Social Change, New York, Pantheon Books. Se hace difícil encontrar traducción castellana de los libros de Papanek. Hubo una traducción de 1977: Papanek, Victor Diseñar para el mundo real. Ecología humana y cambio social, H. Blume, Madrid y hay una nueva edición que sólo se consigue por internet en http://pol-len.cat/products/disenar-para-el-mundo-real.

tos concretos, en prácticas reales?

Sinceramente no lo sé. Pero tengo algunas certezas. Una de ellas es: tenemos que armar equipos. No es sólo pensar a nivel teórico en la interdisciplina: es a nivel práctico entender los distintos lenguajes de las profesiones. Usar lo que sabe un ingeniero sobre layouts y organización de la producción. Usar lo que sabe un arquitecto de impactos urbanos. Lo que sabe un licenciado en gestión ambiental de los impactos sobre el medio natural y el funcionamiento de los ecosistemas. Sin esa labor conjunta, seguiremos pensando en términos de mejoramiento de productos y no de prestación de servicios y satisfacción de necesidades.

Otra certeza: tenemos que insistir desde nuestro lugar de trabajo en que se considere siempre el ciclo de vida del objeto. Así como hoy día no sale al mercado ningún producto que no haya pasado numerosas pruebas de mercado, testeo con grupos focales, estudios publicitarios y análisis de costes, la crisis ambiental actual debería plantear que todo nuevo producto sea estrictamente analizado con alguna de las metodologías existentes que permiten evaluar su comportamiento ambiental. Herramientas que permiten calcular no sólo el costo de producción directo para la empresa, sino también las externalidades que pagan aquellos que no se benefician con su uso.

Esta revisión sistemática de todos los productos deberá barrer, entre otros aspectos: "*selección de materiales de bajo impacto; reducción del uso de materiales en peso o en volumen; optimización de las técnicas de producción, de los sistemas de embalaje y distribución, de la vida útil y del fin de vida del sistema; reducción del impacto ambiental durante el uso del producto y desarrollo de conceptos como la desmaterialización, el uso compartido del producto, la integración de funciones y la optimización funcional*" (Rieradevall; Vinyets, 2000)[12]. ¿Parece muy pragmático? Lo es, pero es necesario. Si no tratamos de atenuar la velocidad de este tren del consumo, el impacto que llegará tarde o temprano será más fuerte, y como siempre, sufrirán más los más desposeídos.

Tal vez todo esto suene difícil o lejano. Pero hay que empezar en algún momento, desde algún lado. Veamos algunos ejemplos que, sin ser perfectos, poseen algunas de las cualidades citadas.

Caso 1: bicicleta de caña de bambú: materiales renovables

Las variantes tipológicas de la bicicleta están muy acotadas, al ser un invento que casi ha llegado a lo que en la evolución biológica se denomina "estasis": un nivel de perfección y simpleza que no se puede superar. Sin embargo, si no se puede trabajar con innovaciones tipológicas, sí se puede trabajar con la materialidad para que este desarrollo sea sustentable, teniendo en cuenta que la mayoría de las bicicletas son de caño de hierro.

Eso es lo que comenzó a hacer Nicolás Masuelli, un estudiante de ingeniería de Rosario, Argentina, para su tesis. Desarrolló la bambucicleta, que reemplaza los caños de hierro por cañas de bambú. Lo que parecía una búsqueda de originalidad se fue

[12] Rieradevall, Joan & Vinyets, Joan (2000). Ecodiseño y ecoproductos. Barcelona: Rubes.

perfeccionando y en el año 2008 la bambucicleta es sometida a una serie de pruebas de esfuerzo en el Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI), de las cuales sale airosa, mostrando en los test un rendimiento igual que las bicicletas de hierro.

Hoy se fabrica de manera industrializada, pero en series cortas. Dice Leonardo Pelegrin, uno de los emprendedores que la hacen: *"El desafío radica en que el método de armado es una extensa cadena de procesos que requieren un cuidado y una pericia artesanal, presentándose numerosas dificultades para lograr una sistematización que reduzca los tiempos y esfuerzos necesarios para poder ensamblar un cuadro. Hay infinidad de variables que complejizan enormemente el proceso con respecto a un cuadro metálico soldado, por lo que se hace difícil desglosar el proceso en subtareas simples y transferibles. Lo interesante, pero que a la vez le adiciona dificultad al desafío, es que estas tecnologías no están aún bien desarrolladas, por lo que no tenemos muchos puntos de referencia. En el mundo, los otros pocos que están construyendo bicicletas de bambú evidencian estar encontrándose con los mismos problemas técnicos."*[13]

Lo que hace a la sustentabilidad es que, a diferencia de la enorme huella ecológica del hierro como materia prima, se le contrapone la del bambú, que ya de inicio es un insumo renovable. Sigue diciendo Pelegrin: *"lo que me convencía como diferencial a largo plazo era la cuestión ecológica, que tiene que ver con la altísima tasa de renovabilidad del bambú como materia prima. Es el árbol más rápido en crecer, tarda sólo dos o tres años en estar en su punto perfecto. Y aparte, como crecen muchos por metro cuadrado, los bosques de bambú absorben más dióxido de carbono que otras plantaciones. También me gustó lo de la flexibilidad. Y que no hace ruido porque no tiene metal, cosas que fuimos descubriendo después. Creo que en el futuro no lejano, cuando se superen tabúes, estos diferenciales se van a ponderar cada vez más."*

Caso 2: Timo Rissanen, Sam Forno y el desperdicio cero

En la manufactura de ropa se pierde un porcentaje –que oscila entre el 3 y el 7 %- en los sectores de tela que no se utilizan. Este porcentaje ha disminuido con la aparición de programas de computación, desde hace unos años, que optimizan el uso de la tela, teniendo en cuenta el brillo, la necesidad o no de cortar al bies, etc. Sin embargo, en una moldería tradicional inevitablemente en cada tizada se pierden retazos.

Timo Rissanen es un diseñador que en EEUU viene desarrollando moldería con cero desperdicio. Experimentando con metodologías provenientes, entre otras cosas, de la técnica japonesa de origami, ha logrado hacer vestimenta de alta calidad con nulo desperdicio de tela. Sam Formo, que trabaja en el mismo sentido, dice: *"El patrón no-residuos (o molde sin desperdicios) se ha desarrollado con el fin de eliminar los residuos de corte que por lo general terminan en los vertederos. Rellenando los espacios negativos con el fin de utilizar toda la tela diseñada y compartiendo líneas de corte, una prenda emerge sin dejar atrás una pila de residuos".*[14]

[13] Fuente: http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/subnotas/3-58062-2012-03-04.html
[14] Sam Forno, entrevista en revista "Metropolis", posteado en el blog de Timo Rissanen, http://timorissanen.com/2009/09/14/sam-formos-zero-waste-jacket/

Este ahorro de material, si se tiene en cuenta el concepto de ciclo de vida, es también ahorro de energía que se utiliza para producir la materia prima, e implica no solamente una especie de habilidad casi mágica de cortar una tela sin tener desperdicios, sino un pensamiento complejo que abarca todo el producto: *"Mediante la eliminación de residuos y la creación de diseños atemporales que disminuyen la necesidad de consumo, que a su vez ahorra la energía incorporada en la tela, disminuye la necesidad de transportar los residuos hasta su eliminación en vertederos y en el extranjero a los corredores de ropa."* También hay que incluir en esta complejidad cuestiones propias del saber del diseñador tradicional: *"Se buscan los tipos de tejidos aptos para este proyecto debido a la calidad y la incapacidad de deshilacharse, lo que significa que los bordes de corte no tienen que ser terminados (ahorrando así la energía extra que necesitaría una máquina para ejecutarla). Todos y cada parte del patrón es utilizado y puesto en la prenda terminada, las piezas de rompecabezas como entrelazadas en la parte frontal se extraen a través de los ojales, creando el cierre de la chaqueta y también buscando convertirse en una característica de diseño único".*

Caso 3: Chunchino, materias y embalaje naturales, mano de obra digna

Chunchino es una marca de prendas para bebés que empezó en el año 2008 con el primer embarazo de Ileana Lacabanne, su dueña. La idea inicial no estaba basada en el ecodiseño, sino en un emprendimiento que ayudara a un mundo mejor en el futuro. Poco a poco fue tomando pautas del diseño sustentable *"Estudié materiales y así llegué al algodón orgánico y agroecológico, a los conceptos de ecodiseño y sustentabilidad"* Dice Ileana *"Jamás había diseñado una prenda y no sabía nada de telas, pero cuando conocí las ventajas del algodón orgánico supe que era lo mejor para estar en contacto con la piel del bebé (en las primeras semanas es cinco veces más delgada que la de un adulto). Tiene una calidad superior por sobre el común, es mucho más suave, para su cultivo no se utilizan pesticidas ni químicos, y no se contamina el agua. Además es cómodo, hipoalergénico y regula la temperatura corporal"*[15].

Además de los materiales, otro punto importante fue el diseño en sí: *"Prendas básicas y atemporales, las más funcionales para estar con el bebé. Luego le agregué estampados simples, lo menos invasivos posibles, y como no quería usar cierres ni metal ni elástico, uso botones naturales de coco y amarras de tiras del mismo algodón."*

Con la idea de construir un modelo de negocio sustentable, contactó a pequeños proveedores de materias primas de algodón orgánico y agroecológico de Chaco reunidos en el grupo Otro Mercado al Sur, y tercerizó el trabajo de confección con Mundo Alameda, un taller textil que garantiza trabajo digno y salario justo. También se pensó en el envoltorio: embalaje 100% reciclable realizado por RedActivos. La línea tiene ropa, baberos, gorros, portachupetes, mantas, portabebés y bolsos porta enfant, que cuando se dejan de usar se vuelven colcha y morral.

[15] Fuente: http://www.lanacion.com.ar/1522342-chunchino-el-buen-ejemplo.

Caso 4: desarrollo rural y pequeñas tecnologías

Cuando se piensa en diseñoindustrial suelen aparecer imágenes de objetos del consumo: electrodomésticos, aparatos de comunicación, indumentaria moderna. Sin embargo, los saberes del diseñador, la búsqueda de soluciones para problemas cotidianos que necesitan ingenio, ergonomía, aprovechamiento de la tecnología existente (todas condiciones del buen diseño industrial) pueden aplicarse a las dificultades de las comunidades agrarias de nuestros países. Un ejemplo de la cantidad de artilugios que pueden desarrollarse se muestra en el libro "Energías renovables para el desarrollo rural" publicado por el Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA) de Argentina[16], donde se ven pequeños biodigestores familiares, mini-plantas de biodiesel, distintos tipos de calefactores y cocinas que optimizan el rendimiento de la leña, aerogeneradores hogareños, cocinas y refrigeradores solares, etc.

Cada uno de estos artefactos demuestra pertenecer a la famosa intersección conceptual entre las tres esferas que aseguran la sustentabilidad: la social, la económica, la natural.

Hacen que mejore la calidad de vida de personas que se encuentran alejadas de las redes de infraestructura, haciendo sostenible la esfera social y ayudando a evitar que esa población emigre a las ciudades.

Hacen que se ahorre energía en combustibles fósiles y permiten el desarrollo de industrias familiares – como secaderos o generadores eólicos de energía eléctrica- haciendo sostenible la esfera económica y evitando que el Estado tenga que subsidiar esa comuna.

Hacen que se contamine menos, se depuren aguas negras, y se evite la depredación de bosques para leña haciendo sostenible la esfera natural en su relación con la sociedad.

Incluso si se piensa solamente desde el punto de vista individualista, del diseñador como creador que necesita ejercer su libertad artística – vertiente que nos viene desde algún sector de la Bauhaus y que seguimos cultivando en los talleres de diseño- este campo de investigación y diseño para la población rural es mucho más amplio, interesante y divertido que las restricciones de mercado que se le imponen al diseñador que trabaja para una gran empresa.

Caso 5: proyecto Masiluleke:[17]

Los proyectos de diseño que solemos estudiar se empiezan a mostrar desde el producto terminado. Pero a veces lo más interesante está en el proceso, y mucho más si ese proceso empezó con un problema que parecía estar lejos de las disciplinas proyectuales.

[16] Cardozo, Francisco (compilador) (2009) Energías renovables para el desarrollo rural, publicado por el Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA) de Argentina.
[17] Agradezco el conocimiento de este tema a la diseñadora Astrid Ariza González. En castellano hay información en http://www.di-conexiones.com/proyecto-masiluleke-sistema-integral-de-informacion-deteccion-y-educacion-del-hiv/

El problema: en África, más del 40% de las personas están infectadas de VIH/SIDA. Sintéticamente, esto se debe a tres causas: 1) El estigma social y la desinformación evitan que la población se realice la prueba del VIH; 2) Como consecuencia la mayoría de las personas son diagnosticadas tardíamente y 3) De los diagnosticados, solo el 10% de las personas infectadas recibe las drogas antirretrovirales y de este porcentaje se espera que cerca del 40% abandone el tratamiento luego del segundo año.

A este panorama se le suma un dato externo, aparentemente inconexo: una revisión sobre el estado de las tecnologías en Sudáfrica relevó que cerca del 90% de la población tenía acceso a celulares. Y para la época de inicio de este proyecto, en el año 2006, 35.000.000 de mensajes de texto se enviaban cada día en Suráfrica; 7.000.000 de estos mensajes de texto eran solo tres letras: PCM, *Please Call Me*. La Fundación Praekelt visualizó la oportunidad de llenar los 157 caracteres vacíos con información de contacto de centros asistenciales.

En octubre de 2008, utilizando la idea de esta Fundación, el contenido del mensaje de iTeach, y la capacidad de red de MTN South Africa, se lanza la prueba de campo más grande del mundo en utilizar tecnologías móviles como medio promotor de salud. Aproximadamente 1.000.000 de mensajes fueron enviados ese día y continúan enviándose diariamente, alcanzando el contacto con casi la totalidad la población e incrementando en cerca de 300% las llamadas a centros asistenciales

Una segunda fase del *Proyecto Masiluleke*, en la que el equipo de Frog Design se involucra, se propone desarrollar un kit casero para realizar la prueba del HIV. La estrategia, que funcionaría semejante a una prueba de embarazo, presenta algunas controversias en relación con la falta de orientación que puede ocasionar el autodiagnóstico, pero evaluados costos y beneficios se decidió aplicarla. Además del diagnóstico personal y reservado, el kit de autodiagnóstico contempla la posibilidad de apoyo telefónico durante la realización de la prueba: el interior del folleto contiene información de uso, datos educativos y números telefónicos de la red asistencial, vinculando esta iniciativa con la primera fase del proyecto. Dice Astrid Ariza (2012), una diseñadora colombiana: *"El Proyecto Masiluleke, lejos de encajar en los modelos tradicionales de innovación incremental es un claro exponente del pensamiento disruptivo que promueve Luke Williams[18]: las ideas de utilizar el espacio vacío de los mensajes PCM y transformar una tecnología de diagnostico en un kit casero que cualquier persona no capacitada pueda utilizar desde la privacidad de su hogar, son hipótesis disruptivas que transforman radicalmente las posibilidades de acción. También, el ejercicio de unir a promotores, estrategas en tecnología y diseñadores, es una forma de encontrar resultados imposibles de lograr por sí solos. Estas operaciones de diseño estratégico, aplicadas a la innovación social, descubren un nuevo perfil para el trabajo de los diseñadores"*[19].

Conclusión

Hoy no se vislumbra cercano un cambio revolucionario y repentino en el mundo[20]. Más bien parece que, tanto los que estamos convencidos desde el

[18] Luke Williams es un educador y consultor principal en estrategias de innovación. Ha trabajado internacionalmente con empresas como American Express, GE, Sony, Crocs, Virgen, Disney y Hewlett-Packard, para desarrollar nuevos productos, servicios y marcas. Williams es uno de los socios de Frogdesign, empresa innovadora en el campo del diseño.
[19] Ariza González, Astrid M. Catherine (2012) El Proyecto Masiluleke y la construcción social del objeto de diseño. Maestría DiCom, Buenos Aires
[20] Aunque en rigor de verdad tampoco lo parecía en 1989, cuando cayó el comunismo y se desvaneció el sistema mundial bipolar.

corazón y la conciencia de que este sistema es cruel y errado, como los que creen desde el confort y el bolsillo que es sabio y correcto; pero ven sus límites materiales tendremos que buscar cambios graduales pero necesarios para sobrevivir en el planeta.

Lamento decirnos a ambos grupos que no lo tenemos que hacer por la Naturaleza. Ella seguirá adelante sin nosotros, los humanos, aunque antes de irnos extingamos miles de especies, calentemos el planeta o lo hagamos brillar de radioactividad en algunos sitios. Ya se han extinguido millones de especies a lo largo de estos últimos 4000 millones de años, y otras las han reemplazado, no hay teleología en este universo, solamente hay una fuerza increíble por seguir existiendo.

Lo tenemos que hacer por nosotros, por nuestras posibilidades de supervivencia como especie, por las cosas maravillosas que hemos creado y que merecen ser vistas por otros humanos del futuro. También debemos recordar las cosas terribles que inventamos, todo el tiempo, para no repetirlas.

J. Holloway (2012), un pensador irlandés que vive y trabaja en México, escribió: *"La única manera posible de concebir la revolución es en términos de grietas en el tejido de la dominación capitalista: como el reconocimiento, la creación, expansión, multiplicación y confluencia de los espacios o momentos de negación-y-creación; espacios o momentos en los cuales las personas dicen: "¡No! ¡Ya basta! ¡Aquí no! Aquí no vamos a subordinar nuestras vidas al dominio del capital; aquí vamos a hacer sólo aquello que nosotros mismos consideramos necesario o deseable hacer!"*[21]

Mirar hacia delante es indispensable hoy, en un mundo en el que la locura consumista hace que el primer mundo gaste más en cosméticos que lo que gastan los países pobres en salud. La búsqueda de equidad social es el programa más urgente de cualquier actividad; más urgente aún que la lucha contra la contaminación ambiental y el agotamiento de los recursos naturales.

Y si no estamos esperando ya en una revolución universal, pensemos para adelante en utilizar los pequeños espacios de libertad que da la actividad proyectual todo el tiempo para tomar la elección correcta. La elección menos dañina para el ambiente (y para eso hay que saber cuál es, es decir, hay que ser buenos profesionales, que manejen la técnica) Saber para quién se trabaja y elegir, aunque no sea tan vistoso el resultado. Leer las necesidades concretas de nuestras poblaciones urbanas y rurales y buscar soluciones desde el diseño.

Volviendo a la metáfora inicial: tal vez el final trágico de Romeo y Julieta se podría haber evitado si ambas familias se hubieran hablado a tiempo. Tal vez estamos todavía –por segundos quizás- a tiempo de iniciar un diálogo entre una familia que piensa en la sustentabilidad solamente como una reducción de costos y aumento de ganancias (y tiene el poder) y otra familia (en la que yo nací, por suerte) que piensa en la sustentabilidad ante todo como una obligación para los miles de millones de personas que no tienen nada y que si el mundo entra en una catástrofe ambiental sufrirán mucho más que nadie.

El poeta y ensayista español Jorge Riechmann (1995) escribió hace dos décadas: *"me parece esencial subrayar que la sustentabilidad no puede entenderse en ningún caso como un principio puramente técnico, sino como un principio ético-nor-*

[21] Holloway, John (2012) Acerca de la Revolución, Ediciones Capital Intelectual, Buenos Aires

mativo, que incluye características necesarias junto a otras que son deseables, y por tanto no puede construirse según una versión única; es un proceso más que un estado, de forma que no es obtenido de una vez y para siempre (…) une reglas de gestión ecológicamente responsable (…) con principios de equidad socio-política, participación ciudadana y pluralidad cultural"[22].

En esa tarea de crear herramientas de sustentabilidad –una racionalidad de medios- para trabajar para un mundo más justo y posible –una racionalidad de fines- nos va la posibilidad de crear en nuestras profesiones, y también nos va la vida.

[22] Riechmann, Jorge (1995) Desarrollo sostenible: la lucha por la interpretación, capítulo del libro de Riechmann, Naredo, Bermejo y otros: De la economía a la ecología, Ediciones Trotta, Valladolid.

BIBLIOGRAFÍA CITADA Y FUENTES

Banco Mundial. Indicadores de crecimiento. <http://wdi.worldbank.org/table/5.11#>

Benjamin, Walter. La obra de arte de su reproductibilidad técnica y otros textos. Buenos Aires: Godot, 2012.

Bonsiepe, Gui. El diseño de la periferia. México DF: GG, 1985.

Cardozo, Francisco. Energías renovables para el desarrollo rural. Argentina: Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA), 2009.

Catherine, Astrid; González, Ariza. El Proyecto Masiluleke y la construcción social del objeto de diseño. Buenos Aires, 2012.

Diario La Nación. <http://www.lanacion.com.ar/1522342-chunchino-el-buen-ejemplo>

Diario Página 12. <http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/subnotas/3-58062-2012-03-04.html>

Escuela de Ulm. <http://ulmertexte.kisd.de/>

Garland, Ken. <http://www.kengarland.co.uk/KG-published-writing/first-things-first/.>

Herrera, A.; Scolnik, H.; Chichilnisky, G.; Gallopín G.; Hardoy, J.; Mosovich, D. ¿Catástrofe o Nueva Sociedad? Ottawa: IDRC, 1977.

Holloway, John. Acerca de la Revolución. Buenos Aires: Editorial Capital Intelectual, 2012.

Maldonado, Tomás. El diseño industrial reconsiderado. Barcelona: G. Gili, 1977.

Maldonado, Tomás. Hacia una racionalidad ecológica. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1995.

Margolín, Víctor. Las políticas de lo artificial. México DF: Ediciones Desegnio, 2003.

Meadows DH, Meadows DL, Randers, J. Los límites del crecimiento. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1972.

Nikebiz. <http://www.nikebiz.com/Default.aspx>

Otro mercado textil. http://otromercadotextil.blogspot.com.ar/2010/11/comercio-justo-al-sur-el-desafio-de-los.html

Papanek, Víctor. Design for the Real World: Human Ecology and Social Change. Madrid: Blume, 1971.

Riechmann, Jorge. Desarrollo sostenible: la lucha por la interpretación. Valladolid: Ediciones Trotta, 1995.

Rieradevall, Joan; Vinyets, Joan. Ecodiseño y ecoproductos. Barcelona: Rubes, 2000.

Schumacher, E. Small is beautiful: Economics as if People Mattered. Barcelona: Blume, 1973. < http://www.ditext.com/schumacher/small/small.html>

SHOP/CEPAL/PNUMA. Ecotecnias para los asentamientos humanos en el trópico húmedo de México. 1978.

World Comision on Enviroment and Development. Our Common Future. New York: Oxford University Press. 1987.



Casa Editora
UNIVERSIDAD DEL AZUAY
50 AÑOS

COMPLURIDADES Y MULTISURES
Diseño con otros nombres e intenciones



Casa Editora
UNIVERSIDAD DEL AZUAY
50 AÑOS



Casa Editora | UNIVERSIDAD DEL AZUAY 50 AÑOS

COMPLURIDADES Y MULTISURES
Diseño con otros nombres e intenciones

Alfredo Gutiérrez Borrero

Resumen

El diseño no acontece en el vacío. Es fruto del ejercicio de personas que agrupadas llamamos 'sociedades' aunque podrían designarse de otros modos. Si no lo hacemos es porque desde un lugar del Occidente fueron clasificados todos los demás lugares planetarios y asumida la generalidad de lo diferente con los conceptos de lo mismo. Algunos humanos catalogaron en sus términos a todos los demás. Ahora, en nuestra Abya-Yala/Latinoamérica del siglo XXI, muchos reconocemos viejas novedades, mundos dentro del mundo y algunos abogamos por desclasificar las claves del expansionismo occidental y de sus doctrinas avasalladoras ayer y coexistentes hoy (capitalismo, marxismo, ecumenismo, colonialismo, globalización), todas producto de quienes profesan conocimientos o 'epistemologías' del norte mediante las cuales se hicieron pasar las ideologías y prácticas de una parte normal de la humanidad como si fuesen La 'norma'. Ante eso reflexiono sobre *el sur del diseño* (aquello que al diseñar los mapas, o fue destinado a lugares inferiores, o fue excluido o negado) y sobre *el diseño del sur* (como construcción de sur o sures, lugares de rumbos otros y de realidades otras). Con mi ejercicio intento aproximarme a formas de conocer y decidir surgidas de personas concretas con saberes combinados, aquí y ahora, más que de sujetos abstractos en instancias ideales.

Desconfío del conocimiento experto procedente invariablemente de quienes se sienten dispensados de todo cuestionamiento, superiores en saber y entender a los demás humanos. Defiendo como destino lo múltiple, lo confuso y lo mezclado, más para equilibrar la ilusoria e impuesta unicidad de lo puro que para negarlo. Infiero que es posible identificar, pues de hecho ya existen, correlatos de lo que profesionalmente llamamos diseño, gestados desde saberes otros (o sureños), tales como: las nociones andinas de la vida en plenitud (según el grupo humano *Sumak Kawsay, Annaa Akua'ipa, Ñande Reko,* etc.), las nociónes africanas de vínculo con el todo (*Ubuntu, Hunhu*), las formas maoríes de hacer las cosas (*Tikanga*), la insistencia gandhiana en la fuerza de la verdad (*Satyagraha*), etc. Emocionado con ello acudo, para sustentar mi asunto, a pensadores de frontera (Walter Mignolo, Serge Gruzinski, Bolívar Echeverría) o "al sur" (Alberto Acosta, Luis Macas, Boaventura de Sousa Santos, Antonio García, Emmanuel Lizcano, Franco Cassano, etc.).Planteo retomar un presente construido para el ahora diverso y no para un porvenir único acorde con concepciones de progreso mediante las cuales la multiplicidad es asumida como caos e invasión. Según lo concibo, el futuro está signado por el cuidado, más que por la acumulación. En tal aproximación el diseño, o diseños, del sur, así como quienes conforme a ello diseñan, tienen otros nombres y hacen sus prácticas con otras intenciones.

1. Introducción mestiza

Este texto lo preparé sobre la marcha, modificándolo de seguido en un proceso de aplazamientos y dilaciones, de naufragios coyunturales en que lo dejaba permantemente inconcluso mientras transcurrían noches y días y, con motivo de concurrir a este T*ercer encuentro nacional de diseño: Diseñar Hoy*, se acercaba noviembre 17 de 2014, como momento ineluctable del viaje de mil kilómetros que podría titular "entre Atenas y Atenas" o, lo que es igual, de la Atenas Sudamericana, como es llamada Bogotá, mi ciudad natal, donde vivo y ejerzo mi actividad en diseño, a Santa Ana de los Cuatro Ríos de Cuenca la capital de la provincia del Azuay llamada asimismo Atenas Andina o Atenas del Ecuador. Fue vector de mi venida el diseñador local Manolo Villalta, con quien, en mayo de 2014, compartimos la XXV Conferencia Latinoamericana de Escuelas y Facultades de Arquitectura organizada por la Universidad Nacional de Asunción del Paraguay.

Por cierto, dejar la finalización del documento para última hora está, entre la excusa y el manifiesto, relacionado con diseñar hoy: aquí y ahora, atento a restablecer vínculos de empatía, simpatía y compasión entre los seres humanos y todas las criaturas de la naturaleza y la artificialeza, según proclama el documento guía de este evento, que me remitiera la maestra María de Carmen Trelles del comité organizador de la Facultad de Diseño de la Universidad del Azuay, resonando con ideas de Edgar Morin y Stéphane Hessel y su *Camino de la esperanza*.

Preparé el texto no sólo para mi visita a esta ciudad (Cuenca, Ecuador) y a esta casa de estudios (Facultad de Diseño de la Universidad del Azuay), sino para la experiencia toda de mi sensorialidad en ella: es decir, para mi 'audita', mi 'tactita', mi 'aromita' y mi 'gustita'. Estas cuatro últimas palabras, encerradas en apóstrofos y hechizas, aluden a venir a interactuar con todos mis sentidos, y no sólo con la vista, como sugiere la etimología de 'visita' que corresponde a "venir a ver"). De este modo, audita es "venir a oir", tactita, "venir a palpar" y así sucesivamente. Tengo el agrado de presentar más bien tímidamente las nociones de *compluridades y multisures* en esa búsqueda del diseño o de los diseños con otros nombres e intenciones, o con nombres e intenciones otros, si evoco articulaciones de los profesores Walter Mignolo y Emmanuel Lizcano.

Comienzo pues este encuentro o tinkuy (Cerrón-Palomino, 2011), no participando (que alude a separar en parte) sino 'todicipando' (que aludiría a vincular como un todo), expresando mestizaje, pensando y sintiendo mestizo ,en la curva —que no línea—, de lo planteado por el historiador francés latinoamericanista Serge Gruzinski. Es propio señalar aquí, que la expresión "puro diseño", resulta un oxímoron, una figura retórica que funde opuestos, en especial si nos atenemos a 'puro' conforme a la primera acepción registrada de dicha palabra en el *Diccionario de la lengua española* (*DRAE*) de la Real Academia Española (22ª edición en línea, 2012): allí, 'puro' corresponde a "libre y exento de toda mezcla de otra cosa". Y es que la impureza en tanto mixtura de ideas, de modos de presentación, de técnicas, de disciplinas, de intereses, de significados y de símbolos, está a la orden del día en la actividad de diseñar como "dar sentido a las cosas para, y con, otros (cf. Krippendorff, 2006).

De singular modo, la colección de términos con que Gruzinski conceptúa el mestizaje es pertinente para diseñar: "juntar, mezclar, cruzar, enfrentar, su-

perponer, yuxtaponer, interponer, traslapar, pegar, fundir, etc., […] son palabras aplicables al mestizaje y que cubren con una profusión de vocablos la imprecisión de las descripciones y la vaguedad del pensamiento" (2014), en esa variabilidad del pensamiento está la estructura, el entramado que Gabriel Simón nos pide entender como naturaleza interna de los objetos para diseñarlos de mejor manera en procura de establecer sus leyes inherentes e internas, para evitar la servil copia formal; tal es la misión de quienes como responsabilidad tenemos diseñar artefactos para la vida cotidiana. En pocas palabras intentamos encontrar "la trama del diseño" (cf. Simón, 2004).

Como se quiera "es más fácil identificar bloques sólidos que intersticios sin nombre" (Gruzinski, 2013). No obstante, es en esos intersticios donde se da el encuentro y emerge el diseño. Así pues, y dentro de la extraña paradoja para quienes diseñamos de vivir en el intento de proponer categorías generales para casos únicos, hay que ir a la frontera. En razón de ello, para aproximarme a nuestro contexto en Latinoamérica (o en la gran comarca o en Abya Yala (si empleo las designaciones afro o nativas) comienzo con referentes con impronta europea; porque si experimento desconfianza ante lo eurocéntrico y la eurofilia, también recelo de lo europeriférico y eurofóbico a ultranza.

Retomo aquí el interrogante que formulan Genoveva Malo y Toa Trippaldi en su propuesta conceptual para este *Tercer encuentro nacional de diseño: Diseñar Hoy*; ellas enfatizan sobre «"el rol y la responsabilidad del diseño como configurador de hábitats en este nuevo tejido de la sociedad, y que la respuesta posiblemente esté en re-pensar la producción de diseño hacia un enfoque más humano en busca de una "nueva calidad de vida"» (2014), ante tal incógnita suscito, con ánimo de agitar raciocinios, dos ideas peregrinas: primera que el diseño, si advertimos la sutileza de las palabras, no puede por sí mismo ni configurar hábitats ni tener responsabilidades, pues como concepto abstracto carece de voluntad. De esta suerte y aunque venga siendo lo mismo pero distinto, tal vez sólo las personas que ejercemos el oficio de diseñadoras profesionales o cotidianas (esto es, los seres humanos) podemos hacerlo.

Mi segunda idea es que el concepto mismo de sociedad debe ser cuestionado; por ejemplo, como plantea Emmanuel Lizcano, las referencias a lo 'social' y la 'sociedad' culminaron monopolizando toda referencia a lo colectivo, popular o común, cuando apenas conciernen a una forma única de colectividad particular, típica del imaginario burgués de algunos europeos en el siglo XVII. Tal forma, fue perpetuada hasta nuestros días con visos excluyentes. Tras ser un término circunscrito a designar agrupaciones libres y demarcadas de personas que, en situaciones específicas, desplegaban prácticas conjuntas, el concepto de 'sociedad' pasó, difundido por los burgueses en ascenso, a corresponder a una idea abstracta que, apartándose de las comunidades de personas de carne y hueso —con sus eventuales sincronías de hábitos, valores y prácticas—, culminó por ser asumida como soporte de un ficticio 'contrato social', jamás suscrito por nadie, entre los muchos 'uno' de la estadística (que son todos y ninguno) y universalizado en sus utilitarios intereses, tal como la escena de la junta de socios de un club o de algún negocio exclusivo y excluyente (cf. Lizcano, 2006) al cual solo pueden ingresar quienes cuentan con el capital requerido.

De este modo aconteció el tránsito obligado de muchas gentes alter occidentales de la oralidad a la escritura, en un proceso que a veces propició un

marco de clasificación en el que gentes iletradas y sabias en sus propios términos, culminaron por ser convertidas mediante una impuesta alfabetización en gentes letradas e ignorantes en términos ajenos. Migrar de lo oral a lo escrito en Europa, resultó así para Lizcano (cf. 2006), un tránsito del trato al con-trato, en el cual las conversaciones cara a cara fueron reemplazadas por negociaciones entre extraños, individuos abstraídos y extraídos de sus situaciones de vida específicas. En ese proceso de hacer reales las ficciones hasta niveles absurdos, fue inventado un imposible "contrato social" que, si bien ninguno negoció o firmó jamas, acabó instituido como base fundacional, no sólo para los seres humanos habitantes de la parte del mundo donde dicho mito fue diseñado, sino, y por añadidura, de mandatorio cumplimiento para todas las gentes de la Tierra. Bien sabido es que denominar es una forma de dominar, por ello:

> La llamada 'sociedad' es esa extraña forma de vida colectiva que hasta entonces desconocía la mayoría de los pueblos del planeta. Así, la sociología, o "ciencia de la sociedad", apenas ha pasado de ser el discurso legitimador de ese curioso modo de entender lo colectivo que ha colonizado la comprensión que de la vida en común pudieran tener otras configuraciones imaginarias (Lizcano, 2006).

Con tal disquisición intento mostrar que aquello que es de un modo (incluidas las nociones de 'diseño' o de 'sociedad) puede serlo de otros muchos. Me ocupo ahora del concepto del 'produccionismo' (productivismo o 'crecimientismo') que soporta buena parte del andamiaje industrial, según lo vivo en contexto colombiano, pero presumo también notorio en el medio ecuatoriano y en todo el orbe en el cual el ideario capitalista (privado o de estado) es mantenido como norma.

2. El produccionismo reexaminado

Hay una frase que para 2013 ha hecho carrera en el mundo profesional que habito, según la cual es preciso "soñar mucho y dormir poco". Aparte de los inconvenientes de salud que el dormir poco comporta, dicha frase está relacionada con trabajar sin descanso, privándose de las horas de dormir, para lograr realizar los sueños o visiones; esto es, con la fascinación contemporánea por el alto desempeño y el rendimiento laborales e industriales que engloba el concepto del *produccionismo*. El "produccionismo" está asociado aquí con la idea de habitar en el "tiempo útil", en tanto generador de lucro (riqueza y dividendos), de tal modo la temporalidad queda reducida a la dimensión de la producción, que es justo la que en este evento he sido invitado a re-pensar en la Universidad del Azuay. Consumidos en ella, interiorizamos el mandato de auto-disciplinarnos y "aprovechar el tiempo" reduciéndonos a nuestra dimensión laboral (cf. Numax, 2010).

Lo anterior está reflejado en los cuatro capítulos de la obra *Key concepts of the modern world* ("Conceptos claves del mundo moderno") a la que me introdujo mi colega el profesor de diseño industrial Cristiam Sabogal; en especial con el capítulo 4 (2009) titulado *El Tránsito*. Esta es una serie documental de Elías León Siminiani: guionista, director y productor español de cine ('Elías León Siminiani' 2014). En el referido video Siminiani, nos presenta, algo que experimento en el día a día de un gran ciudad como Bogotá: esto es, la odisea que en el tránsito masivo (elemento esencial para el produccionismo) padece el transitante (*commuter*), quien va y viene cotidianamente a sus sitios de labor en una dinámica que ha tornado el modelo del produccionismo como única modalidad económica admi-

sible en el mundo moderno (v. Gutiérrez, 2014).

Casi todo está hecho para que generemos producto ("aprovechemos el tiempo") y vayamos a descansar para seguir produciendo. A consolidar esa percepción de existencia ideal contribuyen los roles de vida que los medios masivos de comunicación, en su mayoría y asimismo al servicio de dueños matriculados en el ideario del produccionismo, nos muestran. Conjeturo que es por ello que intentamos escapar de la cárcel productiva por la ventana de Internet; al menos en mi actividad como 'internauta' encuentro que la interacción de ocio en redes sociales disminuye los fines de semana, cuando estamos en descanso, y es alta entre semanas cuando producir nos agobia (cf. Gutiérrez, 2014); parafraseando al célebre Chavo del Ocho que perpetuara Roberto Gómez Bolaños, actuamos "sin estar estando".

En su video Siminiani plantea, con licencia poética, cómo en un alto edificio un grupo de economistas conspiraron para expandir el produccionismo y concibieron los suburbios: una estrategia para convertir a los trabajadores en transitantes (el video, "El Tránsito" acontece en Nueva York como sátira del "sueño americano" insistentemente recetado a toda la humanidad). Al aumentar el tránsito, comenta Siminiani, disminuye la diversión (consistente en el ámbito industrial en tomar alcohol y bailar para olvidar el trabajo), la cual es opuesta al produccionismo debido a que "a menos descanso menos producción". Luego, como secuela de la farra sobreviene la resaca ('guayabo' en Colombia) que afecta el poderío del produccionismo. A resultas de ello y como remedio ante el estrés de los trabajadores, fueron edificados pacíficos vecindarios en la periferia de las metrópolis, en una movida que convirtió esos hábitats periféricos en lugares de descanso para quienes pueden financiarlos, en tanto los centro productivos quedaban vacíos durante las noches.

Cabe anotar que al presente en Bogotá, capital colombiana, esta tendencia ha sido reversada, o al menos compensada, y tras una sístole metropolitana que por décadas (1970-2010) impulsó a numerosos ciudadanos a vivir en los extramuros hay, en 2014, una palpable diástole que paulatinamente ha propiciado la 'rehabitación' del centro. Con su tesis sobre el tránsito (2009), Siminiani denuncia que el sistema productivo acabó con la conversación (algo que resuena con lo señalado por Lizcano sobre el reemplazo del trato por el con-trato). Ahora viajamos rodeados de cambiantes grupos de extraños con quienes no podemos generar confianza para entablar conversaciones significativas. Convertidos en transitantes, fuera del libreto productivo, si acaso nos queda la posibilidad de cruzar parlamentos insubstanciales (la hora, el clima, etc.) entre gentíos de desconocidos con quienes dejamos de conversar.

Ante la estandarización de la vida que genera el produccionismo (y que asemejo con el diseño del norte naturalizado como obvio) la resistencia, el desvío y la emergencia, aparecen en la actividad del pensamiento libre (¿el sur del sistema productivo?), la cual es más compleja de localizar que la diversión institucionalizada (en Colombia, 'rumba') o la conversación. Difícilmente podemos descubrir si otras personas piensan o están sumidas en el atontamiento que genera ese suspendido "tiempo libre" (que para las personas más 'productivas' equivale a 'perdido'). Anota Siminiani (2009) que gradualmente los viajes, bien en transporte masivo bien en vehículos particulares, fueron alargados para obstaculizar el pensamiento e incrementar el atontamiento. Así, los embotellamientos de tráfico en las grandes urbes resultan para Siminiani, ser la invención que fundamenta el produccionismo, de modo similar a

aquel en que para Lizcano el contrato social generalizó, como forma grupal única de vivir, la noción occidental de 'sociedad'.

Los embotellamientos nos aíslan. Y en los autobuses los pasajeros, en un gran número acaban por dormirse durante el viaje, como hacen los bienaventurados que consiguen ir sentados durante un recorrido en el caótico TransMilenio (el mayor sistema de transporte masivo de Bogotá y de Colombia). Produce de día, descansa de noche para recuperarte y producir otro día, es el mandato. Sin embargo, mientras duermen, en sus camas o en medio del embotellamiento de tránsito, algunos pasajeros transitantes sueñan (¡quiero creer que soñamos!), pues la frontera entre el sueño de dormir y el de soñar es difusa; y ese sueño de soñar es un reservorio de rebeldías frente al produccionismo, pues los sueños son en algo incontrolables. Por ende, restringir a los soñadores a la esfera productiva, requiere de vigilancia, medicamentos o de la inducción del sueño programado; tal cual sucede, resalta, Siminiani (2009), con el "sueño americano" del cual, asegura al finalizar cada uno de los videos de su serie "Conceptos claves del mundo moderno" se tratará en un hipotético siguiente capítulo que nunca llega.

Queda así esbozado un desvío continuo hacia la lentitud como antídoto contra el produccionismo, y acaso como camino al diseño del sur, esto es descansar para seguir descansando, y no para producir mañana.

3. Para nortes despiertos sures dormidos

En mi planteamiento el norte es a la vigilia (o al estar despierto, vigilante y vigilado), lo que el sur es a la letargia (o al estar dormido, 'distrayente' y distraído). Tal es la propuesta que nos hace el español Javier Roiz, a cuyas ideas acudo para, a diferencia del precepto productivista de "soñar mucho y dormir poco", reflexionar sobre la importancia de soñar mucho y dormir mucho. Buena parte de la obra de Roiz es una crítica a lo que él llama "la sociedad vigilante" que identifico aquí con el produccionsimo. Dormir, en el diseño del sur no lo asemejo con el atontamiento sino con dormir para soñar y materializar otras posibilidades. A veces, creo que hay esperanza para el mundo, mientras prosigan muchas versiones alter occidentales dormidas en sus pensamientos otros, sin despertar al autoproclamado modo único de civilización.

Precisamente sobre la defensa de la letargia escribe Roiz (las itálicas en cada uno de los cinco apartados son del original):

> En el siglo veintiuno el Estado se muestra a favor de una sociedad que podemos llamar vigilante. Quizá mejor debamos decir que fue necesario preparar una sociedad vigilante para luego establecer el Estado occidental. Esta sociedad se caracteriza por varios puntos centrales que se ejercen como axiomas: (i) *la vida es una guerra incesante*, una lucha continua, vivir es prepararse para la lucha; (ii) *el saber es poder* y por ello la pedagogía y sus instituciones caen inevitablemente en el campo de lo político y sus pugnas; (iii) *lo esencial de la vida es el tiempo de vigilia*, la letargia es asociada a pérdida de vida y directamente considerada tiempo flojo, necesario en un mínimo, pero a todos los demás efectos improductivo; (iv) *el tiempo histórico y la acción humana están sometidos al principio de identidad aristotélico*, la vida fluye siempre hacia adelante, e inconfesadamente más pronto o más tarde hacia abajo; y (v) la verdadera solución de un problema

> ha de ser siempre una *solución final.* (...) Nuestra respuesta a esta cuestión es clara. Cualquier pensador que asuma el principio de identidad es un pensador vigilante. Si lo mantiene, por mucho que alguno de ellos intuya realidades nuevas y se esfuerce por reformular la política, nunca saldrá del laberinto de la vigilancia. (...) (Roiz, 2014).

El produccionismo pareciera ser lo indicado, lo ineludible, y por ello ha impregando muchas de nuestras vivencias como individuos en el contexto del capitalismo de la segunda década del siglo XXI. Como consecuencia han aumentado las enfermedades laborales, y los síndromes de fatiga crónica y por lo mismo están a la orden del día los fármacos que reprogramen nuestra letargia para acrecentar el rendimiento, superar el cansancio y extender la jornada laboral. Esto es notable incluso en la investigación académica y la máxima que la gobierna: "publica o perece", que en todas las dinámicas de mercado podría tener su correlato: "vende o perece"; en contraste el tiempo de reposo en el que florece la reflexión intelectual, queda perdido en el mundo de los estudios, en el cual es fácil transmutarnos en lectores de solapas y portadas, y en cortoplacistas empedernidos. (Numax, 2010).

Si el argumento del norte, el obligado es la fuerza vigilante, acaso el sur dormido tenga su energía en la debilidad de la interpretación letárgica, tal cual refiere el teórico alemán de medios Siegfried Zielisnki: en la mitología griega el héroe controlador era el gigante Argos Panoptes, cuyo nombre significa: "el que demuestra porque lo ve todo" por las palabras 'arguere' ('demostrar', 'esclarecer') y panoptes ("que todo lo ve"); 'Argos Panoptes' (2014) observaba todo con múltiples ojos, de los cuales siempre sólo algunos dormían mientras los demás se agitaban vigilantes. Hera lo comisionó para custodiar a Io, ninfa a quien Zeus apetecía. Argos es por lo tanto el supervisor que examina con mirada envidiosa, odiosa y celosa. No obstante 'Hermes' (2014), uno de los hijos de Zeus, liquidó a Argos para liberar a Io por mandato de su padre, haciéndolo dormir con canciones e historias soporíferas (por eso es llamado 'Argifontes' (o asesino de Argos). Nombrado por Zeus como emisario de los dioses, Hermes era sagaz, atrevido, un orador excelso, y además muy ágil. Dotado con alas, fue el dios del tráfico, el comercio, la poesía, los ladrones, las comunicaciones, viajes, de los bandidos, los pastores, los poetas, los intérpretes y los salteadores de caminos. Reverenciado como dios del sueño y de los sueños, provocaba con su caduceo el sueño a los demás. (Zielisnki, 2011).

Hermes es ante todo el dios de los pasos, de la mediación entre humanos y dioses, de las puertas y las fronteras donde sobreviene el cambio, el señor de la imprecisa duermevela que separa la vigilia de la letargia, el guardián de la inestabilidad, él es el gran indefinido de las múltiples apariencias (téngase presente que en las fronteras están las autoridades, los traductores, los contrabandistas, los viajeros, los indocumentados), en esa vena hermética, el sur del diseño queda fuera de las fronteras tradicionalmente consideradas como la profesión del diseño, y el diseño del sur, requiere que estás se abran para dar paso a saberes y prácticas que quedaron fuera del orden establecido y del laberinto de la vigilancia del que habla Roiz.

4. Sueño, risa, hicyecto y desclasificación

Ahora bien, la letargia cuyas puertas franquea Hermes, no es sólo sueño, es distracción y fantasía, un tiempo humano que no es de vigilia, ni vigilante,

algo que escapa a la posibilidad del control produccionista individual. Aunque cada uno de nosotros haya interiorizado un tirano productivo, aún allí hay en nuestros ensueños algo que escapa a la planificación (palabra que alude a un pensamiento aplanado y en dos dimensiones), ante la cual habría que pensar en una 'volumificación' o una 'relievificación' para dar cuenta de la complejidad del futuro en tres o más dimensiones y desbordar lo plano.

Presumo que es necesario confrontar los preceptos del produccionismo y la productividad y hacer campo a la letargia natural, que nos permite soñar despiertos; y reitero no a la ilusión, contra la que nos previene Roiz, de tantas drogas y medicamentos que fortifican la vigilia o sustituyen "la letargia espontánea por la anestesia, la narcolepsia o el sueño producido por sustancias que nos re-gobiernan a nuestro antojo". (2014).

A este efecto, hago presente que los diseñadores actuamos en el marco de las sociedades, aunque ya he señalado que 'sociedad' es una designación puramente occidental empleada para sustituir todas las designaciones con las que otros grupos humanos se designaban a sí mismos. Ampliado el abanico de las denominaciones se ampliarían para los grupos humanos también las formas de vivir en ellas. Ahora bien, Roiz comprende lo que denominamos 'Estado' como una exitosa franquicia occidental que desde Europa pasó a ser difundida a todo el planeta (en un proceso análogo al que Lizcano señala de las sociedades). En ese entorno, la búsqueda de bienestar cuantificable en dinero (soñar mucho) propicia que los ciudadanos y, ciertamente, los diseñadores vigilantes erradiquen sus horas de letargia (dormir poco), hasta casi suprimirlas de sus existencias. En los dominios científicos y morales, el tiempo de vigilia tiene una supremacía casi total (es el tiempo en el cual estamos 'enfocados', 'vivos', 'despiertos'). Por algo los profesores cuando queremos animar, incitar o estimular a un estudiante a ser competente, le pedimos que se espabile (esto es a que salga del sueño), ¡que despierte! De esta forma la letargia está vinculada a la anestesia, a una condición en que las personas casi estamos muertas, a una incapacidad para pensar o actuar con inteligencia; a ese tiempo perdido o inútil (2014) que en el refrán "lloran los santos".

En la circunstancia actual, cuando queremos exaltar la condición de algún asunto, señalamos que "es serio". Debido a esto, el ciudadano vigilante trata de tomarse en serio (con importancia y solemnidad) el empleo del tiempo; a efectos de ello, en el ámbito educativo o laboral es común censura para descalificar algo o a alguien, señalar que a toda tarea, trabajo o desempeño despreciable o indigno, le cabe el término contrapuesto a la seriedad, esto es el de 'ridiculez', lo cual nos conduce a lo 'ridículo' que, conforme a su etimología, es "cuanto mueve a, o provoca, risa". (Anders, 2001-2014, et al.).

Vigilia y seriedad como normas (¿nortes?) por defecto, dejan a la letargia y la risa como obvias transgresiones (¿sures?); y es que, parafraseando a Boaventura de Sousa Santos, la risa escapa con facilidad a la regla y al código, por tal motivo dentro del orden de la modernidad capitalista la alegría espontánea y la broma están vetadas; las cosas que son, son "en serio" y las que no, "en broma". Cada vez que queremos adjetivar de impropia, frívola o irrespetuosa una conducta declaramos que "el asunto no está para risas". De ahí que la risa quedó circunscrita al espacio normalizado de la industria del entretenimiento y el humor masivos. Singularmente, la risa también resultó perseguida en los movimientos anticapitalistas, cuyos líderes asumen que su presencia entre la diversión y lo lúdico debilitan la resistencia al restarle poder. Esto

es ostensible en la historia de los sindicatos, en un principio obra jocosa y alegre de la celebración proletaria, que purgados del factor risa culminaron convertidos en serias y anti-eróticas entidades. (cf. Santos, 2003).

Aquí juzgo prudente invitar a sentir en derredor, en contorno y en toda la plenitud de la vida con sus altas y sus bajas, no sólo lanzados hacia adelante como la palabra 'proyecto' implica (Anders, 2001 - 2014, et al.) sino en todas direcciones y permitiéndonos parsimonias y desvíos. Esto implica reconsiderar el tiempo. He señalado ya mi aprensión ante la palabra 'sociedad' (y por ende también ante el término 'sociología'), acudo empero, en vía del sur, a una idea de la escuela de Boaventura de Sousa Santos, que me resulta inspiradora para cuestionar el tiempo productivo y pasar al tiempo en el que obramos y es lo relacionado con lo ausente y lo emergente desde una aproximación sociológica:

> **Sociología de las ausencias y de las emergencias**: La sociología de las ausencias busca expandir el presente para visibilizar las experiencias que quedan invisibilizadas por la modernidad/colonialidad y visiones eurocéntricas. Lo ausente invisibilizado es socialmente producido tanto por las relaciones de poder como por las ciencias sociales hegemónicas; sin embargo, produce "experiencias disponibles". La sociología de las emergencias propone contraer el futuro para encontrar otras posibilidades como alternativas a la realidad presente, busca pistas y señales existentes en el presente, produciendo una "ampliación simbólica" de las mismas que nos permite contar con "experiencias posibles" abriendo un futuro concreto y alternativo. (Training Seminar de Jóvenes Investigadores en Dinámicas Interculturales, 2011).

O de otro modo, en el mundo productivista, el presente es demasiado estrecho y el futuro demasiado extenso; por lo cual Boaventura plantea invertir esa tendencia: hay ya otros saberes y modos disponibles que amplían los rumbos posibles. Algo que recojo, para introducir mis conceptos de *compluridades y multisures*. Por tal motivo, en el taller que adelanté con los estudiantes de varios programas de diseño de la Universidad del Azuay entre los días martes 18 y viernes 21 de noviembre de 2014, intenté tímidamente propiciar el rompimiento de la inercia temporal, aplicando un concepto de mi invención que asocio con los saberes sureños (a los que aludiré luego) y su énfasis en el ahora. Me refiero al 'hicyecto' como relevo del proyecto.

La idea es la siguiente: allí donde en la mecánica productivista, el proyecto es consecuencia de un trayecto (ducto) hacia adelante (pro); conjeturo, sirviéndome con intención emancipadora de la etimología occidental, que encaminarnos al aquí y ahora, generaría un eventual 'hicyecto (eso "lanzado hacia aquí") del que resultará, en lugar del producto dirigido al futuro, el hicducto (eso "conducido hacia aquí"). Esto al sustituir la voz del latín para "hacia adelante" (pro) por la de 'aquí' (hic). (cf. Gutiérrez, 2014). Así, mientras tratándose de conocimiento razonar sobre producción, alude a algo que desde el angosto presente acontecerá en el amplio porvenir, la 'hicducción' (otro vocablo pensado para la ocasión) esto es, la emergencia aquí en un presente ampliado de lo que se resiste a esperar el mañana contrayendo el futuro sería una alternativa. Recuerdo aquí que la locución latina, *hic et nunc*, traduce precisamente "aquí y ahora". ('Hic et nunc, 2013').

Los hicyectos, que presentaron los cinco grupos de estudiantes de diseño de la Universidad del Azuay con los que compartimos el taller, fueron in-

tentos de hacer aparecer realidades en el presente cuencano, los primeros de la historia que conozco nombrados de tal modo, de asumir para el ser aquí-ahora los ejercicios de diseño (que iban desde una exposición de arte elaborado con basura, pasando por una 'historiancia', o alcancía de historias, hasta una estación para que cualquier turista pudiese vivir de modo permanente la tradición cuencana); en ellos la cortedad del tiempo y la escasa maestría en el manejo de los materiales (la mayoría de los estudiantes eran de ciclos iniciales en sus programas de diseño), fue sustituida por la mímica y la actuación como estrategias de anticipación para traer al aquí y al ahora los posibles diseños.

En síntesis fue una maniobra desclasificadora tal cual la plantea Antonio García Gutiérrez. Para este autor español conviene cuestionar el lenguaje (produccionista agrego yo), que empleamos para referirnos al conocimiento, basado en indicadores, y propio de los procesos de acreditación que sobrellevan en la segunda década del siglo XXI las universidades, todo reforzado en palabras que implican solidez, consistencia y coherencia a partir de consensos, racionales y centralizados, para generar impacto, visibilizar, expandir y unificar dentro de la normalidad, de modo jerárquico y mercantil (según indican la insistencia sobre las ideas de innovación tecnológica, competitividad, rentabilidad, comercialización) etc.

Para objetar eso, García nos invita a actuar desde lugares menos complacientes, ocultos y a veces ignorados, pero siempre presentes pese al esfuerzo sistematizador. Al considerar los 'hicyectos' (como sustitutos de los proyectos), acojo su llamado a desclasificar, a valorar el conocimiento contradictorio, incierto, ambiguo, provisional, pulsional, débil, subalterno, y aleatorio, abriendo campo a las distancias y a los disensos (2013).

5. Compluridades y multisures

Dentro del universo productivo y productivista, sobre cuyo marco industrial pivota el diseño, la ciencia aparece como soporte estructural; es presentada como núcleo sólido, único de la civilización y como barrera contra la invasión de lo múltiple y lo difuso, que carece de forma identificable (cf. Lizcano, 2006). En cierta medida, la ciencia para buena parte de la humanidad viene a ser la superstición merced a la cual no hay que ser supersticioso (o el pensamiento incontestable que invalida todo otro pensamiento). Sea como fuere, la frontera entre lo que se considera ciencia y lo que no lo es, aún dentro del conocimiento "más occidental del Occidente" ha cambiado una y otra vez, y con frecuencia, saberes que en un momento no fueron considerados científicos pasaron a serlo y viceversa.

La ciencia, como suecede con Dios, es mostrada como única, y relacionada con el bien, en tanto "el mal emparenta con la multiplicidad: mi nombre es Legión, dice Satán" (Lizcano, 2006). Pese a ello, lo múltiple de la interpretación y del significado aparece por doquier en toda actividad humana, y especialmente en el diseño. Con eso en mente propuse, durante mi participación en TedX en la ciudad de Pasto, Colombia, el término "compluridad" (Gutiérrez, 2014) enlazando, los conceptos de 'comunidad' y 'pluralidad' como encuentro permanente de comunidades y para evitar la confusión que suscita la objetivación de la comunidad como algo unitario.

En consonancia con los planteamientos del filósofo francés Jean Luc Nancy, asumo que "estar en común" es algo bien distinto a 'comunión', comprendida como fusión en un sólo cuerpo o una identidad única y definitiva incuestionada. A la inversa, estar en

común significa para las personas no estar más bajo cualquier forma en cualquier lugar geográfico o ideal en la aceptación de una identidad sustancial o fija y compartir juntos una (narcisista) ausencia de identidad. (Nancy, 1991).

La comunidad, no es pues, ni fue jamás una sola cosa; de esta suerte quienes integran las comunidades colectivizadas como unidades de cuerpo, pensamiento, patria, o caudillo son despojados de su posibilidad de estar en común. O bien, apartados de la condición de estar 'con' otros. Somos junto a (o con) otros, pero no somos lo mismo, la comunidad no es 'unidad', apenas estamos expuestos a estar-el/la-uno(a)-con-el/la-otra(o). (Nancy, 1991). Por ello, introduzco el término 'compluridad' (como pluralidad de comunidades, o como forma plural de estar en común).

En el panorama político hallo correspondencia entre la unidad de la ciencia y la del pueblo, de la que deriva el auge de lo 'popular' que también se generalizó bajo el dominio del pensamiento occidental. El filósofo inglés Thomas Hobbes (1588-1679) impulsó la idea del 'pueblo' que al final se impuso, como base del Estado y la sociedad en occidente, frente a la de 'multitud' propugnada por el filósofo holandés Baruch de Spinoza (1632-1677) Para Spinoza, la multitud es una pluralidad que se mantiene de ese modo en la escena pública, diversidad de quehaceres y pareceres que no convergen en una unidad, ni se desvanecen ante una autoridad central. Multitud, implica existencia social y política de muchos. en su cualidad de muchos (cf. Virno, s. f). Si el norte es popular, el sur ha de ser multitudinario.

A partir de esa noción afirmo la multiplicidad del sur e introduzco mi segundo término el de *multisures* (multitud de sures). Como alternativa a esos pensamientos de los ejecutivos que no aceptan contradicción, de los líderes para quienes todo lo impreciso o difuso genera aversión, la compluridad y el multisur ponen de presente los múltiples caminos creativos; y la imposibilidad de predecir del todo los resultados en el diseño cuyo fin es precisamente generar lo impredecible.

La polaridad norte/sur es otra manera de declarar la tensión uno/muchos; de abrir camino a la inconsistencia en donde, refiere Antonio García, permanece la estesia, la cual, agrega, sobre ideas del periodista y sociólogo brasileño Muniz Sodré (2014) se ocupa de lo sensible, y hemos relegado dada la preponderancia de la estética (atenta a lo bello), y de la ética (atenta a lo bueno). De la estesia en Occidente, apenas si retenemos su opuesto: la anestesia (García, 2014).

Para estesiar o des-anestesiar la existencia, García propone la desclasificación, la superación de la consistencia, a una condición de paraconsistencia donde quepan la pluralidad, la variación, las superposiciones y las enantiodromías (o des-limitación de los opuestos mediante la conversión continua de las cosas en sus contrarios). Compluridades y multisures son conceptos paraconsistentes gracias a los cuales es factible desclasificar, superar los dualismos y aceptar la coexistencia de múltiples opuestos en fluida relación.

En el sur nosotros podemos ser nosotros y a la vez otros; la palabra 'nosotros' pronunciada para diseñar, o en cualquier espacio de acción humana, reviste diversas interpretaciones según sea usada; ¿quién la dice?, ¿quién la oye?, ¿desde dónde es dicha y escuchada? En cada ocasión que expresamos 'nosotros', no hablamos del mismo 'nosotros' y cuando varios conversamos probablemente es diferente el 'nosotros' que cada quien imagina. (Gutiérrez, 2014).

6. Saberes otros saberes sureños

La autora neo zelandesa maorí Linda Tuhiwai Smith, destacada educacionista en el campo de los estudios indígenas, al comienzo de su libro "Metodologías decolonizantes" (aún sin traducir al español) manifiesta la indignación de muchos pueblos extra occidentales del planeta:

> Nos irrita que los investigadores y los intelectuales occidentales puedan asumir saber todo lo que se puede saber de nosotros, sobre la base de sus breves encuentros con algunos de nosotros. Nos horroriza que Occidente pueda desear, extraer y reclamar la propiedad de nuestras formas de conocer, nuestra imaginería, las cosas que creamos y producimos, y luego rechazar al mismo tiempo a las personas que crearon y desarrollaron esas ideas y buscar negarles más oportunidades de ser creadores de su propia cultura y sus propias naciones. (2012).

A su turno, el mexicano Esteban Krotz quien ha teorizado sobre las "antropologías del sur" cuestiona a la civilización noratlántica (la parte más occidental de occidente) pues mientras en su interior ha prosperado triunfante la disciplina de la antropología para estudiar la diversidad cultural, ha hecho un esfuerzo planetario para eliminar la misma diversidad estudiada desde dicha antropología. Las esferas religiosas y técnicas de la modernidad noratlántica, la concepción del Estado, de la academia y la administración, así como la producción industrial "eficiente" presentada como panacea, y denunciada en su momento por Iván Illich (1978), sustentan un desdén absoluto por cuanto a la luz de los conceptos eurocéntricos de progreso y desarrollo es tenido como inferior y sentenciado a ser suprimido; por siglos la diferencia cultural ha querido ser eliminada en aras de la uniformidad planetaria. (Krotz, 2014).

Ciertamente el sur es una ficción, pues en el espacio no hay arriba ni abajo, no obstante en los mapas en algún momento el norte acabó representado como lo superior. Consciente de ello, Boaventura de Sousa Santos (2003), presenta el sur como lugar de transición paradigmática (paso de lo establecido, o impuesto, a lo emergente), para Sousa Santos el sur sirve como meta-lugar en el cual construir un nuevo sentido común paradigmático. Santos considera el sur, como la frontera y el barroco como lugares en los que emergen, no modos de desarrollo alternativo, sino alternativas al desarrollo.

Ya me he referido a la interpretación y a las fronteras, correlatos del barroco del cual se ocupó el filósofo ecuatoriano-méxicano Bolívar Echeverría quien pensó en nuestro ethos barroco en América Latina como principio de una deseable modernidad alternativa no capitalista. Echeverría señala que la crisis de la civilización es sólo la crisis del modelo moderno capitalista que desdibujó todas las alternativas hasta arrogarse el papel de ser adaptable a todo contexto cultural "y poseedor de una vigencia y una efectividad histórica aparentemente incuestionables". (Echeverría, 1994).

En su obra Echeverría mostró las fisuras y la heterogeneidad en la aparente uniformidad de la modernidad, por eso ambicionó una modernidad barroca, que yo llamaría "del sur" distante del productivismo y la acumulación. El ethos, sería para él una suerte de costumbre y a la vez de carácter, un doble sentido alternativo en el que se combinan ambiguamente triunfos débiles y derrotas fuertes

(Echeverría, 1994).

Nuestra condición latinoamericana es mestiza y devoradora de códigos (Echeverría, 1994), pues en el intento de crear en América otra Europa, se combinaron lo proveniente del viejo continente con aquello que sobrevivió de raigambre indígena y africana (Echeverría, 1994). En nuestra multitud interior, hay compluridades y multisures y formas otras de diseñar con otros nombres e intenciones a partir de ellos.

El sur, como versión o como ficción, varía, de acuerdo a las circunstancias en que sea teorizado, y así aparecen múltiples sures; por ello hablo de multisures, para el australiano Kevin Murray (2008) hay un *sur hemisférico* (ubicado 'bajo' la línea del ecuador), algo que deja a la mayor parte de la geografía de mi país, Colombia, fuera de la designación de 'sur'; también hay un *sur global*, designación de la cual Australia es con frecuencia menudo excluida; hay un *sur colonizado*, que agrupa territorios originados por los imperios europeos (Australia y Nueva Zelanda incluidos); el sur es también *trópico y vacación* (Morin, 2014), un *estado de la mente* ("South as a State of Mind" es un journal bianual, publicado de Grecia para el mundo cuyos. autores buscan afectar con ideas 'sureñas' la cultura principal hoy prevalente) y el sur es una *dirección de la mirada*, un anhelo de subvertir las cosas o de vivirlas con otra sensorialidad. El intento creativo de dar giros a todos los mapas y circunstancias. (Gutiérrez, 2014).

Desde el panorama europeo, la polaridad nacional sur-norte puede ser explicada mediante la definición de Franco Cassano, para quien la cooperación entre sures está basada en la convicción de que es posible una riqueza comunal, grupal y familiar, más importante que la privada. (Lotti, 2011).

Lo privado, cabría precisar, no corresponde únicamente a lo personal o a la posesión y la intimidad de esta o aquella persona; sino ante todo a lo 'privo'', a lo desprovisto; eso a lo que se le ha quitado la voz, a lo que se ha quitado su presencia pública. (cf. Virno, s.f.); pero allí donde los pueblos confluían en la unidad del Estado, las multitudes alcanzan su unidad en el habla, en la inteligencia, en la circunstancia común de ser seres humanos. Somos muchos en tanto muchos. Y donde el norte es pueblo y Estado, los sures habrían de volver a ser multitudes y repúblicas (que vuelvan a publicar lo que fue privado).

Aquí imagino al mundo como un gran computador, y al pensamiento de la modernidad occidental como el sistema operativo en el que el gran computador ha sido programado, y al diseño industrial de cuño eurocéntrico, y profesional, como un programa para el cual todo proyecto es sólo un aplicativo más; cuando pienso que en otros lugares y en otras tradiciones de la tierra hay otras formas de saber-hacer, pienso que el gran computador mundial puede ser programado de otras maneras, o su disco duro partido para que corran otros sistemas operativos, estos serían los saberes sureños, que para el caso, son los de todos los pueblos extra, exo o alter occidentales o extra, exo o alter europeos; o los pueblos que dentro de esos lugares, no son las mayorías evidentes y que a menudo, por eso mismo, ni siquiera son: el caso de los Ainu o pueblos nativos del Japón, de infinidad de grupos minoritarios no chinos en china (Zhuang, Manchú, etc) de los Gaoshan o aborígenes no chinos de Taiwan, de los pueblos siberianos no rusos, de los Lapones o Sami que son los nativos originarios de Escandinavia, de los primeros australianos, de los maoríes en Nueva Zelanda, de los Kanaka

en Hawaii, de numerosos grupos africanos y de diversos grupos mestizos, mulatos y nativos con conocimientos y costumbres distintivas en Asia y América (tantos y tan diversos que prescindo de dar referencias bibliográficas detalladas, sopena de hacer interminable dicha sección).

El sur, como lo asumo (o los múltiples sures, o los multisures, en los cuales viven y actúan las compluridades) está, no sólo al sur, sino al oriente, al occidente y al norte. ¿Qué pasa con la industria y con lo industrial, qué pasa con el diseño en esos lugares y en los pensamientos de quienes originalmente los habitaron? Comenta Antonio García que durante quinientos años Occidente esparció colonialmente la noción de que sus particularidades –pero sólo esas– incumben a todas las gentes del planeta. Y con dicho 'altruismo' egoísta empezó una segunda cruzada colonial: la digital. La neocolonización pues nos viene por el modo en que las estructuras de software diseñadas principalmente en las antiguas metrópolis imperiales se han generalizado en todo el mundo. (2010).

7. La vida en plenitud

Dejo esa advertencia y viro en la trama para señalar que es grato escribir este texto, dilatado y horizontal —anárquico si se quiere— como testimonio de una propuesta de conocimiento sureño, para una publicación en Ecuador, país americano cuyo nombre deriva del paralelo máximo de la esfera terrestre: la línea del Ecuador que une las dos mitades iguales del planeta: los hemisferios norte y sur. Precisamente, el término 'Ecuador' procede de la voz latina *aequator* ('igualador', "el que iguala"), esto es, quien desempeña la acción del verbo *aequare* (igualar), Ecuador es una nación cruzada por la línea medianera del mundo (Anders, 2001-2014, et al.), la línea a la cual debe su nombre es la que aproxima todas las horizontalidades planetarias, a diferencia del meridiano de Greenwich que verticaliza un mundo cuyo noroccidente intenta dominar todos los imaginarios.

Ecuador es una de las naciones de Abya Yala / América, donde más ha sido revalorizado uno de los saberes sureños, en este caso proveniente de la tradición quichua de la vida plena (*Sumak Kawsay*) o vida buena (*Alli Kawsay*), que con diversos ecos y designaciones está presente en versiones similares en diversos grupos humanos del continente: tal es el caso del *Ñande Reko*, entre los guaraníes (Medina, 2002) de Bolivia y Paraguay, o del *Anaa Akua'ipa* (Ministerio de Educación Nacional, s. f.) de los wayuu residentes en Colombia y Venezuela.

A este respecto hay que insistir en la distinción entre el el *Sumak Kawsay* (vida en plenitud) y el *Alli Kawsay* (buen vivir). El último es más vivible, el primero es la utopía del mundo ideal; tal vez el Alli Kawsay es la convivencia entre los pueblos y es el término adecuado para hablar del buen vivir (Weber, 2011). Según apunta el intelectual quichwa Luis Macas (2011) —meditando sobre la Chakana, o cruz andina, que es una expresión localizada de la constelación de la cruz del sur (un auténtico emblema de los multisures del globo) dentro de las gentes andinas—, todas las agrupaciones humanas, incluidas las de la civilización occidental, emergieron como comunidades de relación con la naturaleza, pero quienes siguen los dictados capitalistas del desarrollo y el progreso, generaron un rompimiento al mercantilizar y asumir posesión sobre ella, cuando para muchos pueblos indígenas son las personas quienes pertenecemos a la tierra. Privatizar e industrializar la producción, dividir socialmente el trabajo y explotar con avidez mone-

taria los bienes destruye el vínculo entre cultura y natura. Para Macas (2011) el *Sumak Kawsay*, no equivale a buen vivir, lo cual es más propiamente en quichua, como referí, el *Alli kawsay*, para Macas la traducción más pertinente es la "plenitud de estar siendo".

Es propio anotar que el sumak kawsay, o vida plena en todas las versiones de los grupos nativos de América, es apenas uno entre muchos saberes sureños, pues los grupos africanos tienen el *ubuntu*, *hunhu*, los maoríes de Nueva Zelanda el *tikanga*, las gentes de la india el *satyagraha*, etcétera; y cada una de esas formas de pensar (llamarlas 'filosófías' sería categorizarlas y reducirlas mediante la codificación occidental a equivalentes inferiores de lo mismo) es susceptible de ser empleada como "sistema operativo" del computador de la existencia; en razón de ello mi trabajo doctoral está orientado a buscar el diseño con otros nombres, en un ámbito también ajeno a las profesiones que son asimismo un artefacto de invención occidental, por supuesto y en razón de tiempos y cercanía es el diseño, o sus equivalentes valorados desde los pensamientos andinos el estudio de caso en el cual enfatizo.

Sobre el tema es ilustrativo lo que aconseja David Cortez al finalizar un texto en el que traza la genealogía del concepto de "buen vivir" en el Ecuador, para él, aunque se beba de las fuentes andinas nos encontramos en medio de un ejercicio de construcción de reedición de la condición ancestral en el hoy, que va más allá de la cuestión del origen y demanda experimentar, crear e imaginar, lo cual es propio de una actitud de vida más que de un programa acabado o de una utopía definida; para Cortez su "genealogía posibilita una representación histórica del diseño y gestión políticas de la vida en la modernidad ecuatoriana, abriendo la posibilidad del diseño y bosquejo de otras nuevas". (Cortez, 2014).

Aquí se abren inmensos horizontes para diseñar, desde los multisures ¿qué pasa cuando se busca vivir en plenitud más que acumular?, ¿o cuando dejamos de ver la naturaleza como algo por conquistar y pasamos a armonizar nuestra coexistencia según sus equilibrios?, ¿o cuando la idea no es ser mejor que nadie, sino ser en plenitud?, ¿cuál es la relación con los materiales cuando se los asume de modo casi animista como seres vivos y parientes nuestros? ¿qué acontece al regresar a buscar al campo y al entorno más silvestre lo que se buscaba alejándose de él?

El diseño contemporáneo, con el que convivimos, en sus paradigmas mayoritarios, es hijo del industrialismo europeo y sucede conforme a unas reglas de juego, pero tal como señala el sociólogo chileno Fernando Mires (2002), hay otros juegos de reglas que nos permiten cambiar los paradigmas, redescubrir eso que siempre estuvo allí, esas viejas novedades, es retomar los saberes sureños. Por supuesto el asunto es complejo, y como advierte Macas, la propuesta de lo diverso altera siempre a los valedores del pensamiento único. (2011).

Y aquí vuelvo a responder al cuestionamiento de Malo y Tripaldi (2014), el diseño puede convertirse en una fuerza decolonizadora. Aunque esto precisa un ondulante relativismo metódico y no una doctrina dogmática para valorizar las diferencias culturales y descentrar universalismos (Canevacci en Lotti, 2011). El planteamiento que vislumbro, no presupone una elección tajante entre el orden y el desorden, sino recurrir a la superposición y a la paradoja para diluir la coherencia de las oposiciones. (García, 2014).

Aunque en el espacio llamamos bárbaros a quienes no entendemos, y primitivos en el tiempo a quienes habitan el mundo a otros ritmos (Mignolo, 2011) todas las gentes de la tierra pueden aportar el diseño, decolonizar es desinferiorizar, pensar en la idea expresada tanto como en quién y desde dónde la expresa. Decolonizar es 'ecuatorializar'. Ya Mignolo notó que la lucha por la 'originalidad' (tan frecuente dentro de los diseñadores profesionales) es un mecanismo occidentalizante para tener las subjetividades controladas; él aconseja no sólo cambiar el contenido, sino los términos de la conversación en este caso sobre diseño (2009), la cuestión, en consecuencia, no es sólo sobre la conversación, sino sobre quiénes controlan dicha conversación.

Cuántas veces y en qué maneras hemos interiorizado códigos y normas de quienes dominan: mercados, administraciones, instituciones; de nuevo reflexiono aquí sobre postulados de Walter Mignolo (2011) quien, por cierto, cuestiona las nociones del sur y de la transición como metáforas débiles, una debilidad que me agrada y en la que, consigno de paso, encuentro esa fuerza barroca a la que aludiera Bolívar Echeverría (1994): la clasificación fue diseñada de un modo, pero hay muchos otros; los discursos del desarrollo, del progreso, y de la dependencia han de ser objetados pues nos restringen a "sociedades del eco", eternos seguidores de quienes hacen las reglas porque tienen el dinero, permanentes repetidores locales de unos principios de diseño universal de cuyas bondades nunca seremos considerados 'serios' productores. Si el diseño fuese ajedrez y nos correspondiera en América Latina siempre jugar con las piezas negras, imitar lo que hacen las blancas, ser su espejo o su eco, nos conduciría de modo inevitable a ser perennes perdedores.

8. Ludófono: Le Big Sur no tienen prisa

En este mundo más complejo que un partido de ajedrez, somos iguales de diferentes, y en ello radica nuestra condición barroca y mestiza en Abya Yala-América Latina-La Gran Comarca, y paralelos a la línea ecuatorial del pensamiento caben todos los nombres; por lo mismo la historia continental no es reductible a "recordar" la empresa conquistadora en América como un choque devastador entre nativos bondadosos y perversos europeos; tal como no era ajustado aquello con otras convicciones y de buena gana, imaginamos alguna vez: a los europeos rescatando de su atraso a los salvajes de estas tierras. Purgar de matices las circunstancias niega la cotidianidad del cruce y del intercambio entre mundos y por la acción de personas y agrupaciones que se mueven en esas fronteras (Gruzinski, 2014), en la movilidad del conocimiento Hermes siempre superará a Argos.

Tengamos en cuenta que la cohesión más fuerte se da en aquellas agrupaciones que acogen las diferencias sin intentar eliminarlas, bien lo indica Fernando Mires (2002): "las diferencias constituyen la condición de las semejanzas, las que siempre, aunque parezca tautología, se configuran en relación con las diferencias". Un diseño total y único, sería parafraseando a Mires, un diseño totalitario, que porta consigo el principio de su fin, tal cual evidencian las crisis ambientales y de convivencia de nuestros tiempos.

Contemplados desde tantos y tantos saberes indígenas, las ideas del desarrollo, la industria, la universidad, el mercado y aún los países mismos son

un despropósito, una macabra ficción que se ha apoderado de todo negando a casi todos, requerimos un planeta saludable, una vida saludable, unas relacionas saludables, incluso con los artefactos como extensiones entrañables de nosotros mismos, y no valorados con fines exclusivos únicamente materiales y comerciales.

En cada mapa donde pensemos un norte como rumbo obligado, habrá un multisures cuya realidad podría, de cuando en cuando, enseñar además de aprender, y dar en lugar de recibir, la compluridad comporta numerosas evaluaciones críticas del ahora para presentir el futuro desde otras percepciones, diríamos evocando a Cassano. (1996, Lotti, 2011).

Lo que teorizo como diseño del sur, del cual he hablado durante dos años, no sólo en dos ciudades colombianas: Bogotá, como profesor de diseño industrial de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, y Manizales, como estudiante de doctorado en diseño y creación de la Universidad de Caldas, sino en Asunción (Gutiérrez, mayo, 2014b), en Coimbra (Gutiérrez, julio, 2014)c y ahora en Cuenca (noviembre de 2014) es un intento de validar la autonomía cultural recurriendo a esa antigua novedad, valga la contradicción, que involucra todo conocimiento olvidado o excluido; y es además una tentativa de buscar alternativas a los esquemas hegemónicos, merced a los cuales las profesiones son asumidas como clubes de elite cuyos socios se adjudican exclusividad de regular el ejercicio de unos saberes que niegan a todos los demás. Abogo por un pensar y un actuar disperso, dormido, y sobre todo lento, por cuanto:

> Vivir con prisa es una peligrosa costumbre, porque nos hace dogmáticos al mismo tiempo que nos impide ser dueños de nuestras opiniones. El dogmatismo es la prisa de las ideas, el acomodo a discursos establecidos por encima de nuestra conciencia, el sacrificio de la responsabilidad propia en el altar de una verdad nacionalista, religiosa, partidista o mediática. Quien vive con prisa dice lo primero que se le ocurre, lo que corre al lado de él. (García, 2010).

Ahora bien, quizás no encuentre del todo lo que busque, aunque presiento que está ahí, que ha estado ahí permanentemente; como se quiera, sé que mi búsqueda del sur del diseño para diseñar el sur, contribuirá, incluida la redundancia, a diseñarlo un poco; lo observo además en el intento de algunos estimados exalumnos a quienes acompañé en sus procesos de diseñadores industriales en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, sus pesquisas se apartan de la estrella polar del mercado y el emprendimiento exitista, y se aproximan a la cruz del sur del intercambio convivencial; para la muestra el caso de David Hernández graduado en 2012, cuya postura vital reniega del camino habitual y el 'logrerismo' del éxito en los contextos productivistas.

David Hernández convirtió su proyecto de grado en ejercicio de vida, y dio origen a una tentativa de artes integradas, llamada Ludófono (que combina la lúdica con el sonido), junto con sus compañeros, la también diseñadora industrial tadeísta Melissa Sanabria, graduada en 2014, y Carlos Nicolás Hernández y un equipo de producción, le dieron vida a un proyecto, galardonado en la categoría de diseño del Premio Innovadores de América 2014 (Rentería, 2014), el cual, por otra parte, este mismo año 2014, ha sido objeto de numerosos reconocimientos no sólo en Colombia, sino en Venezuela, Bolivia y Paraguay.

El eje de Ludófono es un instrumento musical mes-

tizo, y ecuatorial que combina vientos, cuerdas y percusión, en el cual su creador plasmó su aspiración a horizontalizar la educación musical para permitir a cualquier ser humano un aprendizaje intuitivo distinto a la enseñanza musical académica tradicional (eso es, sin partituras, solfeo, etc). Su proyecto, tiene mucho de lo que denominé hicyecto párrafos atrás, pues el servicio que David y sus colegas entregan es mucho más que el mero objeto, por cuanto comprende los viajes a muchos municipios y escuelas de diversos países y los cursos y talleres y las presentaciones en que aplican el ejercicio en que involucran a sus aprendices.

Singularmente David, quien ha hecho gira por el continente con su Ludófono, no tiene un ideario teórico tácitamente vinculado con la vida en plenitud de la que hablan los grupos originarios del continente; pero como el aprendizaje que ha probado en la práctica con numerosos grupos de niños, bien podría ser un ejemplo intuitivo de estar "en plenitud siendo", por eso lo asimilo con el diseño del sur, con un ingrediente más: a partir de 2012 David y Melissa empezaron a crear música, como parte de un grupo, ninguno de cuyos integrantes tenían estudios en arte, arquitectura y diseño, pero quienes compartían todos el vínculo común de carecer de adiestramiento musical académico formalizado.

Al grupo en cuestión, lo llamaron "Le Big Sur" en alusión a una carretera estadounidense en la zona californiana del sur y del surf, donde con esa denominación asimismo mestiza y en 'espanglés' un conglomerado de amigos informales de las artes se refería al camino que llevaría hacia Latinoamérica por la vía del norte mexicano.

Le Big Sur (2014) está al sur del diseño y es una tentativa que contribuye al diseño del sur, las historias personales de sus miembros se han mezclado, como su experimentación y su disfrute con variopintos ritmos, desde Son Cubano hasta Gipsy Punk, en una vena intercultural en la cual el proyecto, como acontece con Ludófono, es el viaje y en donde el encuentro con cada grupo humano con el que interactúan al pasar es testimoniado con imágenes musicalizadas. Lejos del mercantilismo, Le Big Sur camina el continente con su música siendo coherente en su incoherencia (Reverbnation, 2014) se dirige a públicos complurales en el multisur.

Sus canciones son piezas fílmicas, presentes en las redes, y dirigidas por personas que son, a su turno expertos en su propia experiencia al tiempo que carentes de estudios formales en video, quienes proponen desde su innegable talento natural. De entre su obra resueno de modo especial con un fragmento de la letra de la canción "Acompáñame":

"Dime que lo ves yo no estoy muy cuerdo, de que esta vida no es llenarse en dinero. Y es que… siento un presentimiento de andar viviendo deriva al viento, miento si me detengo pa respirar..." (Le Big Sur, 2014).

Es la voz de David Hernández (2014), y en tres frases expresa más sobre las compluridades y multisures que todas mis palabras en los apartados anteriores. No encuentro para cerrar mi texto, nada más pleno que su letárgico anhelo: cabal testimonio de quien ha burlado el laberinto de la vigilancia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

(Nota: algunos datos, para ilustrar aspectos puntuales, los he tomado de la versiones en español e inglés de la enciclopedia colaborativa Wikipedia, de la cual soy valedor y a la que ocasionalmente nutro con mis aportes, cuando ese ha sido el caso he mantenido para la citación el modo de presentar el estilo APA dado en el formato de la misma enciclopedia, conforme aparece en los submenús: "Citar este artículo" y "Cite his page", ubicados bajo los respectivos menús: "Herramientas" o "Tools" ubicados al lado izquierdo de la pantalla desde la perspectiva del usuario).

Anders, Valentín. Etimologías de Chile. 11 de Noviembre de 2014 <http://etimologias.dechile.net/>.

Argos Panoptes. Wikipedia, la enciclopedia libre. 08 de Diciembre de 2014. <http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Argos_Panoptes&oldid=77292279>.

Cerrón – Palomino, Rodolfo. ¿Por qué Tinkuy? 05 de Diciembre de 2014 <http://www.youtube.com/watch?v=tGfcAHoA2aQ>.

Cortez, David. La construcción social del "Buen Vivir" (Sumak Kawsay) en Ecuador. 05 de Diciembre de 2014 <http://pluriversidadamawtaywasi.org/images/librosDigitales/LaConstruccionSocialdelBuenVivir.pdf>.

DRAE. Diccionario de la Lengua Española. 2012.

Echeverría, Bolívar. Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco. México D.F: UNAM, 1994.

García, Luis. Teoría del Sur. 9 de Diciembre de 2014 <http://elpais.com/diario/2008/08/17/opinion/1218924012_850215.html>.

García, Antonio. La organización del conocimiento desde la perspectiva poscolonial: itinerarios de la paraconsistencia. 29 de Diciembre de 2014 <http://www.scielo.br/pdf/pci/v18n4/07.pdf>.

García, Antonio. Localizar la memoria. 2010 <http://web.upla.cl/revistafaro/n11/pdf/art13.pdf>.

Gruzinski, Serge. Mezclas y Mestizajes. 09 de Diciembre de 2014 <http://www.columbia.edu/cu/spanish/courses/spanish3330/7hibridas/gruzinskirevised2013.pdf>.

Gutiérrez, Alfredo. Palabras diseño comunidades mariposas. 02 de Noviembre de 2014 <http://www.youtube.com/watch?v=fbjW86i-_Fk>.

Gutiérrez, Alfredo. Vigorizando comunidades de diseño industrial desde la Academia. Bogotá: 2013.

Gutiérrez, Alfredo. “Nosotredad” y más sur en revista proyectodiseño. 02 de Noviembre de 2014 <http://www.proyectod.com/columnas/nosotredad-y-mas-sur/>.

Gutiérrez, Alfredo. Diseño del sur y educación en diseño. 02 de Noviembre de 2014 <https://www.academia.edu/8744087/DISE%C3%91O_DEL_SUR_Y_EDUCACI%C3%93N_EN_DISE%C3%91O_Espa%C3%B1ol_2014_>.

Gutiérrez, Alfredo. El sur del diseño y el diseño del sur. 02 de Noviembre de 2014 <https://www.academia.edu/8750553/EL_SUR_DEL_DISE%C3%91O_Y_EL_DISE%C3%91O_DEL_SUR_Espa%C3%B1ol_2014_>.

Gutiérrez, Alfredo. Sintiendo en deREDor. 2014 <http://gestiondelconocimiento.novanarratopedia.wikispaces.net/Alfredo+Gutierrez>.

Gutiérrez, Alfredo. Un horizonte extendido para formular problemas de investigación. 2014.

Hermes. Wikipedia. La enciclopedia libre. 08 de Diciembre de 2014 <http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Hermes&oldid=78439757>.

Hic et nunc. Wikipedia. La enciclopedia libre. 13 de Septiembre de 2013 <http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Hic_et_nunc&oldid=69601771>.

Illic, Ivan. La convivencialidad. 14 de Mayo de 2014 <http://habitat.aq.upm.es/boletin/n26/aiill.html>.

Jean Luc, Nancy. The inoperative community. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

Krotz, Esteban. La producción de la antropología del sur: características, perpectivas, interrogantes. 04 de Noviembre de 2014 <http://www.ramwan.net/documents/05_e_Journal/journal-1/12.Krotz.pdf>.

Krippendorff, Klaus. The semantic turn: A new foundation for design. Boca Ratón: CRC/Taylor & Francis, 2006.

Le Big Sur. Acompáñame (video). 2014 <https://www.youtube.com/watch?v=1BTQ4QfcS5M>.

Le Big Sur. Página de Fans en Facebook Le Big Sur. 08 de Diciembre de 2014 <https://www.facebook.com/LeBigSur>.

Lizcano, Emmanuel. Metáforas que nos piensan: sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.

Lotti, Guiseppe. Territories and connections: Design with the global south. 2011.

Macas, Luis. La vida en plenitud. Universidad de Huelva, 2011.

Macas, Luis. El Sumak Kawsay. Quito: 2011.

Malo, Genoveva; Tripaldi, Toa. Diseño y calidad de vida hacia una dimensión humana del diseño. Propuesta conceptual. Tercer Encuentro Nacional de Diseño: Diseñar hoy. Cuenca: 2014.

Medina, Javier. Ñande reko: la compresión guaraní de la vida buena. La Paz: Componente Qamaña, 2002.

Mignolo, Walter. Historias locales, diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid: Akal, 2011.

Mignolo, Walter. Epistemic Disobedience, Independent Thought and De-Colonial Freedom. 2009.

Ministerio de Educación Nacional. Proyecto etnoeducativo de la nación Wayuu: Anaa Akua'ipa. Bogotá.

Mires, Fernando. Sobre paradigmas y otras cosas. Caracas: Editorial Nueva Sociedad, 2002.

Morín, Edgar. Para un pensamiento del sur. 14 de Mayo del 2014 <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Muniz_Sodr%C3%A9&oldid=40015903>.

Muniz, Sodré. 2014 <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Muniz_Sodr%C3%A9&oldid=40015903>.

Murray, Kevin. Keys of the south. 14 de Mayo del 2014 <http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-March-2008/murray.html>.

Numax. Del produccionismo. 04 de Noviembre de 2014 <http://gruponumax.wordpress.com/2010/04/13/del-produccionismo-1-de-iv/>.

Roiz, Javier. Más allá de la retórica: la sociedad vigilante. 07 de Noviembre de 2014 <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S185319702012000200007&script=sci_arttext>.

Roiz, Javier. Wikipedia. La enciclopedia libre. 30 de Septiembre de 2014 <http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Javier_Roiz&oldid=77276955>.

Santos, Boaventura de Sousa. Crítica de la razón indolente: contra el desperdicio de la experiencia. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2003.

Santos, Boaventura de Sousa. Conocer desde el sur: para una cultura política emancipadora. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales, UNMSM, 2006.

Siminiani, Elías. Wikipedia, la enciclopedia libre. 07 de Diciembre de 2014. <http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=El%C3%ADas_Le%C3%B3n_Siminiani&oldid=78526754>.

Siminiani, León. El tránsito. Cuarto episodio de ´Conceptos clave del mundo moderno`. 07 de Noviembre de 2014<https://www.youtube.com/watch?v=N0NRjSS9iQ0&index=4&list=PL03CBFAB614A4AAC4>.

Simon, Gabriel. La trama del diseño hacia una estructura metodológica unificada del diseño industrial. 2004.

Smith, Linda Tuhiwai. Decolonizing methodologies: research and indigenous peoples. London: ZedBooks, Limited, 2012.

South as a state of mind. A bi-annual arts and cutlure journal published in Greece and distributed internationally. 08 de Diciembre de 2014 <http://southasastateofmind.com/>.

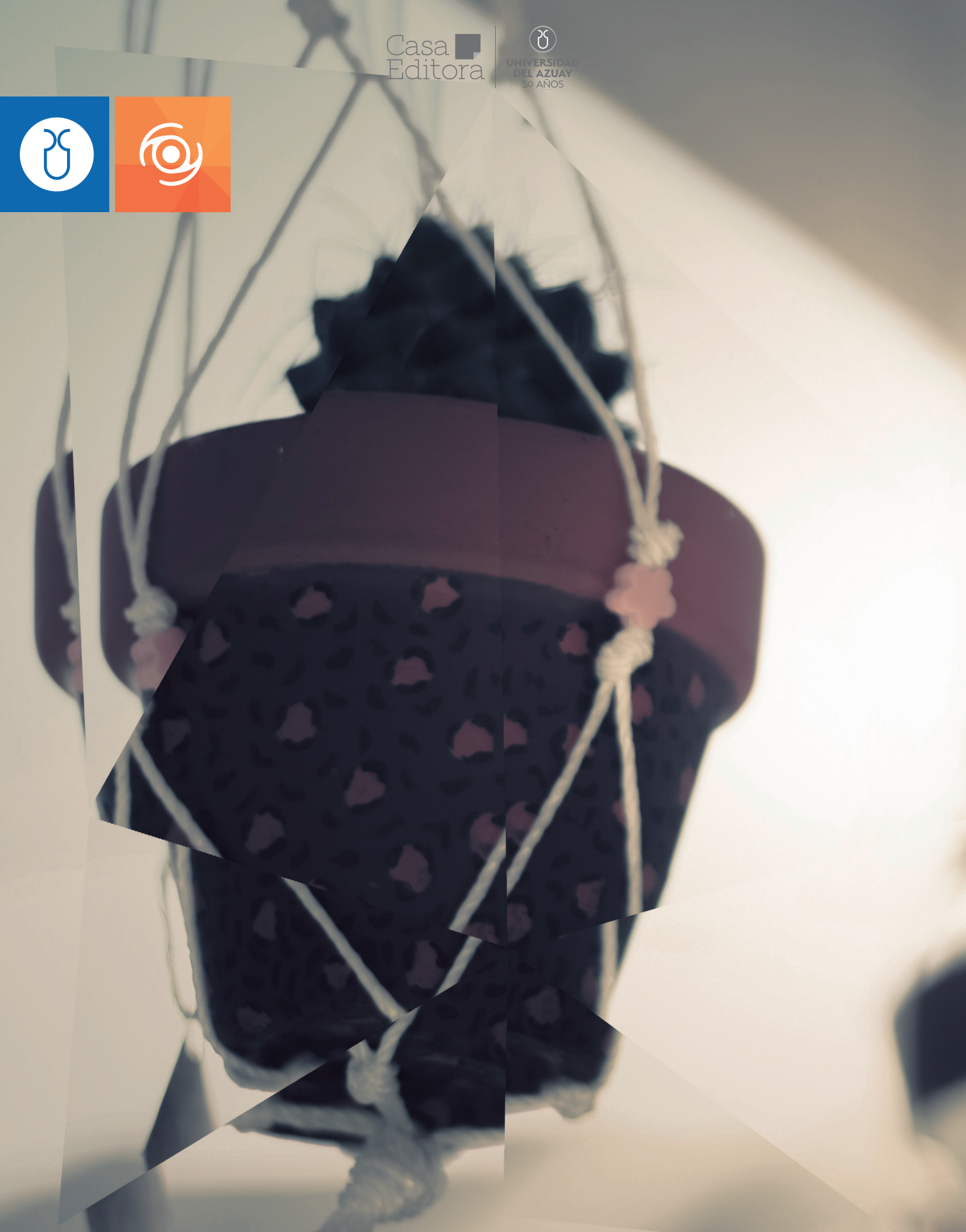
Trainning Seminar de Jóvenes Investigadores en Dinámicas Interculturales. Formas-otras: Saber, nombrar, narrar, hacer. Barcelona: CIDOB, 2011.

Virno, Paolo. Pueblo vs. Multitud: Hobbes y Spinoza en .Ui Uruguay de las ideas. 08 de Diciembre de 2014 <http://www.uruguaypiensa.org.uy/noticia_214_1.html>.

Weber, Gabriela. La sociedad civil y el debate sobre la eficacia de la ayuda y del desarrollo. Quito, 2011.

Zielinski, Siegfried. Hallazgos y fortuitos en vez de búsquedas vanar Relaciones metódicas para una an-arqueología de la visión, la audición y la combinación técnica. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, 2011.

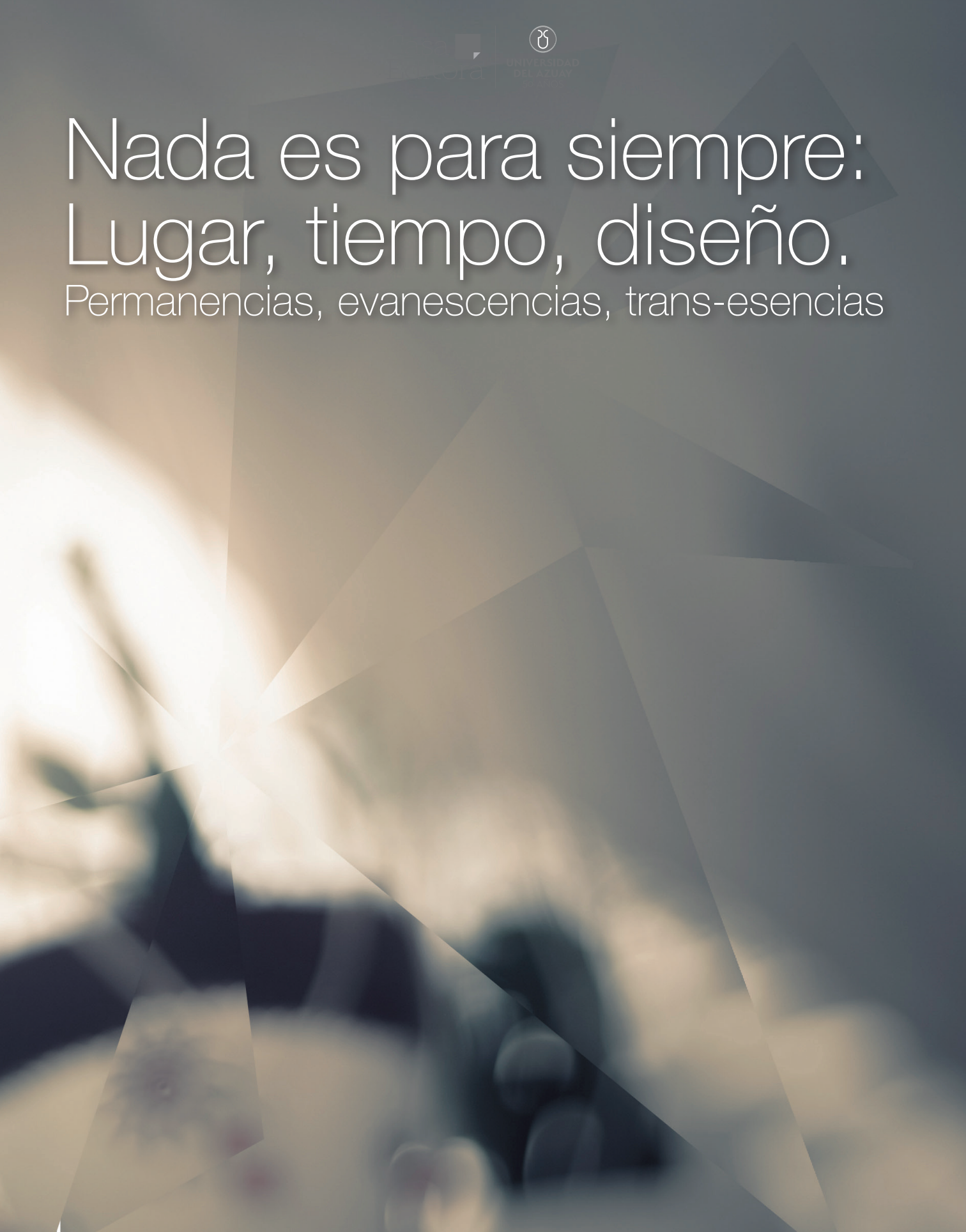
Casa Editora
UNIVERSIDAD DEL AZUAY
50 AÑOS


Casa
Editora
UNIVERSIDAD
DEL AZUAY
50 AÑOS

UNIVERSIDAD DEL AZUAY
50 AÑOS

Nada es para siempre: Lugar, tiempo, diseño.

Permanencias, evanescencias, trans-esencias



Casa Editora
UNIVERSIDAD DEL AZUAY
50 AÑOS



Casa Editora | UNIVERSIDAD DEL AZUAY 50 AÑOS

Nada es para siempre: Lugar, tiempo, diseño.

Permanencias, evanescencias, trans-esencias

Enrique Longinotti

Resumen

Pensar el presente del diseño implica una comprensión de la naturaleza temporal y temporaria de sus producciones, procesos y objetivos. A su vez, la información que tenemos y acumulamos de otros momentos históricos se entrelaza con las acciones y los pensamientos acerca del futuro del diseñar, insertándonos en un escenario complejo, en el que las diferentes nociones e imaginarios, artefactos y símbolos laten y se proyectan como signos vivos y productivos.

Estamos en un momento especialmente rico para volver a entender aspectos de nuestra cultura global y local, a partir de la mutación acelerada de formas y tecnologías, en la que el diseño es cada vez más una presencia y un presente, una manera de comprender y proponer las relaciones entre los sujetos y el sentido que las sociedades dan a sus intercambios y valores.

Es necesario pensar esos presentes posibles del diseño como campos de actuación abiertos, en los que se vuelva a potenciar la capacidad significativa del diseño como semiosfera contemporánea.

Introducción

"Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia. En el arte todo se ha hecho posible, se ha franqueado la puerta a la infinitud y la reflexión tiene que enfrentarse con ello".

Theodor W. Adorno

Hablar del hoy, del diseñar hoy, es una tarea paradojal. En efecto, estamos tratando de entender y de entendernos, en un presente que siempre se sustrae a toda fijeza, a toda detención.

El párrafo que citamos prologa la Teoría Estética de Theodor Adorno[1] y da cuenta de una falta de evidencia para el arte de su tiempo, situación que motiva su propio trabajo teórico.

Sugiero que la tarea fuerte de la teoría tiene dos momentos privilegiados: cuando algo aun no es evidente y cuando ya ha dejado de serlo. La primera situación se relaciona con los momentos fundantes, principistas, utópicos. La segunda, cuando aquello que se quiere pensar ya no es evidente, cuando ya ha perdido su definición (en el doble sentido léxico y óptico), cuando ya no se puede recortar con precisión contra lo que no lo es, es el momento crítico de la teorización. No se trata ya, por lo menos para el pensamiento sobre el diseño, de definir y separar, de simplificar y programar, como lo hizo la modernidad hasta la primera mitad del siglo XX, sino de interpretar y dilucidar, sumergidos en la dinámica de lo complejo, que es nuestra realidad contemporánea.

En ese sentido, si en el texto citado reemplazáramos el término arte por el de diseño, la percepción de Adorno se vuelve muy útil y productiva para los intentos de entender de qué se trata diseñar hoy. Si no ponemos en crisis ciertos supuestos sobre el "deber ser" del diseño, nuestra reflexión será evasiva e irreal.

Podríamos caracterizar el presente del diseño como ubicuo, fragmentario, expandido y difuso: caracterísiticas que se complementan entre sí, pero más como contradicción que como coherencia. Precisamente, son líneas de fuga antes que de convergencia, y se corrigen unas a otras mientras se entrecruzan.

Percibimos que el diseño está en "todas partes" -ubicuo- pero eso no significa que sea homogéneo o continuo. Su condición fragmentaria -esos entornos absolutamente desprovistos de diseño- lo vuelve más evidente en su ausencia, en su no continuidad, que en su presencia tranquilizadora.

Por otro lado, el diseño no sólo se ha expandido, sino que ya es expandido, porque su condición, sus fronteras, su alcance, abarcan otros territorios, se trasvasan de lo material a lo virtual, de lo fijo a lo dinámico, de lo artefactual a lo conceptual.

Es difuso, finalmente, como lo es una atmósfera. No es denso ni concentrado, no es sólido sino gasesoso, y se difunde como un ámbito de sentido más que como un objeto concreto. Podemos pensar al diseño como la "semiosfera" contemporánea. Ya volveremos sobre esto.

El presente, para el diseño, se determinó en la idea de "época", en lo epocal, que fue una de sus claves como presencia presente de lo moderno. Definir la

[1] Teoría Estérica. Akal, Madrid. 2004

época, entender su sentido, fue un argumento poderoso. Se trataba de determinar el presente como una dimensión definitiva y definitoria de lo histórico, no adeudando nada a esa historia, precisamente, en lo que hacía a la decisión estética y formal de los objetos, el arte y los espacios arquitectónicos. El edificio que Joseph Olbrich proyectó para la Secession de Viena en 1897, ostenta el lema "A cada época su arte, al arte su libertad"[2]. La época era la toma de concienca del cambio necesario, de la transformación deliberada.

¿Cuáles podrían ser, entonces, nuestras claves epocales para pensar el diseño hoy?

No es fácil decidir eso, pero proponemos algunas a los efectos de recortar ciertos aspectos del problema que se relacionan con la dimensión temporal/espacial, con el lugar y el tiempo.

a) La memoria histórica. Nunca como ahora se tuvo tal conciencia de lo histórico, por un lado en la capacidad de archivo, de almacenamiento cuasi infinito y por otro, en la perspectiva misma de lo histórico, como arquitectura temporal, como datación de atefactos, culturas, objetos, etc. Esto trae aparejada la segunda clave.

b) La acumulación creciente de cosas y datos. La acumulación genera problemas de espacio y la miniaturización del espacio para el almacenamiento de datos es inversamente proporcional a la cantidad y la extensión de los mismos.

c) La permutación acelerada de tecnologías, formas y símbolos. Los cambios tecnológicos son coherentes con los simbólicos, ya que en realidad se trata de una misma dinámica cultural, como veremos.

Como un ejemplo de todo esto, actualmente se está trabajando y con resultados muy concretos, en almacenar textos, sonidos, imágenes y videos en moléculas de ADN. Se afirma que los datos contenidos en una biblioteca de 52.000 libros, pesando unas 36 toneladas, pueden almacenarse en una centésima parte de gramo de ADN. Estas moleculas, a su vez, son injertadas en bacterias, ya que de esta manera se obtiene la otra condición clave del archivo que es su reproductibilidad. En pocas horas se pueden obtener millones de copias de un dato: un texto o una canción, como el experimento de científicos argentinos que guardaron y reprodujeron acordes del himno nacional de esta manera (Argentina investiga)[3].

Volviendo al comienzo, se trata de comprender que el diseño como fuerza cultural se origina en una particular concepción del tiempo -de lo histórico, de la época- cabe la pregunta: ¿El diseño es temporal o temporario? Con ella estamos interrogando a la estructura de valores que hacen al sentido mismo de los objetos y los artefactos, de los signos y los símbolos; a la manera en que las culturas (y la nuestra no es una excepción) se enuncian y entienden a sí mismas.

Tres objetos y su viaje en el tiempo

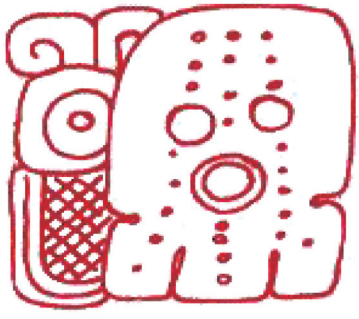
Me interesan mucho los objetos y su "objetividad". Los objetos son unos extraordinarios sujetos tem-

[2] En alemán, Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit.
[3] Argentina investiga. Divulgación y noticias universitarias. argentinainvestiga.edu.ar

porales. A los objetos el tiempo los transforma, los muta, los "rediseña" permanentemente, no sólo en su materialidad (desgastes, erosiones, destrucciones) sino sobre todo en su significado. Éste es el punto de vista que me interesa abordar y lo haré desde tres casos o cosas, como metáforas de un tipo particular de comportamiento simbólico.

1) Un antiguo vaso maya proclama: *yuch'ib ch'ok ch'a* (…) *K'uhul b'akaal ajaw*, es decir, "taza de bebida de (…) señor divino de Palenque". Los puntos entre paréntesis indican que el jeroglífico de su nombre no ha sido descifrado aún y por eso los arqueólogos bautizaron "Casper" a este príncipe, aludiendo quizás a su cualidad de fantasma onomástico. (il. 1) Lo que interesa aquí, sin embargo, no es el nombre del propietario del artefacto, sino el propio vaso que al estar nombrado, signado, designado, nos dice qué es y al hacerlo, se propone como un quien…

De hecho /Casper/ ha muerto hace mucho, pero / el vaso/ persiste en su entidad material y simbólica y su denominación lo hace más fuerte. Es más valioso saber quién es el vaso y no su dueño.
La cosa toma el relevo.



Glifo indescifrable ("Casper")

2) En otro frente histórico, hace un par de años, una egiptóloga de la Universidad de Manchester, Jacky Finch, hizo conocer su investigación acerca de cierto artefacto de madera y cuero (con forma y aspecto de dedo) que forma parte del pie de una momia identificada como la hija del sacerdote Tabaketenmut, datada en torno al 700 a.C. (il. 2). Concluye que esta pieza fue una verdadera prótesis y no un acto de cirugía plástica ritual -post mortem- para el miembro mutilado de la fallecida. Es que la cosa/prótesis presenta signos de desgaste compatibles con la acción de caminar, claro signo de uso terrestre: una mínima y pragmática comprobación de su utilidad material. Nuestra mirada sobre la ritualidad indiscutible de la momificación tiene que admitir, entonces, la inclusión de este dato concreto de la vida de la persona como parte de su ajuar fúnebre: una prótesis que la ayudó a caminar en vida, no podía quedar excluida de la reintegración del cuerpo/momia, y el miembro postizo acompañó a su dueña con los mismos derechos que los otros que traía de origen.

Y lo mismo para la protésica taza de cacao de aquel innominado señor de Palenque.



Foto: Arquivo Egípcio / Jon Bodsworth / Divulgaçao

3) En 1507, Martin Waldesemüller diseña -nunca mejor dicho- un célebre atlas que contiene la primera mención del término América en un mapa del nuevo mundo (il. 3). Si observamos la porción sur del territorio, vemos con claridad que la palabra América se superpone sobre el vacío de un espacio que sólo tiene las costas con nomenclatura. Un gesto gráfico

que marca nada menos que un continente, una operación de branding a nivel global concentrada en las formas tipográficas de una palabra impresa… Si el sentido en ese momento pudo haber sido arrebatar al imperio español las pretensiones políticas sobre lo descubierto (al homenajear a Americo Vespucio y no a Cristóbal Colón, con el nombre propio de un continente) el destino futuro de esos signos sobre un papel muta y excede aquel tiempo y sus objetivos y objetos. El artefacto cartográfico reveló su condición de objeto simbólico y, aun más, determinó el sentido de la historia que siguió y que aun no termina.



Martin Waldesemüller, 1507

Miremos con más atención estos tres artefactos. Se trata de cosas designadas para una finalidad temporal -beber, caminar, conocer- pero que han sido trasladadas, "secuestradas" hacia otra parte, en una realidad otra, en otro tiempo. Estas cosas existen hoy para nosotros por el hecho de que han viajado. ¿Pero en qué consistió ese viaje?

Podemos pensar que egipcios y mayas suponían una vida de ultratumba como idéntica a la terrena, y por lo tanto, vasos para cacao y dedos ortopédicos serían tan útiles allá como aquí… ¿O es que daban por sentado la función sígnica de estas cosas-ya-objetos, la de ser testigos y compañeros de viaje de sus amos, un viaje que (lo sabían, estoy seguro de eso) era en el tiempo y no en el espacio, en el sentido y no en el uso? Recordemos que todo sepulturero esconde a un potencial profanador de tumbas, es decir, un arqueólogo. Suelo pensar que la reapertura del sepulcro estaba siempre prevista y que las cosas que allí se ubican (y el ejecutante de la tarea fúnebre lo sabe, o por lo menos lo sospecha) volverán a ser vistas, volverán a ser tocadas. ¿Están estas cosas dedicadas a esa nueva tarea -de ultratumba, sí- pero siempre terrena, la de volver a ser significativas? De hecho, son señales de identidad que permiten saber quién o qué era el que las poseyó. Pero de hecho también, no sabemos el nombre del príncipe ni el de la hija del sacerdote.

Sólo nos quedan estas cosas, y su *hic et nunc*, su aquí y ahora, perpetuado en su persistencia y en su transformación material a través -y no a pesar- del tiempo. Ya no son aquellas pero siguen siendo, de otra manera, transformadamente.

El objeto es el signo del diseño

"Es evidente que podemos hacer que las estrellas bailen, así como Galileo y Bruno hicieron que la Tierra se moviera y el sol permaneciese quieto, sin necesidad de recurrir a ninguna fuerza física, sino a la creación verbal (…) Hacemos versiones, y las versiones verdaderas hacen mundos. (…) Tenemos que hacer lo que encontramos".

Nelson Goodman

Un objeto, decimos, es una cosa en tanto que significante, pero esta condición no es un aura histórica o artística de la que se inviste al injertarla en un orden que la supone pero que no la descubre. Un objeto es esa porción de materia que ingresa en la dimensión de un lenguaje especial, no como mero efecto de una traducción, sino que se inaugura en el momento de ser entendido y aceptado como tal. Un objeto es una cosa captada en el acto mismo de significar.

Las meras cosas pueden devenir objetos gracias a este traslado, como por ejemplo, aquel desplazamiento temporal/histórico que mostramos antes, y que aparece como fortuito. Sin embargo, cuando este desplazamiento es intencional, la hipótesis sobre el objeto ya no es la de la arqueología o la historia. Cuando no se trata del hallazgo, sino de la búsqueda; ya no de lo azaroso sino de lo deliberado, estamos en plena poética del diseño, cuyos interrogantes sólo se responden a través de un accionar en y a través de las "cosas proyectadas".

Si el objeto es signo, el acto de diseñar es ese acto de significación, el que consiste en producir precisamente este pasaje de la cosa al objeto: del designio al diseño. La cosa indeterminada se vuelve objeto cuando es interpelada por el diseño, convocada, suscitada. El diseño es el lenguaje de las cosas mismas a través de su transformación en objetos. Y siempre se trata de transformación, incluso en el acto de proyectar un objeto nuevo. Nunca será *ex nihilo*. Siempre hay cosas antes. Partimos de las cosas que conocemos y al ser reconsideradas como posibles objetos, nos permiten conjeturar, imaginar, proyectar, aquello objetual que todavía no son.

Lo que en la mirada histórica es una pregunta por el qué era -una interpretación- se convierte para el diseño en una pregunta por lo qué será: una proyectación, un acto proyectual. Vemos también que proyectar es una acción esencialmente temporal.

El objetivo de los objetos es proponer y poblar universos, no muy cerca de la ciencia pero tampoco del arte. Se trata de crear sentidos dentro y no fuera de la trama de los intercambios pragmáticos. Y estos sentidos creados son una "reescritura" del mundo de las cosas y de los sujetos que se mueven entre ellas. Esta reescritura no está fuera del mundo sino que lo reconfigura íntimamente. Es el diseño el que propone una poética del mundo en el mundo. El poema -la obra artística- o el teorema -la obra científica- requieren para su existencia de la separación, estética en uno, abstracta en el otro. El diseño, en cambio está en el mundo en lugar de la cosa y si bien su ser-signo lo conjuga en un idioma que lo trasciende, su estricta consistencia –formal, material, funcional- lo retiene y lo contiene como parte del mundo. Está en lugar de la cosa, pero en el mismo lugar, no en otro. Se inmiscuye en la vida cotidiana, redefiniendo su sentido a la vez que opera su utilidad.

Y esta transformación artificial del mundo tiende a la completitud, a una reescritura total. En efecto, la gente puede estar rodeada o no de cosas, pero los "sujetos del diseño", en la rica ambigüedad de la expresión, habitan un universo "plenificado" -más que planificado- de objetos, un conjunto de series y de sentidos que producen una interacción analizable desde sus dos caras.

Por un lado, el diseño es la adquisición de una personalidad, de una subjetividad que vuelve a la cosa objeto, es decir, pasible de establecer una relación subjetiva, basada en la ganancia de objetividad frente a la irrelevancia de la cosa indeterminada, sólo azarosa y circunstancial. A la inversa pero en

la misma lógica, los individuos disuelven su subjetividad irreductible, la de ser éste o aquel individuo para ser objetivables, para ser portadores de objetos, de objetividad. La objetividad es una forma de subjetividad, y no una simple alienación.

La objetividad subjetiva

"*No toda sociedad produce objetos*" (1984) advertía Jean Baudrillard[4] y resulta urgente volver a indagar estos poderes "semiúrgicos" de nuestra sociedad contemporánea. No olvidemos que este reemplazo de la metalurgia por la semiurgia, del artefacto por el signo, es el que marca para este autor el pasaje de lo industrial a lo moderno. Sin embargo, podemos transitar con más serenidad ciertos momentos de este pasaje/paisaje post industrial. Para Baudrillard, la noción de objeto implica "culposamente" la de signo, como su máscara final. Pero a la vez confirma la naturaleza simbólica de todo intercambio material. Me gustaría retomar esta idea de intercambio, de traducción de un sistema a otro. Una transacción de frontera, llena de guiños: cuando veo cosa, pienso objeto y leo signo. La ganancia simbólica es tan alta que se disimula bajo la explicitación de la mera mercancía. La lógica interpretativa de Baudrillard demuestra que este enriquecimiento sígnico no es ilícito pero, también, que es inevitable e irremediable. El mundo de los objetos es la aspiración natural de la artificial vida social. Y en esa aspiración de lo que se trata es de las transacciones entre objetos/sujetos y sujetos/objetos.

¿Es pensable que la actual relación con las cosas es imposible si no han sido previamente transformadas en objetos a través del diseño? ¿Y si esto fuera cierto también para una posible relación entre sujetos? Así, la objetualización de la vida cotidiana también puede ser entendida como una tarea de "estilización" de un yo, de los muchos yo que aspiran a cierta objetividad, análoga a ese "cuidado de sí" que estudiara Foucault (1992)[5], pero en clave de entorno; y esto incluye a los individuos a través de las cosas, sujetos mediados por los objetos para operar y operar-se en esa estilización. Las cosas entran en la frecuencia de un lenguaje que las reconoce como posibles componentes de un discurso, y esta inauguración de sentido reorganiza a los mismos sujetos que las detentan, que se rehacen como sujetos en contacto con estos objetos.

El diseño es esa insoportable levedad: significar

"Las tecnologías, al igual que las palabras, son metáforas. Los artefactos, al igual que las metáforas, expresan los conceptos dominantes de la era, reuniendo aquellas metáforas clave que caracterizan la conciencia de una cultura en particular."

Marshall McLuhan

Durante mucho tiempo se pudo entender a las producciones materiales en el plano tecnológico y a las intelectuales en el plano simbólico, instaurando y confirmando así una cierta estratificación ideológica. Más allá de lo que puedan significar estos términos, estaba medianamente claro que los aspectos del sentido y el pensamiento de una cultura se podían escindir bastante naturalmente de la dimensión técnica y productiva, como si se tratara de mundos paralelos.

[4] Crítica de la economía política del signo. Siglo XXI. 1982
[5] Historia de la sexualidad. 3.- La inquietud de sí. Editorial Siglo Veintiuno. México. 1992.

Esto fue posible, por lo menos en el plano ideológico, quizás porque las estructuras tecnológicas de cada etapa cultural permanecieron más o menos constantes y sin grandes variaciones. Los cambios que se inician con la Revolución Industrial en occidente desquiciaron las relaciones ideológicas estancas entre técnicas y valores, revelando quizás por primera vez su profunda contigüidad y analogía, su *inter significación* mutua.

Lo que el diseño surgente de la última parte del siglo XIX empezó a descubrir fue la condición metafórica de lo tecnológico, de sus creaciones y sus procesos. De esta manera se entiende por qué el diseño, como "ser cultural" nuevo, está desde sus inicios indisolublemente ligado a la reflexión sobre el *cómo* de los artefactos. La forma fue el primer punto de contacto entre el proceso técnico y la voluntad estética entendida como principio ético. A la vez comenzó a ser claro que el proceso de invención, el acto de proyectar y diseñar, material y mental, se relacionaba en sí con la significación misma, como su propio y definitivo contenido.

A partir del advenimiento de lo moderno, lo tecnológico deviene naturalmente cultural, porque la clave de aquel presente que se inauguraba como resolución de la historia, reconocía el vínculo profundo entre tecnología y símbolo. Recíprocamente, se produce una simbolización de lo tecnológico, indispensable como nuevo alfabeto y repertorio de signos para la modernidad.

Finalmente, la tecnología de los símbolos es el "estado comunicacional" de la cultura contemporánea, en el que aprendemos a diseñar el discurso mismo del diseño, a volverlo significación y sentido.
Se recorta quizás con más precisión ahora la idea de que el acto de significar cosas, entornos, relaciones, -y que es el accionar específico del diseño, devenido metáfora- es especialmente transitorio, y quizás esencialmente efímero.

Lo efímero implica una cláusula temporal que define su sentido: aparecer para desaparecer.

Esta dinámica es la del sentido mismo, que no es fijo ni fijable, sino que muta y se transforma en el tiempo, porque es en el tiempo en donde el diseño realiza su tarea. Es en la época, es en el gesto propio de un tiempo -y de un lugar, por ende- en el que la actuación del diseño define sentidos y significados. Habituados a considerar lo permanente como preferible, aquella especie de "ética del monumento" que resiste inalterado el paso del tiempo, hemos perdido realmente la noción del tiempo que pasa y transforma, muta y disuelve.

El sentido encarna y desencarna en el tiempo, y la tarea del diseñar es conferir la consistencia suficiente a los meros artefactos para que puedan atravesar, transformándose en vez de resistiendo, apareciendo y desapareciendo.

Explicar las grandes corrientes artísticas y estéticas de este siglo desde el punto de vista de lo efímero es tal vez asir la clave de novedad que aún entrañan. La irrepetibilidad del suceso y la inmediatez del acontecimiento son propios de nuestra cultura y confirman el mensaje de virtualidad que respira en la revolución poética de la modernidad.

Proponer al diseño como efímero no implica un intento de devaluarlo sino un principio de explicación de su naturaleza, al menos en lo que hace a sus relaciones de origen y destino. No hablamos, es evidente, de los productos del diseño sino del diseño mismo, de su manifestación en el seno de una cultura, de sus procederes y prácticas, de su recepción y su juego de símbolos.

¿Y qué es lo que siendo transitorio exhibe así su sentido mismo? Tal vez encontremos en este abordaje particular del diseñar, un sentido del y para el tiempo y sus dinámicas culturales.

Podemos acercarnos más cabalmente a la comprensión de lo efímero como un valor a través de algunas producciones del arte conceptual, como los ***Textworks*** del artista británico Richard Long[6], en los que especifica y describe textualmente determinadas acciones que configurarían una experiencia estética -un trayecto a lo largo de un territorio y a través de un tiempo- ya acontecida y que quizás, sólo quizás, pueda volver a ser re editada por un espectador/usuario que pondrá en marcha el acontecimiento una vez más.

Por otro lado, el trabajo de Joachim Sauter -diseñador y artista alemán, a cargo del estudio Art+-Com- ***The invisible shape of things past***[7], en curso desde 1995 hasta la fecha, es un extraordinario ejemplo de cómo aquellas cosas del pasado, edificios o calles de Berlín antes de su destrucción en los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, persistían tan sólo en ciertas tomas cinematográficas de la época: esos objetos, esos trozos de materia significativa sólo existen como objetos temporales –secuencias fílmicas de corta duración- que son rescatadas y re diseñadas como objetos virtuales y visuales, reinstalados en un espacio de la memoria y del acontecimiento.

Nuevas formas para lo pasado en un presente que lo resiginifica.

Como conclusión o mejor dicho, como reapertura, proponemos en forma muy breve algunas dimensiones -en pleno cambio- que pueden servir de referencias dinámicas para pensar un diseñar de hoy.

Analógico y digital: de lo digital a lo analógico, o de calcular a describir.

La transición cultural de lo analógico a lo digital presenta un interesante reverso, en la progresiva analogización de lo digital, que se convierte así en una experiencia mixta, híbrida, ya no opositiva. La tradición analógica se relaciona con la capacidad de describir, que etimológicamente se relaciona con el acto de dibujar, delinear. Los sistemas de cálculo, desde aquellos del siglo XVII hasta las actuales computadoras, fueron reemplazando el acto de descripción por semejanza, por el del cálculo abstracto y binario.

Sin embargo, ahora estamos en ese pasaje del cálculo a la descripción, o mejor dicho, el cálculo -lo digital- es la infraestructura de una visualidad que quiere regresar al gesto y a los sentidos. La era digital apunta a la homologación de los dos grandes procesos culturales del describir y el calcular, que son también las dos funciones básicas de la mente humana y de su producciones. Analógico y digital tendrá entonces una significación profunda como una re-unión de supuestos contrarios: debajo de la superficie continua, la trama discontinua.

Azares y errores: de la causalidad reglamentada al reconocimiento del inconsciente técnico.
El error y el azar, su posibilitador, fueron y son los grandes enemigos de todo proceso de proyecto y producción. Sin embargo, se pueden incorporar como procesos *random* que permiten estar a la misma distancia de cualquiera de los puntos de

[6] http://www.richardlong.org/
[7] https://artcom.de/de/

decisión. El error puede ser barato por su automatismo, efecto normal de las acciones digitales y su autonomía operativa. Algo de la escritura automática de los surrealistas se hace presente en un entorno en el que la velocidad de cálculo permite una economía proyectual del azar y el error como no-método.

La crisis de la prefiguración: de la escritura de la forma a la inmediatez de la substancia visual.

Se han evaporado los tiempos proyectuales tradicionales y sobre todo su ética del método y el acercamiento gradual. Todo es pasible de ser visto instantáneamente. Las tecnologías de producción se confunden con las de concepción o creación. La idea de "matriz única" inicialmente pensada para explicar el fenómeno inédito de la cultura digital, en la que los diversos mundos informacionales se resuelven en una única manera, como datos alfanuméricos (imágenes, letras, sonidos, desplazamientos, instrucciones,) avanza sobre la mente y sus prácticas. La mente contemporánea se parece a sus máquinas, pero de una manera también inédita. Más allá de las pesadillas de la ciencia ficción nos movemos en entornos que "piensan", o por lo menos, procesan y deciden a partir de mecanismos que devienen criterios.

La nueva realidad corpórea: virtualidades físicas y emulaciones sensoriales.

Lo corpóreo es un asunto devenido esencialmente visual, en el que los rasgos táctiles o sonoros, o el mismo peso, se traducen a un orden de retórica visual ampliada. Ya hay objetos materiales que tienen el aspecto de un *render*, es decir, de una ficcionalización de su corporeidad, expresada en su realidad material. Es una inversión del orden tradicional de la emulación de la imagen. Estamos viviendo un entorno real que se parece a sus imágenes.

Las nuevas textualidades: de leer a descifrar o la des/gramatización de lo escrito.

La cultura de lo escrito y la de lo impreso, su amplificación tecnológica - la Galaxia Gutenberg de McLuhan- reprodujo históricamente el paradigma del texto alfabético y gramaticalmente riguroso. Hoy en día se da un proceso de reemplazo de la lectura tradicional, en plena crisis, por el desciframiento "pictográfico" de enunciados que ya no son palabras sino expresiones fragmentarias de un lenguaje verbal reescrito como imagen.

Diseño para el conocimiento: del ver al visualizar y los idiomas de la información.

El diseño ya no sólo es efecto del conocimiento, sino que lo permite, lo vehiculiza y, sobre todo, lo crea al modelizarlo. El manejo de datos complejos implica la visualización que los devuelve como información provechosa, apta para su uso pragmático y teórico. El pasaje de lo meramente visible a lo visualizable es uno los de frentes más interesantes de las capacidades del diseño actual.

Postdata:
Esto tambien pasará

"… aquello que se obtiene como efecto de la actividad intencional de diseñar, cómo algo artificial aparece, y qué significa".

Bruce Archer

La pregunta por diseñar hoy es la inquietud por nuestro presente, y entendido como una mirada

hacia el futuro. Todo acto proyectual, como vimos, está orientado al futuro, a lo que todavía no es; pero a la vez, y es importante no olvidarlo, eso mismo lo conecta con un pasado, con lo que ya no. Lo evidente y lo no evidente se conjugan en el acto de diseñar, en este presente indefinido.

Encontrar las claves epocales, las preguntas propias de nuestro tiempo no es una tarea estática sino dinámica: es reconocer la naturaleza temporal del diseño, que se manifiesta en el tiempo como signo, a través de esa transformación significativa de las relaciones entre los sujetos con sus objetos, con sus tecnologías, con sus símbolos. Estas relaciones cambian, aparecen, desaparecen, vuelven a aparecer, materializan y desmaterializan el sentido y siguen enriqueciendo nuestra comprensión de lo temporal y lo temporario, como valores y fortalezas, más que como debilidades.

Lo que creíamos permanente se vuelve evanescente, que es a su vez una forma de permanencia, más sutil -en la memoria, en la tradición y en la interpretación- mientras nuestros esfuerzos presentes se dirigen a pensar lo que todavía no es, a proyectar no tanto esencias o esencialidades, insensibles al paso del tiempo, sino "trans-esencias "(evitando el peligro dogmático de las trascendencias) insertas en el tiempo, fluyendo en su dinámica y reencontrando sentidos culturales.

¿Podremos avizorar un sentido para esas cosas -esos significados que creamos al diseñarlas-, que esté inscripto, precisamente, en su capacidad de atravesar fronteras de tiempo y lugar, transportando y transformando el sentido mismo en ese acto?

¿Podemos pensar en los signos por sobre los artefactos?

Los objetos del diseño -prótesis y ajuares, herramientas y ciudades, letras y mapas, imágenes y máquinas - desmintiendo el viejo dogma que opone función a símbolo, crean mundos al transitar entre los distintos planos de sentido, llevando con ellos -en su estricta y precisa configuración de objetos- la capacidad de enunciarse y de anunciarnos, de hacerse presentes una y otra vez, incluso cuando las palabras que los designaban y las lenguas que sostenían esas palabras, y los hablantes que crearon esas lenguas, hayamos desaparecido...

Son signos de un presente que será futuro, y también pasado, y otra vez futuro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFIAS

Teoría Estética, Akal, Madrid. 2004
Argentina investiga. Divulgación y noticias universitarias. argentinainvestiga.edu.ar
J. Baudrillard. Crítica a la economía política del signo. Siglo XXI. 1982
Historia de la sexualidad. 3. La inquietud de sí. Editorial Siglo Veintiuno. México. 1992
www.richardlong.org
artcom.de/de/

Casa Editora
UNIVERSIDAD DEL AZUAY
50 AÑOS



Casa Editora
UNIVERSIDAD DEL AZUAY
50 AÑOS

El diseño y el arte de vivir



Casa Editora
UNIVERSIDAD DEL AZUAY
50 AÑOS



Casa Editora | UNIVERSIDAD DEL AZUAY 50 AÑOS

El diseño y el arte de vivir

Oswaldo Páez Barrera

Resumen

Las personas que se dedican al diseño están sujetas a las contingencias históricas de toda profesión bajo el capitalismo tardío, hoy globalizado. Sin embargo y dado el conflicto adicional que la especificidad de esta profesión tiene, cual es, la de producir símbolos e imágenes con enormes cargas semióticas y, por tanto contribuir en la mayoría de las veces a proyectar la imagen capitalista del mundo, coloca a quienes hacen diseños ante opciones éticas enfrentadas: o ayudan a crear la imagen falsa de la realidad imperante y conveniente al sistema, o usan su talento para producir diseños de calidad superior que embellezcan la vida y llamen a la libertad. Los tiempos que corren no son favorables a esta segunda opción, más aún en países en donde el imperialismo de lo simbólico es parte del dominio mental y material.

«El arte no es un espejo para reflejar la realidad, sino un martillo para darle forma.»

Bertoldt Brecht
Augsburgo, 10 de febrero de 1898,
Berlín Este, 14 de agosto de 1956.

1

La cita con la cual abrimos esta intervención pertenece al gran artista Bertoldt Brecht. La he traído porque creo que los jóvenes estudiantes de arte, diseño o arquitectura de hoy, que aún no han tenido la oportunidad de conocer sus escritos, están en desventaja en un mundo que, por conveniencia, les quita precisamente estas brújulas y mapas del entendimiento para impedirles ver el campo minado por donde hoy camina el arte y, desde luego, el diseño de calidad superior.

Si el arte, como dice Brecht, no debe reproducir la realidad, su llamado es doblemente beneficioso. Primero porque nos avisa que reproducir la realidad bloquea las posibilidades investigativas, inventivas, creativas en fin, impidiendo la presencia de obras nuevas en el mundo; y, segundo, porque también nos recuerda que la realidad no es precisamente lo que creemos que es, sino esa construcción que el poder quiere que creamos que es.

Me explico: la realidad es, por encima de todo, un discurso ideológico sobre el mundo, una versión interesada del mismo. De esta manera, cuando reproducimos lo que ingenuamente creemos que es, estaríamos reproduciendo lo que al poder le conviene que se reproduzca para mantener su imagen en nosotros y en los demás. Si solamente nos fijamos en estas dos implicaciones, que la propuesta brechtiana insinúa, podemos derivar inmediatamente hacia la siguiente pregunta fundamental: ¿qué debemos hacer, entonces, en nuestra práctica creativa?

Para intentar responderla recordemos a otro gran artista, esta vez a Oscar Wilde, quien no solamente dijo que el arte no imitaba la vida sino que era la vida la que imitaba al arte… Wilde, por tanto, al igual que Brecht, nos da una clave para responder nuestra inquietud sobre qué debemos hacer en nuestra práctica creativa, aunque la respuesta que se perfila nos coloca ante el hermoso y terrible compromiso de ser demiurgos y líderes de la comunidad que espera de nuestras creaciones, no solo de belleza que cause placer y embeleso o reflexiones que nos hagan pensar, sino que esa belleza o esas reflexiones sean referentes para el vivir; que en el caso humano, siempre deben apuntar a vivir más plenamente.

La plenitud de la vida nada tiene que ver con el *buen vivir*, recomendación que últimamente la hemos escuchado con insistencia. *El buen vivir*, que sería lo contrario *al mal vivir*, huele a maniquea admonición eclesiástica que podría alinearse en el léxico satírico de quien decía: *«¡síganme los buenos!»*, porque en el contexto de ese vocabulario, «los buenos», eran precisamente aquellos pobres de espíritu que, contentos con serlo, confiaban en que por el camino del bien obtendrían un día las mieles del más allá.

Al respecto, Bertoldt Brecht no únicamente decía que el arte debe ser un martillo para modelar la vida, sino que además, el vivir, debía ser un arte, por tanto, algo abierto a la imaginación y a la creatividad no pautada ni maniquea, una aventura en la que lo humano que en nosotros late, debe y puede abrirse hacia las posibilidades infinitas que nos da la vida.

De este modo, el pensamiento de Brecht y el de Wilde podrían empalmarse y ayudarnos a elevar, sobre ellos, nuestra comprensión del papel del artista o del diseñador de calidad superior como creadores de vida, como referentes para ampliar las fronteras de la vida deseada como gozo y felicidad. Este es, a mi manera de ver, el marco ético, conceptual y estético, que debería orientarnos en nuestra práctica creativa. Contra esta concepción los teóricos oficiales del arte, del diseño y la arquitectura se revuelven con mucha incomodidad indicándonos lo contrario.

Me explicaré tomando unos ejemplos de algo que quizás la mayoría de los presentes vio. ¿Recuerdan el premio en una de las bienales de Cuenca a la señora Margolles, aquella que trajo una mortaja sucia y la clavó en la pared del museo? O también: ¿recuerdan a la premiada que en la última bienal se mostraba, filmada, vomitando sobre los espectadores? El argumento para premiar semejantes cosas es todo lo contrario de lo que he dicho en la primera parte de esta intervención, pues, dichos premios degradan la vida, generan pesimismo y no ofrecen ninguna alternativa de gozo, ratificando con ello lo que afirmaba Kant, para quien, esas manifestaciones no pueden ser nunca arte porque producen el sentimiento antiartístico por excelencia: el asco.

El sufrimiento y el asco, en uno y otro caso eran sus mensajes porque, todo parece indicar que esto es lo dominante en las manifestaciones artísticas que hoy se promociona desde el poder en los terrenos de las representaciones: vampiros, zombies, novias cadáveres, cuando no, artistas que se automutilan o comen en público sus propias heces[1]. Es verdad que en la vida estas cosas existen, y a manos llenas; pero, no por ello, creo que deben ser fuente de inspiración para desarrollar diseños de calidad superior.

Las afirmaciones que estoy exponiendo coinciden asimismo con las ideas de un etnólogo crítico del mundo globalizado: Marc Augé, el autor del concepto de no-lugar. Él, en su reciente visita a Ecuador dijo lo que sigue: «Actualmente, los artistas, los arquitectos y los escritores están condenados a descubrir la belleza del mundo resistiéndose a las aparentes evidencias de la actualidad». (Zambrano 2014)[2].

¿Cuáles son esas evidencias de actualidad? Pues los hechos consumados con los cuales y además, la realidad ideológicamente constituida busca ratificar ante los ojos del mundo de que no hay otro camino sino el de la realidad presente tal como nos la presentan. Resistirnos a esas evidencias, según Augé, es entonces un camino para descubrir la belleza como algo a lo que nosotros, artistas, arquitectos, diseñadores, estaríamos según él, condenados.

Bendita condena, si es que sabemos cumplirla a cabalidad; bendita, porque en las mejores tradiciones del pensamiento y la estética progresista, humanista, revolucionaria de la modernidad, nos da la confianza para pensar que sí es posible algo bueno por conocer.

2

Las artes plásticas requieren, por lo general, formalizarse (salvo en los conceptualismos que a veces enuncian la obra o la insinúan por otros medios).

[1] Me refiero a la performance del colombiano Fernando Pertuz.
[2] Zambrano, Jessica. Marc Augé, un pensador del presente. Entrevista. 26 de octubre de 2014. Cartónpiedra, suplemento de diario El Telégrafo. Quito.

También tenemos formalizaciones que pueden darse sin alcanzar necesariamente calidad artística. Entre estos dos extremos hay obras de diseño que se acercan a lo artístico y adquieren condiciones paradigmáticas de gran simbolismo, son las de calidad superior; u obras que, alejándose de esta condición, son formas sin pretensiones artísticas sino funcionales, operativas, necesarias, diseños utilitarios, objetos unívocos. Pero hay otras obras de diseño que usando las posibilidades de formalización arbitraria y las posibilidades de la reproducción técnica, de manera consciente generan formas cuyo único fin es venderse en medio de la vorágine consumista recurriendo a encantamientos y fetichismos que, a final de cuentas, solo incrementan el espectáculo y los inconmensurables montones de basura.

He hablado del diseño de calidad superior porque quiero diferenciarlo de esos diseños comunes y corrientes que pudiendo tener calidad, esta cualidad no va más allá de la satisfacción pragmática de ciertas necesidades emergentes del día, que no siempre son sustantivas, sino en muchos casos efectos colaterales de la degradación de la vida en el presente. ¿No sé si ustedes han visto aquellos tapones para colocarse en los oídos y evitar el ruido? Un gran diseño, se podría decir; yo los uso de vez en cuando, pero, en el fondo, es un diseño que viene a paliar una desgracia mayor, cuál es la creciente e insoportable basura sonora que azota las ciudades globalizadas. El diseño que esperamos y que en verdad todos celebraremos con semanas de fiestas será aquel que elimine esa basura sonora para siempre. Este sí que sería el diseño merecedor del calificativo de calidad superior.

Pero claro, esos grandes diseños por venir están más allá de los requerimientos del mercado o de las modas, más allá del presente y existen solo en los terrenos del deseo.

De esta manera son los otros, aquellos diseños que en la categoría de las botellas de plástico, las fundas de alimentos basura, la propaganda o los dedicados a la creación de imagen, los que alcanzan en el mundo de la realidad el éxito, la fama y la riqueza *flash*. Son diseños que consumen enormes recursos –por ejemplo papel y, por tanto, árboles– y trabajo de diseñadores cualificados, convirtiendo esos productos industriales, casi inmediatamente, en basura y, haciendo de esa práctica profesional no un modelar de la vida para mejor, sino una actividad productivista que arruina la vida en lo espiritual y material empezando por el diseñador y terminando en el consumidor, algo así como un quemar riqueza, esfuerzos, juventudes, en piras encendidas para homenajear a la nada.

Es verdad que en el mundo de la realidad o del mercado, se producen otros diseños no tan cuestionables desde el punto de vista ecológico pero que tampoco se salvan de la crítica cuando, compartiendo todas las cualidades de la mercancía, son objetos que fenecen el instante en el cual se realizan (se venden), instante que no siempre coincide con el de su consumo y con el placer que dicho consumo podría dar. Como se sabe, la realización de la mercancía-objeto se produce en el momento en que se vende, es decir, el momento en el que el capital recupera su inversión y obtiene su ganancia.

Este instante, lejos de ser un mero acto de cambio de un objeto por dinero, es la relación que millones de veces por segundo se repite en el mundo, marcando y orientando al diseño como actividad intelectual incorporada a todo objeto y servicio, sea como elemento material incorporado (logos, diseño de envases, objetos publicitarios…) o como imagen fantasmal que asigna valores etéreos, virtuales, a objetos o servicios. Por ejemplo: la iluminación de una vitrina, la fotografía que ilustra una funda,

el diagramado y selección del material en el que se imprime una revista, el *render* de un proyecto o la animación de algo que solo podemos ver en la pantalla de una *laptop*.

El tema es que el encanto o aura de las mercancías objetos, se esfuma apenas el objeto pasa de manos del vendedor al comprador; allí empieza su entropía, su desgaste y su camino de regreso al polvo primordial. ¿O es que no sucede esto con el automóvil cero kilómetros que compramos apenas sale del patio en el cual estaba expuesto? Ese fetichismo de la mercancía del cual habló Carlos Marx (el verdadero, no el ministro) y que Walter Benjamín lo calificaba de aura cuando trataba el tema de su pérdida en las múltiples copias que en los tiempos de la reproductibilidad técnica se puede hacer de un prototipo u original, nos lleva a pensar que, en efecto y frente a los diseños de calidad superior están estos otros, y que entre los dos existen diferencias abismales. Los estudiosos del tema debemos estar conscientes de estas sutilezas, diferencias y circunstancias que rodean nuestro hacer, pues su conciencia nos ayuda para ubicarnos críticamente y saber cuál es el rol de nuestras profesiones bajo el capitalismo.

3

Partir de esta diferenciación cualitativa de los niveles que tienen los productos diseñados nos ayuda a saber en términos pedagógicos y humanos qué hacemos y de qué hablamos cuando al diseño nos dedicamos. El de calidad superior es como ese arte que Brecht propugnaba: un factor que modela la vida, que la construye, que ayuda a inventarla cada día en medio del gozo de la creatividad y del vivir. Estos son productos del ingenio que se plasman en todos los ámbitos y momentos de nuestras existencias, son parte de nosotros y hacen impensable la vida sin ellos. Son los sencillos, maravillosos y anónimos objetos y saberes que tienen el valor del aire y de la sal: una polea, una cuerda, una fórmula matemática, un antibiótico oportunamente usado, el pozuelo con agua que nos demuestra la existencia de la horizontalidad, o la piedra colgada de una piola que nos avisó de la importancia de la vertical, una rueda o, en fin, las miles de cosas sencillas como el ábaco, la cuchara, la escuadra o la olla, o cuantos más que en la gráfica, la arquitectura, la medicina o la alquimia, tienen la fuerza de la caricia, de la sonrisa, del refrán, en tanto valores de uso comunes, humanos que nos dan la pauta para reflexionar críticamente sobre las sofisticaciones de ciertos diseños que, más bien parecen orientarse por aquello de que una mentira repetida mil veces, puede pasar por verdad.

No es que nos opongamos a las maravillas de la ciencia y la tecnología que en nuestra perspectiva deberán algún día liberarnos del trabajo, solamente llamo la atención acerca del uso que podemos y debemos dar a los triunfos del ingenio, todos, obras de diseño maravillosas, pues, y esa es también una decisión de ética laica e inteligente: se puede usar el avión como instrumento para viajes inolvidables, o como bombardero. Lo primero es el camino de la humanización, de la libertad y la felicidad; el segundo uso es el de la regresión reptiliana que le hace el juego a la muerte. Lo primero es Bertoldt Brecht, el diseño de calidad superior; lo segundo es George W. Bush, el ejército israelita en Gaza, o el fascismo.

Espero poder explicarme con estas palabras a qué me refiero cuando hablo de los diseños de calidad superior en contraposición a los diseños concebidos para la venta y la competencia, empeñados solo en innovar de manera frenética sus envases y envoltorios para seguir vendiendo el mismo menjur-

je. De este modo, busco avanzar en la explicación de las implicaciones que tiene la concepción, producción y consumo de los diferentes diseños.

El hecho de que los diseños del mercado y para el mercado sean concebidos ante todo para la venta, hace de ellos objetos concebidos para romperse no solo en el sentido lato de la palabra, sino también en el sentido figurado. Hablo de la obsolescencia programada de los focos o de las partes de un automóvil como garantía de que la fábrica productora de los mismos podrá seguir produciendo, vendiendo y recuperando plusvalía en las nuevas copias. Eso de programar su desgaste o rotura, es contrario a lo que siempre se busca de las acciones humanas: que perduren y se desarrollen. Por esto, la obsolescencia prevista es contraria al ser mismo del diseño de calidad y, en consecuencia, a la voluntad creadora del diseñador.

En este marco, ya lo decía William Morris[3], el significado del trabajo humano bajo el capitalismo pierde sentido, pierde valor, pierde entusiasmo, por lo tanto, sus productos mercancías rompen la vida de sus propios productores, la echan por la borda, la desperdician y, en último término, la asesinan.

Habíamos puesto como ejemplos de diseño de calidad superior a la rueda, al puente, al techo, la silla, la cuerda, el microchip, el alfabeto, etc. objetos a los cuales la obsolescencia no les alcanza porque es el valor de uso, común, anónimo, imprescindible, el que los cualifica y permite en su torno crear y recrear nuestras existencias. Su correlato en la literatura es decir grandes cosas con parcas y sencillas palabras, como en el Quijote, en contraposición con aquellas tonterías que con grandilocuencia no dicen nada útil ni bello así vengan impresas en papeles caros y con tintas de lujo.

4

Supongo que ya se puede ver que mientras los diseños de calidad superior surgen, se apoyan, se desarrollan y realizan en el uso común, o valor de uso del común, lo otros lo hacen en el valor de cambio del mercado.

No es que tanto dé lo uno como lo otro. La diferencia anotada adquiere importancia fundamental para los artistas, diseñadores o arquitectos que asumen sus profesiones para profesarlas y hacer de ellas un servicio a la humanidad y un acto de realización íntima. Esta actitud hacia la vida y la profesión es una clave para que, modelando, inventando la vida con nuestro pensar, sentir y hacer, también nos descubramos a nosotros y, en ese proceso crezcamos como genuinos creadores que nos creamos o modelamos a nosotros mismos, tal como lo han hecho los grandes artistas que en el mundo han sido.

Como se ve, lo que señalamos como pertinente en nuestra práctica profesional tiene repercusiones inmediatas en nuestra capacidad creadora, en ese estado de gracia al cual todos quienes nos acercamos a estas profesiones aspiramos a llegar cuando hacemos algo de lo nuestro.

Según enseñan las experiencias, la opción por la calidad superior en los diseños que deberíamos buscar inventar alienta y orienta, además de la crea-

[3] De William Morris se puede consultar un excelente compendio de sus escritos publicado por la editorial Arte y Literatura de La Habana en 1985 bajo el título: Arte y sociedad industrial. Asimismo el texto de Mario Manieri Elia: William Morris y la ideología de la arquitectura moderna. Edit. GG, Bcna. 1977.

tividad, el placer, la ética laica, los valores constituyentes de lo humano, alejándonos de la sociedad del espectáculo y convirtiéndonos en sujetos contemporáneos, críticos; por tanto, en individuos en quienes se potencia la presencia del ser consciente y, por ende, su libertad. La estética por la cual hoy me inclino, entonces, es la que en términos poéticos y musicales, Pablo Milanés la canta en *La masa sin cantera.*

Estos diseños, los de calidad superior, al no ser simples novelerías tienen esa potencia que trasciende el tiempo y el espacio alentando el gozo por vivir, al punto que, hasta la vida diéramos por impulsar o alcanzar dicho estado.

Vengan más ejemplos para que la idea quede clara y nos ayude comprender que nuestra actividad profesional puede elegir alcanzar niveles de los cuales nos sintamos orgullosos, o rebajarnos a situaciones de las que es mejor no hablar.

Recuerdo entre otros y con motivo de lo que estoy diciendo, el Pabellón de Representación construido por Mies van der Rohe en Barcelona en 1927, su silla Barcelona, su Casa Farnsworth. O la Villa Savoie, de Le Corbusier. El Guernica, de Picasso, y otras obras emblemáticas de la gran tradición utópica que cruza el diseño moderno. Cito estos ejemplos porque ustedes pueden comprobar las connotaciones de los mismos y la onda expansiva o influencia que tuvieron en la configuración de esa idea de la modernidad que se inclinó hacia el lado crítico, contemporáneo, revolucionario. Es decir, y retomando lo de Brecht, sí podemos constatar que se han producido diseños de calidad excepcional o martillos que nos han ayudado a modelar nuestras vidas marcándolas con una sensibilidad que, a pesar de lo que pasa, nos ayuda a seguir deseando y buscando lo que podría ser.

5

De los otros diseños, de esos que abundan, pero que no dejan de su uso ninguna memoria porque no ayudaron a potenciar nuestras presencias, podemos hacer listas interminables. Es cierto que muchos de ellos prestan servicios, son caros, tienen precio, conservan el precio, mejoran el precio, pero no tienen valor, porque son desechables y provisionales a tono con el destino que les fija la mercadotecnia. Es curioso, pero si ustedes comparan una obra de diseño superior con estas otras obras genéricas, estarán de acuerdo en que la pérdida no deseada, digamos del Museo de las Conceptas que se conserva aquí en Cuenca, sería tan irreparable que ningún dinero alcanzaría para restituirlo en su autenticidad, valor cultural e histórico; en cambio, si se perdería el edificio de la Corte de Justicia, ese que queda al lado del Supermaxi, o si se perdieran los dos, (cosa que tampoco deseamos), se trataría solo de una lamentable suspensión de servicios y de una pérdida económica grande, pero, en ningún caso, de una irreparable pérdida cultural o de la memoria patrimonial.

Dicho esto, debemos señalar que ser un diseñador creativo, que en vez de dedicarse al diseño de inutilidades o decoraciones *light*, interiores o exteriores, de desechables o baraterías, opta por crear obras únicas –no tanto por su unicidad sino por su originalidad, excepcionalidad y perdurabilidad– elige una situación compleja y difícil, dadas las condiciones históricas en las que debe desarrollar su labor creativa. Los tiempos presentes, como la mayoría de los conocidos hasta hoy, son adversos a toda genialidad, a lo valioso cultural o a lo genuinamente artístico e innovador; pero sobre todo son hostiles a lo crítico. Las empresas capitalistas, sean privadas o estatales, no quieren ge-

nios, yo diría que ni siquiera gente que piense. Las nuevas matrices productivas exigen profesionales, es decir, personas calificadas que saben hacer algo bien, que no hacen preguntas complicadas a quien les contrata y que están en condiciones de vender lo que hacen al mejor postor. Me he preguntado ¿cuál es la diferencia entre este perfil y el de un sicario? Y cuando no he encontrado una respuesta satisfactoria, me he preguntado sobre el tipo de profesionales que se quiere que formemos en nuestras universidades.

Al respecto, vale la pena recordar el caso del genial cineasta Orson Wells cuando produjo esa obra que cambió la forma de hacer cine: *Ciudadano Kane*. Por esa película Welles fue despedido y estigmatizado por el resto de su vida y, cuando le echaron del estudio cinematográfico, los empresarios, conscientes de lo peligroso que era financiar y dejar sueltos a los cineastas geniales, pusieron un letrero a la entrada de su negocio que decía: «No somos geniales, somos profesionales».

La anécdota vivida por Welles les puede llevar a comprender que en las arenas del mercado global el genio capaz de producir obras de calidad superior, esas que modelan y cambian la vida, no es bienvenido, ni su obra tampoco. Es el autor o diseñador de teleculebrones que reproducen las miserias de la realidad tal cual es, filmados con cámaras y computadoras de última generación, el premiado con la fama, la riqueza y la difusión de sus peliculillas hasta la saciedad. Este conflicto se presta a muchos desvelos sobre las relaciones que los artistas, diseñadores, arquitectos, gráficos y demás gentes que nos dedicamos a estos oficios tenemos, querámoslo o no, con la historia, con el poder y, en fin, con los ojos que desde las sombras miran y vigilan todo lo que hacemos.
Entonces y como Shakespeare decía: «ser o no ser, he ahí la cuestión». Elegir la profesión y qué hacer con ella, es un camino de vida y a veces, de muerte. Los senderos se bifurcan ante cada encargo y, no pocas veces, lo peor de nosotros nos lleva a ir por el lado equivocado.

Espero haber sido explícito en señalar que la profesión de diseñador, en su amplio sentido, no es neutral ni aséptica y que, cuando las necesidades de la supervivencia ladran a nuestro alrededor no son pocos los que se sienten tentados a vender su alma al diablo. Por tanto, estamos conscientes de que mantenerse a flote en estas actividades requiere de mucha valentía, conciencia, altruismo y fuerza, habida cuenta, además, de que a nadie se le puede exigir actitudes heroicas.

6

Cerraré mi intervención proponiendo algunas pautas para sintetizar o concluir en algo. Los dos diseños de los cuales he hablado son concebidos y realizados por diseñadores que, si partimos del hecho de que su acto es creativo y puede transformar la realidad aunque sea por omisión, ese acto les transforma también a ellos o a ellas, entonces, no es difícil comprender que al dedicar la vida a producir banalidades así esa producción sea bien renumerada –como indudablemente lo es–, lo único que logramos es banalizar nuestra vida a cambio de dinero.

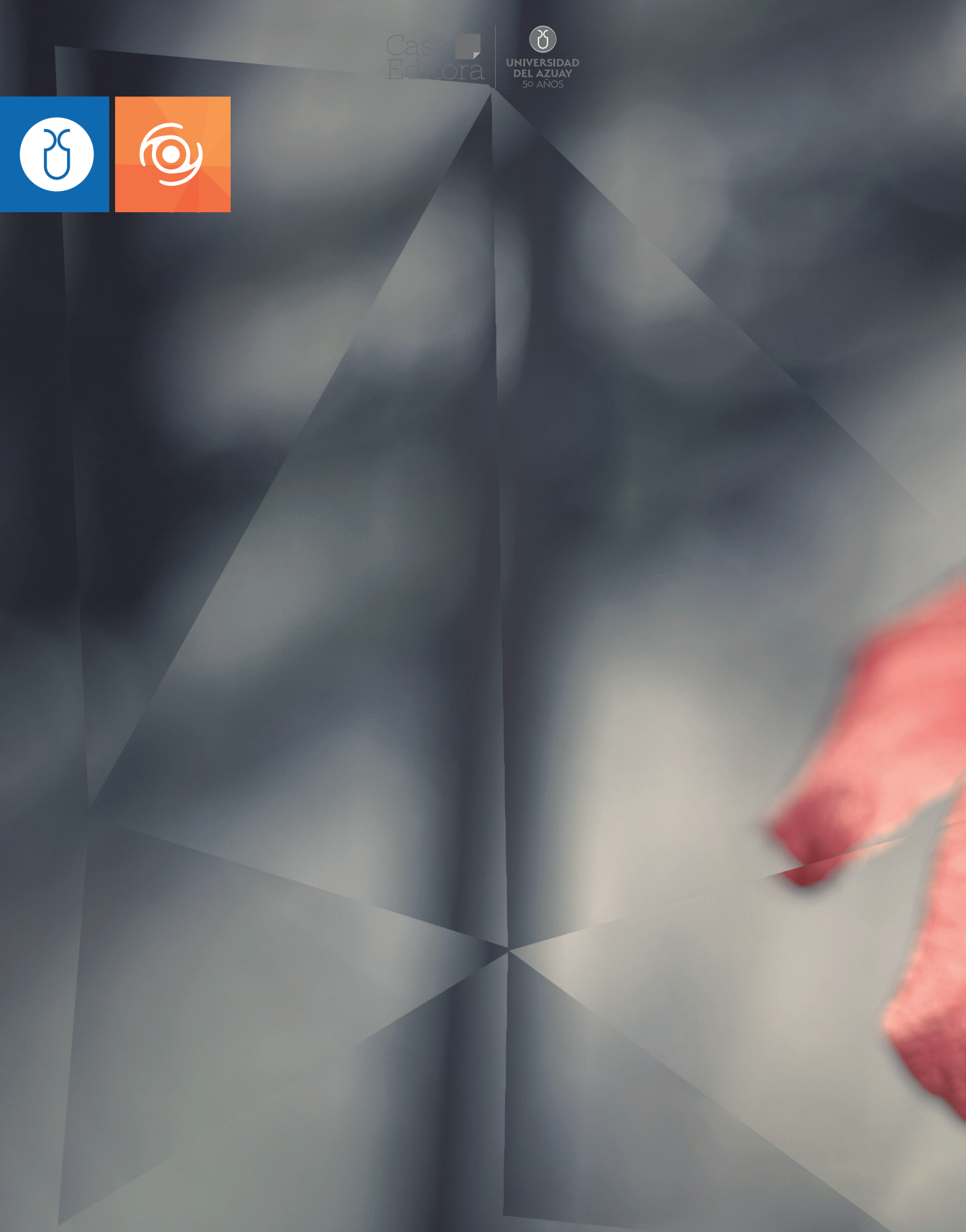
Lo otro, obviamente es un camino muy difícil. Es un camino de lucha para el cual no todos los individuos que a estos menesteres se dedican tienen madera y vocación; no solo porque, como acabo de decir, a nadie se le puede pedir que sea héroe ni exigir que sea genio, sino porque es un camino que si bien existe, muy pocas personas tienen la fuerza interior para recorrerlo.

Por ello y parafraseando a Brecht bajo cuya sombra he intervenido, diré, para terminar, que hay diseñadores que luchan un día y son buenos. Hay otros que luchan un año y son mejores. Y hay algunos que luchan toda la vida: esos son los indispensables.

Muchas gracias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

-Zambrano, Jessica. Marc Augé, un pensador del presente. entrevista. 26 de octubre de 2014. Cartónpiedra, suplemento de diario El Telégrafo. Quito


Casa Editora
UNIVERSIDAD DEL AZUAY
50 AÑOS

Casa Editora
UNIVERSIDAD DEL AZUAY
50 AÑOS

Vinculación Universidad comunidades rurales

El siguiente artículo narra una práctica de vinculación con la comunidad, realizada dentro del programa de Desarrollo Integral de la Universidad Autónoma de San Luis de Potosí



Casa Editora
UNIVERSIDAD DEL AZUAY
50 AÑOS



Casa Editora | UNIVERSIDAD DEL AZUAY 50 AÑOS

Vinculación Universidad comunidades rurales

Jean Roger Fritche Tamiset

Resumen

Es actividad imprescindible de la Universidad entregar a la sociedad profesionistas bien preparados para participar eficientemente en el campo profesional al que se han destinado.

Las universidades cumplen por lo general con 3 funciones. La docencia, la investigación y la vinculación. La vinculación se opera en dos sectores: lo productivo y lo social.

La población rural presenta situaciones de pobreza endémica. Su alejamiento de los centros urbanos, sus deficientes infraestructuras de servicios, y sus escasos recursos económicos generan mucha vulnerabilidad. Están atendidos regularmente por instancias de gobierno. No son motivos de desarrollo de soluciones a sus problemas por su situación de cliente pobre. Las posibles soluciones a estos problemas requieren del apoyo de los gobiernos. Las universidades con su infraestructura de equipos, en múltiples especialidades, la formación de grupos multidisciplinarios su capacidad para desarrollar innovaciones a través de su actividad de investigación es apta para intervenir frente a esta problemática, logrando alimentar el aprendizaje de los estudiantes frente a situaciones reales.

El presente trabajo expone de manera sucinta las prácticas realizadas en el programa "DESICA" (Desarrollo integral campesino) desarrolladas en la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, a partir de las cuales se adquirió experiencia para llevar a cabo el trabajo de vinculación de la universidad con el sector social. Fue a partir de los resultados que arrojaron el programa que se planteó una retroalimentación del programa DESICA, implementando nuevos objetivos y se revisó su manera de operar.

Para ello se ha desarrollado un modelo que como estrategia ha sido el marco de las acciones del equipo de trabajo y del que esperábamos se viera fortalecido con la participación de profesionales de otras disciplinas.

El modelo asimismo, ya en operación ha probado su eficacia y puede ser retomado para su aplicación extensiva en otras entidades, tanto por otros equipos interdisciplinarios como por organismo gubernamentales y no gubernamentales, ONG.

La vinculación de la universidad con el sector social y productivo es un programa institucional en cumplimiento de uno de los propósitos sustantivos: la extensión.

DESICA, organismo universitario interdisciplinario enmarcado dentro del programa universitario de vinculación, que a la fecha cuenta con 20 años de investigación-acción en las áreas rurales y periféricas de la ciudad de San Luis Potosí, creado con el objeto de dar apoyo al sector rural de la población.

Dentro de ese marco de referencia se formó un grupo multidisciplinar llamado DESICA (desarrollo integral del campesino).Fue integrado por las facultades del área de salud: medicina, estomatología y enfermería.
Se operó bajo los siguientes principios

1. Trabajo en equipo (docente, pasante y estudiante).
2. Participación social.
3. Utilización óptima de los recursos disponibles en la comunidad.
4. Investigación-acción de campo, gabinete y laboratorio, como herramienta del proceso enseñanza-aprendizaje y de servicio a la población.

En un primer acercamiento del trabajo universitario en las comunidades DESICA orientó sus acciones al objetivo fundamental de mejorar las condiciones de salud, lo cual sigue siendo su razón de existencia. Bajo esta visión las acciones se dirigieron preponderantemente a abordar los problemas de salud de manera curativa, es decir, atacando los síntomas y efectos de los padecimientos, los mismos que se presentan de modo inmediato y durante corto tiempo o que son endémicos y ya no se perciben.

Por otra parte se buscaba un área de práctica profesional de los estudiantes y pasantes, donde además pudieran observar y ser partícipes de la realidad social y pudieran medir sus capacidades de respuesta.

La problemática detectada en el primer año de trabajo del equipo en la comunidad seleccionada y su área de influencia indicó la necesidad de la incorporación de otras disciplinas para abordar los problemas relacionados con la producción pecuaria y agrícola, con el mejoramiento del hábitat doméstico, de infraestructura, entre algunos, lo que llevó a la incorporación de la entonces Escuela del Hábitat y de la Facultad de Agronomía. Dichas escuelas se integraron para abordar solicitudes puntuales y con objetivos preventivos y de educación: sanitarios, instalación hidráulica y eléctrica de la Casa de Salud, sistema de bombeo hidráulico comunitario, vacunación de canes, de ganado mayor y menor, mejora genética,

de huertos familiares, curtiduría, ... implicando en ello la transferencia tecnológica bajo la visión de la transmisión de un conocimiento y no de aparatos, objetos o mercancía.

Se buscó un acercamiento con los organismos gubernamentales como Secretaría de Salud DIF (Desarrollo integral de la familia), Jornaleros en Solidaridad y algunas presidencias municipales, para proporcionar asesoría técnica, proponer alternativas de soluciones a los problemas que dichas instituciones abordaban, y para dar capacitación técnica y estratégica. Esto permitió tener una acercamiento de DESICA y participar en sus programas directamente y obtener un mayor impacto y presencia de la universidad en la problemática de la sociedad.

Sin embargo este proceder eminentemente curativo propició:

a) La resolución temporal de los problemas porque hay una reaparición (cíclica, estacional entre otros), de los padecimientos, y porque las intervenciones no están dirigidas a eliminar las causas sino a eliminar los efectos.

b) Que nos obligaría a permanecer indefinidamente enfrentando curativamente padecimientos o efectos que aparecen y desaparecen, generando así una dependencia de la comunidad con la universidad y una relación paternalista que tiene un alto costo para la universidad, y actitudes indeseables en la comunidad.

c) Cuando un programa de la universidad tiene como estrategia el enfrentamiento de los efectos y no de las causas, no se puede delimitar en tiempo la intervención y permanencia de la universidad en la comunidad.

d) Las intervenciones curativas provocan que la participación de las Facultades del Hábitat y de Agronomía sean ocasionales, parciales y de apoyo, frenando o negando la intervención e integración de estas disciplinas (y de otras) a la acción fundamental que es el mejoramiento de las condiciones de salud y éstas enmarcadas en la problemática de desarrollo. Estrategia validada por este análisis presentado por Édgar Morin, autoridad en el tema.

“Las fronteras disciplinarias, su lenguaje y los conceptos propios aislarán la disciplina específica y la enfrentada con las demás. Más cuando está en relación con problemas relacionados con varias disciplinas. El espíritu “hyperdisciplinar” se convertirá en un espíritu de exclusividad que prohíbe cualquier incursión extranjera en su parcela de saber. Sabemos que por su origen la palabra “disciplina” significa un látigo que se utilizó para auto-flagelarse, lo que permite la auto-crí-

tica, en una dirección restringida. La disciplina se convierte en una forma de flagelación para quien se aventura en el campo de las ideas que el especialista considera como su propiedad (...) Es seguro decir, muy rápidamente, que la historia de la ciencia no es sólo la formación y la proliferación de las disciplinas, sino al mismo tiempo las restricción de los límites disciplinarios. La invasión de un problema de una disciplina a otra, los conceptos de movimiento, la formación de disciplinas híbridas que eventualmente se convertirán en independientes y, finalmente, es también la historia de la formación de disciplinas diferentes para agregarse y agruparse". Édgar Morín

Por lo anterior DESICA planteó aquí la redefinición de su actuación y modo de interrelación con las comunidades, organismos no gubernamentales, ONG e instituciones de gobierno.

LA PROPUESTA

DESICA planteó una nueva forma de actuar, que requiere de la voluntad política de las autoridades de la universidad y fundamentalmente de las relaciones intersectoriales que se materializan a través de convenios cuyas cláusulas prioricen y apoyen materialmente intervenciones que combatan las principales causas de morbilidad y mortalidad para modificar el perfil higiénico epidemiológico de la población del área rural (profilaxis).

PREMISAS

Retomamos los anteriores principios y objetivos de actuación de DESICA, es decir:

a) Mejorar las condiciones de salud y por tanto la calidad de vida de la población.
b) Respeto a la cultura, formas de vida de la población y decisiones de la población.

c) Promoción y educación para el freno a la depredación del medio y mejoramiento del ambiente.

d) Los problemas de salud tienen no sólo el nivel de atención familiar, sino que fundamentalmente el origen de los problemas son definidos por las circunstancias comunales: ubicación de la población, sistema económico, sistema de mercados,

recursos, costumbres...

e) Que los síntomas de mala salud se presentan a nivel individual y es lo que requiere de atención curativa, pero los problemas de salud son de naturaleza comunitaria, y es en este nivel donde se requiere actuar con acciones preventivas.

f) Las mejores condiciones de salud de la población manifiestas en la higiene personal, saneamiento ambiental y adecuada alimentación, cuadro epidemiológico nulo, dependen de hábitos de higiene y saneamiento, de educación, y de contar con los insumos e infraestructura necesarios para hacer un hábitat salubre. Esto a su vez requiere que la comunidad cuente con los mecanismos para proveerse de recursos económicos, de sistemas de producción eficientes y eficaces.

g) El equipo interdisciplinario consideró que la integración docencia-servicio no es simplemente la relación entre los sectores de salud y de educación para lograr el funcionamiento de los procesos de enseñanza-aprendizaje, en las áreas asistenciales, y que la salud no es sólo un problema científico-técnico, sino fundamentalmente social.

Por esta razón planteamos que falta integrar la comunidad en sí, como sujeto en la investigación y operación de DESICA, la que, en la medida que recibe los beneficios (del equipo de estudiantes y profesores), se apropia de los conocimientos y habilidades que le son útiles para realizar acciones curativas y ante todo preventivas en favor de la salud colectiva.

h) En este sentido planteamos que la comunidad es un espacio de oportunidad para estudiantes y profesores, ya que por una parte permite adquirir conocimientos, habilidades y hábitos para la experiencia académica que forjan el desarrollo de la investigación, docencia, servicio y profesionalización. Bajo el enfoque de investigación-acción se procura confrontar a la comunidad universitaria a una realidad específica que le exige asumir la responsabilidad de sus acciones y propuestas de solución, teniendo la posibilidad obligada de medir y evaluar los resultados e impactos en la comunidad, de recibir la retroalimentación por la misma comunidad y por los sectores gubernamentales y ONG.

i) En la interacción de estudiantes pasantes y docentes se trata de contribuir a la formación y desarrollo de la personalidad de los estudiantes, confrontarlos con la realidad para que en su etapa profesional respondan adecuadamente a las necesidades de la población.

j) Evitar una actitud paternalista y de dependencia hacia la universidad.

k) Buscar la autosuficiencia del programa DESICA.
l) No invadir ni pretender sustituir a los organismos gubernamentales en sus funciones de promoción y operación en acciones de desarrollo en las comunidades.

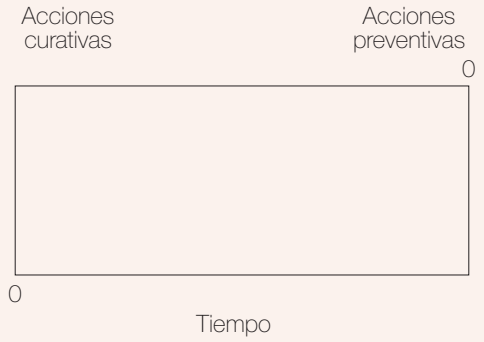
m) Promover el intercambio con instituciones del gobierno y ONG en el diseño de alternativas de solución, en la investigación de laboratorio, de campo, del conocimiento del "estado del arte" sobre salud y desarrollo, de asesoría técnica y científica, de búsqueda de financiamiento en proyectos de investigación-acción conjuntos, de incorporación de pasantes y alumnos en programas del sector salud con objetivos y metas específicos tanto en lo operativo como en acciones preventivas;participación de académicos en los programas de salud estatal, en asesoría, investigación, diseño y evaluación de programas y alternativas de solución.

n) Que los programas se orienten fundamentalmente a acciones preventivas en educación, transferencia de conocimiento, y de medios e instrumentos para elevar la cultura sanitaria y para que se dé la autogestión para procurarse las condiciones de su desarrollo y mejoramiento de la calidad de vida.

ñ) La complejidad de la problemática de salud de la población es de naturaleza multifactorial y por ello exige la participación integral de diversas disciplinas profesionales.

EL MODELO

Con base en las premisas antes expuestas y con el objeto de eliminar las limitaciones que presenta el desempeño en acciones curativas, planteamos la siguiente estrategia:



Se busca que las primeras intervenciones en la comunidad se caractericen por la simultaneidad de acciones curativas para enfrentar y resolver los padecimientos en forma urgente, al mismo tiempo que se inician acciones de carácter preventivo a ese padecimiento, como lo expresa el esquema.

En ese momento las acciones preventivas son más difíciles de implementar, ya que se requiere de más recursos, y se necesita que las familias y la comunidad acepten el cambio de hábitos y concepciones, y que puedan observar y estar conscientes de los beneficios, y esto toma tiempo.

Conforme se trabaja con la comunidad se irán implementando cada vez más las acciones preventivas de modo de erradicar el estado endémico de morbilidad y mortalidad de la población, al tiempo que las personas van asimilando los conocimientos y técnica para evitar y enfrentar sus problemas de salud, de saneamiento y gestión, permitiendo consecuentemente la reducción de las acciones curativas. De esta manera se tendrá que en un breve periodo el equipo de la universidad estará en condiciones de retirarse de la comunidad.

TÁCTICAS OPERATIVAS

Para lograrlo se planteó:

a) Presentar en un laboratorio o taller (comunidad) las soluciones o alternativas que ofrecemos como equipo, y demostrar con hechos lo propuesto, para que la población observe y/o compruebe.

b) Trabajo en equipo interdisciplinario de manera integral y efectiva.

c) Desarrollar las actividades educativas de acuerdo al tipo de población a quien se transfiere el conocimiento nuevo.

d) Fortalecer la participación de la población en el proceso de planeación, ejecución, evaluación y control de los programas y de la estrategia.

e) Promover con la población la obtención de financiamiento y gestión de los recursos necesarios para la aplicación de la solución en la comunidad, por una sola ocasión y como ejemplo de cómo se procede para la posterior autogestión.

f) Asesorar a la comunidad en la implementación de la solución.

g) Sostener el seguimiento de la propuesta y la evaluación y final de las diferentes soluciones o alternativas aceptadas y aplicadas en y por las comunidades.

h) Buscar que las alternativas de solución sean a través de tecnología apropiada, desarrollada sobre los principios de no depredación de su medio, sustentada en lo que su medio físico le proporciona y sus condiciones socio-económicas permite, buscando que estas sean cada vez más amplias y mejores.

i) Que las alternativas de solución no fomenten ni impliquen la dependencia del sistema de mercado urbano, que es costoso para la población de estudio y que, además, no responde a sus necesidades ni requerimientos.

j) Plantear una relación más directa con las instituciones de gobierno y ONG en la participación de sus programas, de manera que la actividad universitaria no sea marginal ni ocasional, sino permanente, constante, de mayor cobertura y trascendencia social.

Esquematizamos una estrategia para el encuentro con las comunidades, que llamamos "**Modelo de interacción**", buscando desarrollar intercambios que aseguren la participación de los comuneros, en un estado de conciencia propio para la toma de decisión frente a las realidades.

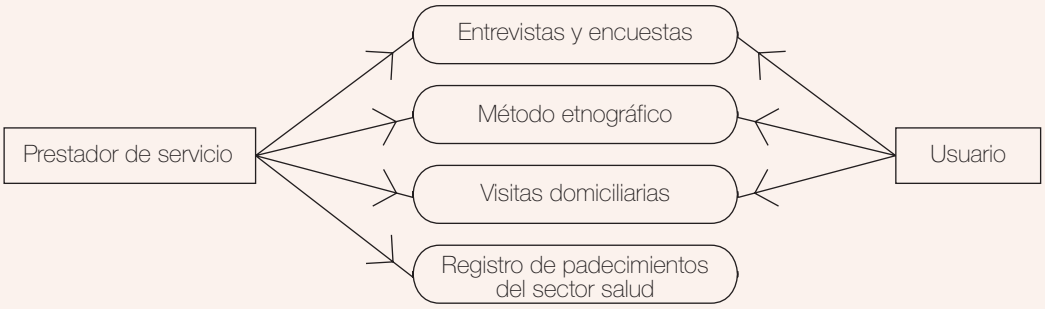
Los primeros pasos llevan a reconocer los problemas que les aquejan a partir de la manifestación de síntomas cuya realidad es ineludible.

El transitar por la aceptación de estas realidades es imprescindible para desarrollar motivaciones para buscar soluciones a estos problemas.

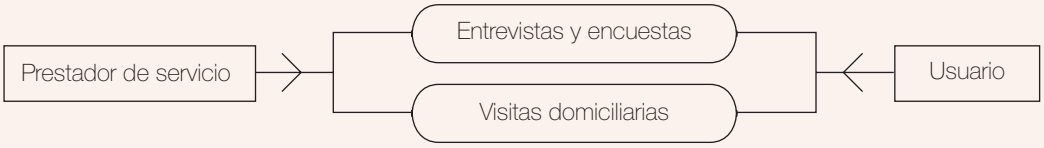
De los síntomas se deducen los problemas. Para la erradicación de estos conflictos se debe remontar a las causas que lo provocan. La resolución en forma preventiva obliga a esta evidencia.

Modelo de interacción

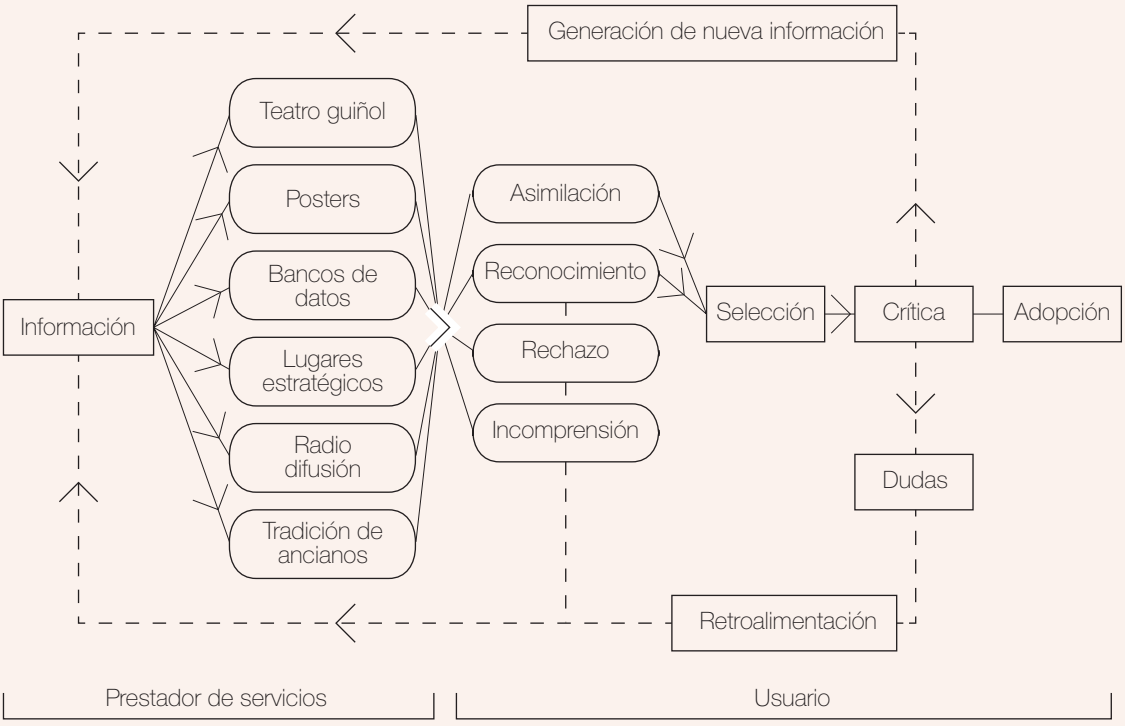
1.- Detección de problemas



2.- Causas probables



3.- Difusión de información

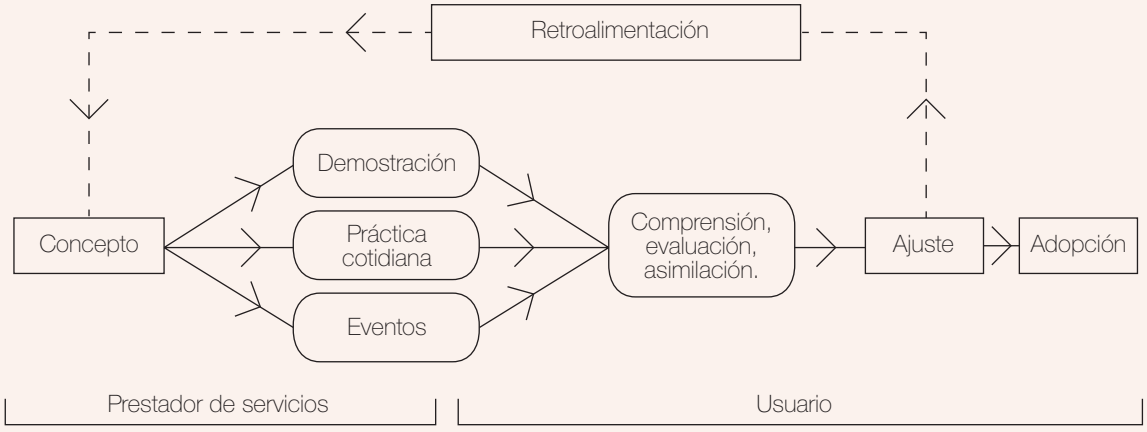


La segunda fase se desarrolla en dos tiempos. En primer lugar llevar la problemática, identificada en la comunidad, a los espacios de la universidad. Buscar soluciones entre estudiantes e investigadores, desarrollarlas y medir su funcionamiento. Pasa luego al área de los diseñadores para ajustarlas a las condiciones que se encuentran en la comunidad: materiales accesibles, talleres donde se pueden construir las propuestas y gente de oficio que pueda elaborar los diseños.

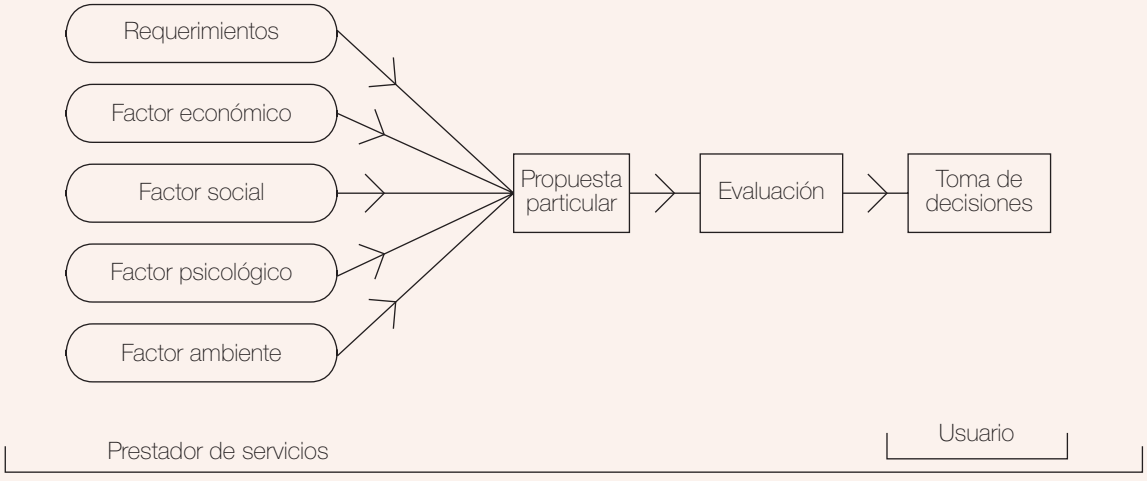
Luego, de regreso a la comunidad, se hace conocer a los pobladores las propuestas con la posibilidad de realizar más adecuaciones.

4.- Difusión de información

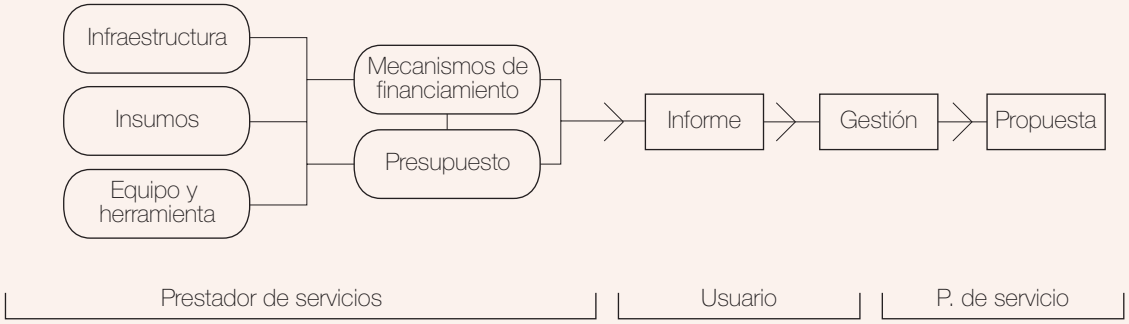
5.- Propuesta de soluciones



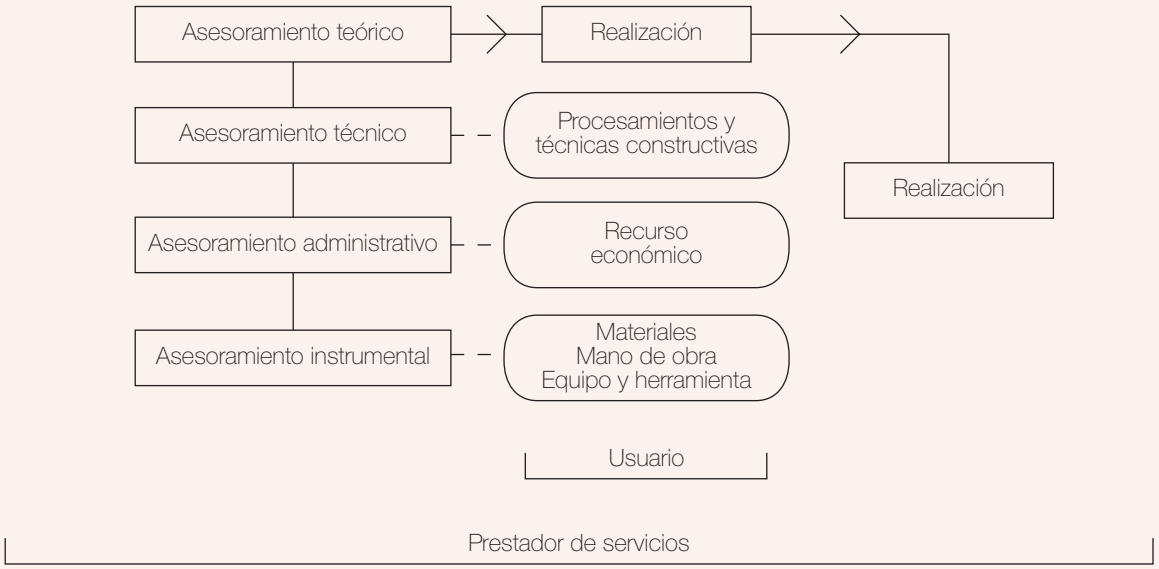
6.- Factibilidad de propuestas



7.- Proporción del recurso económico

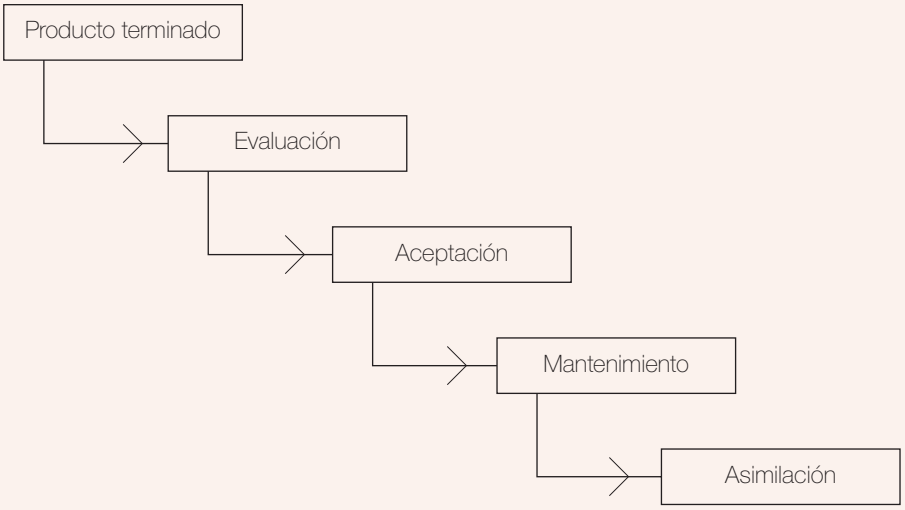


8.- Proporción del recurso económico



En el último paso, el más difícil a gestionar, entramos a una fase de seguimiento hasta asegurar la asimilación: buen uso, mantenimiento, y adecuaciones que muestren esta apropiación de la solución. Esta fase no se puede delimitar con precisión en el tiempo por lo que frecuentemente se llegan a perder los beneficios si no se dispone del recurso para asegurar esta fase.

9.- Proporción del recurso económico



Presento un proyecto que se buscó desarrollar en una comunidad del Estado de San Luis Potosí.

Las curaciones y atención a la salud de los pobladores están aseguradas por estudiantes de enfermería.

- Las enfermeras permanecen toda la semana en la comunidad.
- Tienen dificultad para encontrar un alojamiento y una atención permanente.

Para resolver este problema elaboramos un proyecto denominado “casa, taller, tienda”

CASA, TALLER, TIENDA

* Una casa para las enfermeras, que en su definición resuelva los problemas observados en las viviendas de los pobladores del lugar, y que incluye huerto y especies menores.

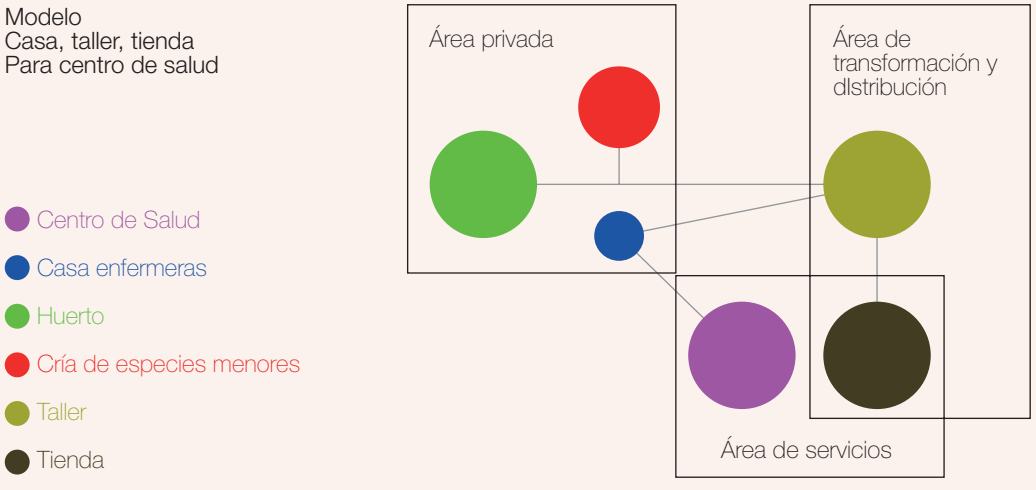
* Un taller que transforme los productos del área agropecuaria para alimentar a las enfermeras y elabore productos que ayuden a resolver el problema de la mala alimentación.

* Una tienda que ofrece, a prueba, los productos elaborados en el taller de manera promocional. Si hay aceptación se transfiere la solución a los interesados, si no, se desecha y se busca otra.

Este proyecto responde a una estrategia de transferencia de propuestas que pretenden mejorar las condiciones de salud de la comunidad ejemplificando las soluciones, esperando así lograr un mejor entendimiento y convencimiento de los habitantes. No se pretende proponer muchas innovaciones sino, partiendo de lo que existe ofrecer una explotación más beneficiadora.

Para el funcionamiento del conjunto "Casa, Taller, Tienda" se establecen turnos entre los comuneros. Logrando así una vivencia con el proyecto, que les ayude a convencerse de sus beneficios.

Modelo
Casa, taller, tienda
Para centro de salud



CONCLUSIÓN

Con este modelo presentado se busca lograr un sistema de trabajo de vinculación con la sociedad, con los organismos gubernamentales y ONG, con el objetivo de bajar las estadísticas de morbilidad y mortalidad, y mejorar la calidad de vida de la población, a través de programas educativos y operativos de salud y de producción.

Modelo cuya operación en la comunidad de Jesús María permitirá comprobar su eficacia y eficiencia. Los resultados parciales y finales que se obtengan servirán para retroalimentar el modelo, y estará listo para que pueda ser aplicado por otras instituciones o grupos interdisciplinarios.

Para la universidad será un medio para adquirir y sistematizar el conocimiento y la acción en una realidad concreta, la rural; lo cual permitirá no sólo que el estudiante y académico tengan la oportunidad de confrontar su preparación profesional con las exigencias de la comunidad; sino que, de igual modo, se obtendrá la información pertinente y significativa para retroalimentar las currículas de las carreras involucradas, y sin olvidar el compromiso social de la universidad con la sociedad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Toledo, Víctor. Las eco-comunidades: un diseño ecológico para el desarrollo rural de México.

Fritche, Guerrero, Hernández & Salazar. Objetivos y estrategia de vinculación social. San Luis Potosí, 1996.

Casa Editora
UNIVERSIDAD DEL AZUAY
50 AÑOS

Casa Editora
UNIVERSIDAD DEL AZUAY
50 AÑOS




Colombia

Casa Editora | UNIVERSIDAD DEL AZUAY 50 AÑOS

Señas y diseños: La invitación de las culturas.
La función social del diseño en los ideales del pensamiento moderno.
Romance tempestuoso: el padre y la madre del diseño sustentable.
Compluridades y multisures. Diseño con otros nombres e intenciones.
Nada es para siempre: Lugar, tiempo, diseño. Permanencias, evanescencias, trans-esencias.
El diseño y el arte de vivir.
Vinculación Universidad comunidades rurales.

ISBN: 978-9978-325-48-3