

Diseño

entreTEJIENDO

identidad e innovación
en la complejidad de la cultura



Genoveva Malo Toral



Diseño **entreTEJIENDO**

identidad e innovación
en la complejidad de la cultura.

DISEÑO

ENTRETEJIENDO IDENTIDAD E INNOVACIÓN EN LA COMPLEJIDAD DE LA CULTURA

© del texto: Geneveva Malo Toral, 2025

© de esta edición: Universidad del Azuay. Casa Editora, 2025

ISBN: 978-9942-670-76-2

e- ISBN: 978-9942-670-77-9

Diseño y diagramación: Fernando León Guerrero

Corrección de estilo: Sebastián Carrasco Hermida

Libro arbitrado por pares: Julia Tamayo Abril, Diego Jaramillo Paredes

Impresión: PrintLab / Universidad del Azuay
en Cuenca del Ecuador

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio, sin la autorización expresa del titular de los derechos

CONSEJO EDITORIAL / UNIVERSIDAD DEL AZUAY

Francisco Salgado Arteaga

Rector

Geneveva Malo Toral

Vicerrectora Académica

Raffaella Ansaloni

Vicerrectora de Investigaciones

Toa Tripaldi

Directora de la Casa Editora

Genoveva Malo Toral

Diseño entreTEJIENDO

identidad e innovación
en la complejidad de la cultura.



UNIVERSIDAD
DEL AZUAY

Casa 
Editora

PRÓLOGO

Me complace escribir el prólogo de este libro. Genoveva Malo Toral ha sido una querida alumna; la he acompañado en su formación de grado y posgrado; un proceso que la llevó, luego, a un desempeño destacado en los ámbitos académicos. Hace unos años, su tesis doctoral nos volvió a reunir y ahora, nuevamente, la publicación de su libro.

Elijo comenzar con una cita de Santiago Kovadloff: *“quienes vivimos una misma época, somos coetáneos; pero no todos somos contemporáneos...”*

Es una reflexión que remite a la comprensión, en lo que respecta al conocimiento.

Referimos a la sintonía cultural, como aquello que da sentido a las interpretaciones y acciones en cada época. La lectura de este libro lo pone en evidencia; muestra un pensamiento crítico, cuya lógica se aviene a la ética cultural contemporánea.

Genoveva parte de su tesis doctoral. Creo que es ese el ámbito donde se dan las condiciones para cuestionar, ensayar hipótesis y descubrir. Su tema es la relación entre el diseño y la artesanía; en la tesis se propone componer el problema y, para eso necesita recurrir a las estrategias.

La epistemología contemporánea pone en juego los recursos heurísticos, en estas cuestiones; en especial, los que remiten a la capacidad de preguntar(se), de interpretar y de relacionar.

Asimismo, la autora pone en revisión viejas antinomias; específicamente, aquellas que incumben a su campo de estudio. En el caso de desarrollo-subdesarrollo, se ve claramente una relación que relegaba la posición de América Latina en una escala de potencial productivo.

La sintonía contemporánea nos sitúa en una dinámica de lo múltiple y lo diverso: el entretejido de la “complejidad” borra del imaginario la reducción simplista del pensamiento binario.

Genoveva se involucra y pone al diseño en esa sintonía; desecha la naturalización de aquellas pautas que devienen del industrialismo y que consolidó la escuela europea.

Su pensamiento coincide con el de Judith Butler, quien dice: “...se trata de situarnos en la performance, como sustitución de lo pre-formado”

En el libro se sitúa la relación: diseño-artesanía, en otro marco valorativo: son “modos productivos diferentes, en contextos diferentes”, un posicionamiento ético respecto de la artesanía su interacción con el diseño.

El planteo estratégico que propone la autora nos sitúa en dos momentos de la historia reciente, puestos en relación comparativa. Muestra cómo el diseño asume la diferencia en las variables contextuales. Toma a América Latina como marco referencial y a la ciudad de Cuenca del Ecuador, como ámbito particular de estudio.

El primer momento, los años 80, ponía al país en un contexto cultural propicio para pensar en el diseño como factor de innovación y re-valorización de las técnicas artesanales. En ese contexto se creó la primera Escuela Universitaria de Diseño, en la ciudad de Cuenca.

El segundo momento, situado entre siglos, XX-XXI, presenta un proceso de inflexión cultural; desde el diseño se interpreta la transformación y las consecuencias se evalúan en la re-significación del campo disciplinar.

Aquellos años 80 habían mostrado una suerte de *vigilia cultural*; la mirada volvía a los referentes propios, mientras Europa ponía en crisis los valores del racionalismo y del universalismo.

Sin embargo, esa condición llamada *posmoderna*, sólo abría una grieta en el modelo que aún se sustentaba en las mismas oposiciones.

Las evidencias de una transformación se verían más tarde, en un proceso de inflexión, que se iba configurando a través de nuevos paradigmas.

Justamente, a través de la estrategia elegida y, con una focalización en el diseño, Genoveva nos explica la mutación conceptual: desarrolla el pasaje de una ideología localista, introducida por el Estructuralismo en América Latina, a una red conectiva de lo diverso, como apertura, respecto del ensimismamiento cultural; asimismo, el pasaje de la subjetividad, como individualismo a ultranza, a las interacciones y, de la noción de objeto predeterminado, a una dinámica de migraciones y conexiones entre disciplinas.

Aquellos lectores que se ubican en el diseño industrial, podrían focalizar su atención en las cuestiones del “giro epistemológico”, es decir, de las mutaciones conceptuales en el campo del diseño. Para aquellos que buscan emergentes desde la experimentación y la experiencia, diríamos que hallarán motivos para una reflexión, más allá del hacer.

Tal vez, lo más interesante sea encontrar en el libro impulsos para buscar caminos disidentes, respecto de lo conocido, para hallar potencial en los recursos locales, sin restricciones ficticias y sin vueltas a “*una simulación sentimental de lo vernáculo*” (K. Frampton)

En el texto se muestra un modo de comprender la identidad local como pertenencia y, más aún, como construcción permanente inserta en la dinámica cultural de época.

Auguro para este libro una extensa difusión; vale, tanto el debate que pueda generar, como el interés que despierte en los ámbitos de estudio sobre el diseño.

Dora Giordano
profesora emérita
UBA, Argentina/ UDA, Ecuador

ÍNDICE

NUDO INICIAL: REFLEXIONES PREVIAS

Trama y urdimbre del Diseño y la artesanía en la contemporaneidad
¿Qué teje esta relación en el siglo XXI?



17

28

1. ENTRAMADO CONCEPTUAL



37

Filosofía que ilumina	39
Noción de paradigma, interpretaciones con relación a la cultura	40
¿Inflexión cultural en el cambio de siglo? Pensamiento contextual y procesal	43
El mundo como acontecimiento: el ser humano como devenir de la cultura	46
Una nueva epistemología como camino para transitar en la construcción de conocimiento: La heurística	49
Un nuevo reto nos proponemos: modos de organizar y construir el conocimiento	52
Procedimientos heurísticos: esquemas explicativos, tramas conectivas...	52
Posicionamiento: ¿desde dónde hablamos?	60
Hacia la construcción de conocimiento: la clave está en el planteo de la problemática	61
Esquema relacional comparativo de la problemática global-local/ y su interpretación desde diferentes posiciones	62

Conceptos antropológicos fundamentales que atraviesan la relación diseño- artesanía: tradición e identidad en sus diferencias y similitudes, circunstancias contextuales y temporales	64
Nociones de tradición e identidad	65
La condición social de la artesanía	69

2. TEJIDOS DEL CONTEXTO: FIN DE SIGLO Y COMIENZOS DEL SIGLO XXI



Concepción contemporánea de la noción de identidad: la cultura en relación con el pensamiento complejo	81
Proceso de descolonización: conceptos sociológicos innovadores	83
Diversidad cultural: del multiculturalismo al interculturalismo	88
El diseño inmerso en la cultura	90
Diseño y modos productivos diferentes: industria y artesanía. Problemática en América Latina	90
Noción de forma, variabilidad conceptual en relación con estados del conocimiento y la cultura	99
Cuestiones del diseño relativas a ambiente, tecnología, producción e innovación social	105
El diseño en el proceso de descolonización cultural: nuevas epistemologías	115
Proyectualidad en Diseño: de los procesos lineales a las tramas conectivas	121

3. LAZOS Y TENSIONES NORTE-SUR

125

Segunda mitad del siglo XX: entre los cuestionamientos al modelo racionalista en Europa y los discursos y acciones contestatarias en América Latina	127
El origen del diseño y su problemática en América Latina	136
Regionalismo crítico: Evocación y revalorización de los referentes locales	142

4. HILOS QUE HILVANAN UNA HISTORIA: EL SURGIMIENTO DEL DISEÑO EN CUENCA

145

La Escuela de Diseño, Cuenca. Condiciones del contexto	147
Antecedentes en la formación de artesanos en otros ámbitos - relaciones con el CIDAP	150
La carrera de Diseño en Cuenca: una propuesta curricular genuina	154
Bases ideológicas de la escuela de diseño en Cuenca	162
La primera estructura curricular de la Escuela de Diseño en Cuenca	164
Enfoque con énfasis en la recuperación de identidad: el diseño como significación del ámbito de referencia	166
Clave conceptual en la enseñanza de diseño: morfología como estudio de las formas en la relación operatoria-significación	168
La noción de identidad, como revalorización de las tradiciones	173
Los procesos artesanales como técnicas de producción para el diseño	177
Profesionalismo y experiencias innovadoras: inserción en el medio local	179

5. PUNTADAS Y GIROS CONCEPTUALES EN EL DISEÑO Y EN LA NOCIÓN DE IDENTIDAD

183

La escuela de Diseño en el Pasaje del siglo XX al XXI	185
Facultad de Diseño, Cuenca 2000-2024. Continuidad y transformación	186
Una innovación conceptual La carrera de Diseño de Interiores	195
Paso del grado a posgrado	205
La producción de diseño en dos contextos distintos: semiótica y construcciones de sentido	209
Análisis referido al pensum fundacional	211
Análisis referido al pensum reformulado. Nuevos enfoques	215
Análisis comparativo de tesis de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI	219
Interpretación de la problemática del diseño y su relación con la artesanía. Dos momentos culturales y diferentes contextos de pensamiento	220
Giro epistemológico	224
Conceptualización del giro	225
Análisis de los desplazamientos parciales en el esquema de giro propuesto	226



233

REMATES Y APERTURAS: REFLEXIONES FINALES

Convergencias, divergencias, emergencias en el análisis comparativo	235
Emergentes – aperturas: nuevas líneas de investigación y proyección del diseño y la artesanía	237

PALABRAS CLAVE 239

BIBLIOGRAFÍA 242

ENTREVISTAS 255



NUDO INICIAL: REFLEXIONES PREVIAS



“Pensar es un movimiento, una actividad poética, productiva
y poética, que deja una estela en su navegar:
el conocimiento”

Denise Najmanovich

En esta primera parte hablamos de temas clave para la comprensión del enfoque de este libro, como son los conceptos generales del diseño y vínculos a los cuales hacemos referencia en el desarrollo de este texto: la relación diseño-artesanía-contexto entrelazadas en la noción de complejidad y el vínculo entre identidad e innovación.

La mirada desde la que abordamos las reflexiones supone una toma de postura e intentamos dar cuenta de ese posicionamiento que guiará la lectura de este libro. La relación del diseño con la artesanía, tema que atraviesa este trabajo, la analizamos desde un enfoque conceptual y contextual, al referirnos a la presencia y diversidad de maneras de abordar esta relación en las distintas latitudes.



Es el Diseño, como disciplina y práctica, un eje articulador y el reflejo de tejidos sociales, humanos, culturales, históricos, tecnológicos y ambientales. Su discursividad, así como la historia de sus intervenciones en la cultura material y simbólica, puede leerse en el marco de las transformaciones de la sociedad; estas páginas son la historia y pensamiento de una escuela, y luego Facultad, que nació en los años 80, en un vínculo muy estrecho con la cultura y la artesanía de la región. Sin embargo, el relato es más amplio y nos sumergimos en el contexto histórico, cultural y hasta político de América Latina en la etapa del surgimiento y desarrollo de la escuela de Diseño hasta la actualidad.

La carrera de Diseño, creada en Cuenca en 1984, fue pionera en Ecuador. Con su construcción curricular y enfoque genuino, abrió y recorrió caminos que le permitieron consolidar una oferta académica sólida y contextualizada. Aquel origen de un Diseño con enfoque integral, fuertemente vinculado a la prolífica y diversa producción artesanal de la región, con énfasis en diseño gráfico y de objetos, fue abriéndose paso hacia nuevos campos de intervención, de la mano de innovadoras reflexiones académicas, los avances tecnológicos, las nuevas maneras de pensar y hacer diseño en sintonía cultural de época.

Entre la fundación del Diseño como disciplina y la actualidad, hemos vivido un giro de pensamiento. En términos generales, se puede hablar de la ruptura del modelo racionalista, la crisis de la modernidad, así como la redefinición de la disciplina hacia nuevos conceptos encaminados a consolidarla como práctica humanística, social, cultural y ambiental, que no está solamente condicionada a sistemas productivos. Así, se vuelve

necesario comprender los orígenes para proponer una mirada crítica sobre la que hoy construimos nuestros desafíos.

La historia del Diseño en Cuenca se entiende a la luz de la historia de la cultura en la región. Es propósito de este libro aportar en la comprensión de un juego de vínculos y relaciones -entretejidos- que permiten conocer los profundos sentidos que construyó esta carrera desde su origen. Si nos remitimos a la emergencia del Diseño como disciplina, en Alemania a inicios de siglo, en Estados Unidos a mediados del mismo y casi enseguida en América Latina, reconocemos que ocurre en contextos sociales e históricos que, con las diferencias y particularidades de cada región, habría reflejado condiciones específicas de cada contexto. En la Bauhaus alemana (1919), la creciente industrialización evidenció la urgencia de formar diseñadores que respondieran a la estética de un nuevo modo productivo. Esta visión se consolidó también en Norteamérica, más adelante.



En América Latina, en general, el surgimiento del Diseño habría caracterizado un hecho que resultaba paradójico: la profundización de la dependencia por copias de modelos curriculares de Europa y Norteamérica y, a la par, la conciencia de la necesidad de una transformación local y construcción de identidad.

Nos trasladamos a los 80, década de profundas transformaciones en el mundo y en Latinoamérica. En muchos países de la región, iniciaba, con ilusión, una nueva etapa política que ponía fin a las dictaduras. Era, sin duda, una época de reparación, para reivindicar la cultura latinoamericana en nuestra esencia y se hacía eco de las voces que desde los 70 ya se habían elevado en la literatura, la filosofía, la música, la arquitectura y las artes. Había una incesante e insistente búsqueda y reafirmación de la identidad que abarcaría casi todos los ámbitos del conocimiento, la cultura y del desarrollo social.

Por otro lado, el mundo entero se reinventaba en los ochenta. La música, el arte, la moda y el pensamiento posmoderno influían en el Diseño, que ya tenía un nombre potente y vivía un gran momento: la comunicación visual, el interiorismo, los productos y la moda lo visibilizaban con fuerza. Las resonancias de estas expresiones en América Latina tomaban carácter propio.

En este contexto de los ochenta, nace la primera carrera universitaria de Diseño en Cuenca, desde profundas convicciones que daban cuenta de una estrecha vinculación

con los modos productivos de la región y del pensamiento de la época. Se trataba de una construcción curricular con identidad.

Con estos antecedentes, hablar del surgimiento del Diseño en Cuenca, como primera escuela universitaria en Ecuador, implica conocer a profundidad el *estado de conocimiento*¹ y la cultura de época, para así comprender el momento histórico y el sentido del nacimiento de esta carrera genuina, que da cuenta de una época, un lugar, una ideología.

En la segunda mitad del siglo XX, en América Latina, el referente más notable era la escuela Bauhaus alemana, tal como lo había sido para otras Escuelas de Diseño, casi todas orientadas a la producción industrial. En Cuenca, en cambio, se trataba de un planteo basado en la recuperación de lo propio, en cuanto a simbolismos y medios productivos, alejado de objetivos de desarrollo tecnológico-productivo. La relación diseño-artesanía se propuso como uno de los ejes significativos en la creación de la carrera de Diseño, pues era una cuestión central en el debate del marco cultural de los años ochenta, década en que se fundó la Escuela.

¹ Nos referimos a estado de conocimiento reconociendo la variación histórico-cultural respecto de la concepción del conocimiento (D. Giordano, 2018)



La conexión con el pensamiento de época en Latinoamérica consistía en recuperar el vínculo con el pasado, para revalorizar las tradiciones de producción artesanal. Por eso, la búsqueda de significados, como potencial del diseño, se daba a través de los valores simbólicos y productivos. Esto implicó, necesariamente, un (re)conocimiento de las culturas ancestrales para integrarlas a la cultura del diseño. En tal sentido, la carrera constituía un mecanismo emergente de la cultura local, en términos de identidad.

Entre la creación de la carrera y la actualidad, hemos vivido un proceso de transformación en términos de inflexión cultural –*un cambio con continuidad en el proceso cultural*–, a partir de la puesta en crisis de las condiciones de la modernidad. Adicionalmente, ha existido una redefinición del objeto de estudio en la disciplina de diseño orientada hacia la composición de nuevas problemáticas. Esto la ha alejado de la pura objetividad, para recuperar una dimensión más humanista.

Es importante analizar este proceso de transformación en el pasaje del siglo XX al XXI, con un enfoque crítico sobre el proceso de inflexión cultural, un proceso que continúa en la contemporaneidad. De la misma manera, es necesario comprender las *mutaciones*² referidas al diseño desde el pensamiento complejo y los conceptos sociológicos innovadores que tienen injerencia en el campo del diseño, para lo cual profundizaremos en este libro en los enfoques conceptuales de diversidad cultural y las dinámicas semióticas contemporáneas.

La Escuela de Diseño, ha vivido, sin duda, este proceso de transformación en términos de continuidad y cambio. Ha pasado del diseño generalista a una oferta con especialidades y, posteriormente, a brindar estudios de posgrado. En este recorrido, se han producido cambios curriculares que dan cuenta de permanencias y transformaciones respecto del enfoque fundacional. Estos cambios son signos de la inserción de la práctica del diseño en la dinámica social de transformaciones y su rol cultural.

El surgimiento de la carrera de Diseño en Cuenca, puede definirse como un hito en la relación del diseño con la artesanía. Cabe señalar que estaba latente en el medio la necesidad de una formación profesional por sus posibles aportes al campo productivo. Sin embargo, no se había formalizado en términos de disciplina académica universitaria, y tampoco existían las reflexiones teóricas necesarias.

²Nos referimos a mutaciones como transformaciones en el proceso de inflexión cultural, descubiertas a través de indicios de un giro epistemológico. El concepto se desarrolla más adelante.



El proceso de transformación cultural del diseño se visualiza claramente en las producciones de diseño, en estos últimos tiempos, en el paso de la *cultura del producto*³ a la *cultura del proyecto*⁴. Según Fernández (2013a), esto implica pensar que la práctica en el diseño y la arquitectura no se define por el resultado, por la realización formal del objeto, sino por las acciones, procesos y visión del proyecto que construyen su sentido. Manzini (2015) propone redefinir el concepto de diseño más allá del producto hacia el marco de implicaciones sociales, ambientales y culturales. Asimismo, Bonsiepe (1999) planteaba ya, décadas atrás, el concepto de *interfase* como articulación en la relación sujeto-objeto, que construye sentido en ese vínculo.

Hemos observado señales en las producciones académicas de los estudiantes de Diseño en Cuenca que dan cuenta de transformaciones en la relación mencionada. Estos han incursionado en otros *ámbitos*⁵ del quehacer cultural hacia los campos tecnológico, científico, social y ambiental, en interacciones disciplinares e interdisciplinares. Estas son señales de proyecciones de la disciplina y de su relación con el contexto. De este modo, es posible identificar un proceso de transformación en la relación diseño-artesanía, que fue el eje significativo de la propuesta curricular fundacional; nos referimos, fundamentalmente, a los modos de relacionar la identidad con lo sistemas significantes.

Pretendemos mostrar los vínculos significativos del diseño con la cultura, para comprender lo que denominamos *construcción de sentido* a partir de las experiencias detectadas en el campo disciplinar del diseño. A los 40 años de haberse fundado esta Escuela, es necesario conocer las transformaciones durante este recorrido, las mismas que tienen que ver con el proceso cultural acotado en un contexto particular y con las implicaciones globales. Esto implica pensar el diseño en relación con las variables del contexto, los modos que asume la práctica y las reflexiones emergentes de esa práctica.

³ Hacemos referencia a cultura del producto al énfasis que el proceso de diseño pone en la realización formal y material del objeto como resultado de un proceso (Fernandez, 2013)

⁴ Hacemos referencia a cultura del proyecto al énfasis que ponemos en el proceso y visión de proyecto en la construcción de sentido del diseño (Fernandez, 2013)

⁵ Desde el posicionamiento de este texto nos referimos al concepto de ámbito, como algo que se construye y no viene dado de manera previa. En heurística significa que, a partir de la manera como se desarrolla el lenguaje, construimos un ámbito, lo caracterizamos y comprendemos.



En la actualidad, es posible identificar, en los ámbitos académico y productivo, que la relación diseño-artesanía vive un proceso de transformación. Existen ahora distintos modos de relacionar la identidad con los sistemas significantes. En efecto, cuando analizamos productos de diseño, las relaciones técnica-materialidad, técnica-expresión, técnica-función, entre otras referidas a la interacción con la artesanía, comprobamos el desfasaje en la relación significante-significado respecto de lo unívoco y la correspondencia fija de otros tiempos. Hoy, la relación del diseño con la artesanía se enmarca en una nueva dinámica proyectual.

Es así que en esta narrativa y análisis buscamos no solamente analizar el surgimiento del diseño como carrera universitaria, sino avanzar en la reflexión de su transformación en dos momentos culturales de la historia reciente en el pensamiento latinoamericano. El primero se ubica en la década de los ochenta y se sitúa en un país y, particularmente en una ciudad, estrechamente vinculada a la artesanía; el segundo momento es el pasaje del siglo XX al XXI, y referimos a un momento de *inflexión cultural*⁶, un contexto de significación diferente para el diseño. Los cortes culturales en la historia del diseño ponen en evidencia los cambios en los modos de asumir el conocimiento y el grado de injerencia en la cultura del diseño.

Por un lado, establecemos otras relaciones en referencia a las problemáticas ambientales, sociales y productivas. Por otro lado, nuestra condición contemporánea imprime maneras de habitar en la realidad global-local. Con ello, más allá de situaciones antagónicas, comprendemos la dinámica del diseño en un *juego de vínculos*⁷ sin premisas establecidas. Por tanto, no nos limitamos a la comprensión del contexto local, sino que ampliamos la mirada al complejo entretrejido global. Nos interesa señalar los nuevos modos (no modelos) de cómo construir esa relación. No decimos modelos, porque referimos a otra manera de investigar y descubrir posibilidades de innovación.

A analizamos, de este modo, los vínculos profundos del Diseño con la cultura y desarrollamos una construcción conceptual argumentada en un esquema comparativo entre los años ochenta y los comienzos del siglo XXI. En las reflexiones finales argumentamos una *inflexión cultural* basada en la construcción de sentido para los entretrejos del diseño con el estado del conocimiento, la cultura y la artesanía en contextos temporales diferentes.

⁶ Nos referimos a inflexión cultural como el cambio con continuidad en el proceso cultural, esta expresión se desarrolla más ampliamente en el capítulo referente a la filosofía que ilumina esta narrativa.

⁷ Tomamos esta expresión del libro *El juego de los vínculos* de Denisse Najmanovich (2005) que comprende al mundo como un entramado de relaciones.



Nos situamos en el contexto de institucionalización y posterior transformación de la disciplina del Diseño en Cuenca; entre los dos momentos, inferimos un *giro epistemológico* y argumentamos la noción de identidad, vinculada a la relación diseño-artesanía, pero con significados distintos para cada momento en estudio.

Para aportar en esta reflexión, presentamos en el relato histórico un análisis del contexto cultural que rescató, en Cuenca, el vínculo del diseño con la artesanía, en referencia a la identidad, con la creación de la escuela de diseño, así como el proceso de transformación de ese vínculo hasta la actualidad. Entendemos por *contexto cultural* a las visiones e interpretaciones que estaban y están latentes en la vida de la sociedad. Ponemos, así, el énfasis en la relación diseño-artesanía en dos momentos de la historia reciente en América Latina, con referencia a la institucionalización y desarrollo del diseño como disciplina universitaria y comparamos esa problemática con el contexto contemporáneo, como clave de comprensión relativa a la transformación en el proceso cultural.

En los últimos tiempos, ha habido instancias significativas en el proceso cultural, entre continuidad y cambio, ya sea a manera de rupturas (caso: posmodernidad) o de procesos de inflexión. Los acontecimientos de la cultura inciden directa o indirectamente en el campo del Diseño, en su desarrollo tanto epistémico como sociológico. Por ello, es nuestro interés buscar y caracterizar las convergencias, divergencias y emergencias en el proceso cultural de los últimos tiempos.

En las páginas de este libro, revisitamos, recorremos y analizamos brevemente el surgimiento del Diseño en el mundo, Europa, Norteamérica y América Latina, hasta llegar a la profundidad de nuestro recorrido: el surgimiento del Diseño en Cuenca, el momento histórico, cultural y el proceso de transformación y construcción de sentido.

Hablamos desde seis enfoques fundamentales en seis secciones de este libro:

1. Una mirada conceptual, mirada necesaria para la comprensión del enfoque de este texto, una filosofía que ilumina la reflexión desde los conceptos de paradigma, teorías de la cultura, teorías de la complejidad, el pensamiento relacional y la construcción de sistemas de relaciones sujeto-objeto, posicionamiento-contexto a partir de la heurística⁸ como epistemología.
2. Las mutaciones y transformaciones en el campo del conocimiento que se manifestaron en la cultura a finales del siglo XX y su incidencia en las conceptualizaciones sobre el diseño.
3. Los enlaces, los vínculos Europa-América, las condiciones de contexto y el estado del conocimiento que dieron origen al surgimiento del diseño como disciplina universitaria, con relación a los medios productivos y a la particularidad de Cuenca en los años ochenta.

⁸ Disciplina que estudia los modos de descubrimiento, un pensar-hacer consciente y las condiciones de posibilidad. "La Heurística requiere ubicarse en un plano metadisciplinario con el gesto rotundo y a la vez poético del que desbroza el campo antes de la siembra: aceptar que la amplitud y la diversidad de conocimientos y experiencias constituyen la base privilegiada hacia toda la construcción de subjetividad, significa también aceptar la complejidad del fenómeno ideativo" (Wainhaus, 2014, p 128)



4. El surgimiento de una propuesta curricular genuina, en Cuenca. Los principios fundacionales de la carrera y los ejemplos de su recorrido a través de la comparación de los productos académicos (concepciones curriculares y proyectos de graduación) que corresponden a los años ochenta y a los de principios del siglo XXI en la Escuela-Facultad de Diseño de Cuenca. Esta es la base para la argumentación del momento de *inflexión cultural*.
5. Los cambios conceptuales en la noción de identidad respecto de los años ochenta y los factores recurrentes en los productos de ese contexto, en comparación con la producción actual en cuanto a la relación del diseño con los medios productivos locales.
6. Las reflexiones finales, las *objetivaciones provisionarias*⁹, las nuevas preguntas y proyecciones en líneas de investigación y las apuestas por el futuro del Diseño y la artesanía en América Latina y el mundo.

La noción de identidad atraviesa el enfoque de este libro. En la concepción tradicionalista, correspondía al concepto ideológico de lo inmutable; hoy, corresponde a las mutaciones en el *estado del conocimiento* y desde allí comprendemos la identidad cultural desde otra mirada, la del pensamiento relacional que configura las interacciones. En esa dinámica, se construyen vínculos y se descubren emergentes conceptuales. La identidad cultural desde la visión contemporánea es una de esas construcciones, pues es una mirada limitada a un tiempo y espacio y no una impronta del pasado.

Así mismo, desde hace varias décadas, los estudios sobre la cognición están referenciados en la biología, disciplina que estudia los seres vivos en sus procesos vitales, dinámicos y relacionales. En este campo, los modos de integración se basan en la interacción entre componentes y no en sumatorias. Esto implica concebir el conocimiento como construcción y no como acumulación de información. En esa relación con la biología,

comprendemos la vitalidad de los lenguajes, que abandonan la concepción académica de los tratados de sistematización como concepto de lo establecido. Los procesos culturales se constituyen en términos dinámicos de construcción y transformación, con base en el concepto de sistema relacional complejo. Nuestra mirada reemplaza lo que era una simplificación inducida, por la complejidad de lo real.

⁹Nos referimos a objetivaciones provisionarias, a cortes en un proceso en diferentes momentos o circunstancias a los que convalidamos provisionalmente por sus condiciones de significación.



Situados en los estudios sobre identidad cultural, diríamos que la tendencia a la homogeneidad del pensamiento racionalista se sustentaba en el referente único y universal, mientras que el *relativismo* de los setenta reivindicó las diferencias y la pluralidad de referentes culturales. En el caso extremo de diferenciación, como *ensimismamiento cultural*, se confundían los referentes con los condicionantes, lo que agota las posibilidades referenciales por exceso en la reiteración.

El conflicto de la identidad cultural en nuestros días se explica desde otra mirada y, por lo tanto, requiere otras precisiones que tienen en cuenta los procesos de interculturalidad, entre otras variables sociológicas. Por otro lado, sabemos que la transformación es un proceso simultáneo con el cambio de referentes en la estructura relacional de una cultura, como un estado de equilibrio, continuamente inestable, entre permanencia e innovación.

En un sentido amplio, a manera de propósito¹⁰, las reflexiones de este libro buscan impactar en los procesos de enseñanza aprendizaje, sobre un tema que atraviesa al diseño de todos los tiempos: *Los modos productivos diferentes en contextos diferentes*. Se trata de instalar el debate académico en la discusión sobre el sentido del contexto cultural y la artesanía en relación con el diseño en el ámbito de interacción global-local.

A manera de hilo conductor y en diferentes trayectos que recorre este libro, encontraremos respuestas a una pregunta fundamental:

¿Cuál fue el contexto cultural que rescató en Cuenca el vínculo del diseño con la artesanía y en referencia a la identidad y cómo fue el proceso de transformación de ese vínculo hasta la actualidad?

Como una posible respuesta a esa pregunta, nos enfocamos en este libro el análisis de dos momentos culturales de la histo-

ria reciente, para así argumentar un cambio de paradigma y esclarecer las diferencias en el vínculo del diseño con la artesanía y la relación vinculante de identidad.

Hacia el final de las páginas, arribamos a conceptos de la práctica del Diseño y su relación con la artesanía en las transformaciones contextuales, en la búsqueda de las convergencias, divergencias y emergencias en el proceso cultural de los últimos tiempos.

¹⁰ Tomamos este concepto de Ynoub (2015), quien distingue objetivos de propósitos, pues, de acuerdo a la epistemóloga estos últimos -los propósitos- permitirán proyectar el conocimiento en términos de transferencia, impacto social e impacto cognitivo.



Asimismo, nos interesa, con esta publicación, también transferir al ámbito de la enseñanza-aprendizaje un pensamiento, un modo de plantear problemas, en lugar de transmitir soluciones o producciones y así aportar a ese campo en la didáctica y construcción epistemológica.

En este sentido, buscamos contribuir a organizar los modos de pensar para construir conocimiento desde el pensamiento

complejo y el pensar relacional. La relación del diseño con la artesanía, vista desde el pensamiento complejo, da cuenta no sólo de cuestiones heterogéneas entre sí, sino de una interacción en mutua dependencia, como diría García (2000), al referirse a la construcción de los sistemas complejos.

Finalmente, proponemos una comprensión de la transformación hacia una *ética del diseño contemporáneo*. Estas reflexiones nos conducen a caracterizar los indicios de un nuevo paradigma como construcción cultural y a involucrar la relación del diseño con la artesanía en nuevos conceptos respecto de identidad cultural, con sus implicaciones éticas y estéticas, en una reflexión crítica que da cuenta de convergencias, divergencias y emergencias en el análisis comparativo.



Trama y urdimbre del Diseño y la artesanía en la contemporaneidad ¿Qué teje esta relación en el siglo XXI?



Figura 1: *Mapamundi tejido – representa la artesanía viva en las distintas latitudes*

Elaboración conceptual: Autora
Generación de imagen: IA

En distintos lugares del mundo y especialmente en el contexto regional latinoamericano, en donde la presencia de la artesanía como valor productivo y cultural es muy fuerte y evidente, visualizamos constantemente modos de vinculación con el diseño. Los espacios compartidos son diversos y variados; están presentes en los campos académico, productivo de gestión y consumo. Las formas de interacción obedecen a diferentes enfoques que se analizan en estas páginas.

La producción de conocimiento, propósito fundamental de estas páginas, busca aportar a la formación académica respecto de estas cuestiones. De la misma manera, conjeturamos que la relación de la artesanía con el diseño en tiempos contemporáneos motiva la apertura de nuevos espacios de trabajo e interacción, lejos de las concepciones diferenciadoras y excluyentes que pudieron darse en el pasado.



A nivel académico, y para las instituciones de apoyo al sector artesanal, es evidente la necesidad de contar con estrategias conceptuales y de mercado para potenciar la artesanía. El diseño puede aportar a ese propósito gracias a que se puede comprender las interrelaciones con los diversos modos

productivos y, en el trabajo conjunto, se debe buscar el fortalecimiento de ambos sectores. Este estudio aspira a contribuir en la formación de ámbitos de investigación conjunta, a buscar modos de relación, didácticos y laborales, así como debates sobre emprendimientos profesionales y académicos.

Es necesario, desde el espacio académico, atender la formación de proyectistas y artesanos que sean capaces de dialogar en el marco de las transformaciones culturales; esto implica comprender la relación de constancia-variación y sin olvidar la dinámica en la noción de identidad, como devenir de una ética cultural contemporánea.

Las acciones emprendidas con el propósito de fortalecer interacciones entre el diseño y la artesanía en los países europeos, asiáticos y latinoamericanos han sido, en su mayoría, llevadas a cabo por instituciones de la cultura, organizaciones gubernamentales y no gubernamentales, entre otras, que han buscado fortalecer el desarrollo artesanal como eje de desarrollo social y preservación de las culturas aborígenes y los saberes ancestrales. Al respecto, mencionamos organizaciones como Fundesarte, en España (Fundación Española para la innovación en Artesanía, 2011), Artesanías de Colombia (2014), Manos del Uruguay (Rostangol, 1989), CIDAP, en Ecuador (CIDAP, 2007). Estas dan cuenta de las acciones y proyectos que buscan construir vínculos entre el diseño profesional y la artesanía.

Desde los espacios académicos, observamos el interés por ese vínculo y existen algunas carreras de Diseño, especialmente en Latinoamérica, que tienen, en su desa-

rollo curricular, proyectos académicos y de vinculación enfocados a la artesanía y a sus modos de producción.

Es creciente el desarrollo de eventos, congresos y ámbitos de diálogo entre el diseño y la artesanía a nivel global. En efecto, grandes ferias mundiales como la de Milán o *Revelations*, de París, instauran espacios para visibilizar el trabajo del diseño en este campo. En Ecuador, el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP) genera continuamente espacios por medio de encuentros, seminarios y ferias en las que la artesanía busca su encuentro con el diseño. Ese es el caso del Congreso Internacional ARDIS, artesanía y diseño, desarrollado durante varios años. Los temas de debate dan cuenta de la continua exploración de nuevas interacciones del diseño, la artesanía, identidad y sociedad que se alejan del inicial vínculo artesanía-tradición, que fue el eje de trabajo de este organismo¹¹.

¹¹ Los títulos de las conferencias evidencian el interés por explorar nuevas relaciones del diseño y la artesanía. Enumeramos algunas: *Proximidades al diseño, una metodología de intercambio en la tradición artesanal y las herramientas de diseño*; *Neoartesanía: Propuestas metodológicas: tejiendo comunidades de interaprendizajes*; *Los textiles indígenas latinoamericanos: sus retos frente al diseño y la moda contemporánea*; *Tradición e innovación: puentes posibles*; *Neoartesanía ecuatoriana: miradas y reflexiones sobre el trabajo colaborativo entre artesanos y diseñadores*; *Neoartesanía: hacia un cambio de paradigma en el campo artesanal* (CIDAP, 2021).



En México, el museo Jumex (2021) desarrolló una exhibición que recoge el pensamiento de Clara Porset, precursora del estudio del diseño vinculado a la artesanía. La exposición tuvo la intención de auspiciar espacios de reflexión sobre el diseño de corte

social, con inspiración en la tradición y lo local, con distintas miradas contemporáneas. Este y otros son espacios que muestran la presencia constante de la pregunta por las relaciones diseño-artesanía en campos sociales, culturales y productivos.

A nivel de producción científica, global y regional, la relación diseño-cultura-artesanía es abordada en casi todas las latitudes desde muy variados enfoques: unos pocos más radicales y marcan fuertes oposiciones entre los dos campos; otros diluyen fronteras. Sin embargo, la mayoría analiza y caracteriza los modos de interacción y producción con un enfoque ligado al desarrollo social y cultural.

Del análisis de los diversos enfoques mencionados, a nivel mundial, se desprenden algunas líneas teóricas que se presentan en este texto

La vinculación diseño-artesanía centrada más en el proceso que en el producto es una reflexión que está latente en algunos estudios sobre las proyecciones del diseño en la artesanía. No centra el interés solamente en el objeto producido, sino en la serie de interacciones que se producen en el contexto productivo artesanal. Soini-Saloma y Seitmaa-Hakkareinen (2012) investigaron a artesanos y diseñadores en Finlandia y coincidieron en que es urgente pensar en el futuro del diseño y que se debe vincularlo con los procesos productivos artesanales. Esta conclusión coincide con los postulados de Bonsiepe (1999), quien ya había propuesto un cambio de visión del diseño centrado en el objeto, al diseño como interfase. Con estas reflexiones, podríamos señalar que ya no es el objeto de diseño o de artesanía lo que define la relación, sino lo que surge en los procesos de interacción entre ellos.

La relación diseño-artesanía en el marco de la cultura global es una característica de la contemporaneidad. En la India, por ejemplo, un estudio analiza cómo los diseñadores formados en la metrópoli urbana deben mediar entre las sensibilidades estéticas de una élite cosmopolita global y las prácticas rurales. Se concluye que es urgente que tanto diseñadores como artesanos puedan construir lenguajes de comunicación que permeen la presencia viva de artesanía y diseño en mercados contemporáneos (DeNicola y DeNicola, 2012).

La relación diseño-artesanía-identidad es referida continuamente en el marco de la cultura global como un modo de *reivindicación* de identidades (minorías). Sin embargo, es preciso reflexionar sobre el propio término identidad. Al respecto, se ha debatido mucho y se sigue debatiendo; las posturas son diversas. Este libro propone pensar la identidad no anclada en el pasado, sino móvil y cambiante, con propuestas que se debaten entre subjetividades, temporalidades, espacialidades, con conclusiones siempre provisionales (Arfuch, 2005).



Las relaciones entre artesanía-diseño-mercado se discuten continuamente y son parte de debates académicos, de artesanos y de instituciones vinculadas. En Inglaterra, por ejemplo, un estudio analiza la vida de los artesanos contemporáneos y su inserción en los mercados culturales del país. A pesar de no contar con una artesanía de tradición consolidada en ese país, se encuentran interacciones con el diseño y los nuevos mercados culturales en los que participan en conjunto (Yair, 2011).

En Argentina, un estudio basado en uno de los proyectos del *Centro Metropolitano de Diseño* constata la mutua transferencia entre artesanos y diseñadores localizados en territorios urbanos y rurales (Lebendiker, 2011). Se trata de un interesante proyecto de investigación que introduce la reflexión a nivel de sujetos: diseñadores y artesanos. También cabe mencionar el emprendimiento Tramando, liderado por el diseñador Martín Churba, en el que trabajan en conjunto diseñadores y artesanos textiles del norte argentino, con visión social y solidaria (Bugallo, 2015).

Relaciones entre diseñadores y artesanos constituye una línea teórica abordada en varios espacios por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), que ha apoyado encuentros exitosos entre diseñadores y artesanos. En las memorias de estos encuentros (UNESCO, 2009), se encuentran relatos y experiencias que dan cuenta de nuevas formas de trabajo y relación orientadas al concepto de (co)creación o diseño colaborativo enfocado en la innovación social de procesos participativos.

En Estambul, hay reportes de investigaciones orientadas a la comprensión de los efectos de la exposición no planificada de la

tradicional cultura de artesanía y la cultura del diseño entre sí, en un contexto de la modernidad no occidental (Kaya y Yagız, 2011). Este lineamiento coincide con postulados propuestos desde América Latina, como la emergencia de un diseño desde el Sur.

La relación diseño-artesanía-producción es una propuesta ampliamente desarrollada en Colombia, donde existe una larga trayectoria de abordaje del tema desde diversas instancias académicas, institucionales, formales e informales. Las artesanías de Colombia han mantenido proyectos importantes en la vinculación con el diseño. Desde la creación del *Laboratorio Colombiano de diseño* para el desarrollo de la artesanía y pequeña empresa, ha sido posible identificar el fuerte posicionamiento del producto de esta vinculación en el mercado (Artesanías de Colombia, 2013).

Diseño-artesanía y ética es motivo de reflexión en muchos trabajos que proponen que la percepción del trabajo conjunto no puede reducirse a analizar las vinculaciones entre materiales, resoluciones técnicas entre materia y forma, sino que, principalmente, se deben tener en cuenta las implicaciones éticas en un marco de pensamiento social del diseño.

Diseño-artesanía y tecnología da cuenta de un vínculo que ha sido ampliamente estudiado en Perú, país con una vasta herencia artesanal. El interés por la vinculación del diseño con la artesanía empezó a ocupar un espacio académico imbricado con la tecnología, como es el caso de la investigación de González (2017), quien profundiza en la necesidad de llevar la innovación tecnológica al mundo artesanal. El investigador sostiene que, en la época de la colonia, los europeos ya trajeron a América



sus tecnologías, lo que se tradujo en una especie de sincretismo tecnológico. Y señala que hoy también podríamos estar viviendo una nueva irrupción de tecnologías en el sector artesanal y que las tecnologías digitales podrían ser espacios multiplicadores para difundir masivamente procesos artesanales. Esta propuesta se promociona a través del proyecto anclado en la red FabLab (anexo al Instituto Tecnológico de Massachusetts), que consiste en el rediseño de un telar tradicional con revolucionarios aportes en costos y simplificación de procesos.

Diseño-artisanía y tecnología digital implica una relación con el propósito de difundir técnicas y de poner en valor la cultura tradicional. Experiencias como la de González (2017), explicada anteriormente, podrían ser consideradas muy radicales, pues llega a mencionar la posibilidad de producir una artesanía digital. Esta presunción exige profundizar en los límites de intervención y relación del diseño con la artesanía en el debate tecnología- tradición.

Nuevos materiales para la artesanía constituye una línea que analiza las relaciones del diseño con la artesanía desde el enfoque de innovación y desplazamiento de la relación morfología-materialidad, en estudios realizados por Bergerón y Peña (2011). En sus resultados, se observa que la innovación en materiales puede venir desde el reciclaje y experimentación con técnicas ya probadas.

Diseño-artisanía e innovación en lo social y ambiental es una línea de debate que resalta la preocupación por el medio ambiente y la condición especial óptima de la artesanía al utilizar materias primas de bajo impacto, poco consumo energético. Es, al mismo tiempo, un apoyo en la reconfigura-

ción social sobre la base de las tradiciones, la participación en la vida social y cultural del artesano. Sennet (2009) explica esto al decir que, frente a esta situación, nos vemos obligados a cambiar tanto lo que producimos como el modo de utilizar lo que producimos. Señala que será necesario aprender nuevas maneras de construir, producir, utilizar e imaginar maneras de ahorrar. Ahora será necesario convertirnos en artesanos del medio ambiente y de la configuración de la sociedad.

El nexo diseño-artisanía, arte y sus cruces es motivo de reflexión en algunos congresos internacionales, como el *Congreso de Enseñanza del Diseño en la Universidad de Palermo*, en Argentina. Un artículo publicado por Berkoff y Gutman (2013), representantes de la comisión, resalta la importancia de elaborar modelos y lenguajes propios para establecer los vínculos requeridos entre las partes. Se habla de la disolución del conflicto diseño, artesanía, arte y se propone trabajar desde las significaciones culturales y en dependencia del contexto.

De acuerdo con Prieto (2011), para establecer similitudes y diferencias, vínculos y oposiciones entre diseño, artesanía es vital:

Comprender la actividad de proyectar (diseño), el control sobre el proceso (artesanía) y el permanente deseo de especular (arte). Los vínculos existen y es el equilibrio dinámico de estas tres capacidades el que dará como resultado esa contundencia que todos deseamos. (p. 20)

Discusiones sobre neoartesanía o artesanía contemporánea son abordadas por diseñadores que exploran, en Ecuador, las posibilidades de resignificar motivos precolombinos en el diseño actual (Torres,



2015). Este mismo enfoque es seguido en producciones de la Fundación Española para la Innovación en Artesanía (2011), que ofrece una clasificación de las artesanías e incorpora el término *artesanía urbana* y *neoartesanía*.

Diseño-artesanía y visiones antropológicas es un tema ampliamente tratado en un sinnúmero de publicaciones del antropólogo Claudio Malo González (2006, 2007, 2008, 2009, 2015, 2020). En uno de sus últimos libros, Malo habla sobre la artesanía como forma de vida, algo que debe entenderse como actividad en constante transformación, en vinculación con la innovación y el diseño regional. Sus argumentos son compartidos por el diseñador mexicano Arroyo (2007). También, desde visiones antropológicas, Matarrese (2013) indaga sobre la producción en cestería de Pillagá, las pautas y diseños que son demandados por el mercado y la manera cómo esto incide en los criterios estéticos y de producción para las artesanas.

Diseño-artesanía y visiones desde Latinoamérica es un eje de discusión latente en foros internacionales; la Universidad de Palermo mantiene una línea de investigación y publicaciones permanentes sobre las reflexiones conceptuales acerca del cruce entre diseño y artesanía. Vilchez (2019-2020) analiza a las artesanías textiles con enfoque hermenéutico, los símbolos y su relación con parámetros de la disciplina del diseño. Sandoval (2019-2020) se acerca a las relaciones complejas que atraviesan las interacciones artesanía-diseño-identidad, así como también al desvanecimiento entre fronteras del arte, artesanía y diseño que cobran importancia en la actualidad.

De igual forma, Garrido (2019-2020) propone una mirada crítica a la historia del diseño en el marco de la separación entre arte y artesanía. Devalle (2019), por su parte, sugiere una reflexión sobre el diseño y la artesanía en América Latina y propone un abordaje que centraliza la tensión entre los dos conceptos, focaliza la discusión en términos de lo central, lo periférico, lo residual y lo dominante como formas que caracterizan la presencia del diseño en Latinoamérica. La autora instala el debate centro-periferia y la producción de objetos que recuperan rasgos que dan cuenta de una pertenencia local.

Diseño, artesanía y complejidad en el contexto del fenómeno de la globalización que resignifica las relaciones en la sociedad contemporánea es un tema sobre el que profundiza Rubio (2019-2020). Él se refiere a la necesidad de salir de una condición exclusivamente entrópica para explorar la neguentropía en el escenario transdisciplinar para el diseño. Aspectos comunicativos y culturales relativos a procesos de construcción y deconstrucción de las prácticas culturales son un tema nuclear de su análisis.

Diseño como objeto artesanal es una noción desarrollada por De la Barrera (2019-2020), quien asevera que existe una tendencia contemporánea de volver a lo artesanal, no solo en objetos, sino productos gráficos que contribuyen con un sello de individualidad, sustentabilidad, producción limitada, menos agresiva con el medio ambiente.

Artesanía y ciencia como uno de los vínculos más radicales es un tema que se indaga en la experimentación con nuevos materiales, que pueden ser incorporados a procesos artesanales para generar innovación.



En España, la Escuela de Organización Industrial y Fundesarte organizó el primer encuentro de ciencia y artesanía para debatir los posibles ejes de desarrollo en este campo, como fomento a los procesos de tecnología artesanal (2013). Por otro lado, existe un estudio en las comunidades aymaras, donde se observan las características del tejido y la destreza de las artesanas. Esto muestra que sirven para elaborar dispositivos que salvan vidas, en la medida en que son utilizados en operaciones de corazón abierto (Pabón, 2018).

Diseño e identidad es un tema ampliamente desarrollado por el reconocido diseñador Ricardo Blanco, en referencia al diseño argentino, en su libro de *Diseño argentino: permanencias*. El autor lo describe como un estudio de la identidad, bajo la premisa de reconocer a la globalidad como realidad en la práctica proyectual y la noción de regionalismo como propuesta intencional para el diseño. En este estudio, el autor propone la

revisión de experiencias proyectuales para verificar si existen relaciones, o no, entre los objetos producidos en una misma región. Asimismo, destaca que hay diseñadores que optan por vincularse a la tradición, ya sea a través de algo cultural, simbólico o mediante el uso de materiales propios de una región, e identifica a esta visión de identidad como una manera de preservar la cultura. Esta posición puede ser vista desde otro punto de vista en vinculación con la globalidad (Blanco, 2016).

Relación diseño-IA generativa, es un tema que ha irrumpido con fuerza en los últimos años, relación que implicará, sin duda, profundas modificaciones en los sistemas de concepción y materialización de la forma. Urge profundizar sobre este tema, que podría atravesar y modificar la relación con la artesanía, con el riesgo de deshumanizar este acto proyectual y cultural que reafirma nuestra condición de seres humanos. Sin duda este debate estará presente con fuerza a nivel académico y profesional en este tiempo.

El intercambio, las proximidades y los continuos debates que se generan entre el diseño y la artesanía dan cuenta, así, de una construcción cultural que articula pasado, presente y futuro, especialmente en la región latinoamericana, caracterizada por una presencia viva del quehacer artesanal. Además de una presencia del tema en cuestión, en casi todas las latitudes interesa el contexto de las discusiones teóricas en el espacio académico y las configuraciones disciplinares.



En este constante ir y venir de ideas, materiales y significados, hilos y materiales de colores de todo el mundo, el diseño y la artesanía dialogan, se desafían y se reinventan; se teje bucles entre tradición e innovación. Lejos de ser antagónicos, se revelan como expresiones complementarias de una cultura viva, en permanente transformación. Cada objeto creado, cada técnica reinterpretada, cada debate que emerge en distintos rincones del mundo entre el pensar y el hacer, nos recuerda que este acto profundamente humano de pensar hacer es un flujo continuo donde el pasado y el futuro se entrelazan en un inagotable intercambio.



1

ENTRAMADO CONCEPTUAL

“No hay técnicas, procedimientos o metodologías
que subsanen la falta de ideas”

Roxana Ynoub

En este primer capítulo presentamos el enfoque teórico de este libro que se construye mediante una articulación y entramado de disciplinas: la filosofía, la dimensión epistemológico-heurística, la antropología y la concepción del diseño. Estas teorías abren un camino posible para ejercer el pensamiento crítico y a profundizar en conceptos y reflexiones que definen el posicionamiento desde el cual hablamos.



Hemos recurrido a la filosofía para iluminar la reflexión y la narrativa en las páginas de este libro desde los conceptos de paradigma, teorías de la cultura, teorías de la complejidad, el pensamiento relacional y la construcción de sistemas de relaciones sujeto-objeto, posicionamiento-contexto a partir de la heurística como epistemología.

Filosofía que ilumina

A la luz de la reflexión que nos anima, buscamos una articulación de disciplinas que sustentan esta postura: la filosofía, la epistemología, asociada a la heurística, la antropología cultural y el diseño, como concepción disciplinar en relación a la cultura.

Referimos a la noción de paradigma, y para eso citamos Kuhn (1993), quien analiza este concepto desde la ontología y epistemología hasta la definición de su inconmensurabilidad, y a Hayles (1993), quien comprende al paradigma como constructo cultural y no como enunciado de hecho. Señala que el *paradigma vive en el conocimiento*.

Consideramos, además, los postulados de Foucault, sobre la comprensión del *mundo como acontecimiento*: como un cambio en el devenir histórico, que es capaz de generar giros en la epistemología y nuevas concepciones del saber. Asimismo, recurrimos a Capra (1987, 2002) para la comprensión de un pensamiento científico holístico y sistémico, como construcción dinámica del conocimiento en el que las variantes dependen de las instancias y circunstancias en el proceso.

Los criterios epistemológicos que presentamos se asocian a la heurística, disciplina que concibe al conocimiento en el descubrimiento de estructuras en la información a través de la selección y combinación de datos, desde un posicionamiento ecológico, en tanto que se articulan constantemente sujeto y objeto. Tomamos como referentes a Moles (1990), Breyer (2000, 2007) y Giordano (2018).



1. ENTRAMADO CONCEPTUAL

La dimensión antropológica que caracteriza a este libro plantea la ineludible relación del diseño con la cultura desde su concepción y también incorpora al sujeto contemporáneo como actor fundamental de esta relación. Profundizamos, en este apartado, el pensamiento sobre diferencias y similitudes entre el concepto de identidad y de tradición. Aquí, nos referimos a esos conceptos vigentes en el momento de creación de la Escuela

de Diseño, que referían a la identidad como valor de lo inmutable y en las huellas de la tradición. Tomamos como referentes a Malo-González (2019), Acha (1981), entre otros. Luego, cuando mencionamos a la identidad cultural dinámica, nos referimos a Wright (2007) y otros autores. Asimismo, situamos la cultura en el marco de la complejidad, para lo cual tomamos como referente a Morín (1994).

El enfoque disciplinar de este texto mira al Diseño en el ámbito latinoamericano y plantea la construcción de sentido en relación al contexto temporal y espacial con variantes para cada momento.

Desde una mirada epistemológica, analizamos las concepciones del diseño en la periferia, nos referimos a los procesos de descolonización cultural, así como a cuestiones contemporáneas relativas a ambiente, tecnología, producción e innovación social en los postulados de Manzini (1992), Bonsiepe (1999), Papanek (1977), entre otros.

Noción de paradigma, interpretaciones con relación a la cultura

Como punto de partida necesario, profundizamos en la revisión de la noción paradigma. Para ello, tomamos la concepción clásica de Kuhn (1993) y los conceptos contemporáneos de Hayles (1993) sobre la cultura. Convocamos también las reflexiones de Capra (2002) sobre los modos de pensamiento contextual y procesual que importan,

para este estudio. Nos centraremos en dos momentos en la historia cultural. Forman parte de este enfoque conceptual, además, las teorías de Foucault (1968, 1980) y Najmanovich (2005), con su postura del ser humano como devenir de la cultura; y la teoría de Bajtín (2002), acerca de la concepción del mundo como acontecimiento.

Para hablar de cambio de paradigma, que es la propuesta a la que arribamos en las páginas finales de este libro, se hace imprescindible definirlo en función de las relaciones, inflexiones y transformaciones del proceso cultural, como un constructo en permanente cambio.



Para este propósito, nos aproximamos a las definiciones de paradigma desde una visión ontológica (la pregunta por el paradigma) y epistemológica (su construcción), acorde con el pensamiento contemporáneo. Ambas posturas se articulan en la toma de conciencia sobre un cambio de paradigma en el que se concentra esta investigación. Asimismo, pretendemos comprender las similitudes, diferencias y emergencias filosóficas y epistemológicas que se manifiestan en la cultura del diseño relativa a los dos períodos en cuestión.

Abordamos el concepto de *inflexión cultural* en el marco de la negación de lo preestablecido, según Foucault (1980), así como la comprensión del mundo como acontecimiento y no como algo dado, según Bajtín (2002). Estos conforman un enfoque que indaga la construcción de procesos culturales que dan cuenta de los *giros* del conocimiento. Estas posturas teóricas nos ayudan a comprender al ser humano como devenir de la cultura y al diseño inmerso en este proceso. Esta visión da fuerza a nuestra concepción del diseño como acto esencialmente humano, tal como lo es la artesanía.

Desde un nivel filosófico más amplio, nos situamos en las preguntas por el conocimiento, los cambios en la manera de involucrarnos en él, los modos de comprender la relación sujeto-objeto, la relación condicionantes-referentes y, sobre todo, el ser humano como actor cultural y como actor protagónico.

El estudio es reflejo de un enfoque hermenéutico, caracterizado por la interpretación como base para descubrir la construcción de sentido en los giros del pensamiento en los dos momentos de análisis que presentamos en las páginas de este libro. De igual modo, la transición de un momento a otro es parte del proceso que puso en crisis la noción de paradigma, entendido como *modelo* en su manifestación hegemónica y universal. Hoy nos proponemos hablar de *modos* como apertura a nuevas concepciones del pensar y hacer.

En un sentido amplio, Kuhn (1993) define a un paradigma como un concepto que hace referencia a los valores compartidos

por un conjunto de personas (una comunidad) que interactúan en espacios comunes, resuelven problemáticas de la misma manera y habitan en espacios sociológicos y culturales compartidos. En sentido estricto, este enfoque se aproxima a los modelos o teorías que guían a una comunidad científica a resolver problemáticas con visiones comunes. Kuhn observa el progreso cíclico de las ciencias y adecúa la teoría-práctica en torno a un paradigma aceptado por determinadas comunidades científicas en determinados períodos de tiempo, si bien pueden surgir ciertas discrepancias.



1. ENTRAMADO CONCEPTUAL

De acuerdo con su teoría, la aceptación de un paradigma implica que una determinada comunidad de conocimiento comparta logros, procesos y conceptos para resolver

problemas y hallar sus soluciones. Por eso, acentúa en la necesidad de estudiar esa estructura comunitaria de la ciencia.

Para el propósito de las reflexiones que planteamos, es clave esta última reflexión sobre el contexto, pues afirmamos que la relación sujeto-objeto no ocurre de forma aislada, sino que pertenece a un contexto temporal y espacial definido y, como relación fundante del conocimiento, no debe ser neutra.

Ciertamente, los profesionales de una determinada área de conocimiento forman una comunidad, puesto que sus miembros han transitado procesos similares en la formación profesional. Pero también pueden existir escuelas o corrientes de pensamiento diferenciadas dentro de una misma comunidad, las cuales se acercan al conocimiento desde perspectivas diversas. Esto sucede en el caso de las disciplinas proyectuales, donde ubicamos al Diseño y las diferentes construcciones conceptuales de la epistemología, que son particulares de cada campo de conocimiento y que han tenido sus propios recorridos.

Los paradigmas se caracterizan por proponer generalizaciones simbólicas, a manera de un lenguaje que define a una comunidad científica. A su vez, estas generalizaciones corresponden a un paradigma metafísico que es aceptado por su capacidad para resolver problemas. Finalmente, están los valores que comparten los miembros de la comunidad, así sea que en algunas circunstancias difieran de su aplicación (Rodríguez, 2012). Una de las características más importantes del paradigma es su sentido de comunidad. De acuerdo con Kuhn (1993), estas existen en diferentes niveles. El más

global es el de los científicos naturales, y el nivel inferior corresponde a los principales grupos profesionales.

Según Kuhn (1993), cuando el paradigma es compartido por un largo período de tiempo estamos frente al concepto de ciencia normal. Podríamos trasladar esta definición a la manera de hacer y pensar el diseño en una determinada época, como es el caso del paradigma del movimiento moderno, que ha sido, por mucho tiempo, compartido por académicos y profesionales de las áreas proyectuales en el diseño y la arquitectura. En este tratado, lo ponemos en crisis, para reflexionar en relación con las transformaciones que han experimentado.

Cuando en el interior de las comunidades científicas se producen discrepancias, el paradigma entra en un período de crisis, para dar paso a lo que Kuhn (1993) define como la revolución científica o epistemológica. Para el autor, la revolución es un tipo especial de cambio que lleva implícita la reorganización de los compromisos grupales. Se debe diferenciar el cambio revolucionario del cambio acumulativo, que puede darse con más frecuencia, pero sin que se identifique fácilmente.



Kuhn (1993) propuso nociones y terminología para las ciencias duras o exactas. Estas nociones, para ser transferidas a las ciencias sociales, requieren algunas interpretaciones. El diseño demanda este replanteo; hay que hacer la transferencia de ciertos conceptos. Para el caso de la cultura donde se involucra el diseño, será preciso adaptar cierta terminología. Por ejemplo, podría hablarse de *anomalía*, descrita por Kuhn (1993) para referirse a la biología o la física. En diseño, no es posible hablar de anomalías en el mismo sentido que en esas disciplinas; más bien, podría hablarse de un *agotamiento* que da lugar a cambios, rupturas o transformaciones. Este sería un indicador de que el paradigma imperante entra en crisis y ya no es suficiente o no alcanza para explicar los problemas que surgen de nuevas realidades que enfrenta la disciplina en sus procesos de conocimiento y actuación en el mundo.

Queda claro que, para el autor, los procesos de la ciencia no se construyen en un sentido evolutivo con la acumulación de descubrimientos, sino justamente en los cam-

bios y transformaciones que se producen en el tiempo. La acumulación de anomalías (o agotamientos), para el caso de las disciplinas proyectuales) podría dar origen a un nuevo paradigma. En este contexto, esta investigación propone descubrir aquellos cambios importantes, transformaciones e indicios en el orden social y cultural que podrían configurar un nuevo paradigma en el diseño y el devenir de las relaciones que establece con la artesanía en contextos diversos.

De acuerdo con Kuhn (1993), la diversidad de discursos y la laxitud son señales de la presencia de una crisis que podría estar conformando un nuevo paradigma. Si bien no es imprescindible que la crisis se genere en el interior de la comunidad, los factores externos son muchas veces determinantes y pueden asimilarse en unos campos y en otros no. Es más, con mucha frecuencia, los cambios inician fuera del campo estricto de la disciplina o más bien en el complejo sistema que la subyace (la cultura). Nos interesa, en este texto, abordar los discursos del diseño en relación a los cambios de paradigmas.

¿Inflexión cultural en el cambio de siglo? Pensamiento contextual y procesal

Habíamos hecho referencia a la inflexión cultural como *cambio con continuidad*, no como ruptura absoluta. Hablamos de aquellos procesos de transformación en el conocimiento que ya no se plantean de modos excluyentes ni que implican un criterio simplificador de verdadero o falso, inducción o deducción, mirada general o particular, sino que

buscamos un ejercicio relacional para elegir, seleccionar, ponderar y conectar hechos para acercarnos al conocimiento y la comprensión. Conviene decir que no concebimos al conocimiento en términos excluyentes, sino como construcción dinámica, con variantes que dependen de cada circunstancia, fase e instancia en el proceso.



1. ENTRAMADO CONCEPTUAL

Capra (2002) formula la idea de una construcción dinámica del conocimiento en el que las variantes dependen de las instancias y las circunstancias en el proceso. El autor los denomina como pensamiento contextual y pensamiento procesal, y toma en cuenta las articulaciones y vínculos sincrónicos que permiten comprender la construc-

ción cultural de un determinado período. El pensamiento procesal, por su parte, conecta aquella construcción a una estructura relacional que sirve para forjar una interpretación histórica en términos de cohesión diacrónica. Son modos de mirar, pensar y acercarnos al conocimiento de una manera no lineal.

Si nos ubicamos en la relación del diseño con la artesanía referida a nuestra historia reciente, buscamos el significado de la inflexión cultural que no opone, sino que la pone en dimensión relacional. De esta manera, podemos encontrar vínculos diacrónicos y comprender ambas construcciones culturales. El pensamiento procesal nos conduciría a conectar esos cortes **más allá** del relato lineal.

En el proceso cultural continuo, hacia finales del siglo XX ya habíamos asumido que la diversidad no implica una construcción totalizante, sino que ofrece fragmentos culturales; y estos fragmentos no se estudian de forma aislada, sino como parte de redes capaces de articular sincronías más globales. Estos cambios en la manera de comprender el mundo se entienden a partir de indicios que inicialmente se muestran como anárquicos, pero que poco a poco se transforman en claras señales de un proceso de inflexión en la historia de la cultura y la concepción del saber.

En un breve recorrido histórico, describimos los procesos de inflexión cultural que han dado lugar a las transformaciones en el conocimiento y a las maneras de acercarse a él: la Edad Media y el conocimiento basado en el dogma teológico, la Edad Moderna y el cientificismo (paso del dogma de la religión al de la ciencia). A partir de la revolución industrial del siglo XVIII, el *método* de Descartes se alumbró como una forma de mediación objetiva para el acceso al conocimiento y a la construcción de un modelo universal. El método dominó hasta gran parte del siglo XX. El pasaje del siglo XX al XXI, en cambio, se muestra como un nuevo proceso de inflexión en construcción.

Desde una mirada filosófica, en estos dos tiempos de continuidad e inflexión, se inserta el recorrido que hace este libro por indagar las relaciones entre diseño, artesanía e identidad en una geografía determinada, en dos temporalidades distintas, que toman como caso de estudio la creación y desarrollo de la Escuela de diseño en Cuenca en los años 80 (como momento de su fundación) y en los comienzos del siglo XXI (como momento de transformación, con continuidad y cambio en los replanteos curriculares).



Estos contextos culturales nos remiten, en el primer caso, al contexto de pensamiento latinoamericano de los años 80, con la característica de valorización de los localismos, el rescate de valores propios, el ensimismamiento cultural y el reconocimiento a la pluriculturalidad. Debemos remitir, en este caso, al estructuralismo, al citar a Leví Strauss y a Sausurre, para la lingüística. Ellos rompen con el llamado *pensamiento único*. Además, aludimos a la fenomenología (Althusser), como modo de salida del pensamiento modelado que correspondía a la cultura racionalista.

En ese momento cultural, la artesanía significaba una condición y, a la vez, el referente simbólico para el diseño. Y nos preguntamos por el diseño en la periferia...

Como segundo momento, en el pasaje del siglo XX, al XXI nos referimos a una construcción conceptual que influyó transformando la concepción del diseño. Hablamos de la interculturalidad en el ámbito social, de la re-significación de la relación hombre-ambiente, y del surgimiento de otras epistemologías desde el Sur, como las de De Souza Santos (1998a) y Gutiérrez (2014), en referencia al Diseño. Este es el momento cultural de las conexiones entre lo diverso, de la innovación social, de las tecnologías sociales; nos referimos a las teorías de Manzini (1992), Thomas y Fresoli (2008), entre otros. Se estudia también la tecnología digital que posibilita el acceso a la realidad virtual.

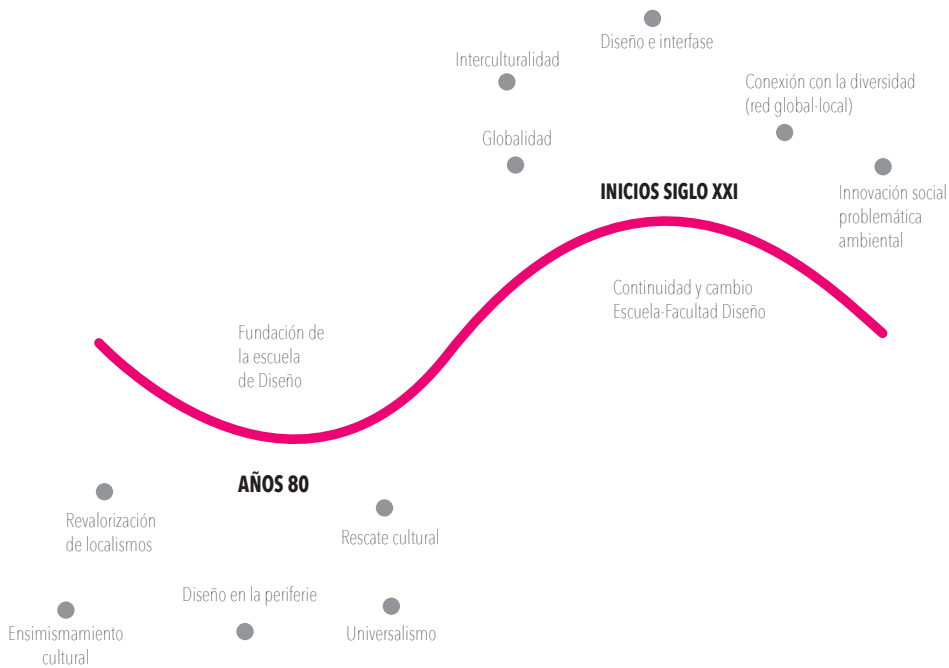


Figura 2: Inflexión cultural

Elaboración conceptual: Autora



Representamos, con esta sinusoide, la expresión de un cambio con continuidad. Es justamente la inflexión, en el proceso cultural, se trata del pasaje de concepciones rígidas a las redes, la dinámica de los flujos, el movimiento y desplazamiento semiótico que se da en la relación significativa-significado, como lo diría Fernández (2013).

En este caso, no solo hacemos referencia como flujos y movimientos a las migraciones humanas sino a las migraciones disciplinares, por ejemplo, el traslado de los conceptos de la biología de Maturana y Varela (1990) a las disciplinas sociales, o la teoría de Prigogine (en Giordano, 2018) sobre la termodinámica, que migró a otras disciplinas transformando la noción de sistema.

Nos referimos también al pasaje del universalismo, entendido como homogeneidad cultural, a la globalidad, entendida como conexión de lo diverso.

El mundo como acontecimiento: el ser humano como devenir de la cultura

Como nos hemos referido en párrafos anteriores, a mediados del siglo XX, tiempos de posguerras, en la cultura occidental parecían caerse los relatos de la modernidad. Se cuestionaban los paradigmas, los modelos como norma de verdad y el pensamiento homogeneizante. En el campo del diseño y la arquitectura, los significados del movimiento moderno empezaban a agotarse, ya sea por repetición o por laxitud y dispersión. De alguna manera, se vivía un desencanto y negación respecto de los valores establecidos.

De acuerdo con Giordano (2018), la comprensión del mundo “parecía depender de posiciones excluyentes y, asimismo, la anarquía reemplazaba al orden del modelo. En todos los ámbitos del conocimiento se abandonaba el rigor sistemático y los cánones racionalistas para adoptar pautas fenomenológicas de lo concreto y de la subjetividad” (p. 23). El mundo estaba pasando de una mirada abstracta a una individual y descriptiva en la que se privilegiaba la narración de lo particular.



La ruptura del esquema de valores parecía darse sólo como manifestación de cambio al otro extremo de un *péndulo cultural*¹² (condición posmoderna) y no se escapaba de la relación dicotómica del esquema cartesiano. En las manifestaciones del arte, diseño y arquitectura, se pasaba del extremo apego al modelo a la ruptura contestataria en una manifestación de escepticismo. No se anunciaba nada nuevo, solamente cambiaba la posición en el mismo esquema del modelo.

En América Latina, este momento de ruptura que ocurría en Europa significó el cuestionamiento al modelo colonizante, por

lo que se buscaban referentes en el localismo. La postura no daba cuenta de un nuevo paradigma, sino de una actitud contestataria con respecto a la dependencia cultural. Lo general y lo particular no se manifestaban en términos de relación, sino de posiciones excluyentes. Salir de la relación pendular suponía reflexionar sobre otras posibilidades que permitiesen entretejer los extremos de las oposiciones. Abrimos, de ese modo, nuevas lecturas posibles a la relación centro-periferia, norte-sur, como entramado de relaciones que podrían configurar realidades alternativas, lo que permitía comprender las implicancias y consecuencias de una inflexión cultural.

Habíamos señalado que el *eje fundacional del conocimiento* está en la relación sujeto-objeto y asumimos que nuestro sujeto es un ser cultural y que la cultura *de*viene del estado de conocimiento. Desde América Latina, apreciamos cómo el *lugar de enunciación* cobra sentido y comprendemos los procesos de transformación cultural que están ocurriendo.

De igual manera, en las últimas décadas vivimos en la cultura comunicacional, sin fronteras para la información; la tecnología informática potencia el movimiento y abarca el mundo en todas sus dimensiones y direcciones. Asimismo, las migraciones e interacciones constituyen una dinámica de flujos que caracterizan a este siglo, y están en oposición a las estructuras fijas y a la

pesadez, diría Calvino (2008), que caracterizaron al siglo pasado. A ello se suman las consecuencias ambientales, heredadas de la cultura industrial. Se piensa hoy en procesos de mitigación, donde se asume la noción de sustentabilidad como concepto relacional e inestable (en la relación a la noción de desarrollo sostenible de la cultura industrial).

¹²En la condición posmoderna, posguerra europea, se produjo el pasaje de un extremo a otro, en cuanto sistema de valores en el modelo cartesiano: del universalismo a las autonomías culturales, de lo homogéneo a lo heterogéneo, del orden al desorden, entre otras alteraciones a lo establecido. Lo denominamos péndulo porque significaba ir del sistema al antisistema dentro del mismo modelo.



1. ENTRAMADO CONCEPTUAL

Mencionamos en este punto a Bajtín (2002), quien problematiza la compleja dinámica cultural con una impronta ontológica de postulados y reflexiones en el orden epistemológico, social, ético y estético. Su pensamiento está caracterizado por la ruptura del modelo, por su posición, desde la filosofía del lenguaje, que acentúa lo mutable y desde la cual entiende que los actos enunciativos son los que construyen la realidad. También cuestiona el carácter científico del conocimiento en los campos de las ciencias humanas y sociales, y advierte el afán de configurar nuevos modos de acercarnos a realidades complejas y cambiantes. El autor, además, propone ver el mundo como acontecimiento, al entender a este último como aquella realidad de la acción responsable del ser humano. Comprendemos, de esta manera, que el acontecimiento está en los actos y el resultado se convierte en obras, es decir, en enunciados, en usos del lenguaje.

Si concebimos al conocimiento desde la mirada del pensamiento complejo, será necesario jerarquizar el *lugar de enunciación* y los discursos que construyen los hechos como formas del acontecimiento. Para ello,

nuestra postura de análisis toma la visión de Foucault (1980), que mira al ser humano inserto en la cultura, no como un ser aislado, sino como actor en el mundo, con capacidad de producir cultura y, por tanto, conocimiento. “En efecto, las ciencias humanas se dirigen al hombre en la medida en que vive, en que habla y en que produce” (s.p.).

Por otro lado, Foucault (1980) postuló que para construir conocimiento hay que partir de la negación e intentar comprender una situación real a través de sus diversas complejidades. Negar es desnaturalizar, despojar; luego, la curiosidad lleva a la investigación y la innovación:

1. La negación a aceptar como evidentes las cosas que se nos proponen.
2. La necesidad de analizar y conocer, dado que no podemos llevar a cabo nada sin la reflexión y el entendimiento, de ahí el principio de curiosidad.
3. El principio de innovación: buscar en nuestras reflexiones aquellas cosas que nunca han sido pensadas o imaginadas. En resumen: negación, curiosidad, innovación (Foucault, 1980).

De acuerdo con Foucault (1980), lo esencial de la filosofía contemporánea radica en la relación sujeto-objeto, en la manera de teorizar la práctica, en la capacidad del sujeto de negarse a aceptar las cosas como dadas o como evidentes. Radica en la necesidad de conocer a profundidad; y en la búsqueda de aquello que no ha sido imaginado o pensado. La innovación es la manera de acercarse al descubrimiento; con ella, es posible cuestionar una realidad que se naturaliza como dada y en la que no cabe la clausura de un proceso.



Cuando hablamos de la relación fundacional del conocimiento (relación sujeto-objeto) sólo podemos comprender los cambios en esta relación cuando asumimos las diferencias en la significación del contexto. De cierta manera, esta mirada nos acerca a la interpretación de la realidad en su carácter provisorio y a la condición humana de libertad en el sentido de no aceptar la realidad como definitiva, inmóvil e intocable. Si visualizamos al ser humano como sujeto del modelo racionalista, que había impuesto una mirada abstracta de la realidad y cuya neutralidad garantizaba la objetividad del conocimiento, lo imaginaríamos ajeno a la cultura entendida como devenir del conocimiento. En ese caso, hablábamos de una relación sujeto-objeto que estaba mediada por un modelo que la planteaba como neutra y universal.

De ese sujeto, que tenía una mirada parcializada del mundo, pasamos a un sujeto contemporáneo, caracterizado por un sistema de valores opuestos dentro del modelo cartesiano, en una dinámica pendular que corresponde a la condición posmoderna. En tiempos contemporáneos, el ser humano es un sujeto *encarnado*, en términos de Najmanovich (2005). Es el actor esencial de la construcción de conocimiento, en su rol activo para seleccionar, reconocer y vincular elementos de una realidad compleja. Hoy, no podríamos entender al ser humano aislado de su realidad cultural y contextual y, por tanto, no podemos comprender la relación fundante del conocimiento (sujeto-objeto), sin un marco de referencia en la cultura.

Una nueva epistemología como camino para transitar en la construcción de conocimiento: La heurística

La epistemología es el modo en que organizamos nuestro pensamiento para abordar el conocimiento. Los criterios epistemológicos con que desarrollamos este libro se relacionan con la heurística. La heurística, como disciplina, es concebida como el conjunto de estrategias, procedimientos, técnicas y juegos del pensar que favorecen el acto de comprender y problematizar. Para Wainhaus (2014), “la heurística nos propone un pensar-hacer consciente, preocupado por la autenticidad y no por la originalidad, un pensar hacer que no busca la verdad, sino el descubrimiento de las condiciones de posibilidad” (p. 1).

En esencia, la heurística se remite a la *estructura del descubrimiento* en cuanto relación que el sujeto elabora con respecto a un campo de estudio. Pero también se remite al *descubrimiento de estructuras* en cuanto selección y combinación de datos de la información para construir conocimiento. Desde la mirada de Breyer (2007), este concepto representa a la *verdad* que se encuentra y a la *verdad* que se experimenta; estas son premisas básicas del enfoque heurístico.



La heurística del diseño o la heurística vinculada al diseño intenta acercarse a la comprensión del acto de diseño en campos multidimensionales¹³ y resulta primordial para reubicar el pensar-hacer disciplinar y su reconocimiento como proceso que contempla factores de invención. En un sentido metafórico, la heurística se expresa en los procesos proyectuales de experimentación, construcción artesanal, imaginación e invención que construyen el sentido del proyecto en un enfoque intelectual y comprensivo.

En consecuencia, señala Breyer (2007)

...la heurística es el fruto de un posicionamiento ecológico, en tanto juego dialéctico permanente entre sujeto y objeto, razón y sentimiento, consciente e inconsciente, bagaje teórico e invención... profesión y estudio... individuo y sociedad... hombre y contexto (p. 5).

Este enfoque es activo y determinante en la cultura actual, debido a que establece la dialéctica entre el pensamiento sistemático y el pensamiento concreto. La heurística, continúa Breyer, al desbordar la *problemática del problema*, acarrea una meditación sobre el pensar mismo, su sentido, su aparición, sus alcances y límites.

Breyer (2007) enfatiza que la posibilidad de la heurística para salir de la dicotomía entre el pensar y el hacer es característica histórico-cultural en los procesos de conoci-

miento. Esta antinomia fue advertida ya por los intelectuales griegos: Platón habló de *doxa* (un hacer basado en la manualidad) y *episteme* (el pensar racional). La *doxa* se caracteriza por el uso de la herramienta, repetición de la costumbre y la rutina, así como por el resultado de la acción prueba-error; la *episteme* se basa en el pensamiento metódico, discursivo, basado en normas, principios y leyes. El diseño contemporáneo se ubicaría entre ambos extremos: el pensar racional-abstracto y el pensar-hacer concreto. La heurística asume las conexiones entre ambos.

La perspectiva contemporánea del conocimiento cuestiona los modelos clásicos y ha puesto en crisis las certezas y los caminos definidos para conocer. Aparecen nuevas figuras en el conocimiento, como el laberinto con las *fisuras transitables en la pared* a las que refiere Castoriadis (2001), dos mil años después que Platón formulara la alegoría de

¹³Comprendemos la multidimensionalidad como el carácter dimensional en la comprensión de lo real en un determinado contexto y/o campo de estudio.



la caverna. La heurística asume el laberinto para componer caminos, para elegir factores, descubrir posibles relaciones, proponer estructuras provisionales e interpretar y construir nuevas realidades (Giordano, 2018). En relación al planteo problemático propuesto, la heurística constituye el modo de mirar, descubrir, investigar y proponer las estrategias para armar conjeturas e hipótesis de interpretación.

De acuerdo con Breyer (2007), la historia de la humanidad puede leerse en tres tiempos: unos de movilidad y cambio, otros

de calma y continuidad, y aquellos de retroceso. En un análisis que no pretende ser histórico, sino analítico, el autor pone a la vista los factores de novedad, creación, espíritu crítico, radicalización, rupturas y descubrimientos que representaron significativos avances para la humanidad. Señala, asimismo, que la heurística es un ejercicio crítico creativo que supone relaciones entre factores distantes para obtener entidades nuevas, en conjuntos solidarios. Este proceso involucra buscar y encontrar lo nuevo, lo distinto, novísimos paisajes y sentidos.

Dora Giordano concibe a la heurística como un modo de organizar el pensamiento, un modo de comprender el mundo “como construcción de diferentes realidades sobre la complejidad de lo real” (Giordano, 2018, p. 94). A su vez, define a la investigación en diseño como un sistema complejo de relaciones que se arman sobre el eje fundacional del conocimiento, la relación sujeto-objeto, que adquiere sentido en la relación posicionamiento-contexto.

De acuerdo con Ynoub (2020), para hablar de una epistemología en diseño, se debe recurrir a aspectos factuales y a aspectos valorativos. Es decir, se debe centrar la reflexión y la investigación en la relación ontológica (lo que es) y ética (lo que debe ser o lo deseable), donde se comprende al diseño como una praxis social compleja. Complementando estas

reflexiones, Cravino (2020) sostiene que la investigación en diseño se caracteriza por su carácter proyectual y, en ese sentido, pueden ser objeto de investigación tanto las prefiguraciones (proyectos) como los resultados finales y materiales del proceso. La investigación es, entonces, acción, indagación práctica, interpretativa y crítica.



Un nuevo reto nos proponemos: modos de organizar y construir el conocimiento

Habíamos señalado que la heurística trata de miradas y estrategias posibles para abordar un determinado campo de estudio. Para el caso de este análisis, que estudia al diseño en su construcción epistemológica en dos momentos distintos y en un mismo contexto de estudio, esto implica un enfoque epistemológico que contemple una construcción del campo de estudio en correlación con los significados del contexto.

El abordaje de la relación diseño-artesanía) implica una construcción del conocimiento en la cual importan las estructuras problemáticas que seamos capaces de ar-

mar en la investigación. E implica una actitud del sujeto para armar dichas estructuras mediante una relación entre variables que den cuenta de las dimensiones del tema en cuestión.

Este enfoque heurístico del conocimiento nos ayuda a comprender la sucesión de los hechos de manera contingente, no necesaria, pues si no, podríamos predecir el futuro. El problema de conocimiento se presenta así con énfasis en el lugar de enunciación, como una cuestión ontológica sobre la realidad.

Procedimientos heurísticos: esquemas explicativos, tramas conectivas...

El desarrollo de la ciencia, según Samaja (2004), está directamente relacionado con la cultura y el lenguaje de una sociedad y esto constituye la *condición originaria* de toda investigación. Para Moles (1992), la condición del espíritu científico es esencialmente social, es el impulso más profundo del que dispone la creación científica. De alguna manera, es un *subconsciente colectivo* que impulsa la verdadera creación científica. En consonancia con ello, Ynoub (2015) afirma que la ciencia constituye una práctica

social y está directamente vinculada al lugar donde esta se practica, los fines a los que responde y a los móviles, que son las motivaciones más profundas. Sostiene, además, que en toda investigación es imprescindible vincular el método de la ciencia con otras prácticas y métodos que sean capaces de nutrir la creatividad e inventiva científica. “No hay técnicas, procedimientos o metodologías que subsanen la falta de ideas” (Ynoub, 2015, p. XVI).



Creemos que un enfoque válido en este sentido determina el carácter heurístico que le damos a este texto: reflexión, análisis y conjeturas.

A partir del planteo relacional propuesto, recurrimos a las teorías de Moles (1992) que conciben al campo de estudio como una estructura relacional no predeterminada, sino en constante construcción a partir de la mirada del pensamiento complejo.

Abandonamos, de esta manera, los procesos lineales y la lógica del *modelo* para reemplazarlos por conexiones y articulaciones de carácter inestable, en permanente construcción, a las que Moles llama *tramas conectivas* en la configuración de sistemas complejos.

Desde este enfoque, se propone entender el recorrido de este libro como un proceso y proyección continuo, de relaciones y *tramas conectivas*, sin cierres de clausura, sino con *objetivaciones provisionarias y aperturas*.

Como explica Giordano (2018), “en el campo del conocimiento hoy se reemplazan las formalizaciones heredadas del modelo por procesos y conexiones inestables” (p. 25). Estas conexiones inestables arman, en esta investigación, lo que comprendemos como tramas conectivas, conexiones no de-

terminadas *a priori*, no secuenciales, sino vínculos que se suponen variables y que desarrollamos más adelante en la construcción del objeto de estudio. En este sentido, la autora propone desechar lo inmutable para pensar mediante una configuración mental previa que busca y confirma.

La complejidad de las problemáticas del diseño y la artesanía implicadas en este planteo suponen una toma de postura para la composición del problema, técnicas, estrategias y procedimientos. Una de las estrategias heurísticas que hemos utilizado es la composición de *estructuras relacionales*, comprendidas como aquellas relaciones dinámicas, a manera de interacciones puestas en juego. Cuando decimos *estructuras*, no hablamos de un sistema fijo de relaciones predeterminadas, sino de un planteo problemático relacional en constante construcción e interpretación. Las nociones de cultura, identidad e innovación social son, sin duda, parte de este juego de vínculos del diseño.



1. ENTRAMADO CONCEPTUAL

Hacemos referencia a la noción de *emergencia*, término de Derrida (1989), como salida de la dicotomía planteada en la tensión de dos conceptos opuestos. De igual modo, Moles (1992) usa el término *emergencia* para nombrar a los descubrimientos que surgen a manera de conjeturas cuando utilizamos técnicas heurísticas. Señala Giordano (2018), que desarrollar estructuras relacionales entre factores diversos implica asumir un estado provisional en la construcción de conocimiento y sugerir *objetivaciones provisionarias*, que no son rasgos evidentes, sino emergentes que expresan una lógica de sentido, a manera de argumentación verosímil. La heurística incorpora el conocimiento ficcional en un juego que propone enlaces o fragmentos para construir nuevos sentidos.

Este modo de conocimiento, intelectual, pretende descubrir emergencias a través de la selección de información y datos; sabemos que los límites dependerán de las argumentaciones, los cortes y consensos parciales, así como lo que se prevé como alcances en la interpretación (hipótesis). Comprendemos, así, al conocimiento como una construcción dinámica en la que las variantes dependen de las circunstancias e instancias de cada proceso; es decir, no hablamos de un conocimiento excluyente sino relacional.

Moles (1992) propone como técnica componer estructuras relacionales mediante la asociación de imágenes o textos de ida y vuelta (técnica estética) o también sugiere la asociación de palabras en la búsqueda de nuevos términos y conceptos (técnica de constelaciones), que puedan entablar conexiones semánticas en la interacción y dinámica vincular, para posicionarnos en un marco valorativo que conecta cuestiones generales y particulares, globales y locales.

Son estrategias heurísticas aquellos artificios del conocimiento utilizados para componer el problema, a diferencia de los métodos de aplicación directa de una u otra teoría. La premisa básica supone mantener una mirada crítica, preguntarnos sobre los factores que pongo en juego y su interrelación.

Enlazamos la visión filosófica, epistemológico-heurística, antropológica y disciplinar, para abordar el nudo central de este análisis del diseño en su caracterización interdisciplinar.

Hemos señalado que el enfoque epistemológico o modo de organizar el conocimiento que asumimos en este libro se fundamenta en el paso de un modo de pensar basado en la lógica y la linealidad al pensamiento complejo, y hacerlo significa poner el énfasis en el descubrimiento y a la construcción de vínculos o tramas conectivas no lineales y no determinadas a priori. El enfoque heurístico se asienta en tres pilares del conocimiento: la mayéutica (la capacidad y el arte de preguntar-se), la hermenéutica (la capacidad y el arte de interpretar) y la holística (la capacidad y el arte de relacionar).

Para este planteo, tomamos como referencia el esquema relacional sobre una concepción del conocimiento, formulado y desarrollado ampliamente por Dora Giordano. Es un esquema que no posee definiciones ni relaciones fijas, puesto que la premisa es que no hay caminos establecidos, sino preguntas cuyas respuestas las hallamos en términos de relaciones entre los factores puestos en juego y que formulamos respecto del tema central de este libro: el diseño en su caracterización interdisciplinar. Se trata de una estrategia de conocimiento que asumimos en este trabajo que precisamente propone otros modos de conocimiento (Giordano, 2018).



La manera de abordar el campo de estudio, desde nuestro enfoque, se convierte en una construcción de conocimiento, es decir, que no suponemos algo a priori, sino que lo construimos desde una lógica de sentido con la que armamos las estructuras relacionales en función de la problemática. Hablar, entonces, del diseño y de su relación con la artesanía conlleva a preguntarnos por los factores de contexto (condicionantes y referentes), por el lugar de enunciación del sujeto, como investigador posicionado frente al conocimiento (epistemología), a manera de variables que ponemos en juego.

Esquema heurístico, interpretación

El esquema relacional, al que hacemos referencia, toma el esquema propuesto por Dora Giordano que parte de la idea de descubrir, eligiendo los factores, preguntando(nos) y construyendo relaciones. La premisa consiste en plantear el *eje fundamental del conocimiento* en la relación sujeto-objeto). Sabemos que esa relación no es neutra, por tanto, es necesario pensar en una lógica de sentido. La relación entre un marco valorativo y el contexto de referencia se propone como *eje de sentido: simbología cultural*. El afán es aproximarnos a lo que significa una construcción de conocimiento.

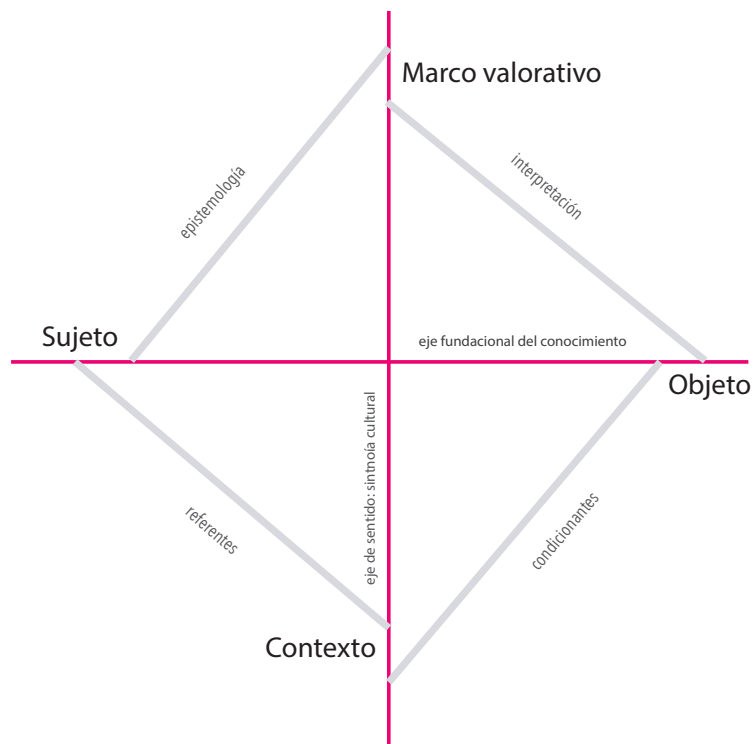


Figura 3: Esquema de conocimiento

Elaboración: Autora
Fuente: Giordano (2018)

En el cruce de los ejes identificamos, en los extremos, los factores puestos en juego en la trama conectiva. Detectamos, entonces, las relaciones posibles entre esos cuatro factores:

Sujeto/marco valorativo: es una relación epistemológica, entendida como el modo en que el sujeto organiza el pensamiento frente al desarrollo de un tema.

Marco valorativo/objeto de estudio: es una relación hermenéutica, entendida como interpretación del objeto con referencia al marco valorativo (posicionamiento del sujeto).

Sujeto/contexto: es una relación en la que el sujeto califica los referentes del contexto o ámbito de referencia.

Objeto de estudio/contexto: la relación remite a los condicionantes del contexto; es una relación que limita el objeto de estudio, acotándolo, según las características del contexto de referencia.

Marco valorativo/contexto (eje de sentido): es una relación que se integra a la trama conectiva; es entendida como la sintonía cultural de época.

Sujeto (individual, grupal, social) /objeto de estudio (eje del conocimiento): es una relación que se integra a la trama conectiva; se la entiende como interacción permanente entre sujeto y objeto.

- El sujeto elige los referentes y pondera los condicionantes del contexto con relación con al objeto de estudio.
- Los referentes y condicionantes son constitutivos de las cuestiones empíricas en el proyecto.
- Los modos de pensar y las interpretaciones, que dependen del posicionamiento, regulan las operaciones del proyecto.
- Asimismo, consideramos la interrelación de factores empíricos y reguladores desde el marco valorativo, con respecto a los modos en que se seleccionan y operan tales variables.

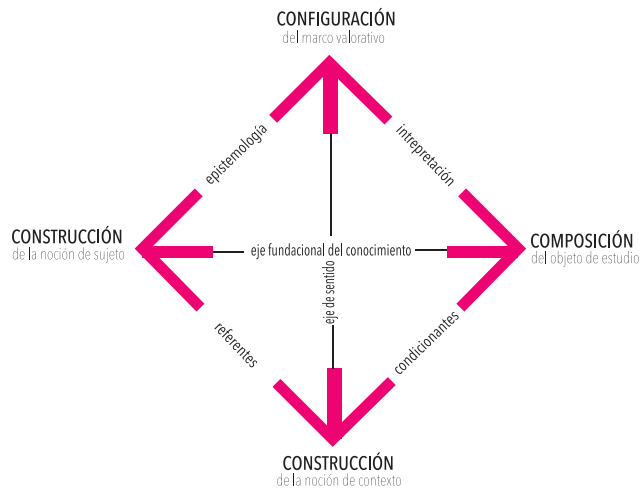


Figura 4: Esquema de conocimiento

Elaboración: Autora
Fuente: Giordano (2018)



Vale aclarar que los esquemas son dinámicos, pero también reduccionistas, su afán es precisar el eje problemático; alterando o incorporando factores, se construirían otras tramas conectivas y otras emergencias (Giordano, 2018, p. 189).

Construcción conceptual para analizar el entretejido del diseño.

Proponemos una reelaboración conceptual del esquema para este estudio, amparados en las nociones de convergencias y emergencias que surgen a partir de las relaciones puestas en juego.

El esquema de conocimiento que guía este libro se pregunta, interpreta y construye a través de una trama conectiva de conocimiento

Explicamos cada una de las convergencias y emergencias:

Construcción de la noción de sujeto



Figura 5: Construcción de la noción de sujeto

Elaboración: Autora

Composición del objeto de estudio



Figura 6: Composición del objeto de estudio

Elaboración: Autora

Hemos enfatizado en la epistemología como modo de construir conocimiento, según el lugar de enunciación, como factor vinculante para situar al sujeto en esa relación. Asimismo, tomamos en cuenta al contexto o ámbito de referencia del sujeto y a la interacción con el objeto de estudio (en nuestro caso, el diseño). Puestos estos vectores en relación, construyen la noción de sujeto en la trama.

Para nuestro caso de estudio, la referencia a la noción de sujeto es quien encara una problemática del diseño. Este sujeto se limita a un tiempo y lugar para precisar su posicionamiento o *lugar de enunciación*.

Interpretamos al objeto de estudio respecto de un posicionamiento, del lugar desde el que hablamos, en el vínculo con el sujeto disciplinar y social, de acuerdo a las circunstancias. En cuanto al vínculo con el contexto, tomamos los condicionantes que acotan el campo de estudio. Consideramos, de este modo, que el objeto se *compone* entre esos *vectores* del sistema relacional, para el tema que tratamos en este libro hablamos de factores socio-culturales, ambientales, técnico-productivos, a la relación del diseño con la artesanía, de acuerdo con dos condiciones culturales en el marco valorativo: la tradición y la transformación.



La tradición es una característica de un tiempo, cuando hay señales de subordinación del diseño a las técnicas y materiales de la región, y la reiteración de la relación significativa-significado como constancia en la noción de artesanía. La identidad cultural, además del patrimonio simbólico, estuvo asociada a la noción de recuperación de la producción artesanal, frente a las condiciones de subdesarrollo, en los términos del modelo industrial.

La transformación; como característica de un tiempo que se manifiesta en conceptos semióticos dinámicos; entre ellos, los que afectan directamente al diseño, en relación con técnicas y materiales. La noción de contexto remite a variables y no a una constancia de relaciones fijas. Hablamos de nuevas condiciones dadas por la interacción, la construcción de sentido y la ampliación de la problemática hacia el medio ambiente, la innovación social y el planteo relacional entre la identidad y la diversidad.

Configuración del marco valorativo



Figura 7: Configuración del marco valorativo

Elaboración: Autora

Hablamos de vectores que definen el lugar de enunciación y hacia los cuales convergen las variables de regulación. Las relaciones constitutivas en la trama conectiva son: el modo de pensar epistemológico, el modo de interpretar un campo de estudio y la sintonía cultural de época, como referencia al contexto. Así *configuramos* el marco valorativo. Para nuestro caso de estudio, (entretrejos del diseño y la artesanía en dos momentos distintos) elegimos una visión contextual en cada uno de los dos momentos (análisis sincrónico) y una visión procesal (diacrónica) en cuanto a la comprensión del proceso cultural que estudiamos en este trabajo.



Estamos ante marcos valorativos diferentes; en un caso ese marco deviene de la recuperación cultural frente a la hegemonía del modelo industrial. La condición de época abarca el campo del conocimiento; así se ponía en crisis la epistemología positivista y la interpretación del sujeto se orientaba en un solo sentido: recuperar valores propios.

En el segundo momento de esta reflexión y relato, el marco valorativo se abre a las interacciones culturales, la complejidad, como condición característica de época. Los modos de pensar el conocimiento y de interpretar lo real son la expresión indicativa del cambio. El proceso cultural entre ambos cortes en la historia reciente es nuestra contemporaneidad. La sintonía cultural de época¹⁴ está signada por el llamado *giro epistemológico*.

Construcción de la noción de contexto



Figura 8: Construcción de la noción de contexto

Elaboración: Autora

Entendemos al contexto como el ámbito en el que se sitúan las variables empíricas (respecto de un determinado objeto de estudio). Planteamos los tres vectores constitutivos como la sintonía cultural de época que pone en relación el marco valorativo, los referentes elegidos por el sujeto y los condicionantes que acotan la composición del objeto de estudio. Así se *construye* la noción de contexto.

Para nuestro campo de estudio y análisis, la noción de contexto supone específicamente el análisis del particularismo respecto de cada época puesta en consideración.

¹⁴Definimos la *sintonía cultural de época* como una manera de comprender nuestra problemática inserta en el proceso de transformaciones que rebasa el contexto local. Es la "alerta", como estado permanente, respecto del estado de la cultura.



Entendemos que el contexto de los años ochenta se mantuvo en la condición (posmoderna) de reivindicación, contribuyendo a desestabilizar el modelo. En cambio, lo que identificamos como contexto en la estructura relacional del segundo corte se nos presenta como una construcción cultural en la que hallan las localías en relación con la conexión de lo diverso.

Posicionamiento: ¿desde dónde hablamos?

Dijimos que el lugar de enunciación es aquel que deviene de un posicionamiento, confiere sentido y ubica al problema en un contexto, lo que define un *marco valorativo*. El posicionamiento implica una ética cultural, como interpretación del mundo desde una cultura específica, en tiempo y espacio.

La heurística, como estrategia de conocimiento, configura una actitud intelectual del sujeto que busca descubrir estructuras con sentido en el proceso de construcción y problematización sobre un determinado campo de estudio. Desde esta mirada, el campo de estudio no viene dado, sino que debemos configurarlo, debemos elegir y ponderar factores. El lugar o *locus de enunciación* constituye la posición desde la cual argumentamos esta construcción compleja del conocimiento.

Mignolo (citado en Muñiz, 2016) concibe al lugar de enunciación como una categoría que ubica al sujeto de conocimiento en diversos espacios epistemológicos, a modo de enunciación, y destaca que los distintos espacios no incluyen exclusivamente al contexto histórico, cultural, social o geográfico, sino a un espacio epistémico que se habita y que constituye el posicionamiento teórico elegido por quien ejerce la comprensión hermenéutica.

En el ejercicio del pensamiento relacional, este *lugar de enunciación* no surge de una mirada particular exclusiva, sino que da cuenta de las tensiones con otros discursos y del sistema cultural y configura el espacio epistémico en el que se plantean las interpretaciones.

El lugar de enunciación cobra, de este modo, un sentido protagónico y adquiere relevancia, pues condiciona el punto de vista. Es por esto que las conjeturas presentadas en este libro cobran sentido y pueden ser argumentadas desde un marco valorativo y de posicionamiento que hemos escogido intencionalmente.



Hacia la construcción de conocimiento: la clave está en el planteo de la problemática

Basados en la heurística, hemos armado estructuras provisionales en un sistema relacional para descubrir el nudo problemático.

De acuerdo con el esquema relacional (Figura 9), partimos del posicionamiento que orienta el enfoque y las estrategias. A través de ese enfoque, el sujeto interpreta el campo disciplinar; mediante estrategias, buscamos la comprensión del contexto desde su posicionamiento. En el campo disciplinar están los elementos empíricos, significantes y, en el contexto, los factores que regulan y proveen significados. Los elementos constitutivos regulados por el con-

texto componen el problema. En el nivel de anclaje está la cuestión del proyecto: entre el posicionamiento del sujeto y el problema del objeto. El esquema indica, pero no separa los campos objetivo y subjetivo. La interpretación y la comprensión del sujeto plantean la interacción entre ambos.

Así nos posicionamos en un enfoque heurístico. El rol de la ciencia no es el de prever cuidadosa y minuciosamente una explicación del universo en toda su dimensión, características y detalles, sino el de construir modos (no modelos) inteligibles para explicar la complejidad (Moles, 1992).

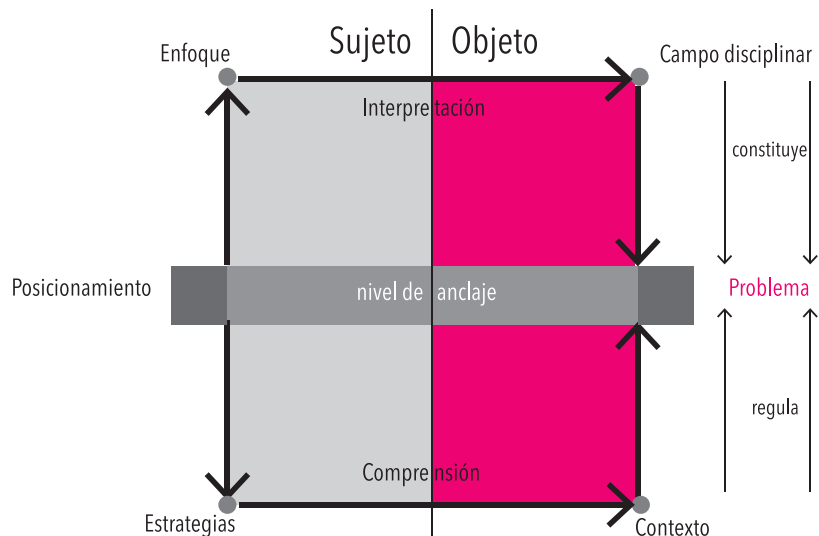


Figura 9: Esquema de problematización- 1. Factores empíricos y reguladores

Fuente: elaboración de la autora (expresión nivel de anclaje tomada de Samaja, 2004)



Problematizar consiste, desde esta mirada, en descubrir las conexiones, armar las estructuras (siempre variables y provisionales), el camino del conocimiento. No son estructuras fijas, son siempre variables y su característica es la pregunta por el nudo problemático y los factores que, a manera de relaciones interdependientes, entran en juego.

En estos términos, comprendemos el planteo de la problemática como una estructura relacional que no debe verse como clau-

surada o aislada, sino en permanente cambio y posibilidad de variación, en cuanto seamos capaces de incorporar factores desde afuera y que pueden resignificar las relaciones inicialmente propuestas. Como señala Giordano (2018), “esto implica aceptar múltiples relaciones y conexiones entre elementos y en referencia a uno o más contextos; es la capacidad de inferir emergencias a través de relaciones y no de entidades” (p. 79).

Problematizar implica, necesariamente, armar estructuras relacionales capaces de explicar el tema en cuestión en relación a los factores puestos en juego. No hablamos de síntesis, como fórmula aplicable a todas las circunstancias, hablamos del protagonismo del sujeto en el proceso cognitivo que interpreta el juego de relaciones con el objeto de conocimiento, un sujeto que es capaz de *darse cuenta* y descubrir, que, en el tema central de este libro, son los entretreídos del diseño con la cultura.

Esquema relacional comparativo de la problemática global-local/ y su interpretación desde diferentes posiciones

Un aspecto fundamental para la comprensión de este estudio es el planteo del lugar de enunciación. Con esto, nos referimos a dónde se posiciona quien lo escribe, y explicamos, mediante un esquema heurístico, qué implica ese posicionamiento respecto a la relación entre lo global y los localismos.

Presentamos tres alternativas que consideran el proceso cultural de los últimos tiempos:

En la primera, la visión del sujeto se sitúa fuera, como mero observador. Entiende la relación en una lógica totalizante que absorbe las localías, según el concepto de



universalismo. Si se asume esta relación, recurrimos al concepto deleuziano de *línea de fuga*, para explicar y comprender la supervivencia de las culturas locales en tiempos de hegemonía universalista.

En la segunda alternativa, la visión del sujeto se sitúa *entre* lo global y lo local, en términos de opción ideológica, con dos posturas posibles: una, que se involucra en el problema al tomar posición respecto de una interpretación cultural de época y asume el rescate cultural. La otra comprende la realidad cultural como continuidad de la primacía de lo global.

En la tercera alternativa, en cambio, la visión del sujeto se sitúa inmersa en esa relación, desde la ética cultural contemporánea; es decir, se involucra en el problema al interpretar una continuidad conectiva, dinámica. A su vez, comprende las diferencias entre contextos puestos en consideración.

El gráfico indica una continuidad dinámica. A partir de lo expuesto, este estudio busca analizar y comprender estos posicionamientos del sujeto en los dos momentos, de origen y transformación del diseño, que narra este libro.

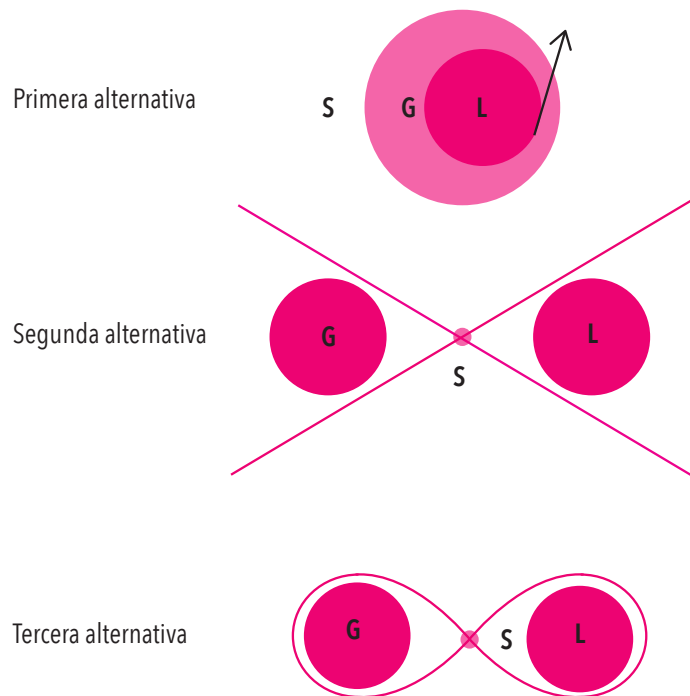


Figura 10: Esquema de problematización- 2. Relación global-local, interpretación temporal y posición relativa del sujeto

Fuente: elaboración de la autora



Conceptos antropológicos fundamentales que atraviesan la relación diseño-artesanía: tradición e identidad en sus diferencias y similitudes, circunstancias contextuales y temporales

La mirada antropológica que caracteriza a este trabajo postula la ineludible relación del diseño con la cultura en su concepción; y también incorpora al sujeto contemporáneo, que es un actor fundamental en esta relación.

Profundizamos en este apartado el pensamiento sobre diferencias y similitudes entre los conceptos de tradición e identidad de Escobar (2000, 2012, 2016) y Wright (2007), cuando abordan las circunstancias contextuales y temporales en la construcción de identidades. Nos interesan, asimismo, las reflexiones de Fernández (2013a, 2013b), con respecto a las mutaciones y transformaciones. Es relevante para este estudio, además, la problemática contemporánea sobre el pensamiento complejo propuesta por Morín (1994) y Najmanovich (2005), en cuanto busca la comprensión contemporánea de la noción de identidad.

En el contexto contemporáneo, el escenario de relaciones puestas en juego se nos presenta como un sistema complejo de conexiones articuladas que tienen que ver con una subjetividad interactiva. El sujeto, como ser cultural, define su mirada sobre el cono-

cimiento emplazado en un contexto que, en una dinámica relacional, condiciona la construcción epistemológica.

Es importante profundizar en las nociones de *tradición e identidad* sobre las que se fundamenta el análisis que presentamos sobre la relación diseño-artesanía en dos momentos histórico-culturales. El objetivo es destacar aquellos conceptos que ponen de relieve las transformaciones en la noción de identidad, a manera de giro o mutación (de la identidad como valor anclado al pasado a la identidad en *construcción*).

Autores como Escobar (2000, 2016) mantienen la idea de que las identidades ya no deben ser entendidas en su relación exclusiva con el pasado, sino que son flexibles al cambio y que deben ser comprendidas como un concepto relacional, pues el sujeto y la relación que establece con el otro y con el contexto forman parte de un mismo concepto. Es decir, la identidad en su sentido más amplio debe ser estimada en su conexión con el contexto y las circunstancias (tiempo y lugar).



Nociones de tradición e identidad

Hacia los años setenta, el discurso latinoamericano sobre la noción de identidad atravesaba casi todos los ámbitos de la cultura. En Ecuador y otros países de Latinoamérica que salían de las dictaduras, era evidente este pensamiento que proponía la noción de recuperación del pasado como símbolo de reivindicación de la cultura nacional y construcción de un Estado-nación basado en los valores patrimoniales y en una identidad mestiza. En el caso ecuatoriano, el tema de la identidad fue clave para reconstruir un país derrotado por Perú en la guerra de 1941. La noción de *potencia cultural*, basada en la identidad, fue el discurso teórico y político de Benjamín Carrión en dicha época.

Larrea (2020) argumenta que los estudios folclóricos en América Latina estuvieron estrechamente imbricados en la definición de una conciencia nacional, que priorizaba el sector popular como agente de desarrollo de cada país. Sin embargo, los procesos socio-políticos acentuados por la globalización derivaron en transformaciones en los modos productivos, pues no necesariamente las producciones de carácter tradicional se hacen de manera manual o artesanal. En palabras de García Canclini (2002), “ni son estrictamente tradicionales (transmitidos de una generación a otra), ni circulan en forma oral de persona a persona, ni son anónimos, ni se apren-

den y transmiten fuera de las instituciones o programas educativos y comunicacionales masivos” (s. p.).

Eran momentos históricos para levantar la voz por la recuperación de una identidad latinoamericana. Los debates sobre la cultura exteriorizaban un cuestionamiento a la dominación de los países del norte y buscaban quebrar el orden establecido. Los países de América Latina vivían la ilusión del regreso a los valores de la tradición.

Hacia finales de siglo, las discusiones sobre el tema de la identidad habían generado en Latinoamérica reflexiones que han derivado, en primer lugar, en una suerte de consenso colectivo por el uso de conceptos comunes tales como mestizaje, lo tradicional, lo autóctono, los cuales terminaron por unificar provisionalmente a sujetos distintos. En segundo lugar, se presentaba un análisis más profundo de la diferencia y el reconocimiento a la diversidad como concepto emergente de la relación global-local. Escobar (2000) sostiene que aquellos conceptos y figuras tradicionales de identidad (asociadas a la construcción de nación, pueblo, comunidad, entre otras) han sido desplazadas en tiempos contemporáneos por otros aspectos de la sociedad actual como las industrias culturales, la sociedad de la información, y dan cuenta de la movilidad del concepto de identidad.

Los inicios del siglo XXI están marcados por la aparición de nuevos discursos sobre la cultura, la identidad y su relación con la tradición. Los conceptos de cultura de Wright (2007), caracterizados por una definición de campo dinámico en construcción y de disputa de significados, están permeados por conflictos, por contradicciones y por inconsistencias que nos llevan a pensar en otras conexiones entre el diseño-cultura-identidad.



1. ENTRAMADO CONCEPTUAL

De igual modo, la visión de identidad actual de Taylor (citado en Zárata, 2014) se construye como afirmación de libertad, no existe a priori, sino que aparece en términos de narración social, y entabla vínculos con otras personas a partir de una narrativa de lo que somos y lo que hacemos. Es también un concepto que claramente puede encontrar relaciones con el diseño en su rol en la innovación y cambio social que surge de la construcción en el presente y no del pasado.

Wright (2007) analiza las viejas y nuevas concepciones de cultura y propone comprender la identidad como un constructo

actual que postula una nueva mirada sobre el presente. La antropóloga caracteriza a las antiguas concepciones de cultura como conceptos estáticos incapaces de dar cuenta de la complejidad de la sociedad, pues se comprendía a la cultura como una entidad a pequeña escala, con características definidas (como enunciado de características y atributos) en un equilibrio, capaz de autorreproducirse y como un sistema de significados compartidos capaz de actuar sobre individuos tenidos como homogéneos e idénticos.

A diferencia de las viejas concepciones de cultura, las nuevas ideas de cultura e identidad, enfatiza Wright (2007), se caracterizan por su dinamia, por su constante transformación y por representar a sujetos que están posicionados en diferentes relaciones socio-espaciales.

Esto habla de sujetos que habitan espacios y contextos no restringidos, sino interconectados local, nacional y globalmente. Asimismo, representan conceptos que indican momentos históricos concretos y no un todo coherente y cerrado. Desde esta visión, el apareamiento de otras nociones de identidad que no son inherentes a una determinada cultura, que no están definidas, que no son estáticas, sino que, por el contrario, se presentan dinámicas, fluidas y en construcción visibilizan la realidad actual. El concepto de cultura se derrumba como entidad naturalmente definida, consensual, ahistórica y auténtica.

De acuerdo con Hall (1996), nuevas nociones sobre identidad son planteadas también como estrategia política de las minorías

(etnia, género, entre otras), para afianzar pertenencia y aceptación. Estas identidades se construyen en juegos entre el poder y las formas de exclusión, dentro de la representación y no fuera de ella. Además, no están en el retorno a las raíces, sino en la aceptación de nuestros derroteros. De acuerdo con esta visión, es posible entender a la identidad como sentido de apropiación y rasgo del presente, sentido de pertenencia y de diferencia que se construye más en oposición que en favor de. Y se abre la posibilidad a la multiplicidad de identidades, no como una caja cerrada, sino en constante intercambio con el exterior.



A su vez, Bauman (1996) postula a la noción de perdurabilidad en la identidad moderna, como aquella que ya no está marcada por un conjunto cerrado, como en tiempos pasados. El principal enfoque es el reciclaje y la continua transformación. Otras reflexiones como las de Briones (1996) hablan de una crítica a los discursos homogeneizantes de Estado-nación o a la manera como la identidad pareciera haber sido un:

Operador teórico privilegiado (...) cambiando el foco de atención de los atributos culturales, a la consideración de las interacciones, relaciones y diferencias sociales en términos de género, raza, clase; esta noción de identidad enfatiza las cualidades especulares de las prácticas identitarias. (p. 125)

En este contexto, podríamos conjeturar que los discursos sobre cultura e identidad han ido transformándose en el período de tiempo que se narra en las páginas de este libro; sobre todo la noción de identidad, que podemos comprenderla en Latinoamérica, y particularmente en Ecuador, asociada al proyecto nacional mestizo, que en momentos previos a los ochenta servía para construir discursos nacionales. La marcación de un pasado común que glorificaba lo ancestral y precolombino con un enfoque casi arqueológico que ensalzaba la memoria con los rasgos de identidad se asociaba a una historia compartida (Eljuri, 2019, entrevista).

Los cambios en la construcción de discursos nacionales son evidentes en las constituciones del Estado ecuatoriano. En la Constitución de 1978, se instituía al castellano como el idioma oficial y se reconocía al quichua y demás lenguas aborígenes como integrantes de la cultura nacional (Constitución Política del Ecuador, 1978). En cortas líneas, se comprobaba el énfasis en la valoración de lo aborígen y en la construcción de una cultura nacional con un solo pasado

común, una lengua compartida, una religión, un territorio, entre otros valores. La Casa de la Cultura Ecuatoriana y otras instituciones como el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares CIDAP se crearon cuando estaba en auge la construcción del discurso mestizo, incluso como un estado unitario. Sin embargo, también surgieron, más adelante, posiciones desde élites intelectuales que empezaban a referirse a lo tradicional.



1. ENTRAMADO CONCEPTUAL

Al pasar los años, en Ecuador, nuestro contexto de estudio, las reformas constitucionales de 1998 y posteriormente la reforma del año 2008 mostraron un enfoque de reconocimiento de la identidad y de la cultura ecuatoriana que se ve diversa, pluricultu-

ral y pluriétnica, y que comprende al país ya no como un todo unitario, sino heterogéneo e intercultural. Es un Estado social que se construye en la diversidad cultural, ambiental y social (Constitución Política del Ecuador, 1998 y 2008).

En este contexto, el diseño como disciplina, que revisa constantemente su relación con la cultura, la tradición, la identidad y los modos productivos, se ha vinculado con los medios de producción masiva bajo el modelo industrial y también ha buscado, en la relación con el arte y la artesanía, caminos para configurar y potenciar su accionar en el campo cultural, productivo y simbólico.

De acuerdo con Avenburg y Mataresse (2019), el campo de la cultura y del diseño se construyen y atraviesan mutuamente tanto en el plano teórico como en el práctico y buscan la significación. Es así cómo podemos pensar al diseño, en sus diversas áreas de acción (los productos, los espacios, el diseño comunicacional, la gráfica, entre otros) como “campos de disputa por la construcción de sentidos” (Avenburg y Mataresse, 2019, p. 11) y a la cultura como los “procesos activos de construcción y disputa por los significados” (Wright, citado en Avenburg y Mataresse, 2019, p. 11). Es decir, los cruces y relaciones marcan interacción y comunicación permanente de los dos campos. Manzini (1992) también explica la problemática de la identidad cultural y la producción de diseño como esa capacidad de “hablarnos en una lengua inteligible” (p. 146), capaz de ser leída, interpretada y valorada dentro de un contexto determinado, con una codificación lingüística que construye sentido en una cultura específica.

He aquí la importancia de recurrir a este eje problemático transversal que constituye la identidad cultural y su relación con el campo disciplinar del diseño. Queremos dejar de lado la relación pendular (localista o hegemónica) para construir nuevos conceptos que surjan de la transformación constante (entre continuidad y cambio). No nos ubicamos en aquella vieja concepción de cultura que marcaba la tendencia a la homogeneización, al espacio infinito del pensamiento modernista ni, por el contrario, al pensamiento de los setenta que tomaba la postura opuesta al ensimismamiento cultural etnocéntrico que, por reivindicar las diferencias anulaba la pluralidad de referentes en el campo de la cultura y los construía solamente sobre localismos. Asumimos entonces la noción de identidad no como un referente aislado, que se agota en la valoración de lo propio, sino como un proceso constante de construcción en relación con la cultura contemporánea.

La dicotomía cerrada no permitiría descubrir otras opciones como la diversidad, un concepto emergente y en diálogo con aquellas dos opciones. Desde América Latina, asumimos el reto de pensar la identidad como constructo dinámico que enlaza y no separa. Ya no hablamos de la identidad anclada en el pasado, sino que da cuenta de un presente vivo y un futuro capaz de proyectarse en la diversidad.



La condición social de la artesanía

Para hablar del campo disciplinar respecto a la constitución y transformación del campo del diseño en Cuenca en relación con la artesanía, recurrimos a Bourdieu (1980) y su teoría de *campo* y *habitus*. El análisis histórico y de contexto nos aporta para explicar la incidencia de factores culturales en la conformación del campo disciplinar del diseño. El estado del conocimiento, la cultura de época y los factores sociales son referentes que constituyen el contexto latinoamericano en el momento de la creación de la Escuela de Diseño, con características particulares de ese momento histórico.

El contexto sociocultural de cada lugar y de cada época incide en las transformaciones del diseño y su campo de acción. Desde la noción de *campo social* de Bourdieu (1980) diríamos que interesa definir los campos que conformaron y conforman la disciplina del diseño en relación a la artesanía en los ochenta y en la actualidad.

La noción de campo como espacio social de interacción es definido en términos de red de relaciones que se estructuran en determinadas posiciones, “un espacio de juego, a un conjunto de relaciones objetivas entre los individuos o las instituciones que compiten por un juego idéntico” (Bourdieu, 2002, p. 214). En la definición, el campo se define por variadas posiciones con reglas y propiedades que devienen en validez y reconocimiento. El campo, además, significa hablar de un sistema relacional. Para nuestro

estudio, la comprensión de las estructuras culturales, sociales del contexto en cuestión (años ochenta y principios de siglo XXI) ayuda tanto en la comprensión del campo artesanal como en la constitución y propuesta de un nuevo campo: diseño en relación con las condiciones de las estructuras sociales e históricas.

Habitus es otro de los conceptos básicos de la teoría social de Bourdieu (2002). Con él, se supera la dicotomía objetividad/subjetividad y más bien aporta para entender la artesanía, su forma de operar entre sujetos y objetos y su modo de vinculación con el diseño. Los productos del proceso de vinculación diseño-artesanía parecerían conformar esta nueva relación objeto-sujeto, diseño-realización, proyecto-ejecución, que podría desprenderse de la noción de *habitus*.

Las propiedades de los campos le otorgan al sistema la característica de estructurante, en el cual los actores pueden actuar con límites y libertad en simultáneo. Cada actor se mueve con un conocimiento y reconocimiento de leyes de juego, lo que le permite legitimar o modificar la estructura, porque la ha internalizado en su propio *habitus*, a partir de un conjunto de creencias. A su vez, quien ha ingresado al campo para relacionarse lo ha hecho por acumulación de conocimiento. Esto es lo que Bourdieu (2002) llama *capital cultural*, que luego se transformará en *capital simbólico*.



Nos preguntamos entonces: ¿Cuál sería el capital cultural y simbólico que entra a formar parte de las relaciones que establece el diseño con la artesanía en la carrera de Cuenca? Los forjadores y primeros profesores entraron a formar parte de este juego, en términos de Bourdieu (2002), con un capital académico, experiencia y conocimiento del contexto. No es casual que el Vicerrector Académico de la Universidad, antropólogo y director también del CIDAP, haya sido quien propuso inicialmente la carrera: era evidente que poseía un capital cultural.

Este actor entraba al campo de juego desde una posición concreta y, de cierta manera, testimonia el sistema de creencias con el que se entra y mantiene en el campo al que Bourdieu (2002) llama *illusio*.

Para Bourdieu (1980), la objetividad y la subjetividad son concepciones aisladas, se agotan y conducen a callejones sin salida. La extrema objetividad se disuelve porque asume que no es posible explicar que sujetos en similares posiciones sean capaces de producir prácticas diversas. La subjetividad, en su sentido más amplio, no muestra algunas regularidades presentes en la sociedad. Coincidimos con Bourdieu cuando reemplaza las dicotomías por una estructura social en interacción.

Este concepto define también la conformación de la estructura social en los procesos históricos para conformar disposiciones duraderas en estructura, tanto estructuradas (interiorización de lo social) como estructurantes (prácticas culturales y representaciones). Podríamos entender los

modos de producción artesanal, los saberes heredados, en el marco de una estructura objetivo-subjetiva del *habitus*. Esto se debe a que Bourdieu (2002), con esta teoría, trasciende al sujeto individual y lo ubica en el plano de lo colectivo.

Por otro lado, hablar de cultura popular y *habitus* es hablar de la lógica de sentido en la producción artesanal como parte de la cultura. Bourdieu (2002) propone dos concepciones para conceptualizar el *habitus*: la disposición y el esquema. El primero es la estructura o sistema, y el segundo, el elemento cognitivo. El término disposición expresa, de alguna manera, el sistema que conforma el *habitus* (sistema de disposiciones), en cuanto acción organizadora y que arma la estructura. *Habitus* podría verse entonces como una propensión que dependería del sistema de estructuras y posición social. Esta reflexión marca los caminos para imaginar a grupos de artesanos en un determinado sistema que los ubica en una disposición social.



El esquema, por su parte, supone el conocimiento y, en este sentido, podríamos ubicar como *habitus* a las prácticas y oficios artesanales; este tema motivó, inicialmente, este estudio. Queda claro también que el concepto de *habitus* no es un destino, como se lo interpreta a veces. Al ser producto de la historia, es un sistema abierto de disposiciones que se confronta permanentemente con experiencias nuevas, y, por lo mismo, es afectado también permanentemente por ellas. Vemos una interesante sintonía con los conceptos de la antropología cultural de Lévi Strauss (2011), que habla de culturas que se transforman, son móviles y cambiantes. Los conceptos nos sirven para analizar las prácticas artesanales y sus transformaciones en la vinculación con el diseño.

Al hablar de cultura hegemónica y cultura popular, en donde se ubican las artesanías, traemos nuevamente el concepto de *habitus*; según la teoría de Bourdieu, las clases se distinguen por la posición y por la

manera de producir bienes simbólicos y materiales en la sociedad. La cultura popular mantiene, en este sentido, a manera de *habitus* una producción vinculada a los procesos manuales, a las tradiciones; mientras que la cultura hegemónica y de masas produce y distribuye en el amplio espectro de la sociedad de consumo. Así, los capitales culturales se conforman en la oferta y la posibilidad de adquirirlos.

La noción de cultura popular que se da a partir de los años ochenta en América Latina, con sentido reivindicador, es clave para la comprensión de este estudio. Como diría Barbero (2008): “lo popular constituye una cultura en su sentido más fuerte, esto es, concepción del mundo y de la vida contrapuesta a las concepciones oficiales y a las de los sectores cultos” (p. 52). Esta visión propone incluir en este ámbito no solamente a las culturas originarias, sino también la serie de transformaciones de mestizaje en las intersecciones sociales.

En otras épocas, se llamó cultura a todas las manifestaciones en el campo del conocimiento y en la capacidad artística y creativa de quienes se habían cultivado. Así, la sociedad dividió en cultos e incultos a los seres humanos, hasta la llegada de la antropología cultural. Esta disciplina definió a la cultura como un elemento esencial de la condición humana y propuso la existencia de culturas diferentes. Surgió así un nuevo espacio de reconocimiento y revalorización de los diversos matices culturales con nuevos actores étnicos, regionales, de género y otros (Barbero, 2008).



1. ENTRAMADO CONCEPTUAL

Hacia finales del siglo XX, el fenómeno de la globalización situó la problemática en relación a lo global como homogeneizador y lo local como diverso, por lo que se ha creado un espacio de reflexión en torno a la identidad que privilegia la cultura popular como signo de identidad. Las transformaciones constantes de la cultura y los espacios para lo popular parecieron redefinir los límites aparentes y “los límites entre popular y elitista, ni de lejos son precisos y, siendo la cultura dinámica, los cambios inciden en esta clasificación dándose un permanente proceso de elitización de lo popular y popularización de lo elitista” (Malo-González, 2009, p. 7).

Las acciones de diseño en los ámbitos de la cultura popular, sin duda, estarían contribuyendo a configurar nuevos lenguajes entre lo popular (la tradición) y la cultura contemporánea.

Tomamos también para este estudio la noción de hibridación propuesta por Canclini (2002), conceptualizada como el “conjunto de procesos en que estructuras o prácticas sociales discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas en las que se mezclan los antecedentes” (p. 124).

En el contexto de relaciones entre diseño y artesanía, las transformaciones y cruces cobran mayor sentido en la sociedad contemporánea, cargada de intersecciones entre lo tradicional y lo actual, entre lo originario y lo procedente de otras culturas, entre lo experimental como novedad y la evocación del pasado, entre artesanía e industria como signos expresivos que pueden convivir y mostrar una cultura viva.

Estas reflexiones nos conducen a mirar algunos procesos de transformación y mutación en el diseño hacia finales del siglo XX e inicios del siglo XXI y que difieren de otras teorías sociales de la cultura. Estas tenían como enfoque interpretar los procesos y producciones culturales en ámbitos exclusivamente locales. Con este enfoque, articulamos procesos en la relación diseño-artesanía que trascienden lo local y muestran conexiones con sucesos de otros lugares del mundo. No interesa analizar exclusivamente el caso de Cuenca, ni basta con relacionarlo con otras manifestaciones que ponen de manifiesto la relación global-local, según nuestra concepción.

La teoría estructuralista antropológica propicia este diálogo y sus transformaciones (Lévi-Strauss, 2011). De acuerdo con el estructuralismo, los fenómenos sociales en antropología son, en sí mismos, signos o símbolos (significaciones). Es claro que la mirada de validar la significación cultural del proceso artesanal estuvo vigente en la propuesta de una carrera de Diseño que vinculaba su planteo al contexto de significación. La mirada antropológica y estructuralista estuvo, sin duda, presente en la concepción de la práctica relacional diseño-artesanía.



Este recorrido por los fundamentos filosóficos, antropológicos y del diseño nos ha permitido comprender la complejidad de la relación entre diseño y artesanía, no como esferas separadas, sino como partes de un entramado cultural dinámico. Desde el pensamiento crítico y relacional, hemos trazado un posicionamiento que no solo cuestiona las dicotomías establecidas, sino que propone nuevas formas de entender esta relación en el contexto contemporáneo del quehacer académico y profesional. En este cruce de saberes, técnicas y significados, será posible descubrir un paradigma emergente, donde diseño y artesanía no solo coexisten, sino que se entrelazan y potencian un campo disciplinar comprometido con la realidad social, ambiental y tecnológica.

2

TEJIDOS DEL CONTEXTO: FIN DE SIGLO Y COMIENZOS DEL SIGLO XXI

“Es indispensable crear nuevas cartografías que nos permitan navegar en la condición contemporánea, la cual no se comprende en las oposiciones sino en las relaciones en las que podríamos entender como nuevas configuraciones y tramas de sentido, al mismo tiempo delicadas y potentes. En esto consiste el juego de los vínculos, en crear sin congelar, en hacer existir..”

Denise Najmanovich

En este capítulo analizamos las relaciones que se tejen en el contexto de fin de siglo e inicios del nuevo milenio a la luz de las mutaciones-transformaciones en la cultura y su incidencia en las conceptualizaciones sobre el Diseño.



El fin de siglo e inicio del nuevo milenio nos ha hallado, a decir de Najmanovich (2005), en plena mutación, al atravesar procesos de metamorfosis y transformación acelerada que nos dan la sensación de una inadecuación entre lo que vivimos, la experiencia humana y las herramientas de las que disponemos para explicar el mundo. Hablar de mutaciones y descubrirlas en el campo de la cultura nos conduce a reflexionar sobre las transformaciones en el mundo contemporáneo y las fracturas de aquellas configuraciones aparentemente sólidas en el ámbito cultural, político y económico. Esto ha llevado a pensar en una nueva configuración geopolítica e histórica.

Asumimos, con ella, a las mutaciones como procesos de inflexión en el continuo histórico cultural y geográfico (tiempo y lugar); las comprendemos también como transformaciones que son capaces de vitalizar el complejo y continuo constructo cultural.

En el campo proyectual, que atañe al Diseño, Fernández (2013a) enfatiza el fin de aquellas ideologías que pretendían construir saberes y representaciones totalizantes, pues hoy presenciamos un mundo con modelos estético-culturales y socio-políticos fragmentados. Estamos hablando de heterogeneidades, desplazamientos y descentralizaciones que producen mutación. Tiempo y lugar son testigos de mutaciones en una dinámica que vitaliza la continuidad cultural y pone de manifiesto la realidad contemporánea como proceso inmerso en la relación global-local.

Analizamos algunas mutaciones a la luz del enfoque conceptual que hemos propuesto:

De la cultura del producto a la cultura del proyecto: En la dimensión proyectual del diseño y la arquitectura, como fenómenos culturales, Fernández (2013b) sostiene:

La expansión conceptual del proyecto a las dimensiones del arte y la cultura y su ampliación micro y macro escalar a las instancias del arte y diseño situado y a los procesos de mutación de los territorios y sus paisajes, quizás contribuya a pensar una diversificación de lo que supone la instrumentalidad del proyecto y entenderlo así, como una forma más de conocer la realidad o como reinsertarlo en otros cauces de actuación. (p. 25)

El paso de la cultura del producto a la cultura del proyecto implica el sentido y valor del proceso por sobre el resultado. Esto, en el caso del diseño, nos lleva a asumir una mutación de contexto referida a la concepción del diseño en la práctica profesional.



Sobre este mismo tema de mutación en la manera de concebir el proyecto, Fernández (2013a) también apunta al pasaje de la *lógica del proyecto* a los *modos del proyecto*. Entendemos este último como el conjunto de relaciones o voluntades que insertan un proyecto determinado en ámbitos de carácter microcultural, en sintonía con lo que algunos estudios culturales proponen como eclosión multicultural o la fragmentación de lo global en microculturas alternativas. Esta visión favorecería una comprensión más amplia de la dimensión de los modos proyectuales en Latinoamérica.

Nos referimos a la cultura histórica y a la comprensión del proyecto en un momento de tensión entre un discurso globalizante

y la posible fragmentación multicultural en un afán de fortalecer lo local y, en particular, como señala el autor, *el mundo del proyecto americano*. Esto no representaría un mundo de relativa autonomía, sino, por el contrario, un mundo relacional, tejido en una trama de conexiones entre lo central y lo periférico.

A diferencia de otras lógicas proyectuales, que aparecían de modo casi dogmático antes de fin de siglo y más arraigadas en cartografías universales, insiste Fernández (2013a), los modos que asume el proyecto representan un grado de inserción cultural, como interpretación crítica y no como consecuencia de un método. Esto implica tomar conciencia de lo textual y lo contextual.

Comprendemos el rol del diseño y la arquitectura no como configuradores de formas edificadas y construidas, sino como enunciadores de lo sensible y lo relacional, en donde se vuelve imprescindible desplazar el énfasis de la lógica del objeto a los modos de proyectar¹⁵: *una mutación de la cultura del objeto a la cultura del proyecto*.

Hablar de *modos* en la cultura del proyecto supone romper con la idea de un método y programa establecidos a *priori* en la proyección. Esto implica, según el mismo Fernández (2013a), comprender la problemática general de: (a) mundos específicos determinados por contextos socio-históricos, (b) mundos propios de la cultura de la imagen o imaginarios sociales, y (c) mundos propios de la cultura material (producción, circulación y consumo).

Estos mundos conforman el contexto al cual atribuimos la injerencia directa en la producción de diseño. Hablamos entonces de una mutación en cuanto dejar atrás la concepción programática del proyecto como método por una concepción de emergencias en un proceso vinculado al contexto para recuperar, según Fernández (2013a), el cimiento epistemológico del proyecto.

¹⁵ Según Fernández (2013a), "un modo es un repertorio de explicación de la acción proyectual más allá de su mera o automática producción; es decir, una fundamentación de criterios conceptuales de la proposición de un proyecto" (p. 57). También señala: "el modo refiere, a veces, a través de una interpretación o un análisis crítico, no necesariamente como consecuencia de la transparencia metódica del procedimiento del proyectista a una determinada evidencia en la búsqueda de efectos culturales, resonancias o impactos en el estado de la cultura" (p. 59).



Al respecto, Giordano (2018) opina que:

La lógica de sentido de los procesos por sobre el resultado marca la diferencia; los argumentos sustentan la ponderación del proyecto. Desde esta posición se propone el planteo de una construcción epistemológica. En el caso del diseño, esto implica asumir una mutación de contexto. (p. 88)

De las teorías a los constructos: asumimos el conocimiento como un proceso en construcción, que deja de lado enunciados de carácter general como garantía de conocimientos específicos, ya que hacemos referencia a las interpretaciones de lo real como dependientes del marco valorativo y de las condiciones de contexto.

De los métodos a las estrategias: En el marco epistemológico contemporáneo, concebimos la posibilidad de búsqueda de estrategias en la construcción de conocimiento. Esto supone elegir referentes, revisar el lugar de enunciación que construye sentido y el discurso sobre hechos particulares.

Del pensamiento cartesiano al pensamiento complejo: Hoy hablamos de un sujeto complejo, a quien se define en el devenir de interacciones culturales. El modelo cartesiano se torna insuficiente para informar sobre la complejidad y la diversidad; hoy comprendemos al mundo como una red de interacciones que excede cualquier imagen predecible. El giro de pensamiento hacia finales del siglo XX nos involucra en el pensamiento complejo: ya no caben las respuestas conocidas, valen las preguntas que seamos capaces de formular con actitud crítica, lo que da cabida a las fronteras de las disciplinas específicas.

De las dicotomías a los vínculos: Najmanovich (2005) argumenta que es indispensable crear nuevas cartografías para navegar en la condición contemporánea, la cual no se comprende en las oposiciones, sino en las relaciones a las que podríamos entender como “nuevas configuraciones relacionales y tramas de sentido al mismo tiempo delicadas y potentes. En esto consiste el juego de los vínculos: en crear forma sin congelar, en hacer existir” (p. 14).

Desde este enfoque, la autora indica que nuestra concepción del mundo está en transformación; el conocimiento se construye en la relación recíproca entre realidad-sujeto-objeto, puesto que pensar es una actividad en movimiento, es un modo de conectar, y los vínculos pueden ser capaces de generar actividad *pioética* (productiva y poética). Algunas nociones claves caracterizan esta concepción: los vínculos (que muestran sistemas abiertos), organizaciones complejas, las dinámicas no lineales (emergencias y devenir), los juegos productores de sentido (que interactúan con el mundo y su subjetividad), las tensiones (circulaciones y flujos en constante movimiento e interacción) y los escenarios como espacios de posibilidad.

Derrida (1989) también había planteado, en plena condición posmoderna, que era necesario deconstruir las estructuras para salir del modelo imperante, que no bastaba con la desestabilización o con el cambio de posición contemplado en el mismo modelo, como sucedió en la posmodernidad, sino que la salida es encontrar la huella o tercer término; es decir, el emergente.



De las creencias y certezas a las hipótesis: El modelo cartesiano se basaba en certezas predeterminadas; la realidad contemporánea nos involucra en la complejidad y nos lleva a formular hipótesis como manera de aproximarnos a la comprensión. Najmanovich (2005) explica la realidad al señalar que no ha perdido su calidad de real, pero que este término ahora no significa lo mismo: “no se trata de una realidad eterna, esencial o inmutable, sino de una configuración actual que exige cuidado y energías para no desdibujarse. Una realidad fluida, en continua formación, deformación, transformación” (p. 13). Interpretamos este concepto como la necesidad de recurrir a otras formas de construir conocimiento, más cercanas a las conjeturas y a la verosimilitud, como consensos parciales.

Diego Jaramillo, en el prólogo del libro *Cuestiones del diseño* (Giordano, 2018), señala que la autora nos propone “pensar al diseño desde las perspectivas de las inestabilidades, las turbulencias, la no linealidad, que corresponden al contexto cultural contemporáneo y se dibuja sobre la inestabilidad, las asimetrías, las crisis sistémicas, la complejidad” (p. 13).

De la relación significante-significado, a la emergencia de significados:

Históricamente, las disciplinas proyectuales, como el diseño y la arquitectura, han trabajado en la construcción de signos a partir de la relación significante-significado. Ferdinand de Saussure (1945), padre de la semiología, caracterizó al signo lingüístico como la relación existente entre significante (imagen acústica) y significado (concepto). Hoy comprendemos, a través de un giro de pensamiento, el desplazamiento operado sobre esa estructura, otrora fija, que ha dado origen a nuevos significados.

En el campo del diseño vinculado con la artesanía, observamos estos desplazamientos entre el material, como significante, respecto de la forma, escala y uso como significado. Por ejemplo, una fibra como el mimbre, tradicionalmente utilizada en objetos de uso doméstico, fue empleada en la construcción de un stand a gran escala en el pabellón de España para la Exposición Mundial en Shangai (2010). Asimismo, una técnica de cestería fue utilizada para fabricar un dispositivo para operaciones cardiológicas (Pabón, 2018).



Concepción contemporánea de la noción de identidad: la cultura en relación con el pensamiento complejo

Desde el pensamiento complejo, Morín (1994) apunta a una postura reflexiva para construir lo que él denomina *scienca nouva*. Se trata de una mirada que propone una comprensión de la antropología que pretende restablecer las conexiones entre sujetos y objetos, las partes y todo, el orden y el des-

orden, lo cultural y lo natural, la autonomía y la dependencia. El pensamiento de Morín es transdisciplinar, pero sus teorías sugieren una aproximación a la dinámica de la producción cultural que ubica al ser humano como protagonista, por lo que podríamos otorgarle una dimensión antropológica a su pensamiento.

El ser humano contemporáneo, según Morín (1994), se enfrenta a un gran desafío: ser respetuoso de la diversidad humana y cultural del planeta. El filósofo habla de un ser humano nuevo, capaz de comprender al otro e integrar la información de los hechos para comprender el mundo complejo en el que vivimos. Esta visión se contrapone al pensamiento cartesiano que había conducido la investigación y producción de conocimiento por senderos de la linealidad. Hoy existen posturas ideológicas que formulan otras formas de concebir el conocimiento, son conceptos que rompen con la idea de continuidad de acontecimientos que derivaron en saberes parcializados, en una suerte de *evolución*. El pensamiento complejo es una invitación a comprender un mundo interconectado y a un sujeto protagonista en la construcción de ese mundo.

Algunos autores han trabajado las teorías de la complejidad en la cultura. Esto lleva a pensar la antropología desde otra perspectiva. Para Pérez-Taylor (2002), esta visión implica un giro en los estudios culturales y tiene que ver principalmente con pensar la diversidad y otredad. Esto último debe comprenderse como una noción que explica una parte de un mundo que está cargada de incer-

tidumbre y movimiento y que permite entrar en el juego de la convivencia con otras identidades. Desde este enfoque, le otorgamos a la antropología un propósito hermenéutico y deconstructivo en el diálogo intercultural, lo que constituye el principio del intercambio enunciativo que inicia en el acto de habla, luego avanza a la escritura, hasta convertir la realidad descrita en verosímil.



Desde este punto de vista, podríamos catalogar a la antropología como una ciencia transdisciplinar capaz de irrumpir en los límites de la ciencia convencional y mirar con ojos de diversidad. Pérez-Taylor (2002) aduce que, puesto que la antropología es la ciencia que regula el conocimiento y la construcción de posibles observables en diferentes contenidos histórico-sociales, lleva consigo el punto de vista desde el cual se observa. De esta manera, se convierte en un posible verosímil, debido a que solo podrían ser comprendidas las realidades desde la carga ideológica de quien observa y enuncia. Comprender la relación antropología-complejidad involucra romper los límites disciplinares y fortalecer el *corpus* discursivo, así como las posibilidades de investigación, tanto desde la propia disciplina de la antropología como desde otras disciplinas que se nutren de ella, como el caso del diseño.

El antropólogo Colby (1977) distingue aspectos de la cultura que están pautados de manera profunda y fuerte. Entre estos, están los patrones culturales (podrían ser los mitos y los rituales), pero que también existen otros que son más proclives al cambio y a la desorganización, que resulta en sistemas más enigmáticos. Advierte también que la comprensión de la antropología como ciencia transdisciplinar y compleja ha estado en el pensamiento de algunos reconocidos antropólogos como Gregory Bates y Franz Boas. El primero promulgó el valor sistémico de la disciplina, mientras que Boas la concebía como una ciencia integral. Esta visión, que fue inicialmente rechazada por expertos, es retomada hoy como un punto de quiebre y giro en el conocimiento.

En el recorrido de este libro, en que analizamos dos momentos culturales, proponemos hablar de sentidos distintos. El enfoque de una antropología que mira a la cultura como un hecho diverso, con discontinuidades, permanencias y ausencias abre posibilidades al pensar crítico argumentativo, para descubrir e interpretar condiciones culturales de producción de sentido y conocimiento. La complejidad en el campo cultural nos sitúa, así, en un escenario en donde la imparcialidad no existe, sino que, por lo contrario, somos capaces de construir y reconstruir sentidos de acuerdo con los acontecimientos como hechos relacionales histórico-culturales.

De acuerdo con Foucault (1968), la epistemología occidental configura su espacio de acción y conocimiento para las ciencias en el ser humano que vive, trabaja e interpreta (biología, economía y semiótica-lingüística); sin embargo, algunas ciencias sociales, entre ellas la antropología, no están circunscritas a ninguno de estos espacios, sino que más

bien habitan en los intersticios y en la interrelación, y eso les da carácter de complejidad. “No es el estatuto metafísico la imborrable trascendencia del hombre del que habla, sino más bien la complejidad de la configuración epistemológica en la que se encuentra colocada su relación constante con las tres dimensiones que le dan su espacio” (p. 338).



Comprendemos, de ese modo, la noción de complejidad en su propósito de componer un campo de reflexión, muchas veces difuso y disperso, que podría revelar convergencias, coincidencias y relaciones entre conocimientos aparentemente distantes entre sí. Este principio básico de la complejidad implica un desplazamiento desde el terreno de la certidumbre, como campo de conocimiento conocido, hacia la incertidumbre respecto de los sistemas culturales en los cuales las fronteras y límites aparecen de manera borrosa. Esto implica no asumir las categorizaciones previas como dadas, sino encaminar la reflexión hacia lo heterogéneo y diverso como trama cultural.

Los discursos sobre la cultura más asociados al estructuralismo en correspondencia con una etapa previa a esta postura epistemológica de la complejidad podrían correr el riesgo de no dar cuenta de la inagotable diversidad del mundo. El pensamiento complejo, por el contrario, permite comprender los sistemas de significación cultural en una dinámica no totalizadora, sin cortes ni clausuras, sino como explicaciones provisorias de las diversas y siempre cambiantes expresiones culturales.

Señala Pérez-Taylor (2002) que el ámbito de la cultura material e inmaterial, es decir, las nociones concretas y abstractas, forman parte de un sistema integrador amplio que conforma un marco de referencia y construcción de sentido en la complejidad. En tal sentido, lo complejo llega a configurar un lugar epistemológico y conceptual que habilita construir un saber posible que pertenece al orden-desorden, un posible observable materializado en un objeto de estudio.

Asimismo, recurrimos a los conceptos de Escobar (2016), quien sostiene que el término identidad está cargado de ambigüedad debido a la complejidad de representaciones que forman parte de su definición. A partir de esta reflexión, intentamos comprender los fenómenos y acontecimientos atravesados por la idea de identidad que no se relaciona solamente con la producción material y simbólica, sino también con el contexto que la produce como hecho comunicacional. Nuestra mirada antropológica-compleja implica la composición de un articulado de relaciones ser humano-contexto en donde es posible descubrir la construcción de un sentido en la diversidad.

Proceso de descolonización: conceptos sociológicos innovadores

El pasaje del siglo XX al XXI se impregna de transformaciones, como devenir de otro estado de conocimiento. Importa principalmente indagar aquellos conceptos que asumimos y que marcan el planteo de este texto.

El enfoque conceptual de este trabajo destaca las transformaciones conceptuales e innovadoras, como el caso de las llamadas *epistemologías disidentes*, respecto de una

concepción del conocimiento ligada a los procesos de descolonización; además de la puesta en consideración de alternativas en cuanto a modos productivos.



Resaltamos aquí la construcción de vínculos desde la diversidad cultural, lo que deviene en interculturalismo, como una de las innovaciones, lo que parte del reconocimiento de un estado multicultural en el campo social. Asimismo, focalizamos en los temas medioambientales y asumimos la urgencia

de soluciones como problemática muy presente en este siglo. Las tecnologías informáticas potencian y amplían el campo del conocimiento al instrumentar el acceso a una información casi ilimitada. Nos involucramos en la construcción cultural de esta época.

Pasamos al segundo momento de estudio, en el cual caracterizamos el contexto temporal. La cultura del diseño nos lleva a otros rumbos, sin perder nuestra mirada de pertenencia. Esto supone analizar el posicionamiento ideológico, productivo y cultural en el paso del siglo XX al XXI. Nos referimos a conceptos relativos a un proceso de construcción cultural; transitamos una inflexión, como cambio con continuidad. No se trata de revoluciones ni rupturas, sino de otra dinámica cultural: mutaciones, giros, diversidad y redes de interconexión.

Asimismo, la problemática medioambiental se plantea en términos de colapso y atravesada, obviamente, las disciplinas proyectuales como parte especialmente comprometida.

Consideramos la inter y transdisciplina a partir de la biología y sus implicaciones en el campo del conocimiento.

Nos referimos a las epistemologías del Sur. Al respecto, De Souza Santos (2009)

dice que nuestra comprensión de la realidad es siempre más grande que aquella comprensión hegemónica de la realidad.

En el campo de la semiótica, referimos a conceptos innovadores como los de Eliseo Verón, a quien recurrimos para comprender la semiosis social y analizar las gramáticas de producción y circulación, así como los desfases en las relaciones significante-significado.

Situados en el siglo XXI, la visión crítica sobre el siglo pasado considera una realidad en permanente conflicto.

Asimismo, podemos decir que pasamos de la rigidez de las estructuras fijas a la dinámica de los sistemas relacionales.



Desde el pensamiento complejo, ya no comprendemos la tensión de los conflictos como extremos excluyentes, sino como búsqueda de emergencias. Así, hablamos de globalidad en términos de red que conecta lo diverso, al diferenciarse de la universalización homogénea.

En el marco general de este planteo, nuestra postura significa la apertura a nuevos modos de pensar. Asumimos una transformación cultural desde lo local y las conexiones, como otra manera de comprender el mundo.

Este es el escenario en el que se da el proceso de continuidad y cambio de la Escuela-Facultad de Diseño. En 2001, surge la diversificación en especialidades, con el planteo de una nueva estructura curricular; en 2009 se incorpora un nuevo enfoque problematizador como comprensión del diseño desde el pensamiento complejo y la oferta de la primera maestría en Diseño como ampliación del campo disciplinar.

Para comprender lo que significa el pasaje del siglo XX al XXI, nos referiremos principalmente, a los discursos sobre el cuestionamiento, a la caída de los grandes relatos de la modernidad, y al modelo técnico-cultural que había dominado el mundo en gran parte del siglo XX.

En efecto, el fin de la Segunda Guerra Mundial detonó la crisis del modelo establecido y del pensamiento único; otras formas de pensamiento emergieron en un ámbito propicio para los cuestionamientos y para la emergencia de la diversidad. En la década de los sesenta, el pensamiento sistémico surgió como aspiración para comprender la problemática del ser humano inserto en complejidad de los problemas de la humanidad. Estas revolucionarias teorías sistémicas y de la complejidad se presentan como alternativa y reacción al modelo único, dominante, que concebía al mundo como una

máquina en la que sus partes eran comprendidas individualmente para dar cuenta de la totalidad, como un engranaje. La misma ciencia pudo reconocer limitaciones en campos en los cuales el modelo reduccionista no dimensionaba la complejidad.

La metáfora del mundo constituido como un organismo vivo, teoría de Maturana y Varela (1990), sirvió para comprender este enfoque sistémico que interpreta al mundo y sus relaciones. El concepto de *autopoiesis* introducido por esos autores refiere a la capacidad de los seres vivos de reproducirse de manera indefinida, así como la concepción del sistema como productor y producto en continua transformación. Esta metáfora de los seres vivos y este vínculo del conocimiento con la biología produjo, sin dudar, cambios cualitativos en la manera de comprender el mundo.



Maturana y Varela (1990) juzgan que es posible explicar el núcleo de las teorías del conocimiento a través de la organización de lo viviente. De este modo, podemos hablar de una epistemología que se reconfigura en la metáfora del organismo vivo. Esta reconfiguración coincide con nuestra mirada sobre la epistemología como disciplina. Su vínculo con la hermenéutica se produce cuando asumimos la interpretación como rasgo distintivo del conocimiento (Giordano, 2020). En esta interpretación, es posible trascender los límites establecidos hacia un conocimiento que abre fronteras en la migración de conceptos (conceptos de la biología que han sido llevados a las ciencias sociales y a otros campos del saber).

Esta nueva manera de comprender y construir conocimiento, que se nos presenta desde las teorías de la complejidad, es una invitación a componer el objeto de estudio desde los referentes y condicionantes del contexto, y a dejar a un lado la noción de aplicación como ejercicio unívoco, para nombrar a una nueva noción: *la aplicabilidad*. Esta aprehende a la teoría como referente circunstancial y no como fórmula de conocimiento. Es así cómo, en el campo específico del diseño, nos referimos a *la proyectualidad*, término que cambia la lógica del proyecto a los modos del proyecto y cambia la lógica de la experiencia basada en lo ya sabido (profesionalismo) por *la experimentación*, como modo de pensar-hacer. Esto desnaturaliza lo naturalizado (Giordano, 2020).

Los mediados y finales del siglo XX fueron testigos del desencanto de un largo proceso tecno-cultural, marcado por momentos de evoluciones y revoluciones, siempre dentro de un mismo modelo. Esta caída y desilusión del modelo racionalista, a partir de los años sesenta, marcó el nacimiento de los posts (posracionalismo, posmodernismo, poscolonialismo) como formas de negación de un orden establecido. En América Latina, las preocupaciones eran otras, pues no se había vivido la modernidad, sino la dependencia, lo que se manifestaba en reacción a las condiciones impuestas. Las voces se levantaron para reivindicar la existencia de otras formas de comprensión del mundo.

Los postulados de De Sousa Santos (2009), las epistemologías del Sur y las epistemologías disidentes, así como las teorías de la liberación para América Latina, de Enrique Dussel (1973), contribuyeron en ese ideario. El filósofo argentino aporta una filosofía que busca romper con los estados

de dependencia y de dominación que se ejercen a través de la instalación de ejes binarios: centro periferia, hombre-mujer, campo-ciudad, élites-clases excluidas. Su postura busca reivindicación desde una posición ético política.



Dussel (1973) argumenta que el latinoamericano debe pensar y actuar desde Latinoamérica para realizar obras que tengan valor universal, “a fin de ser respetado en el mundo de la ciencia, por cuanto lo universal no se alcanza, sino en la perfección de lo particularmente efectuado” (p. 20). Esta es una postura crítica de reivindicación frente a Europa y a Norteamérica, que son distantes de la realidad local. Se alzaban voces y pensamientos propios desde la realidad de América Latina, en reconocimiento a sus diferencias con respecto a otros contextos que le son ajenos.

Por su parte, De Sousa Santos (1998), a quien hemos mencionado anteriormente, propone una *epistemología del Sur* enmarcada en lo que se denominó posteriormente como *epistemologías disidentes*. Parte de la premisa básica que la comprensión de la realidad es más grande que la comprensión hegemónica de la realidad, que el mundo es diverso y que esta diversidad del mundo sólo podría comprenderse de modo plural, no desde una teoría universal (De Sousa Santos, 2009). Esta visión apunta a desnaturalizar el saber *colonizado*.

A sí, la visión crítica del siglo XX y su pasaje al siglo XXI se describe como una realidad que está en permanente construcción y conflicto. Como hemos mencionado, las estructuras fijas empezaron a mostrar indicios de transformación y pasan de la rigidez de los enunciados a los sistemas relacionales.

Desde el pensamiento complejo, no comprendemos la tensión de los conflictos como extremos excluyentes, sino como posibilidades de emergencias. Entendemos el conflicto en otra lógica de sentido, al negar las dicotomías e ir al mundo de las relaciones. Así, hablamos hoy de un nuevo concepto de globalidad en términos de red que conecta lo diverso, en términos de algunos pensadores contemporáneos. Y hablamos de la pluriversalidad como una forma de juntar la epistemologías y ontologías universales y locales (Zuckerhut, 2017).

Estas posturas significan reafirmar las diferencias y la apertura a un nuevo modo de pensar desde lo local, en conexiones, como un giro en la comprensión del mundo.

Por otro lado, no hablamos del pensamiento binario, pendular, dicotómico, sino que proponemos pensar en una comprensión del mundo a través de un sistema relacional, capaz de revelarnos otras emergencias, en una producción de conocimiento. No estamos buscando definiciones unívocas: los interrogantes que se plantean son otros y ya no en términos de verdadero o falso, sino de relaciones a construir.

Esto nos convoca a involucrarnos de manera activa en el proceso de conocimiento que no se refiere a una simple observación de los hechos, sino que los problematiza dentro de un contexto. Así, hemos propuesto la construcción y caracterización de este relato histórico, conceptual.



Diversidad cultural: del multiculturalismo al interculturalismo

Situados en la reflexión sobre la cultura contemporánea caracterizada por el intercambio, la globalización, la diversidad, la interconexión, movilidades y migraciones, nos remitimos a las condiciones culturales del multi e interculturalismo.

En la actualidad, hablar de culturas puras y aisladas no es posible; por esta razón, cuando nos referimos a construcciones culturales, es útil precisar las cuestiones y el enfoque usado. Nos interesa asumir la diversidad como escenario en el que se desenvuelve hoy la cultura. De acuerdo con Hernández

(2007), si bien el término *multiculturalismo* surgió a partir de la Segunda Guerra Mundial con un acento claramente político, como reivindicación de derechos de grupos excluidos, hoy la dimensión del término se amplía a una gama de grupos minoritarios que conforman la cultura global (etnias, preferencias sexuales, reivindicación de género, entre otros), que forman parte de un mismo contexto. Y, aunque el término describe una situación, es también una forma de exteriorizar las diferencias, las inequidades que reclaman una profunda transformación social, por lo que tendría también una connotación política.

En América Latina, la lucha por la identidad y el reconocimiento hoy se cimienta no solamente en el reconocimiento a la diferencia entre culturas (dominante y excluida), sino también en la diversidad de grupos que pueden conformar un conglomerado cultural. En este escenario, como proyecto ideológico y de pensamiento, el multiculturalismo marca una clara postura, a manera de demanda, hacia la aceptación de la diversidad como factor clave en la construcción cultural.

Por otro lado, junto a la noción de *multiculturalismo*, se halla la de *interculturalismo*, como el sistema de vínculos e intercambio que se da entre las culturas. En Europa, el término se comprende en el marco de los fenómenos migratorios; en América Latina, a grupos étnicos minoritarios. Sin embargo, la cuestión en ambos casos no pasa por la descripción de la situación, sino por el aná-

lisis, reflexión y consecuencias que dichos fenómenos generan en la cultura. Hablar de multiculturalismo e interculturalismo supone, para esta investigación, proponer el abordaje conceptual y la búsqueda de sentido para la relación entre los términos, así como las consecuencias en las disciplinas del hábitat.



Diferenciamos, en primer lugar, *multiculturalidad* de *multiculturalismo*. De acuerdo con Olivé (2004), el primer término describe una situación en el ámbito cultural, y el segundo, señala la aspiración de conformar un abordaje político con cuerpo normativo para la convivencia entre culturas distintas. Enfatizamos en el carácter político del término, que no solamente adscribe a la creación de política pública, sino que su simple mención promueve un reconocimiento a la diversidad como fenómeno latente en el mundo (Hernández, 2007). En esencia, la multiculturalidad habla de la coexistencia de diversos grupos culturales que interactúan en la sociedad, y la interculturalidad define y caracteriza los intercambios.

Históricamente, en América Latina, estas formas se han dado en situaciones asimétricas o de exclusión y negación. La mirada ética y política de hoy propicia encuentros que visibilizan, potencian y ponen en valor a cada cultura, en tanto forma de intercambio posible. Olivé (2004) describe a la interculturalidad en términos de convivencia y, si bien algunos antropólogos la

califican como una noción abstracta, desde nuestra perspectiva imaginamos una nueva posibilidad para el intercambio social con compromiso humanista; por ejemplo, en el caso de la arquitectura y los criterios urbanos al resignificar el espacio público según otros criterios de convivencia.

En el caso del diseño, se concibe la práctica proyectual y la posibilidad de abordaje desde las tecnologías sociales como formas nuevas respecto a una economía solidaria. Esto ocurre, por ejemplo, en la innovación que se adscribe a la noción de interculturalidad. Las relaciones del diseño con la artesanía están atravesadas por estas reflexiones y los contextos que las generan. Si nos dirigimos a los años ochenta, en el marco de la creación de la carrera de Diseño en Cuenca, reconocemos un énfasis en la tradición como signo de *lo popular* y *lo artesanal*. Sin embargo, la realidad contemporánea no da cuenta de aquello. Como diría García Canciani (1989): hay que pensar la multiculturalidad e interculturalidad como características de los tiempos contemporáneos.

Esta mirada cultural y de contexto constituye la base para el análisis de las relaciones del diseño con la artesanía, que no puede ser comprendida fuera de este ámbito de validación y existencia, así como tampoco podríamos hacerlo fuera de la historia. Wilde (s. f.) lo explica: “a menudo se presenta dificultad de comprender un fenómeno abordándolo únicamente en cortes sincrónicos, se suele perder de vista el sondear las profundidades históricas” (s. p.).



El diseño inmerso en la cultura

Nos situamos en un diseño inscrito en el ámbito latinoamericano y planteamos la construcción de sentidos a partir de la relación con el contexto. Exploramos teorías y enfoques conceptuales que ubican a esta disciplina en un estado temporal y espacial concreto. Abordamos el diseño en relación con modos productivos diferentes (industria y artesanía), una polémica instalada desde la fundación de la Escuela alemana de Diseño (Bauhaus) y su adaptación posterior hacia las demandas de la industria (Maldonado, 1977). Insertamos también esta problemática en el contexto de América Latina desde la visión de Acha (1995) y desde el análisis sociológico del diseño de Devalle (2009, 2019) y para el caso Cuenca, desde la antropología de Malo González (1990, 2007).

Analizamos la noción de forma y su variabilidad conceptual con respecto a la cultura y a los *estados del conocimiento* en un breve recorrido histórico sobre las concepciones

de forma, para posteriormente profundizar con Montaner (2002) y Giordano (2018) en la variabilidad de esa noción. En la concepción actual de la *noción de forma*, nos interesa profundizar las cuestiones del diseño y su conexión con la problemática ambiental, tecnológica, productiva y de innovación social. Aquí nos interesan las visiones de Manzini (1992, 2015) y la idea del sentido del diseño en relación al contexto propuesta por Papanek (1977). Desde una mirada epistemológica, nos aportan a la reflexión sobre la disciplina en América Latina, al considerar su inserción en un proceso de descolonización cultural (Bonsiepe, 1982), las epistemologías del Sur (De Sousa Santos, 1998) y las reflexiones sobre el *diseño del Sur* (Gutiérrez, 2014, 2017). Finalmente, importan los aspectos relativos a una nueva comprensión sobre el proyecto, al planteo de la *proyectualidad*, en lugar del proyecto y al concepto de *proyecto consecuente y emergente* (Fernández, 2013a).

Diseño y modos productivos diferentes: industria y artesanía. Problemática en América Latina

El diseño y su relación con los modos productivos constituye una problemática tan antigua como el ser humano. Sin embargo, su incidencia en el hábitat social toma fuerza a partir de la Revolución Industrial (siglo XIX). La relación entre diseño y producción ha constituido un debate permanente en la disciplina desde su creación. Consideramos

que la vieja antinomia (y aún latente en algunos escenarios) diseño industrial-diseño artesanal alude solamente a dos modos productivos diferentes que corresponden también a contextos distintos (artesanía e industria), que se problematizan constantemente en el campo del diseño.



En el primer caso, la unidad diseño-realización habla de un proceso en el cual el sujeto productor, con escasos medios de mecanización, es quien crea y produce. Con el advenimiento de los sistemas productivos industriales, se produjo una ruptura de una unidad que se tenía como indisoluble como

signo de la unión arte-técnica. Con este cambio, se rompe y se abre el paso a nuevas maneras de producir, pero también a nuevas maneras de pensar la disciplina, a debates conceptuales que van más allá de la fabricación. Nos hallamos en el escenario del profesionalismo del diseño.

De este modo, el análisis del diseño vinculado a la artesanía o el diseño vinculado a la industria responde a momentos histórico-culturales que reflejan modos distintos de pensar la disciplina y su vinculación con la producción. No pretendemos aquí solamente comparar dos modos productivos, por cuanto nos veríamos atrapados en la encrucijada de la dependencia, sino que nos interesa la interacción y los sentidos que se construyen en cada uno.

En los inicios del siglo XX, en los años veinte, con la fundación de la emblemática Escuela de Diseño Bauhaus, existió una estrecha vinculación del diseño con la artesanía, como camino inicial para el aprendizaje y dominio de las técnicas que luego serían reemplazadas por procesos industriales. Los antecedentes de la creación de esta carrera provienen de John Ruskin y el movimiento *Arts and Crafts*, como reivindicación del oficio artesanal. Desde una visión social y ética, se quiso generar un acercamiento entre arte y técnica, fragmentados a partir del Renacimiento, caso que se acentúa con la Revolución Industrial.

El escenario de la creciente industrialización había exteriorizado la urgencia de formar diseñadores que respondieran a la estética de un nuevo modo productivo y, al mismo tiempo, se reclamaba volver a los oficios y la artesanía. La crítica a los objetos industriales, carentes de una estética propia, mostraba un camino ideal para que una profesión como el diseño fuera capaz de articular todas las demandas técnicas, expresivas y productivas (Maldonado, 1977).



De acuerdo con Devalle (2019), rememorar la discusión entre artesanos de tradición y quienes, como nuevos productores de la industria, ansiaban fórmulas universales de expresión para los objetos, constituye un tema central que nos conduce a las primeras definiciones de un diseño que basaba su existencia en el rechazo a los estilos del

pasado y una búsqueda de objetos que fueran capaces de resolver problemas de orden material, alejados de la lógica mercantil. En este enfoque inicial del diseño como disciplina, no cabía la recuperación de los estilos, porque hubiera significado un retroceso (expresar rasgos que remitan a una cultura, una clase o un estilo).

Más allá de estas concepciones sobre la relación artesanía-arte-estilos del pasado, la reconciliación arte-técnica que propuso la Bauhaus vio en el modo productivo artesanal una base esencial para la formación de diseñadores; luego, ese aprendizaje fue puesto al servicio de las demandas de la industria.

La formación del diseño fue concebida casi como una comunidad gremial de artesanos y artistas. Un anuncio importante se había hecho con esta visión académica: la unión del arte, artesanía y tecnología, así como su progresiva integración a otra meta, la arquitectura. De esta manera, se manifestaba el postulado inicial propuesto por su primer director, Walter Gropius, en el manifiesto inaugural de la Bauhaus: *arquitectos, escultores, pintores, todos debemos volver a la artesanía*. Asimismo, sus fundadores sostenían que la industria no podía convertirse en una imitación absurda de la artesanía ni podía subyugar al diseño. Había que encontrar caminos para forjar la relación diseño-modos productivos en la futura producción industrial.

Conforme los principios de la Bauhaus, industria y artesanía podían acercarse progresivamente: la diferenciación estaba en la división de trabajo en la primera y la unidad en la segunda. En este sentido, una inicial concepción del acto de diseñar, como adiestramiento en técnicas y procesos artesanales, fue propuesto en el espacio académico, para preparar a diseñadores que estuvieran en iguales condiciones de dominar tanto la técnica como el manejo de la forma y el proyecto¹⁶. Los prototipos se concebían en los talleres, bajo el principio de experimentación, mejora continua y preparación en detalle para la producción seriada.

¹⁶ En la Bauhaus, los procesos artesanales fueron comprendidos como una actitud ética con respecto al trabajo, en el más amplio sentido: destreza manual, preocupación por el detalle y máxima calidad (Bonsiepe, 1982), no como una postura antiindustrial. Más aún, se buscaba impulsar el diseño orientado a la producción industrial, pero se lo consiguió, solo como un componente del desarrollo de los productos y no como sujeto activo. Esta Escuela buscó, indudablemente, dar respuesta a la creciente industrialización, la que requería un nuevo lenguaje de formas para la producción masiva.



Figura 11: *Escuela Bauhaus*

Fuente: Droste, M. (2006)

No obstante, si bien la escuela imaginó la formación de diseñadores en relación con la artesanía, posteriormente cedió sus esfuerzos al determinismo industrial en el marco del pensamiento racionalista. Esto implicaba la expresión del movimiento moderno en diseño y arquitectura. Así, los postulados iniciales de la Escuela Bauhaus se alejaron de aquellas bases fundacionales para adoptar posiciones más cercanas a la corriente racionalista y de esta manera, en palabras de Maldonado (1977) emerge “el milagro y surge la estética racionalista de la producción industrial” (p. 38).

Los diferentes momentos de la Escuela Bauhaus en sus sedes fundacional de Weimar, luego Dessau y Berlín, que luego fueron definitivamente cerradas por los nazis, reflejaron condiciones ideológicas y de contexto diferentes, puesto que se transmutaron de una inicial concepción estrechamente vinculada a la artesanía para convertirse en el símbolo de la estética de la producción industrial.



El renacimiento de la Bauhaus con sello estadounidense en la Escuela de Chicago y la *Hochschule Fur Gestaltung* de Ulm (más conocida como Escuela de Diseño de la ULM) mostraron la intención de recuperar sus principios fundacionales de un diseño total, diseño social y la vinculación arte-técnica como modo productivo. Sin embargo, pronto estas escuelas, principalmente la de ULM, se convirtió en la escuela origen de consolidación del diseño industrial: un modo productivo que dominaría la proyectación y la estética del diseño hacia una única forma de producción: la industrial.

El modo productivo industrial se convirtió en la meta de una escuela que impulsó la producción seriada y una nueva expresión en los objetos de producción masiva. El referente estético o repertorio artístico vinculado al arte y la artesanía se suprime para

sustituirlo por una nueva estética industrial del *purismo*, relacionado con el idealismo de las formas puras, geométricas básicas y fácilmente reproducibles en la industria. Al mismo tiempo, esta nueva estética de la producción se sometía a la categoría dominante: la función, que se convirtió en el factor esencial (Maldonado, 1977). Aquello no incluye solamente un modo de producción industrial, sino a las *formas técnicas* que se producen como resultado de este proceso de fabricación y al modo productivo que condiciona la forma, cuyo énfasis retórico estuvo marcado en la función y la tecnología. Así, analizamos el cambio del modo productivo artesanal de la inicial Bauhaus al industrial de ULM, como una forma de poner al diseño al servicio de la tecnología, bajo la ideología del pensamiento dominante de la Europa de esa época.

El diseño como profesión se ha desarrollado a partir de estos postulados iniciales y ha recorrido caminos diversos en los que un tema central siempre ha estado en debate: la forma de producirlo y la relación con la cultura. La pregunta por el vínculo con la artesanía sigue vigente y es motivo de reflexiones éticas y políticas en el campo del diseño.

Al respecto, la socióloga Devalle (2019) señala:

No deja de ser curioso el modo en que hoy en día resuenan algunos debates sobre el diseño que recuperan el horizonte político y social que este tuvo en su momento fundacional como disciplina cuando se lo pensó como una respuesta social y liberadora de las necesidades humanas. (p. 20)

En el recorrido de estas páginas, nos concierne particularmente referirnos a la relación del diseño con la artesanía en la constitución disciplinar. Por ello analizamos los conceptos de artesanía que, si bien están ligados a un modo de producción manual, implican sobre todo una referencia cultural.



Acha (1995), que ha profundizado ampliamente sobre este tema, manifiesta que el diseño es un fenómeno sociocultural que surgió cuando, a partir de la Revolución Industrial, la cultura estética de Occidente comenzó a requerir profesionales capaces de introducir sentidos y recursos estéticos a una producción masiva, pero, al porvenir de una nueva división técnica propuesta para el trabajo, ubica al diseño al lado de las artes y las artesanías. El autor introduce algunas concepciones y definiciones de diseño, algunas formalistas, otras proyectistas, otras comunicacionales e incluye a las masas como el fenómeno que detona su surgimiento con fuerza.

La visión de Acha (1981, 1993, 1995) aporta para esta investigación, porque promueve reflexiones sobre las relaciones del diseño con la artesanía, con las artes y la industria. Además, lo sitúa como el fenómeno contemporáneo capaz de entablar conexiones con campos tradicionalmente diferenciados (arte-industria-artesanía) y que hoy sigue siendo motivo de debate en los espacios académicos y culturales. Sobre este tema, el autor valora la posibilidad de mirar esta relación en vínculo con los procesos sociales, en la medida en que los diseños forman parte de un tejido sociocultural y están ligados estrechamente a los modos de consumo y, por consiguiente, a las industrias culturales.

Si bien el interés de esta investigación no es indagar en los orígenes de la artesanía o su definición, sí aspira a caracterizarla y comprenderla como un modo productivo con un lenguaje que puede entablar estrechas relaciones con el diseño. Queremos profundizar en sus implicaciones con la estructura material y simbólica, así como con sus condiciones sociales, culturales y econó-

micas de producción. El concepto de artesanía de Acha (1995) abarca la noción de campo (ámbito artesanal), de objeto (producto artesanal), de forma de producción (modo productivo) y al campo de distribución y consumo de manifestaciones culturales.

Larrea (2020), quien cita a Valdés de León, explica que diseñar significa:

Transmutar la materia en signo, esto es, designar, otorgar sentido al objeto –mediante un gesto, el designio, no exento de voluntarismo– integrándolo al mundo de la cultura, que no es otra cosa que la construcción y reproducción de símbolos socialmente compartidos. (p. 200).

En su estudio sobre manifestaciones estéticas en los tapices de la cultura Saraguro de Ecuador, señala que, aunque los tres sistemas (artesanías, artes y diseños) están en constante convivencia y retroalimentación, los fenómenos sociales han dado lugar a artesanías y “artes cultas”, que se convierten en sistemas residuales frente a la práctica del diseño más vinculada al consumo y, por ello mismo, estarían en la escala del sistema dominante.

La definición de artesanías es estructural y sistémica y no reside en tales o cuales rasgos típicos. Según Acha (1995), inicialmente se hallaban los fines prácticos (utensilios), luego los míticos, pronto la magia sobrepasó a la utilidad y nacieron los mitos, y las tradiciones se conservaron. Asimismo, continúa el autor, *artesanía* es un término lastrado, con connotaciones caprichosas y en ocasiones erróneas, por lo que su definición se torna compleja, pues abarca en un solo término todas aquellas expresiones sensitivas de más de cuarenta mil años.



Coincide con esta visión el antropólogo Claudio Malo González (1990) cuando señala que, si bien en sus orígenes las artesanías cubrían valores utilitarios y estéticos, es solo a partir de la Revolución Industrial¹⁷ que nació la tendencia a establecer claras diferenciaciones entre lo útil y lo estético. En la cultura posindustrial, parecería que las artesanías son ubicadas en el ámbito de lo popular, o artes menores y, de alguna manera, inferiores.

Por su parte, Sennet (2009), argumenta que la historia ha dibujado irreales líneas divisorias entre la práctica y la teoría, la

técnica y la expresión, artesano y artista, productor y usuario. Malo González (2008) enfatiza en este mismo sentido: si intentáramos diferenciar o comparar la artesanía con el arte, nos encontraríamos que, a partir de la Revolución Industrial, la sociedad ubicó a las artesanías en estamentos sociales más bajos, diferenciados del arte cercano a las esferas elitistas, cuando lo real es que en ambos campos productivos podrían encontrarse procesos de excelencia, de mediocridad y deficiencia.

Desde un enfoque antropológico, la producción artesanal se incluye en el marco de la cultura popular y debe ser analizada desde esa perspectiva (Malo-González, 2008). La cultura no es estática, sino cambiante y, por esta razón, sus producciones materiales y simbólicas, tradicionales y heredadas son también cambiantes. La clave está en apreciar que la prevalencia de elementos culturales son los que forjan la identidad de los pueblos.

Sennet (2009), por su parte, explora las dimensiones conceptuales, culturales y técnicas relativas al proceso artesanal y sugiere que el término artesanía podría estar asociado a un modo de vida que languideció con la llegada de la producción industrial; sin embargo, no es así. Sennet insiste que la artesanía como término designa una actividad e impulso tan humano, esencial y duradero que trasciende la descripción de trabajo manual, de ahí que su vinculación con el diseño sea vigente y urgente.

Es ineludible también considerar que la producción artesanal está inmersa en un mercado y proceso de intercambio contem-

poráneo y complejo con contradicciones, heterogeneidades y dispersiones. Para Trocha (2019-2020), en la actualidad el capitalismo está inmerso en la actividad artesanal y es necesario observar a las artesanías como productos que se han insertado en el sistema económico. La característica de la presencia de la artesanía en el mercado contemporáneo se da, sin duda, en permanente debate entre la innovación y la permanencia como manifestación del origen. Las proximidades, conexiones y cercanías del diseño se demuestran en variados ámbitos que van desde el objeto único hasta pequeñas producciones seriadas.

¹⁷ En ese momento se creía que el arte podría intervenir en la industria para otorgarle valor estético, casi una función decorativa “Esta división de trabajo entre el artista como creador de formas y el técnico como productor de formas llevó a un resultado negativo, debido a que el artista quedó excluido de la creciente cientificación y racionalización de los procesos productivos, transformándose en una figura obsoleta” (Bonsiepe, 2012, p. 92).



La producción artesanal lleva implícita una construcción de patrimonio inmaterial (Larrea, 2020) y, desde esta concepción, podemos comprender a la artesanía como una manifestación productiva de arte cuyos principios están en la trasmisión de los sa-

beres. Sin embargo, una nueva visión de las industrias culturales no dejaría de reconocer que el desarrollo de las artesanías en la contemporaneidad está además vinculado a la adquisición de objetos de valor simbólico.

Las intersecciones, relaciones, convergencias o diferencias entre diseño y artesanía han estado en debate permanente. De acuerdo con Prieto (2011), la sociedad se ha empeñado en clasificar y dividir la capacidad de proyectar para el diseño y el control procesual en el modo productivo para la artesanía; peor aún, señala que la cultura contemporánea intenta colocar a la artesanía en el plano del baratillo y ha quedado relegada a una producción menor, sin comprender su verdadera significación.

Sin embargo, son más los vínculos que las diferencias. Se trata de relaciones que esta investigación pretende analizar, en el marco de momentos histórico-culturales de Latinoamérica, como muestra de una permanente interacción tanto en el valor cultural como por constituir un sistema productivo con grandes oportunidades regionales en

el campo de la innovación social. Hablamos de los saberes de los artesanos especialistas en la vasta riqueza de técnicas y oficios regionales, como referente tecnológico local que, frente a una situación de dependencia, significaría la posibilidad de autonomía regional con potenciales productivos.

En América Latina, la problemática de los modos productivos en relación con el diseño está atravesada por las condiciones de contexto. Esto es, las tensiones y relaciones entre centro/periferia, desarrollo/subdesarrollo, hegemonía/dependencia, entre otras.

Señala Devalle (2019):

Pensar en América Latina es, simultáneamente, pensar la historia de una dominación colonial y de un pasado colonial que precipita un presente de hibridaciones culturales según la certera definición de García Canclini (1989). Articulaciones

diversas entre el pasado prehispánico, la cultural colonial, la dominación pura y dura, el genuino sentimiento emancipatorio, la pregunta por cómo dejar de ser una región subalterna y, finalmente, la búsqueda de la segunda independencia, la independencia económica (p. 23).



De acuerdo con la autora, hoy resuenan algunos debates que recuerdan la visión sociopolítica del momento fundacional del diseño como disciplina y la huella de lo humano.

Podría también analizarse la problemática regional desde las nociones de lo hegemónico y lo residual. Devalle (2019) define a elementos residuales como aquellos que se hallan normalmente a cierta distancia de la cultura dominante y que podrían provenir del pasado, y resalta la posibilidad de mirar lo emergente frente a los nuevos valores, prácticas y significados que se generan permanentemente.

Pensar a la disciplina del diseño en América Latina supone analizar condiciones de contexto distintas a aquellas que se consolidaron en Europa y que le otorgaron una visión eurocéntrica. Por ello, nos interesa el debate que se instala en torno a las producciones que dan cuenta de la realidad local y, en el caso que presentamos en este libro, situados en Cuenca, en la fundación de la primera Escuela de Diseño. Ahí, se intenta descubrir cómo los modos como el vínculo diseño-artesanía fueron pensados como respuesta a condiciones del contexto.

En relación a este tema, Devalle (2019) señala que en América Latina existen matices en la relación del diseño con el contexto

y los modos productivos que están vinculados a los cambios en los procesos de manufactura y, muchas veces, a la tensión entre los modos de producción industrial y artesanal. Sin embargo, debemos aclarar que los inicios del diseño en el contexto regional no obedecieron a la necesidad de responder a cambios en el modelo productivo ni a los modos que eran necesarios producir para crear nuevas tipologías de productos para usuarios universales, como ocurrió en el caso europeo o norteamericano. Insiste la autora que la dimensión productiva industrial no es suficiente para el surgimiento del diseño, que requiere otras inflexiones y otras fracturas en nuestro continente (Devalle, 2019). Las preguntas por el carácter simbólico, por la identidad y los modos productivos de los diseños producidos en América Latina nos invitan a reflexionar sobre la caracterización de lo propio, el trasfondo social, político y cultural, en una clara diferenciación con otros contextos.

Por su parte, el antropólogo Claudio Malo advierte que, en tiempos contemporáneos, las artesanías han sido relegadas a una especie de tierra de nadie, por no pertenecer al campo del arte ni tampoco al campo del consumo de bienes de satisfacción de necesidades básicas (Malo-Gonzalez 2008).

La innovación y experimentación en formas y materiales propios de la región, así como el reciclaje que utiliza técnicas locales vinculados a la tradición, es una condición permanente en la actualidad. Esta es otra forma de vinculación con procesos artesanales que manifiesta las transformaciones en el contexto de América Latina y que también se inserta en la problematización sobre el medio ambiente, los ciclos de vida y producción responsable.



Dora Giordano recalca que muchas veces en América Latina, y concretamente en nuestro contexto de estudio, Cuenca, se mira a las artesanías como objetos de *alteridad*, por su exotismo y por no estar ubicadas en el campo privilegiado de las artes ni tampoco en el ámbito de los objetos de consumo masivo y primera necesidad. Sin embargo, la presencia de innovaciones en lo técnico y formal con rasgos de evocación da cuenta de la presencia de diseñadores profesio-

nales y una forma de diseño que despliega otras posibilidades expresivas en la región (Giordano, 2018).

De ese modo, en la región surgen nuevos conceptos de diseño vinculados a la artesanía y experimentación, con el afán de fortalecer aspectos de la identidad local con referentes de la problemática global, a manera de una nueva dinámica en la que se construye otra lógica de sentido.

Noción de forma, variabilidad conceptual en relación con estados del conocimiento y la cultura

En un breve análisis sobre las diferentes visiones de forma, revisamos su recorrido en relación con la filosofía y las distintas corrientes de pensamiento. Hace más de dos mil años, Aristóteles había hablado ya de la forma en un sentido dinámico no fijo, sino cambiante y dependiente de factores de existencia específicos. Siglos más tarde, en la era moderna, Kant caracterizó a la forma como existente a priori, en la que no era posible la interpretación del sujeto. A inicios del siglo XX, en cambio, se incorpora la noción de construcción humana, perceptible, susceptible de ser captada por los sentidos, pero sin posibilidad de interpretación.

La definición de forma ha estado caracterizada por la dicotomía en versiones como la empirista (disposición física en el espacio) o en la idealista de Kant (la forma como abstracción de la geometría). Las corrientes empiristas la consideraban solamente en su existencia material, alejada de toda interpretación; estas miradas exclusivamente descriptivas posicionaron este concepto en la existencia física, material y disposición es-

pacial. La versión idealista de forma, por su lado, enfatizaba en la geometría como productora de la forma, bajo cánones de la *forma ideal*. Desde otra perspectiva, la Gestalt había asociado la comprensión de la forma con la percepción del sujeto. Esto implicaba situar todos los atributos de la forma a la particular percepción de un sujeto (fenomenología) y no relacionarla con el contexto o el campo cultural. Giordano (2018) enfatiza la comprensión de forma como producto cultural en la medida en que porta sentido en una cultura; el diseño sería entonces un operador de formas, no una acción neutra para resolver problemas funcionales, sino una práctica comprometida con el contexto. Bajo ese supuesto, el concepto de significación es clave en la interpretación de las formas.

El pensamiento racionalista, por su parte, también problematizó la caracterización de la forma, pero bajo la idea determinista de que *la forma sigue a la función*. El discurso de la forma era absorbido por una condición funcionalista.



La condición posmoderna, en contraste, deslindó a la forma de la exclusividad funcional y puso énfasis en los significados. El discurso de la forma liberaba, de este modo, las condicionantes funcionales y buscaba otro tipo de significados. Por lo expuesto, distintos discursos han construido la noción de forma, y su significación ha explicitado los momentos histórico-culturales de su existencia.

Desde nuestro posicionamiento, expuesto en páginas anteriores, comprendemos *la noción de forma* en su variabilidad conceptual, en función de las relaciones que establece con el contexto a partir de

pautas culturales que le dan sentido. Este es un tema central en este libro, que mira al diseño como la producción de formas en una estrecha relación con los referentes del contexto. Y para comprender la noción de forma y su variabilidad conceptual, creemos importante reflexionar sobre las diversas definiciones, teorizaciones y concepciones existentes en los momentos histórico-culturales que subrayan posiciones que podrían resultar antagónicas. Unas se han enmarcado en posturas sobre el campo de lo objetual (positivismo) y otras, en contraste, se ubican en el campo de lo subjetivo (subjetividad) y, por tanto, de lo sensible.

Al referirnos a la morfología como estudio de las formas que surge con el estructuralismo, comprendemos que las entidades geométricas no pueden ser concebidas como neutras, sino que forman parte de una estructura de factores que las condicionan (los instrumentos conceptuales y materiales, principalmente) y determinan su existencia. Son especialmente relevantes el contexto y la cultura.

De acuerdo con Giordano (2018), el análisis de la manera en que interactúan los factores constitutivos de la forma explicaría su existencia, transformación y presencia como producto cultural e histórico. Y añade que el diseño, en su rol transformador del

hábitat, actúa mediante la producción de formas y estas a su vez dan cuenta de los modos en que las diversas culturas comprenden la noción de forma y le dan sentido a su producción material y simbólica. El diseño *mediatiza* la realidad.



Para ahondar en estos conceptos, tomamos los postulados de Montaner (2002), quien propone un abordaje reflexivo con respecto a la relación entre los marcos culturales y la producción de formas, que no considera neutras, sino portadoras de sentido para un determinado tiempo y lugar. El autor, en su crítica al movimiento moderno, refiere a la actitud peyorativa que este asumió frente a la forma, a la que relegó por ser el resultado de condicionantes funcionales. Al tratar al término *estructura*, desdibuja aquella que le remarcaba el racionalismo, que la vinculaba exclusivamente con la geometría; en su lugar, sostiene que la forma es una variable de interpretación y que la noción de estructura cambia en cuanto es capaz de articular los diferentes significados de la forma

en relación con el contexto que la produce. Esta postura cambia radicalmente el sentido determinista de la forma que produjo el movimiento moderno y que abarcó gran parte de la producción de diseño y arquitectura en la segunda mitad del siglo XX.

De acuerdo con esta visión, sostiene Montaner (2002), el concepto de lo *formal* fue interpretado peyorativamente en el movimiento moderno y en el neomodernismo, que no previó la complejidad ni la variabilidad de este concepto, que no se limita a reduccionismos funcionales y constructivos. Su posición coincide con las teorías de Foucault (1980) y Fernández (2013a, 2013b), entre otras mencionadas en este texto, en tanto convergen en una cultura relacional.

En las primeras concepciones de forma propuestas por la Escuela Bauhaus, estuvo presente la noción de *estructura* como soporte abstracto en la producción de las formas. A partir de estas primeras conceptualizaciones, la definición ha sido ampliamente discutida y profundizada por diversas corrientes de pensamiento. Una de ellas, la más dominante, ha sido la visión modernista y su lema "*la forma sigue a la función*" habría relegado la importancia y complejidad de la forma como resultante de visiones y operaciones funcionales y técnico-constructivas que derivaron en una concepción única de forma asociada a la construcción y función.



Las transformaciones en el concepto de forma, revisadas y analizadas por Montaner (2002), nos dejan ver la continua reconceptualización y teorización que sufrió a la luz de los cambios en el estado de conocimiento y debido a la irrupción del desarrollo tecnológico que incidió en el surgimiento de nuevas concepciones de forma no imaginadas antes de los medios digitales. Ese es el caso del diseño paramétrico digital, que ha mostrado otra relación forma-producción, forma-materia. El autor pretende romper con la idea de forma asociada a una imagen exte-

rior, apariencia, silueta o contorno, y prefiere la noción de *estructura esencial e interna* que construye un espacio y materia. También insiste en diferenciarla de la cultura de consumo basado en formas visuales que no contemplan una interpretación crítica de las formas; por el contrario, una interpretación con enfoque relacional podría contribuir a la comprensión del sentido de los objetos, la relación entre ellos y con el contexto, la pertinencia, las lógicas constructivas, los lenguajes, las articulaciones y las implicaciones sociales y políticas.

Las transformaciones que se han dado en el estado de conocimiento de la cultura actual nos conducen a nuevas interpretaciones sobre el concepto de forma, que revelan un carácter integrador, de interacción de factores constitutivos y reguladores con especial relevancia en el contexto. Son relaciones que nos posibilitan hablar hoy de otra concepción de forma.

En diseño, comprendemos hoy la noción de forma en su concepción integradora, con referentes contextuales y otros tales como las técnicas digitales que han introducido variables de extrema complejidad en la generación de formas, que llegan incluso a transgredir la lógica convencional de su génesis para buscar y construir otro tipo de sistematicidades y lenguajes formales.

Montaner (2002) es contundente cuando señala que no existe la forma en sí, sino en su interrelación con factores del contexto:

La forma por sí misma no existe. La verdadera plenitud de la forma está condicionada, está entremezclada con la propia tarea, sí, es la expresión elemental de su solución. La forma como meta es

formalismo; y esto lo rechazamos. También la voluntad de aspirar a un estilo es formalismo. Tenemos otras preocupaciones. Precisamente nos interesa liberar la práctica de la construcción de los especuladores estéticos, para que vuelva a ser aquello que únicamente debería ser: una construcción. (p. 95)



Montaner (2002) analiza el término *estructura* como articulador de diversos significados de la forma y nos recuerda que el mito de la objetividad, característico del movimiento moderno, había asociado la noción de estructura a geometría-forma en una visión exclusivamente idealista de la forma. Más adelante cambió ese concepto, cuando un nuevo mito, el de la subjetividad, otorgó a la estructura otro valor, el de la visión subjetiva. El subjetivismo no implica la interpretación como la concebimos actualmente, pues el pensamiento complejo nos lleva a plantear otra *noción de forma*. Es una construcción de relaciones asociada a factores empíricos y referentes.

El diseño como producto cultural y social, en su rol de operador de formas, no es un ejercicio neutro, sino comprometido con las transformaciones del hábitat. Las problemáticas ambientales, tecnológicas, sociales y políticas inciden en la manera en que el diseño deja huellas de su actuar en determinados momentos históricos. En la contemporaneidad, de hecho, nuevos conceptos en la noción de forma revelan las condiciones en las que el diseño opera por influencia de factores del contexto y de la cultura, principalmente ambientales y comunicacionales. La noción de forma vuelve a presentarse como una búsqueda de construcciones, deconstrucciones y reconstrucciones, de la mano de la filosofía, la lingüística y las continuas reflexiones del saber social.

Manzini (1992) sostiene que es importante volver a colocar la reflexión sobre la producción material en los compromisos con el ambiente, de modo que la cultura del proyecto salga de la espiral de involución en la que, a su juicio, había caído en los últimos años. Hay que volver los ojos “a la producción incontrolada e incontrolable de formas sin razón, y al aumento de la contaminación semiótica (y también física) que esto genera” (p. 15).

Con ello, la relación forma-estructura resulta en una constante interacción. La estructura se convierte en el conjunto de relaciones variables que constituyen y dan sentido a la forma y desde esta concepción relacional surge una variabilidad de sentidos y significados. Acogemos esta postura de Montaner (2002), ya que busca resignificar ese sentido cerrado y estático dado a

la forma por otros enfoques teóricos, como el inscrito en el pensamiento moderno. Buscamos, con ello, desmitificar la concepción racionalista de la forma para dar paso a una postura que dé cuenta de la relación con los significados culturales como clave en la comprensión de un *diseño situado* y pertinente a la problemática de América Latina.



2. TEJIDOS DEL CONTEXTO: FIN DE SIGLO Y COMIENZOS DEL SIGLO XXI

Asimismo, nos suscribimos a la noción de forma asociada a procesos de abstracción-concreción interdependientes, no secuenciales. El mismo Montaner (2002) recorre momentos y contextos en los cuales las formas sugieren diversas concepciones relacionales. De este modo, forma y significación se han construido como un lenguaje que, a lo largo de la historia, ha contado relatos sobre los modos de pensar, de vivir y de

producir. Pero, sobre todo, el lenguaje de las formas ha construido un discurso sobre las transformaciones de la sociedad, entre evoluciones y revoluciones. El relato de la forma es el relato de la historia de la humanidad. Hoy, entendemos a la forma como una construcción cultural, con los límites de validez y significación que estarían marcados por la cultura de época.

La forma es mediática, pues habla de la interacción del ser humano con su entorno cultural, social, estético y productivo. Decimos que la forma es un constructo cultural. En este sentido, las formas actúan como producciones culturales que generan vínculos entre el contexto productivo y los significados de la cultura.

Los estudios morfológicos en las disciplinas del diseño transitaron un proceso de transformación conceptual en el marco del estructuralismo, con los aportes de la lingüística y la semiótica. La visión contemporánea –posestructuralista– produce un giro significativo en la morfología; ya no se proponen “patrones” estéticos, metodologías ni lenguajes sistematiza-

dos. Hoy hablamos de proceso de “construcción” de la forma; es otro estado del conocimiento, tan alejado de aquellas premisas teóricas como de la heterodoxia extrema de los años sesenta. (...). Hoy deberíamos situar a la morfología en una condición exploratoria y experimental sobre los nuevos planteos conceptuales. (Giordano, 2016, pp. 63-64)



Cuestiones del diseño relativas a ambiente, tecnología, producción e innovación social

El Diseño es una disciplina involucrada en el ámbito productivo, ambiental, tecnológico y comunicacional, por lo que resulta ineludible asumir posturas en términos de

diversidad y diferencias para plantear el diseño en América Latina, cuyo sentido se involucra con la ética cultural.

Ambiente, tecnología, sociedad y política son cuestiones que ineludiblemente atañen al diseño. En los últimos años, hemos sido testigos de amplias discusiones y reflexiones sobre la problemática del ambiente que, sin duda, atraviesan el quehacer del diseño contemporáneo. Es ineludible pensar en la responsabilidad del diseñador como proyectista en una nueva cultura material que conecte aquello que es pertinente al contexto, que sea coherente con la cultura, con lo que es posible y adecuado en el campo tecnológico y dé cuenta, además, de una profunda sensibilización con el ambiente.

La avalancha de producción de objetos, el consumo masivo, el indiscriminado uso de recursos y la brecha de inequidad en lo económico y lo social son temas que el mundo hoy reclama y el diseño no puede quedar al margen de estas reflexiones. Se presenta así un desafío por configurar una *nueva cultura proyectual* que implique un cambio de visión en la relación producto-ambiente-sociedad. Manzini, tanto en su libro *Artefactos* (1992), como en su más reciente publicación, *Cuando todos diseñan* (2015), sugiere acciones para configurar una nueva *cultura proyectual*. En el primer libro focaliza el ambiente y la tecnología; en el segundo libro, las reflexiones sobre un mundo conectado.

Ambos proponen ideas claves para comprender las transformaciones en los conceptos de diseño en los cuales el diseñador se proyecta como un actor importante en el cambio social. A su juicio, es responsabilidad del diseño la producción de la cultura material u objetos, a los que llama *artefactos*, ya que inciden en el hábitat social y en el ambiente natural, lo transforman y reconfiguran continuamente. Esta producción estaría en manos tanto del diseño experto como del diseño difuso, términos que utiliza para diferenciar el diseño académico de aquel que es ejercido espontáneamente.



Manzini (1992) cuestiona duramente el rol del diseño en la configuración del ambiente artificial y plantea algunos ejes de acción hacia una nueva *ecología de lo artificial*, en un mundo que crece de manera intensa e irreversiblemente material. Su tesis, compartida por otros teóricos del diseño, se centra en la necesidad de construir una nueva cultura material, que suponga un desafío en la construcción de una concepción ideológica de proyecto y sea capaz de poner un freno al desequilibrio entre la producción y el consumo, entre la extracción y generación de recursos y, por supuesto, en la brecha social, desde la micro a la macro escala, tanto a nivel local como planetario. Con esta perspectiva, Manzini acuña el término *artefacto*, que juega con la ambigüedad semántica cuando propone una doble visión: la creación artificiosa y falsa de un objeto, y al mismo tiempo la creación con arte. Esta última se refiere a la profunda sensibilidad y responsabilidad humana en la creación y producción de objetos que contribuyan a un *desarrollo aceptable*. Así lo define el autor, al referirse a la creación de una nueva cultura ambiental que debe articularse como un todo, tanto en prácticas de producción como de consumo.

De esta manera, al reconocer que la producción de lo artificial es una actividad eminentemente humana, se ponen en juego y en constante interacción las relaciones natural y artificial y se rompe la polaridad obsoleta natural-artificial. La pregunta, entonces, es cómo construir un entorno en armonía natural-artificial. En este juego de palabras y sentidos, la relación de ida y vuelta también nos hace reconocer cómo hemos naturalizado lo artificial y artificializado lo natural.

La producción artificial avanza a ritmos tan acelerados que hemos cambiado el sentido y percepción de lo que llamamos natural y artificial. Por ello, debemos, insiste el autor, erradicar el concepto negativo del término artificial. Solo en ese momento comprenderemos las verdaderas implicaciones de la interacción natural-artificial y, por tanto, del diseño inmerso en esta relación. Manzini (1992) busca una nueva *ecología artificial*, resignificar las intervenciones materiales sobre el hábitat hacia una dimensión más responsable, comprometida y ética, como una forma de enunciar las responsabilidades actuales del diseño.

Nos conectamos, de este modo, con la visión de forma en el diseño expuesta en párrafos anteriores y también argumentada por Manzini (1992) en cuanto producto cultural e histórico y no como entidad unitaria. Es un producto que se construye en un proceso de ida y vuelta, en constante relación con el contexto, insertado en el ámbito natural. En sintonía con el pensamiento de Bonsiepe (1982), analizado anteriormente, Manzini conceptualiza al diseño en un complejo articulado físico, social y cultural que responde a un tiempo y lugar, e insiste en que es preciso concebir una nueva *cultura de proyecto*. En esto concuerda con Fernández (2013a), quien cree que el proyecto no se reduce solamente a la concreción material del producto, sino a la capacidad y necesidad del proyecto de actuar en la dinámica socio cultural particular, no homogénea.



Manzini (1992) es enfático al distinguir la cultura industrial de la *cultura del proyecto*. La primera concepción corre el riesgo de conducir a productos carentes de espesor, muchas veces direccionados por especificaciones exclusivamente productivas y comerciales. Con respecto a la segunda, la expresión cultura del proyecto involucra una carga semántica contenida, la cual, por un lado, puede expresar el conocimiento, la experiencia, la crítica que los diseñadores construyen en el desarrollo de su actividad; y, por otro lado, pondera la premisa de una

nueva manera de ver y hacer diseño como una forma de interpretar la sociedad.

Asimismo, Manzini (1992) argumenta que es necesario proyectar para el mundo en que vivimos, caracterizado por una discontinuidad del espacio, por la aceleración del tiempo, por la superficialización del objeto, por las escenas interactivas en las cuales nos desenvolvemos, por la saturación de información, de ruido, de desechos. Todo esto construye el espacio y tiempo en donde la *naturaleza de lo artificial* toma terreno.

Un nuevo paisaje cultural nos envuelve y es preciso que el diseño sea testigo del tiempo, al desempeñar un rol importante en las transformaciones sociales. La discontinuidad, la fragmentación del espacio rompen con la visión de una entidad homogénea imaginada y profundizada por el pensamiento moderno. Coincidimos con la idea de discontinuidad, fragmento y diversidad con que hoy visualizamos la relación tiempo-espacio. De hecho, es posible analizar *otros espacios y otras temporalidades* para el diseño.

La aceleración como concepto de tiempo y de tecnología es también una característica básica en la reflexión del diseño contemporáneo. Un mundo que se conocía casi inmóvil, en su materialidad, hoy es signo de cambio y movimiento constante:

El ambiente artificial, que hasta hace un siglo parecía lento y pesado, casi estático en su materialidad, se ha puesto en movimiento con una progresiva aceleración, revolucionando los procesos mediante los cuales tiene lugar su producción y reproducción, así como su mutación. (Manzini, 1992, p. 30)

Retomamos el concepto de mutación, referido en párrafos anteriores, y comprendemos también que la irrupción tecnológica y la velocidad de los cambios en los sistemas comunicacionales y productivos han configurado un ambiente artificial con respecto al tiempo y lugar, lo que ha transformado nuestra percepción del espacio. De igual manera, lo ha hecho con la densidad material de los objetos; es decir, por un lado, podemos referirnos a una *mutación* hacia la desmaterialización de los objetos y, por otro, se han configurado nuevas relaciones sujeto-objeto.



Bonsiepe (1999) remarca la manera en que los recursos informáticos con todas las aplicaciones que dispone en el campo de las disciplinas proyectuales han transformado de una manera radical los modos de pensar y hacer diseño, al desvincularlo de la exclusividad del término asociado solamente al producto industrial, para abarcar todas las áreas comunicativas en las cuales los soportes informáticos amplían el campo de acción, en medio de la revolución tecnológica, informática y de la comunicación. La *interfase*, desde la postura del autor, es el escenario a través del cual se puede conectar las complejidades del ser humano, el objeto como herramienta y el objeto de acción.

Resulta interesante comprender esta mutación del diseño coincidente con el pensamiento complejo que hemos tratado en párrafos anteriores, como enfoque de esta investigación, en la medida en que buscan descubrir el valor de las conexiones y los vínculos antes que de entidades aisladas.

Nos acercamos, así, a una visión del diseño desde el pensamiento relacional, en la cual la relación sujeto-objeto, eje fundacional del conocimiento, es también la *interfase del diseño*.

Por lo expuesto, afirmamos que la problemática de la tecnología trasciende cuestiones puramente técnicas y productivas para convertirse en un tema humano, ético y social. Las transformaciones que provocan en el conocimiento, tanto la tecnología de las comunicaciones y la informática, así como los avances de la ciencia, ponen en crisis lo conocido en el campo de la técnica y sus implicaciones y los sistemas productivos con sus impactos en el contexto de producción y consumo.

No estamos lejos de acoger la expresión de técnica como segunda naturaleza, pero preocupa que esta nueva naturaleza se mueva en direcciones no controladas y que sus efectos sociales y culturales sean devastadores. Ciertamente, como advierte Manzini (1992), la creciente complejidad del sistema técnico y su evolución de una manera que no se puede prever llevan a pensar en la creación de un mundo artificial desconocido, cuya calidad debe ser explorada y cuyas leyes debemos investigar.

Urge, entonces, pensar la tecnología desde otro espacio, desde otras lógicas, de tal manera que se puedan direccionar sus

efectos para producir los significados que la sociedad exige. El diseño contemporáneo, producido en un tiempo-espacio concreto, debe dar cuenta de otras relaciones construidas en una relación sujeto-objeto y de los momentos y lugares. En una sociedad posindustrial como la que vivimos, o en la era de la cuarta revolución industrial (hegemónica por las ciencias de la comunicación e información), presenciamos indicios de la construcción de un nuevo concepto de tecnología que no responde exclusivamente a la técnica como ya hemos señalado anteriormente.



El dilema al que nos enfrentamos podría ser la inversión de roles, en donde la nueva tecnología no responda a necesidades de la sociedad, sino que el ser humano se ponga al servicio de la tecnología, o tecnocracia como expresión de dominio del paradigma técnico. Como contrapartida a esta postura, ha surgido en las últimas décadas el concepto de tecnologías de lo social o tecnologías sociales, pensadas para generar cambios en la estructura de acceso a la tecnología (históricamente de carácter asimétrico). El

enfoque principal de este concepto propone la tecnología para todos o de alcance para todos, capaz de generar transformaciones sociales. Va más allá de la reproducción y uso de una técnica, pues prioriza en la consecución de cambios en el ambiente y la sociedad y resulta en la concepción de tecnologías sociales como una estrategia para enlazar la problemática social y tecnológica de la sociedad. Ahí, el tema de la inclusión toma especial interés.

Las tecnologías sociales son estudiadas en el campo del diseño latinoamericano como herramienta de vinculación, pertinencia y conexión con el contexto. Se conciben también como muestra de la diferencia o visión de diversidad que ya hemos mencionado y constituyen principalmente la ruptura con la única visión de tecnología posible, que está asociada a los avances de la técnica y a los nuevos descubrimientos. Es decir, existe otra tecnología posible, capaz de dialogar con la realidad global-local en las dinámicas de cambio tecnológico, desarrollo e innovación; Se producen mediante procesos sociales de (co)construcción y colaboración, pues llevan implícita la idea de comunidad como acciones interdependientes.

Thomas y Fresoli (2008) sostienen que el estudio de estas tecnologías se convierte en una tarea de orden prioritario para el desarrollo social y económico en América La-

tina y proponen líneas de acción y definición de las tecnologías sociales en esta región, debido a sus alarmantes asimetrías.



En tal contexto, los autores antes mencionados proponen avanzar de *la problemática social* (como factor elemental del estado de dependencia de la región, debido a la extrema pobreza de muchos sectores, la discriminación, la exclusión, entre otros factores) a *la problemática cognitiva* (el flujo de conocimiento nuevo que debe darse, más allá de una tecnología apropiada, que podría correr el riesgo de transparentar o agudizar la diferencia), a *temas socioeconómicos* (la mirada laboral y productiva de estas tecnologías implica una dinámica integradora con visión de una producción encaminada a la integración

social de individuos y contextos marginados, así como la revalorización de procesos productivos locales en dinámicas de innovación); a *soluciones en el plano político-institucional* (un gran espectro de problemas sociales podrían resolverse con la incorporación de estas tecnologías e inclusive el paso hacia sociedades más democráticas en el plano socio-técnico) Por último, se puede hablar del problema de *investigación epistemológica* como un desafío cognitivo, en cuanto a pensar y diseñar metodologías pertinentes al contexto y momento histórico cultural.

El enfoque de las tecnologías sociales coincide con nuestra mirada en este texto, que comprende al Diseño como un campo multidimensional e interconectado. Son, como diría Bijker (1995), articulados socio-técnicos en virtud de que se construyen en campos de presión, resistencia, convergencia y disputa y constituyen el ensamble entre artefactos (objetos materiales) y actores (sujetos).

Otra forma de comprender la tecnología asociada no exclusivamente a un problema de fabricación, sino a lo social y cultural, es el enfoque de las tecnologías sociales. Thomas y Fresoli (2008) caracterizan a las tecnologías sociales con algunos atributos. Una de las ideas más significativas es la *re-significación de tecnologías*, entendida como aquel modo de reutilización innovadora y creativa de tecnologías existentes, no como meros cambios de orden mecánico, sino como la construcción de un nuevo sentido en el contexto de aplicación; resignificar es otorgarle una función y sentido diferente al contexto de producción y uso. Esta descripción está en consonancia con los postulados de innovación social de Vom Stamm (2008), quien es muy crítica con el abuso de las tecnologías o su mero uso comercial. Ella

creo que el exceso de innovación asociada al despilfarro, al consumo exagerado, no es innovación responsable, y una innovación que no contemple el impacto social, económico y ambiental no aporta al desarrollo de la sociedad.

Las tecnologías sociales emergen como una crítica y transformación de las tecnologías asociadas a una sola visión de desarrollo tecnológico. Esta crítica apela a las implicaciones negativas de la llamada tecnociencia y al impacto de la visión única de desarrollo que no ha avistado las implicaciones del contexto ambiental y cultural ni las condiciones laborales y de salud, menos aún los ritmos de producción muchas veces inhumanos (Novaes y Dias, 2008).



En sintonía con estos conceptos, Manzini (2015) desarrolla una nueva teoría de innovación en lo social en su libro *Cuando todos diseñan*. El autor se posiciona en un pensamiento concordante con el enfoque de este libro, al mirar la realidad contemporánea cada vez más conectada, más fluida y menos sólida, líquida o gaseosa, en términos de Bauman (2004).

La innovación social constituye una nueva plataforma para el diseño (Manzini, 2015), debido a todas las formas de colabo-

ración que puede recibir para crear diversos modos de diseño, como una nueva práctica comprometida con los procesos de transformación social en la más amplia escala y en diversas dimensiones (agricultura, medios digitales, vivienda social, sistemas educativos y de salud). El enfoque de la innovación social rebasa al diseño, es un concepto transdisciplinar y, por su propia naturaleza, podría concebirse como uno de los campos en los que el diseño se vincula más estrechamente con la creación de política pública.

Las tecnologías sociales se construyen en diálogo con los actores de la sociedad y anhela una mayor inclusión a través de metodologías de trabajo, procesos constructivos que combinen conocimientos nuevos o existentes en campos diversos como la vivienda popular, la agricultura, los procesos sostenibles de producción y consumo, las artesanías y fabricación de comestibles. Todos ellos ocurren mediante una construcción colectiva de conocimiento en el campo tecnológico.

Resulta interesante analizar los momentos históricos de los inicios del diseño con la escuela alemana Bauhaus, también vinculados a un ideal de cambio social, desde otra perspectiva, en la revitalización del arte, el oficio, la artesanía como enfoque de diseño total. Luego, y como consecuencia de estos ideales, llegó el movimiento moderno y el diseño industrial buscó la democratización por la vía del consumo masivo. Posteriormente, a finales de siglo, se agu-

dizaron las distancias sociales, en medio de debates por la crisis social, económica y ambiental, y bajo el peso de la crítica a los modelos imperantes de desarrollo en la economía y la producción, por su incapacidad de dar respuestas a una nueva realidad del mundo. Entonces, se visualiza una nueva actitud ante la relación diseño-sociedad: el diseño social y el concepto de innovación en lo social como un eje de transformación urgente en las sociedades.

Asistimos, pues, a una creciente ola de innovación como signo del movimiento constante, de la no permanencia, de la velocidad y transformación de las sociedades, lo que obliga a los diseñadores a redefinir el concepto de innovación en sus proyectos y orientarlo a las condiciones de la sociedad contemporánea; entre ellas, principalmente, está el tema de la sostenibilidad.



Desde esta perspectiva, podríamos hablar de indicios de mutación en la concepción social de la disciplina del diseño en

ámbitos tan amplios como los usos e interpretaciones sobre la tecnología, la relación con el contexto cultural y el ambiente.

El diseño y su rol en la sociedad se resignifica frente a la *Innovación social*. Constatamos el papel protagónico desde la proyectación y configuración material de nuestro hábitat o, en palabras de Manzini (2015), asistimos a la configuración de una nueva *ecología de lo artificial*.

El concepto de innovación social está atravesado también por el reconocimiento de la diversidad y de la diferencia. Es decir, lo comprendemos en el marco de este estudio, como una alternativa a la única versión de innovación anclada en lo industrial, mercantil y procesos que homogenizan el pensamiento racionalista. La idea detrás del pensamiento de innovación en lo social y la participación del diseño en un rol protagónico se emite desde una perspectiva ecológica para un debate global que no omita lo local y referencie al contexto. Al hacerlo, insiste el teórico italiano:

Es obligado preservar y promover las diferencias; diferencias que, no solo enriquecen la calidad de nuestras vidas, sino que son también un valor digno de atención para garantizar la diversidad cultural y social que haga más resiliente

la sociedad global. Es decir, para que sea capaz de afrontar lo inesperado que, sin duda, conlleva el futuro. (p. 10)

Comprendemos así las características del diseño social: su carácter colectivo y participativo; aquí se rompe la idea individual del diseñador para dar paso al fortalecimiento de las creaciones colectivas en beneficio de la sociedad. En el otro lado está la participación de entidades públicas o privadas. El diseñador argumenta, desde esta visión, una nueva concepción que desmitifica al profesional académico y su exclusividad de ser el único capaz de hacer diseño y propone pensar al diseño en los ámbitos del *diseño experto* (profesional) y *diseño difuso* (otros actores sociales que ejercen la práctica y ponen en valor la disciplina y su capacidad transformadora en ámbitos sociales).

De este modo, asistimos a una suerte de *rediseño del diseño*, una idea que, por un lado, pone en valor lo nuevo y, por otro, conecta las ricas y variadas maneras de hacer diseño con un solo objetivo: la transformación social dirigida por acciones de diseño, capaces de solucionar problemas (en el ámbito biológico y físico) y, sobre todo, de construir sentido (en el ámbito cultural y social). El desafío se presenta, en ese marco, en términos de experimentación, (co)creación e interacción social.



Los conceptos de innovación social tienen una cabida especial en un mundo inestable, incierto, lleno de cambios y amenazas constantes, un mundo de grandes diferencias sociales como el que vivimos. Manzini (2015) profundiza en la existencia de dos mundos en simultáneo: el dominante, como centro, con la hegemonía política y económica, y el mundo de las islas, o micromundo o periferia –término que también usa Bonisiepe (1982)– en donde las personas viven, piensan y habitan de maneras distintas. Con esta premisa, se construye la teoría de la innovación social como herramienta de cambio y transformación para un mundo que debe emerger de las nuevas realidades y de la diversidad. No cabe más el criterio totalitario y unificador de sociedades tan diversas. Las crisis de los últimos años son reveladoras en este sentido.

En términos prácticos, las acciones del diseño enmarcadas en la innovación social no parten de cero. La innovación es comprendida en términos de transferencia y transformación, como señalamos anteriormente, en referencia al concepto de innovación no como invención. Como lo señala Manzini (2015):

Al hacerlo, introducen formas de pensamiento y estrategias para la solución de problemas que suponen discontinuidades con lo que ha sido la tendencia dominante, por ejemplo, de los modos de pensar y de hacer que se consideraban “normales” y que se aplicaban habitualmente en el contexto socio-técnico en que operaban. (p. 17)

Entre los valores de la cultura de la innovación en lo social, tomamos la noción de resiliencia, no en el sentido tradicional

del término, relacionado con eventos de crisis, adversidad y resistencia, sino al contrario, de ser un discurso defensivo, podría asumirse una posición altamente optimista con enfoque de diversidad, experimentación continua que obliga a una sociedad a ser más creativa y a reconocer su diversidad. Al respecto, sostiene Manzini (2015) que la diversidad cultural debe ser uno de los factores integrativos más fuertes de una sociedad resiliente. Otro aspecto destacado para la comprensión de la innovación social es la noción de complejidad. Para el diseño, será sustancial reconocer los factores y las relaciones puestas en juego.

Por otro lado, Papanek (1977), teórico del diseño, propone en sus teorías un modo de hacer diseño enfocado a las responsabilidades de la disciplina y en relación con el contexto inmediato como articulador de cambios sociales, para establecer nuevos órdenes significativos. En sus discursos hay una clara comprensión de la disciplina del diseño con enfoque en el producto, no tanto en el proyecto como dinámica de transformación cultural a la que nos hemos referido. De igual manera, problematiza el rol del diseño en el hábitat social en relación con la producción, el consumo y el ambiente. Su reflexión crítica enfoca la voluntad de establecer un orden significativo en el diseño, al vincularlo con la cultura, más allá de la producción industrial.

En este marco de pensamiento, Papanek (1977) define al diseño como “el esfuerzo consciente por establecer un orden significativo” (p. 19). Sus concepciones de diseño ajustadas a la significación son importantes referentes para el marco conceptual de este libro que inserta al diseño en la cultura.



Enfatiza el autor en el carácter social y responsable del diseño, que debe alejarse de la banalidad con la que proliferan productos de consumo sin sentido e insiste en que ese su carácter principal es:

Ser un utensilio innovador, altamente creativo e interdisciplinario, que responda a las verdaderas necesidades del hombre, ha de estar orientado a la investigación, y es preciso que dejemos de deshonrar a la misma tierra con objetos y fabricaciones pobremente diseñadas (p.13)

Manzini (1992, 2015) coincide con la construcción de sentido desde sus teorías de ecología de lo artificial y diseño en la innovación social, que apuntan a la construcción de sentido en el entorno que habitamos. A su juicio, el rol de solucionador de problemas, tradicionalmente otorgado al diseño, actúa en el campo de lo físico y lo biológico

principalmente y, al ser una entidad autónoma, está intrínsecamente relacionada con la construcción de sentido que la producción material ejerce. Margolin (2002) también sostiene que el diseño actúa de una manera proactiva en la generación social de significado y, en consecuencia, incide en la creación de valores, belleza y calidad.

Cobra importancia, en este estudio, el concepto de innovación que puede ser mirado desde una perspectiva de ética y de responsabilidad del diseñador en su interacción con el contexto, social y productivo local. Nos referiremos a una ética en la innovación, cuando la producción material posee una significación del contexto, como ámbito de referencia para la construcción de sentido y cuando las estructuras culturales trazan caminos éticos en momentos históricos determinados.

Los discursos de diseño y construcción de sentido pretenden alejarlo de expresiones incapaces de definirlo como *bello, feo, bonito o interesante*. Estas son connotaciones que jamás nos acercarán a la comprensión más profunda de su esencia que no está en la expresión material, en la estética o en la función: está en la capacidad de ser significativo para un tiempo y contexto.



El diseño en el proceso de descolonización cultural: nuevas epistemologías

La emergencia del diseño como disciplina se da en Latinoamérica en un momento cultural de cuestionamientos a la hegemonía de países del norte y a la visión eurocentrista en todos los ámbitos de la sociedad. Los aportes teóricos de Bonsiepe (1978, 1982) constituyen un referente importante en las reflexiones y narrativa que presentamos por su enfoque crítico al ideal modernizador en la relación Europa-América Latina, a la luz de las diferencias contextuales. Su línea teórica apoya su reflexión en cuanto al cuestionamiento de las condiciones para la existencia de un diseño industrial que buscó instaurarse en los países periféricos (latinoamericanos, principalmente) para emular el modelo de las Escuelas de Diseño europeas, como trasplante y no como modelo propio.

La filosofía del diseñador Gui Bonsiepe es clave para comprender las transformaciones que, desde el pensamiento del diseño, ocurrieron en los años ochenta y hacia finales de siglo. En *Diseño de la periferia*, Bonsiepe (1982) expone una alternativa al diseño industrial europeo que puede nacer

desde los países que están *en la periferia* y que podría darse en estrecha conexión con las condiciones del contexto. El autor recuerda al *mito de la Bauhaus*, junto a las fisuras del industrialismo, habla del diseño para las pequeñas y medianas industrias, del diseño vernáculo, e insinúa caminos posibles de vinculación entre diseño y artesanía. Es un referente teórico que nos sitúa claramente en el pensamiento de época y en los inicios del diseño como disciplina y sus conexiones con el contexto cultural latinoamericano¹⁸.

En una relación centro-periferia, que se podría interpretar como bipolar y pendular, Bonsiepe (1982) aduce que el diseño industrial en los países periféricos debe ser repensado y que la respuesta no está:

En las tendencias del mimetismo cultural ni en el esnobismo de pensar que en el exotismo y lo tropical está el rumbo de un nuevo diseño en los países dependientes, un desarrollo autónomo inconexo para llenar el vacío proyectual de la periferia. (p. 24)

¹⁸De acuerdo con Bonsiepe (1982): "hay que encontrar la salida hacia un diseño endógeno, que surja de la realidad del contexto" (p. 23). Enfatiza en el rol de las Universidades como los espacios idóneos y privilegiados en el campo de la experimentación para explorar formas posibles de trabajo de diseño y "deselitizarlo", para buscar en el contexto más cercano la producción de diseños orientados a la innovación social y el desarrollo local.



En realidad, debe ser propuesta propia, pensada desde la realidad local. Sus reflexiones y compromisos con la disciplina del diseño apuntan a posicionar a esta profesión a través de un nuevo desarrollo productivo y tecnológico que posibilite la tan anhelada independencia y bienestar social en América Latina, reafirme una visión política y ética

del diseño referida a su accionar comprometido con el contexto. Inscribe también una visión social como ideal modernizador de un diseño que podría aportar en la disminución de las brechas de desigualdad y dependencia, marcadas en la relación asimétrica centro-periferia.

La postura de Gui Bonsiepe, enfocada en la reflexión de un diseño que atienda la realidad del contexto, tiene que ver con el carácter social de la disciplina y también con la realidad tecnológica (Bonsiepe, 1982).

En sus primeros textos, entre los que están *Diseño en la periferia*, es muy crítico con la realidad de dependencia de América Latina y con los conceptos de *subdesarrollo*, *tercer mundo* y *pobreza* que estigmatizan a esta área del continente. Con esta reflexión, su pregunta principal por el rol y el tipo de diseño que debe configurar la región es fundamental. Para ello, se remite a la desigualdad entre el centro y periferia. Entendemos por centro a los países del norte (Europa y Estados Unidos) y por periferia, al sur o países dependientes, como los llama.

Bonsiepe (1982) cuestiona duramente los cánones definidos o de alguna manera impuestos por el centro y que son adoptados por la periferia que no incluyen otras realidades; parecería que la periferia, en una suerte de mimesis, reproduciría lo que es bueno

para el centro, casi como un protectorado. La dualidad civilizado-primitivo, o desarrollados-subdesarrollados, donde este último es el binomio más fuerte, traduce una desigualdad basada en un solo concepto de desarrollo, que excluye realidades contextuales. De igual manera, insiste en la necesidad de liberarse de la dependencia tecnológica:

Habría que insistir en la diferencia estructural entre diseño industrial periférico y central. La periferia no es la prolongación del centro ni la burda contra imagen del mismo, hay que acercarse a ella en términos propios. Esto no debe entenderse como un intento de confrontación para crear artificialmente divisiones, sino como paso indispensable para despejar el camino para un diseño industrial en la periferia. (p. 19)

Un mismo modelo de diseño en dos realidades distintas generará irremediablemente más diferencias; en cambio, un diseño con raigambre cultural, social y ambiental podría producir un diseño endógeno, que obligue a repensar la cultura material.



Asimismo, insiste en la urgente necesidad de encaminar las acciones a lo que se produce como respuesta de necesidades inminentes de la sociedad en una suerte de *deselitización del diseño*. Si hablamos de diseño industrial, señala, hará falta insertar de manera real la actividad de diseño y la práctica proyectual concreta en los sistemas productivos de América Latina, de modo que se puedan generar las condiciones preparatorias y las condiciones para que exista el diseño.

En esos años, Bonsiepe (1982) alerta que, si no somos capaces de generar condiciones tecnológicas apropiadas, estaremos

condenados al rol de eternos consumidores y proveedores de materia prima. Enfáticamente, advierte: “Cambiará el estado de dependencia por interdependencia, solo y cuando la industrialización en los países dependientes vaya acompañada por la innovación tecnológica e industria local” (p. 29). Y luego añade: “La industria en los países periféricos no necesita al diseñador, pues los problemas de la industria en ellos no son de diseño sino de producción” (p. 29). Comprendemos, en sus palabras, que el rol del diseño en la periferia no es la proyectación, sino resolver problemas de producción e interacción con el contexto.

Cabe aquí su reflexión sobre la *tecnología apropiada*, concebida como adecuada, al ser creada localmente, con recursos propios y para necesidades y consumo local. El potencial para el diseño, visto desde la posibilidad de recurrir a la tecnología apropiada, se fortalece en gran medida en cuanto se aprovechan recursos, conocimientos y procesos probados para requerimientos particulares; ignorarlo deriva inevitablemente en el fracaso de la transferencia tecnológica hacia la periferia desde el centro. La tecnología apropiada debe ser comprendida en dos sentidos: apropiada, que viene de *propio* y *local*, y apropiada en términos de *adecuada*, que resulte pertinente y significativa para el contexto.

La perspectiva de Bonsiepe (1982) podría interpretarse desde un enfoque descolonizador en concordancia con el pensamiento crítico contemporáneo que, en una de sus corrientes, ha dado paso a reflexiones contextualizadas en tiempo y espacio, concretamente desde el Sur. Algunos pensadores han desarrollado con profundidad esta tesis

problematizadora que cimenta las bases para construir una epistemología contemporánea más allá de la postura eurocéntrica y de los métodos científicos dominantes y neutrales del pensamiento racionalista. Su visión de la sociedad actual se basa en la comprensión de las diversas escalas: local, nacional y global.



Este pensamiento *desde el Sur* constata la urgencia de encontrar nuevas formas de hacer diseño y de proponer epistemologías *descolonizantes*. Recurrimos para explicarlo a Echeverría (2013) y Gutiérrez (2014), quienes, desde diversas miradas teóricas del pensamiento crítico contemporáneo, han propuesto una línea discursiva y una corriente de pensamiento que reivindica la ciencia desde el Sur. Se trata de una reflexión que da cuenta de las relaciones de asimetría norte-sur, así como de la realidad temporo-espacial en su principal característica de heterogeneidad. Estas reflexiones abren surcos para pensar en una nueva epistemología que ponga en valor la construcción de saberes diversos desde otras esferas del continente.

De Sousa Santos (2009) considera al Sur como aquel lugar de transición paradigmática, en el paso de la noción de *establecido a emergente*. Nos enfrenta al desafío de proponer para América Latina diálogos interculturales en la construcción de saberes para la real transformación social y resalta aquellos conocimientos que han sido relegados históricamente por los sistemas dominantes con consecuencias de asimetrías sociales y de *exclusión*. Echeverría (2013) nos conmina, en su reflexión y profundización sobre el *ethos barroco*, a configurar de forma urgente una modernidad alternativa, ajena a esa modernidad adaptable que no ha dado cuenta de la realidad latinoamericana, sino que más bien ha agudizado las diferencias.

La postura ideológica de Bonsiepe (1982) sintoniza con las reflexiones con respecto a la disciplina del diseño en los países de la periferia¹⁹. Para él, el mundo contemporáneo debe avanzar en el diálogo entre saberes locales y universales; es una invitación para la construcción de un conocimiento plural. Con ello, se presenta un desafío para las ciencias sociales y humanísticas: romper con las lógicas universalistas y entrar en el diálogo global-local.

De acuerdo con el planteo de De Sousa Santos (2009), la visión modernista del mundo ocultó conocimientos alternativos y prácticas sociales que representaban otras maneras de entender el mundo, por lo que se vuelve prioritario configurar una nueva epistemología que represente escalas espaciales y temporales diferentes. Esta no debería construirse por acumulación, sino por reconocimiento de su incompletud; es un proceso en construcción y transformación. Esta manera de producir conocimiento privi-

legia las circunstancias contextuales desde una visión crítica.

De Souza Santos (2009) también explica que el conocimiento no se desarrolla de una forma lineal, sino que el nuevo paradigma depende del tiempo y de las prácticas culturales con las cuales se vincula. Su perspectiva, que aceptamos para este texto, asume plenamente su carácter incompleto, debido a que, al ser un conocimiento presente, solo permite la inteligibilidad del presente.

¹⁹ Bonsiepe utiliza esta terminología para referirse a países que están fuera del polo industrial europeo y latinoamericano y señala que "la periferia ni es la prolongación del centro ni la burda contra imagen de sí mismo" (p. 28)



Varios epistemólogos y pensadores latinoamericanos están de acuerdo en que deben existir condiciones propicias para hablar de una *epistemología del Sur* que conduzca a *emancipar el saber*. En un momento histórico en el que se producen desarraigos, se configuran nuevos lugares, el espacio parece hacerse más fluido, los límites geográficos se vuelven difusos y la historia no puede ni debe anclarse a lugares fijos. En este marco, podríamos comprender a esta nueva epistemología como una *epistemología situada* (Gutiérrez & Álvarez, 2017), que incluye no solamente una posición en el planeta, sino también categorías de orden geopolítico sobre las cuales la posición hegemónica no ha revelado las características y necesidades particulares. El Sur debe hablar y debe mostrar su forma de representarse intelectual y discursivamente ante el mundo.

Echeverría (1994), por su parte, profundiza en su análisis sobre las fisuras y la heterogeneidad en lo que pudo haber sido concebido como una aparente homogeneidad del proyecto moderno. Latinoamérica requiere otra explicación, otro abordaje de la modernidad, a la que él llama *barroca*, por el carácter del contexto. Esta *modernidad barroca*, múltiple, diversa y mestiza da cuenta de un Sur distante del proyecto moderno hegemónico que fue concebido como único. En su crítica al proyecto moderno, imaginado como adaptable a todas las condiciones de la sociedad, el filósofo dice que fue un proyecto que se supuso poseedor de una vigencia y una efectividad histórica que no admite cuestionamientos. El tiempo y la realidad han mostrado la incapacidad del proyecto moderno único

para explicar toda la complejidad y diversidad de realidades diferentes.

Los aportes de Echeverría (2013) para el planteo de un pensamiento latinoamericano y la construcción de una nueva epistemología son importantes para la visión de este proyecto que busca relevar las relaciones del diseño y su epistemología con el contexto, puesto que en su obra se revelan aquellas fisuras en lo que podría verse una aparente homogeneidad de los postulados modernos. Este aspecto es esencial para esta investigación.

Estas reflexiones, transferidas al campo disciplinar del diseño, en relación con la dicotomía hegemonía-dependencia, o lo que podríamos llamar relaciones de poder a nivel global, son tratadas también desde el pensamiento filosófico, epistemológico y social por algunas escuelas y pensadores: entre ellos, está la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Colombia. Su visión se caracteriza por reivindicar una nueva epistemología construida para una realidad del Sur en el campo del diseño. Para ello, se ha acuñado la expresión *diseño del Sur*, en el marco del programa de Diseño Industrial. Los profesores Gutiérrez (2012, 2014) y Álvarez (2013a, 2013b) han sido mentores y promotores de esta nueva epistemología, cuyo objetivo es alcanzar pertinencia en el campo de acción del diseño en Latinoamérica, con un enfoque social y medioambiental.

Esta epistemología para un diseño desde el Sur es una invitación a pensar el diseño desde nuestro contexto.



El diseño no acontece en el vacío. Es el fruto del ejercicio de personas que agrupadas llamamos sociedades, aunque podrían designarse de otros modos. Si no lo hacemos, es porque desde un lugar de Occidente fueron clasificados todos los demás lugares planetarios y asumida la generalidad de lo diferente con conceptos de lo mismo. (Gutiérrez, 2014, p. 65)

Coincidimos con Gutiérrez (2014), quien intenta aproximarse a otros modos de conocimiento contextualizados en un aquí y un ahora, en clave de diversidad, que rompe, de esta manera, aquellas generalizaciones que

contemplan sujetos abstractos en contextos de idealización y homogenización. Con respecto al diseño, sostiene que es posible identificar otros saberes que pueden ser múltiples y confusos, pero hay que descubrirlos. Por eso, continuamente, se gestan nuevos *saberes otros* (entre estos: los andinos, tan potentes en tecnologías, simbolismos y elaboraciones formales). Hace falta, entonces, un enfoque particular, una mirada que propicie aproximaciones al contexto latinoamericano, un enfoque que tome en cuenta la relación que se construye entre condicionantes y referentes para forjar un sentido en el diseño.

Este desarrollo conceptual nos obliga a pensar en una idea de diseño localizado, que dé cuenta de realidades del entorno, no desde una postura exclusivamente etnocentrista, sino justamente en la construcción de vínculos con la realidad global, de la cual no puede alejarse.

Gutiérrez (2014) propone los conceptos de *compluridades* y *multisures* para hablar de los saberes del Sur, aquellos que son diversos y conjugan modos de actuar que no convergen en la unidad o totalidad, es decir, son múltiples. Sostiene que la polaridad norte/sur es también una forma de tensión entre uno/muchos; el uso de estos términos habla entonces de la necesidad de superar dualismos y aceptar los múltiples opuestos que no presentan solo relaciones dicotómicas, sino en constante relación.

En el Sur podemos ser nosotros y a la vez otros; la palabra “nosotros” pronunciada para diseñar, o en cualquier espacio de acción humana reviste diversas interpretaciones 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, p. 75)

La idea de Sur, como versión o ficción, insiste Gutiérrez (2014), puede variar de acuerdo con las circunstancias y enfoques con que se teorice. De ahí surge la idea de que podamos hablar de multisures. Existen algunas maneras de comprender este Sur, que puede ser hemisférico (bajo la línea ecuatorial, lo cual dejaría a algunos países de Latinoamérica fuera) o conceptual, en cuanto lo asociamos a las categorías antes mencionadas: periferia, dependencia, subdesarrollo. En la actualidad, se habla también del *sur global*, término que puede representar realidades más que posiciones geográficas.



cas. Es una expresión situacional que revela un estado respecto a la hegemonía de países dominantes; es también una oportunidad para pensarse entre iguales.

Las teorías que profundizan sobre la salida de la dependencia, dominantes en el ámbito del pensamiento latinoamericano por varias décadas, no han sido la excepción en Ecuador, tanto en los escenarios políticos como académicos, reflejan una actitud intelectual crítica, de denuncia e ideología de justicia social. Maldonado (1988) diría que las utopías destacan las relaciones entre el saber y el poder, entre la teoría como forma de saber y la práctica como el hacer, entre el pensamiento como reflexión y la acción

como ejecución. Son, finalmente, formas de utopía y realidad.

El diseño, desde esta perspectiva, puede convertirse en una estrategia descolonizadora en cuanto sea capaz de construir sus propios discursos insertados en un contexto que le dé sentido, permita y valore su existencia. El escenario para este diseño hoy es favorable, por la consciencia cada vez mayor de los países latinoamericanos que piensan su propia realidad. En los años setenta, reivindicadores de una visión etnocentrista, con estrategias para pensar lo local en lo global, han puesto de manifiesto la necesidad imperante de configurar una nueva epistemología para el diseño en los países de la región.

Proyectualidad en Diseño: de los procesos lineales a las tramas conectivas

En la cultura contemporánea, comprendemos al diseño en su dimensión proyectual y desde una resignificación de la noción de proyecto. Nos hemos referido a los cambios epistemológicos que suponen otras interacciones en el conocimiento para comprender los procesos de transformación compleja. El proyecto de diseño no es ajeno a estas reflexiones y lo comprendemos alejado de la lógica de acciones consecuentes, para dar paso a una nueva dimensión: *la emergencia*, como articuladora y problematizadora de otra lógica proyectual, desarrollada por Fernández (2013a).

La noción de proyecto consecuente define a una manera de encarar la práctica proyectual desde el pensamiento lineal, descendente, programado en fases y etapas como configuraciones formalizadas (necesidad planteada, datos, normativa, cliente, programa, mercado, entre otras). El resultado es una consecuencia de acciones y procesos pautados en el proyecto. En cambio, la noción de proyecto emergente rompe con el esquema lineal para ubicar al proyecto en una dimensión problematizadora y un campo que es susceptible de proponer otras indagaciones exploratorias, en virtud de referentes elegidos y transformados.



En este sentido, Fernández (2013a) enfatiza en el valor de la *emergencia* como resultado de una actividad proyectual que se aleja de esquemas programáticos de la lógica modernista que conducen a resultados predeterminados. Son consecuencias imaginables a *priori*, para “asumir un grado de elecciones frente a un menú de opciones emergentes del contexto cultural del proyectista” (p. 57). El proyecto emergente sería el resultado de elecciones que, a su vez, suponen la adscripción a opciones localizadas como operación cultural.

En medio de estas reflexiones, ubicamos la proyectualidad como concepto que define el énfasis puesto en la lógica relacional más allá de las operaciones pautadas de antemano. El término *proyectualidad*, al igual que el de *aplicabilidad*, es un claro ejemplo del paso de un pensamiento que no trata a la teoría como garante del conocimiento, sino como una referencia eventual en circunstancias y contextos particulares (Giordano, 2020). Estamos dejando atrás el conocimiento basado únicamente en la experiencia (cómo único

modo de saber) a la experimentación (como una liberación de la autolimitación y apertura a un pensar-hacer).

Desde nuestro posicionamiento, el proyecto de diseño es entendido como una *producción de conocimiento*, en cuanto a la manera de problematizar un tema programático de diseño en diversos campos (especializaciones disciplinares, propuestas curriculares, gestión de diseño, cuestiones organizacionales). El proyecto se focaliza en temáticas particulares, pero la concepción procesal es otra: busca superar la secuencia lineal, del programa al resultado y abordar relaciones tales como la dimensión empírica-dimensión reguladora en una construcción que problematiza el tema en cuestión. Así, el proyecto de diseño se convierte en un sistema complejo, definido por Fernández (2013a) como diferencia entre *proyectos convencionales* o *profesionalistas* y *proyectos fundacionales*; es decir, aquellos que producen una innovación en el conocimiento sobre el diseño.



En este entretejer de vínculos entre el fin de siglo y el inicio del nuevo milenio descubrimos un territorio de mutaciones profundas entre el pensamiento y la cultura; transformaciones que han reconfigurado nuestra manera de entender el diseño, la forma y su vínculo con el estado de conocimiento de un tiempo. En este escenario de cambios acelerados, las nociones tradicionales se han vuelto porosas, abiertas a nuevas lecturas donde el contexto, la tecnología, la sostenibilidad y la innovación social adquieren un protagonismo ineludible. Más allá de marcar un corte, establecemos un vínculo en movimiento, una inflexión sin rupturas, en donde el Diseño se replantea no solo como una disciplina de la forma, sino como un campo relacional, dinámico y comprometido con los desafíos de una sociedad en permanente transformación.



3

LAZOS Y
TENSIONES
NORTE-SUR



Comprender el surgimiento de la escuela de Diseño en Cuenca implica caracterizar el espacio témporo-espacial. Esto incluye el contexto ideológico, productivo y cultural en el que analizamos la relación del diseño con la artesanía, a partir de la creación y desarrollo de la Escuela, luego Facultad.

Para contextualizar, consideramos la puesta en crisis del sistema imperante en la posguerra europea, así como las tensiones culturales en América Latina (dependencia-no dependencia, desarrollo-subdesarrollo, centro-periferia, industria-artesanía). Con estos referentes, abordamos la problemática en América Latina y la valoración de los medios productivos artesanales como signo de los referentes propios. Vale destacar aquí la influencia del movimiento denominado *regionalismo crítico*, como salida de transformación, para el caso de la excesiva reiteración de los rasgos vernáculos (Frampton, 1983).

Con la actuación del reconocido diseñador Gui Bonsiepe en Latinoamérica, comenzaban a verse indicios de una dinámica transformadora en los referentes de la cultura del diseño. En este escenario cultural, se da origen a la creación y desarrollo de la primera Escuela universitaria de Diseño en los años ochenta en Cuenca, en relación con las condiciones particulares de contexto. Esto es, los antecedentes previos se hallaban en la formación de artesanos y en la producción artesanal de la región.

Segunda mitad del siglo XX: entre los cuestionamientos al modelo racionalista en Europa y los discursos y acciones contestatarias en América Latina

Para comprender el contexto al que hacemos referencia, nos ubicamos en la relación Latinoamérica-Europa a partir de la segunda mitad del siglo XX. Ese momento, pos Segunda Guerra Mundial, marca la ruptura con la posición hegemónica y el sistema imperante. En los diversos campos del conocimiento: la ciencia, la filosofía, la literatura, la política, la cultura y las artes se descubrían

señales de que se estaba gestando otro *estado de conocimiento*. A través de la visión crítica de nuestra historia reciente, descubrimos los cambios cualitativos-significativos, aquellos que nos ponen de relieve signos de ruptura en el proceso revolucionario que se producía en Latinoamérica, con el caso más radicalizado, Cuba (1959).

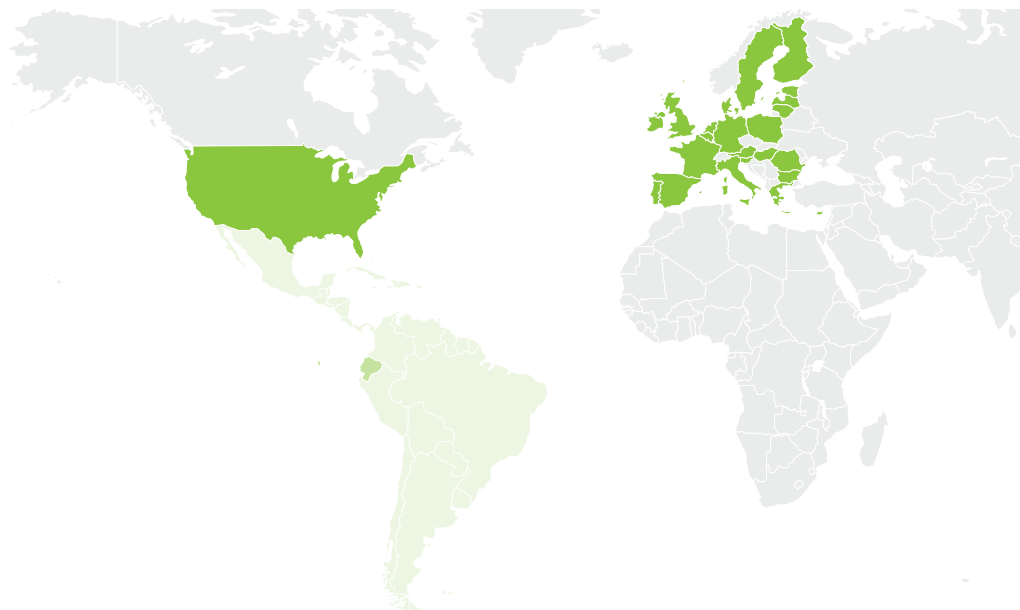


Figura 12: *Relaciones Europa: América*

Elaboración: Autora

Para poner en contexto el relato de este libro, caracterizamos la situación temporal y espacial en la que componemos el objeto de estudio (en el primer momento). Esto implica una posición ideológica respecto del

Diseño en América Latina. Se trata del contexto productivo y cultural en el que analizamos las cuestiones en la relación del diseño y la artesanía, referidas a la creación de la Escuela en Cuenca.

Remitimos al momento cultural de Latinoamérica en su relación con Europa y Norteamérica en las tensiones: centro y periferia, dependencia y no dependencia, desarrollo y subdesarrollo, industria y artesanía. Justamente caracterizamos la valoración de referentes propios (como el caso de la artesanía) al considerarlo como una de las salidas al estado de dependencia en los discursos de la época.

Con la presencia de Bonsiepe en América Latina, comenzamos a ver indicios de una dinámica transformadora en la cultura del diseño. Pero ya en la primera etapa de la escue-

la en Cuenca, había influido el regionalismo crítico de Frampton (1983) como salida a la excesiva reiteración de referentes.



En este escenario cultural se asienta nuestro el relato y análisis de la fundación y desarrollo de la Escuela de Diseño en relación a las condiciones particulares de contexto; esto es, al momento cultural, productivo, a los antecedentes en la formación de artesanos y en la caracterización de un país y una ciudad especialmente rica en producción artesanal.

El fin de la Segunda Guerra Mundial, con la bomba de Hiroshima, mostraba al mundo que el avance de la ciencia era capaz también de llevar al planeta a su destrucción. Vino, así, el desencanto. La ideología

de progreso se derrumbaba, los cuestionamientos se agudizaban, los sistemas establecidos parecían caerse y América Latina comenzaba su proceso de rebeldía ante esa modernidad impuesta.

Era una época marcada por el retorno a las raíces, y América Latina se mostraba como un crisol que hacía posible una revitalización de otras formas originarias de saber, opacadas por la expresión de un único conocimiento universal.

Devalle (2020), al referirse a estos cambios ocurridos en el siglo XX y su relación con el diseño, señala:

Poco queda de aquel mundo. La industrialización moderna, la expansión del mercado de consumidores de la mano de un capitalismo otrora competitivo, la politización del movimiento obrero, la irrupción

de las sociedades de masas, el triunfo de la revolución en la URSS, el problemático período de entreguerras, el avance del nacionalsocialismo, la crisis del 30, la Segunda Guerra y la definitiva consagración de los EE. UU. como potencia hegemónica en la posguerra fueron los horizontes en donde hoy entendemos como diseño, daba sus primeros pasos. (pp. 20-21)



3. LAZOS Y TENSIONES NORTE-SUR

En este escenario se cuestiona con fuerza el pensamiento positivista y con él, el movimiento moderno. Esta interpelación se manifestaba en el surgimiento de otras formas de pensamiento en los más diversos campos del conocimiento y la cultura. Muy pronto tendrían resonancias en América Latina. Por otra parte, los efectos del desplome de la modernidad al otro lado del continente y sus efectos en América Latina deberían analizar-

se en el contexto de una modernidad que no llegó a consolidarse en nuestro medio y que, tal vez, *nunca fuimos modernos*, como lo señala Latour (2007) en su ensayo sobre la definición de moderno. Este autor caracteriza al modernismo como “el quiebre en el pasaje regular del tiempo y un combate en el que hay vencedores y vencidos” (p. 27). Es una asimetría a la que tal vez no llegamos a situarnos, entre dominación y emancipación.

En América Latina, había llegado un tardío movimiento moderno que mostraba dos caras: por un lado, se presentaba como concepto de desarrollo y, en simultáneo, se levantaban las voces por una reivindicación frente al sistema dominante. La conciencia generalizada sobre el estado de dependencia se manifestaba en el rechazo a la hegemonía ejercida por los países del norte. El análisis más profundo de la problemática apuntaba a la búsqueda de nuevos referentes.

Asimismo, existía una manifestación de las tensiones culturales que se agudizaron en ese momento histórico. Las formas de cuestionamiento desencadenaron expresiones en diversos campos del quehacer social. Los setentas fueron la década caracterizada por un espíritu de protesta que atravesaba los ámbitos del pensamiento, académicos, culturales, sociales e inclusive productivos en América Latina.

En este escenario, irrumpió una corriente de pensamiento con énfasis en el rescate

del pasado para dar continuidad histórica y sentido al presente, a diferencia de los postulados modernos que veían al presente como expresión de futuro. Se había puesto en marcha una revitalización de los principios éticos referidos al patrimonio y cultura aborigen que estuvieron invisibilizados en el ímpetu del progreso. Así, mientras Latinoamérica se manifestaba en rebeldía a la imposición de condiciones económicas, sociales y productivas, los países del norte vivían la crisis del modelo.

Comprendemos así que el despertar de los años setenta hacia formas de cuestionamiento del estado de dependencia de los llamados *países de la periferia* fue detonante en diversas disciplinas del hábitat social, como el diseño y la arquitectura, que buscaron caminos a través de otros lenguajes. Estas nuevas expresiones se manifestaban como un rechazo respecto a la ética y estética modernista, que había llegado como una suerte de trasplante hacia América Latina, sin analizar el lugar ni el momento histórico.



Desde las diversas vertientes políticas, artísticas e intelectuales, se demostraba la crisis de la modernidad y una fuerte crítica al sentido para América Latina. Sin embargo, este rechazo a la modernidad corría el riesgo de caer en manifestaciones extremadamente etnocéntricas, pues se pretendía reconocer al pasado como único símbolo ineludible portador de una autenticidad cultural, con un exagerado volcamiento a lo vernáculo y local como único camino y muestra de que el péndulo solo se movía de un extremo al otro y se optaba por tomar partido por un extremo de la oposición: modernismo o cultura autóctona. Así lo señalaba Framptom (2000), estudioso de lo latinoamericano, al advertir que el camino para salir de la dependencia no estaba en la simulación de formas vernáculas ni en el ensimismamiento cultural. El desafío para Latinoamérica era encontrar otras alternativas para salir de esa relación pendular.

Eran tiempos de crisis en los cuales otras corrientes de pensamiento buscarían una manera diferente de encarar una continuidad, al articular rasgos de la modernidad. Ese fue el caso de la denominada *arquitectura moderna apropiada*, cuyo afán era reflejar en el diseño y la arquitectura el *espíritu de la época* y el *espíritu del lugar*, como nuevos sentidos para una producción local. Fueron expresiones culturales de carácter reivindicatorio respecto del estado de dependencia; sin embargo, una cuestión de fondo debía

plantearse: el modo de salir del modelo dicotómico para hallar otro sentido en la orientación de la cultura. Había que acudir a los principios éticos y las consecuencias estéticas de un camino propio.

En Cuenca, esta manifestación fue visible en la arquitectura de los años setenta, principalmente a través de las obras del estudio de arquitectura CONAR²⁰.

Sobre estas producciones, Jaramillo (2016) comenta: “la arquitectura moderna significativamente apropiada juega con otras sensibilidades y expresiones para superar la línea neo vernacular localista y la modernidad puritana de la arquitectura de la década de los sesenta” (p. 14). Esta nueva forma de arquitectura se distingue del folklorismo populista o neovernáculo y de las líneas rectas que marcaban una tendencia premoderna; en su lugar, se diseñaba “combinando y recombinando creativamente logros plásticos universales con valores y códigos locales” (p. 14). Rafael Malo, uno de los integrantes del estudio de arquitectura, señala “tuvieron muchas un atrevido tono moderno, y otras un marcado acento hispano-mediterráneo, influido también sin duda por nuestra arquitectura popular” (Jaramillo, 2016, p. 14). Se proponían desafíos ineludibles al plantear la problemática del diseño y la arquitectura sin recurrir a importaciones de modelos, sino por el contrario, al asumir una postura ética frente al proceso de transformación cultural.

²⁰ CONAR: estudio de Arquitectura de las primeras promociones de arquitectos en Cuenca; su obra más fecunda estuvo entre los años 1964-1974; su producción se inscribe en la denominada *arquitectura moderna apropiada* y, de acuerdo con Jaramillo (2016), profesor de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Cuenca, este grupo de arquitectos hizo “una apuesta por la ética y la estética, con realizaciones arquitectónicas que afianzaban su universalidad a través de la profundización de su inconfundible identidad” (p. 7). “Su obra arquitectónica conjuga con inteligencia y sensibilidad los conceptos fundamentales del movimiento moderno con aportes locales: productos de la zona, tecnologías recreadas con experticias y saberes locales; en fin, una obra de gran carácter artesanal bajo los principios funcionales del modernismo (...) CONAR supo sintonizar los requerimientos de la nueva arquitectura surgidos del advenimiento de la modernidad en Cuenca con una mirada al contexto local” (Pauta, en Jaramillo, 2016, p. 1).



3. LAZOS Y TENSIONES NORTE-SUR

Esta experiencia profesional fue trasladada al ámbito académico, en donde se pretendió infundir en el estudiantado la posibilidad de proponer arquitectura que resignifique los códigos y rasgos del pasado. “Sin duda uno de los desafíos que quizá hoy está olvidado en la teoría y en la práctica del diseño, por la actitud acrítica frente a las manifestaciones y expresiones de los tiempos globales” (Pauta, citado en Jaramillo 2016, p. 1).

En esos tiempos, la arquitectura latinoamericana se orientaba hacia el *contex-*

tualismo, es decir, un cambio de mirada sobre nuestras ciudades. Los instrumentos conceptuales de la semiótica ayudaron a caracterizar y reelaborar los rasgos de la arquitectura patrimonial de cada ciudad o las condiciones urbano-arquitectónicas existentes en cada lugar. Ya no habría irrupciones indiferentes. Se pretendía recuperar la cohesión urbana como valor de identidad; el estilo internacional modernista dejó sus huellas de neutralidad y homogeneidad en muchas ciudades de América Latina.

El respeto por el pasado, como recuperación de identidad, fue el objetivo de la cultura en ese momento. Se observaron expresiones urbanas y arquitectónicas diversas sobre la idea de recuperación histórica. La restauración y la puesta en valor de formas vernáculas y tradicionales era un común denominador en América Latina. Existían expresiones de cambio en la cultura regional respecto de la modernidad; el referente de innovación era el pasado. En los ámbitos políticos, culturales, sociales y en la estética de la arquitectura, el diseño, el arte, se visibilizaba, tanto la crisis de la modernidad, como la idea de recuperación. Para algunos estudiosos de esa época, esto era una señal de que lo mítico sobrevivía bajo la superficie de la modernidad (Giordano, 1991).

En este contexto, la corriente desarrollista en auge en la misma época en América Latina, trazó nuevos esquemas de desarrollo económico y productivo como alternativa a las formas de producción industrial dominante en otros lugares del mundo y propuso generar un nuevo modelo de desarrollo en relación con la realidad y la capacidad productiva del contexto. Furtado (1978), exponente del desarrollismo brasileño, criticó duramente el estado de producción en América Latina, que habría configurado su dinámica de producción industrial con el trasplante de modelos, propios de otros contextos y que no contemplaban mecanismos de apropiación o análisis local.

Esta teoría desarrollista también estuvo presente en el contexto académico y en la transformación de algunas universidades latinoamericanas que encaminaban sus esfuerzos a fortalecer programas de desarrollo y cambio social. El debate se fijaba en torno a corrientes modernizadoras con variados enfoques, ya sea con influencia capitalista, otras como proceso nacional autónomo y algunas con postulados revolucionarios y sociales (Carvajal, 2016). Fueron momentos de reflexión y búsqueda de salidas de la relación centro-periferia.



Una de las propuestas para una nueva forma de modernidad en América Latina, tal vez la de más eco en los años setenta a nivel regional, fue la del regreso a las fuentes culturales como forma de expresión reivindicadora y de salida al estado de dependencia. Sin embargo, estas intenciones se convirtieron muchas veces en ideas simplistas y negadores. De este modo, los grandes cuestionamientos, a manera de denuncia, de los años setenta levantaron voces y acciones en casi todos los campos disciplinares. Tal vez, la voz más fuerte era aquella expresada en las manifestaciones artísticas, culturales y en la antropología social. Fueron tiempos de auge y excelente producción de la literatura, del arte, la música y otras expresiones de lo *latinoamericano*.

En este marco general de pensamiento en América Latina, Octavio Paz (1979) levanta su voz y ofrece una serie de reflexiones en torno a la producción material y simbólica, habla de la tensión entre producción artesanal e industrial. Advierte Paz, al marcar los extremos de una posición dicotómica, que las artesanías, luego de la Revolución Industrial, estuvieron condenadas a desaparecer,

desplazadas por la gran industria; pero que, por el contrario, no desaparecieron, pues los objetos hechos a mano formaban parte de la cultura, tradición y sistemas de intercambio. La posibilidad de potenciar las artesanías empezaba, de este modo, a configurar una nueva sensibilidad como estrategia para imaginar nuevos modos de desarrollo económico y social.

Son importantes también las influencias que, desde el estructuralismo y la antropología cultural, llegaron en este momento histórico. En el libro de Lévi-Strauss (2011) *La antropología frente a los problemas del mundo moderno*, se recogen algunos discursos que, desde la década de los setenta, impulsaban a seguir una tendencia hacia una nueva comprensión de cultura. En una de sus conferencias, llegó a proponer el fin de los grandes relatos y la supremacía cultural ejercida por Occidente. Este fin estaría asociado a la negación de lo foráneo como imposición y al surgimiento de las nuevas propuestas de revalorización de lo propio, entre las que está el reconocimiento que la antropología cultural otorga a todas las formas de la cultura popular.



3. LAZOS Y TENSIONES NORTE-SUR

Asimismo, Bonsiepe (1978) observa la puesta en crisis del diseño industrial en América Latina, basada en aspectos que cuestionan las contradicciones entre los objetivos de la actividad proyectual y los intereses particulares de un sistema económico productivo que difiere de otras regiones del planeta. El diseño industrial había llegado a

América Latina como producto de novedad, cuando fue ya estereotipo en la expresión de modernidad de los años cincuenta y no daba cuenta de la problemática de contexto. Con este mismo enfoque crítico, Papanek (1977) había expresado con fuerza el rol del diseño como responsable de los cambios sociales que debían darse en Latinoamérica.

El pensamiento de Acha (1995) también ejerció una gran influencia en toda la región en esos tiempos. Propuso, desde una mirada del arte, a la cultura y al mundo indígena como nuevas posibilidades para consolidar una identidad latinoamericana fuertemente arraigada en las raíces de la cultura popular. Hacia los ochenta, profundizó su preocupación no solo sobre las artesanías, sino sobre su vínculo con el diseño. En su obra, analiza el campo teórico de la disciplina y dedica un capítulo especial a una relación que podría fortalecer los caminos de salida a la situación de dependencia.

Por otro lado, esta conciencia sobre el estado de dependencia que vivía América Latina se mostraba como una urgente necesidad de comprender la problemática regional más allá de una visión extremadamente localista o dependiente. Si bien podemos definir a la dependencia como un factor de bloqueo y negación a la autonomía, por otro lado, podría reconocerse como un estado propicio para buscar la emergencia de otro pensamiento en relación con una realidad histórica. Como señala Giordano (2018), es cierto que América Latina ostenta una vocación que históricamente se ha caracterizado por la ruptura con el poder dominante, pero también ha dado testimonio constante de reencuentros con su identidad.

Si hablamos de ese momento histórico, en referencia concreta al campo del diseño y

sus implicaciones en el hábitat social, aparecían corrientes de pensamiento americanista que buscaban, en el contexto, el sentido de la producción concreta. La conciencia de lo propio daba señales de rebeldía contra los postulados de una cultura ajena. Giordano (2016) lo expresa de este modo:

Ya comenzaban a aparecer algunos indicios que anticipaban lo que sería una transformación argumentada en otro estado del conocimiento, cuyas consecuencias se verían no solo en los impactantes avances de la técnica, sino, fundamentalmente, en el giro hacia una cultura comunicacional generadora de vínculos en la diversidad. Nos alejábamos de las pautas del modelo hegemónico, pero también iba a ser necesario alejarnos de los esencialismos respecto del pasado. (p. 46)



Esta era una manifestación de que los referentes para la producción de diseño habían cambiado. Fue justamente a partir de la década de los ochenta cuando se hicieron más evidentes en el mundo entero las transformaciones en el pensamiento que se habían iniciado años atrás, y se mostraban como signos de cambios culturales en una sociedad que cuestionaba los paradigmas de la ciencia.

Así, la crisis de valores de la modernidad, el fin de los grandes relatos y la necesidad de salir del estado de dependencia habrían inducido a la búsqueda de nuevos significados en los diferentes órdenes: social, cultural y productivo en relación con la cultura del contexto. América Latina buscaba referentes en su historia que veía perderse frente a otras formas de conocimiento universal.

El diseño no podía ser ajeno a ello y trataría de hallar la innovación al apostar por lo propio, al atender a una visión ética sobre la estética de su producción.

La llamada posmodernidad se manifestaba en América Latina como una subversión al modelo que era canon del movimiento moderno.

El extremo que ahora se proponía era una nueva postura, la del relativismo cultural, que traería su propia verdad: el pensamiento localista como expresión que ponía en tensión el universalismo frente el plura-

lismo. Este ideario se mostraba fértil para pensar en una nueva *cultura de diseño*, en la que convergiera la realidad histórica y no fuera un trasplante de modelos, como herencia del diseño industrial europeo.

Como utopía, se pensaba en la transformación estética hacia los significados culturales del contexto. El diseño encontraría caminos de construcción, entre significados del contexto inmediato y los instrumentos teóricos y materiales que posibilitarían su existencia. Los referentes del contexto constituirían un punto de partida. Se presentaba, con ello, un nuevo panorama en la relación desarrollo-subdesarrollo, que había colocado a América Latina en una posición relegada de progreso, basada en la escala comparativa como única dimensión de desarrollo tecnológico.

El origen del diseño y su problemática en América Latina

Para comprender al diseño en su problemática regional, es esencial analizar algunos aspectos que tienen que ver con el origen de la disciplina académica y sus conexiones con la realidad del contexto. Conviene señalar que la emergencia del diseño como disciplina en Alemania, Estados Unidos y posteriormente en América Latina ocurre en contextos sociales e históricos que, con las diferencias y particularidades de cada región, habrían reflejado condiciones específicas de lugar. En la Escuela alemana de Diseño, Bauhaus, a inicios del siglo XX, como señalamos ya, la creciente industrialización puso de manifiesto la urgencia de formar diseñadores que respondieran a la estética de un nuevo modo productivo, una realidad de contexto que es imperativo mencionar a modo de comparación con nuestro contexto de estudio, una realidad diferente.

De acuerdo con Devalle (2019), existe un equívoco al formular una definición de

diseño desde un solo punto de vista eurocéntrico, que históricamente ha dejado de lado aspectos medulares como el hecho de que una determinada producción material no es reductible a conjuntos limitados de producción material y simbólica. Por eso, es vital reconocer las formas locales de idéntico valor.

Se abre, de este modo, un camino para la reflexión e investigación sobre las producciones visuales y materiales, en correspondencia con el entorno determinado que las produce y valida. Debe añadirse que las realidades regionales tampoco son homogéneas. No resulta difícil comprobar que en América Latina conviven polos de innovación tecnológica con amplias zonas de pobreza que marcan un sinnúmero de inflexiones a la idea misma de necesidad social, de hábitat y de las posibles soluciones proyectuales del diseño.

En América Latina, el surgimiento del diseño como disciplina en la segunda mitad del siglo XX se había caracterizado por un par de hechos que resultaban paradójicos: la profundización del estado de dependencia (por trasplante del modelo europeo) y, en simultáneo, el incremento de una conciencia del imperante cambio social y construcción de identidad (Jaramillo, 1991). Esta paradoja caracterizaba la tensión centro-periferia, desarrollo-subdesarrollo y estado de dependencia en un momento en que las corrientes modernizadoras y el ideal de progreso apuntaban hacia la industrialización como signo de desarrollo y cuando se comprendía al diseño vinculado a este modo productivo.



Para Campi (2013), estas tensiones generaron diversas configuraciones en los distintos contextos culturales, económicos, productivos y sociales. Devalle (2019) cree que las condiciones de heterogeneidad son una característica de América Latina. En ella conviven la pobreza con polos de desarrollo e innovación tecnológica. Estas condiciones, dice la autora, “marcan un sinnúmero de inflexiones a la idea misma de necesidad social, de hábitat y de las posibles soluciones proyectuales del diseño” (p. 22). Es por esta razón que, al hablar del diseño en América Latina, se construye una trama que articula similitudes y diferencias. Se comparten visiones coincidentes, pero también se advierten variantes significativas.

Al estudiar el surgimiento del diseño en los países latinoamericanos e intentar cartografiar su presencia, se observan enfoques disciplinares, modos de pensar la profesión, modelos de enseñanza aprendizaje, modos de inserción laboral y posicionamientos distintos que revelan la diversidad como característica de una región.

Por otro lado, pensar al diseño en esta región es también pensar en una historia de dependencia cultural y en procesos de colonización que derivaron en mixturas a las que García Canclini (1989) denominó *hibridaciones culturales*. La dominación, la diversidad, la búsqueda de la salida de la dependencia y el camino hacia una emancipación fueron los temas bajo los cuales el diseño de la región se constituyó y buscó su caracterización.

En este sentido, hablar de un pensamiento y acción del diseño en América Latina nos permite una reflexión comparada con otras realidades de contexto. Los momentos históricos de las transformaciones en los pro-

cesos de manufactura y las tensiones entre los modos productivos artesanales e industriales, de acuerdo con Devalle (2019), no comenzaron en América Latina de la misma manera que en Europa, debido a los cambios en los sistemas productivos y al modo en que debían formularse nuevas tipologías universales.

Podríamos decir que los inicios de la profesión y práctica estuvieron marcados a manera de importación, tanto de productos como de transferencia cultural, sin que esto significase que la actividad no hubiera existido previamente. La práctica del diseño, sin duda, estuvo antes de la aparición rigurosa del término y de la disciplina académica. De acuerdo con Bonsiepe (1982) y Jaramillo (1991), la década que marcaría la autonomía del diseño sería la de los setenta, si bien las distintas expresiones de esta práctica estuvieron latentes desde antes.

En cada país de la región, el diseño tuvo orígenes diversos y consolidaciones que se dieron en tiempos diferentes. En mayor o menor grado, la disciplina académica fue pensada en relación al contexto, pues se tomaron modelos (de enseñanza y producción) importados con escasa relación con la realidad contextual y con pocas modificaciones de los modelos predominantes en Europa. El ideal modernizador vinculado al progreso de la técnica estuvo siempre presente, aunque muchas historias se hayan escrito luego con la especificidad local. Como sostiene Calvera (2017), podría decirse que existen, en simultáneo, historias complementarias entre sí, que difieren, que coinciden y que juntas forman parte de la historia general del diseño.



3. LAZOS Y TENSIONES NORTE-SUR

De este modo, la cuestión del origen del diseño y su problemática en América Latina es tarea compleja y más aún si indagamos los vínculos con el modo de producción artesanal, interés de este estudio. Hemos tomado casos de análisis y visiones de autores sobre el origen del diseño en diversos países, con el propósito de descubrir, en estos relatos, indicios de relación con los modos productivos artesanales y expresiones culturales.

Por otro lado, es importante señalar la influencia del llamado proceso de modernización, que, cuando tiene, aparentemente, ideales comunes, tomó rasgos diferentes en cada contexto. Una referencia que marcó con fuerza estos procesos fue el surgimiento de las llamadas políticas de modernización, impulsadas por la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). Dichas políticas se estipularon con base en la llamada sustitución de importaciones, que buscaba fortalecer la producción local como forma de salida a una marcada dependencia en la región. La producción en serie y posteriormente el camino hacia la industria se mostró como una condición que, si bien se planteaba como necesaria, no fue suficiente para el surgimiento de la disciplina del diseño que, en el contexto de América Latina, exhibía inflexiones y rupturas (Devalle, 2019).

En el libro *Historia del Diseño en América Latina y el Caribe* (Fernández y Bonsiepe, 2008) se revisa, desde diversas perspectivas, el surgimiento del diseño académico y la fuerte influencia de la *Hochschule fur Gestaltung* (escuela de Diseño HfG ULM) en la mayoría de Escuelas de Diseño. Tam-

bién se detalla la relación con el momento histórico de cambio productivo en gran parte de la región, asociado a las políticas de modernización iniciadas a partir de los años cincuenta y sesenta. La diversidad de factores de contexto, que van desde las políticas públicas el contexto económico y productivo, las influencias artísticas, que los autores analizan para cada país, son un indicio más de los distintos modos en que el diseño tomaba nombre e iba consolidándose en América Latina.

Para el caso argentino, De Ponti y Gaudio (2008) ubican el surgimiento de la disciplina en el contexto de finales de la década de los cuarenta. Estuvo caracterizada por la sustitución de importaciones y por el ambiente favorable para el desarrollo de la industria local, con énfasis en la transferencia tecnológica, como rasgo de la fuerte industrialización de la región.

Devalle (2009), en un extenso estudio socio-histórico, caracteriza la consolidación del diseño gráfico en relación con una marcada influencia del arte concreto, y menciona el papel de Tomás Maldonado y su estrecho vínculo con la Escuela de ULM, como la persona que marcó la perspectiva de un diseño orientado a la industria. En ninguno de los estudios revisados para este país, se encuentra una relación estrecha con la concepción del diseño como disciplina y la artesanía como modo productivo, tampoco se encuentra el valor simbólico o huella identitaria que pueda ser visto como un referente en esa relación.



Al analizar el caso de Chile, se subraya la similitud con el origen en Argentina: la política de sustitución de importaciones (previo a los años cincuenta), como detonante de un proceso que apoyaría al surgimiento de esta nueva profesión y la consolidación del diseño como disciplina en ese país²¹. En Chile, en una primera etapa, el diseño se orientó a la industria creciente de fabricación de muebles, pues se imaginó esta profesión en estrecha conexión con los procesos de producción masiva. No obstante, en el momento actual, se puede observar el interés de algunas instituciones académicas como la Universidad Católica Santiago de Chile por anexar diseño-artesanía (UNESCO artesanía y diseño, 2009) en sus proyectos de vinculación.

En el caso de Brasil, se encuentran interesantes vínculos entre la historia social, el desarrollo económico del país y el surgimiento del diseño; un acelerado proceso de industrialización de los años cincuenta habría dado cabida a un diseño enfocado al mercado y al consumo (León y Montore, 2008). No se encuentran conexiones fuertes con los modos de producción local vinculados con la artesanía²². Sin embargo, el vínculo sí es latente hacia finales del siglo XX y se ha visto fortalecido por nuevos espacios de resignificación y la capacidad de este tipo de diseños de aportar no solamente en aspectos funcionales, sino en una nueva propuesta simbólica de valores como la singularidad, lo humano y el sentido de pertenencia (Borges, 2011).

En Colombia, la emergencia del diseño como disciplina ocurrió entre los años sesenta y setenta, como una apuesta por modernizar el sector empresarial, con énfasis en el diseño gráfico y el diseño de productos, disciplinas que rápidamente podían insertarse en el mercado (Rodríguez y Salcedo, 2008). Posteriormente, Colombia lideraría en América Latina un esfuerzo importante por vincular al diseño con la artesanía, a través de la reconocida institución Artesanías de Colombia.

En México sí se encuentra una fuerte conexión del diseño, que emerge como disciplina cercana a las artesanías y la cultura popular. La historia del surgimiento de la disciplina tiene antecedentes marcados en la mencionada relación. Hechos como la exposición de *Arte en la vida diaria* de Clara Porset, en 1952, o el establecimiento de talleres de artesanos maestros son la antesala de la creación de una Escuela de Diseño y artesanías. En 1958, se creó el centro Superior de Artes Aplicadas; en 1959, la Escuela de Diseño Industrial con carácter de Bachillerato Técnico; y en 1961, la carrera de Diseño Industrial en la Universidad Iberoamericana. En la actualidad se critica la poca atención del diseño a la producción con simbolismo locales en los espacios académicos.

²¹ Si bien en Chile no se encuentran relatos sobre los procesos de relación diseño-artesanía en el momento del surgimiento de la disciplina, en la actualidad en cambio, se puede observar el interés de algunas instituciones académicas como la Universidad Católica Santiago de Chile, que mantiene programas de vinculación diseño-artesanía (UNESCO artesanía y diseño, 2009) y auspicios en el año 2009 respecto de un encuentro para debatir la relación entre diseñadores y artesanos, en el marco de una producción material y simbólica.

²² Vínculo que sí es latente hacia finales del siglo XX en el diseño brasileño, que se ha visto fortalecido por nuevos espacios de resignificación y la capacidad de este tipo de diseños de aportar no solamente en aspectos funcionales, sino en una nueva propuesta simbólica de valores como la singularidad, lo humano, y el sentido de pertenencia (Borges, 2011)



3. LAZOS Y TENSIONES NORTE-SUR

El diseño industrial mexicano moderno y contemporáneo, ligado a sus vitales y diversas raíces artísticas y artesanales, ofrece un panorama amplio y complejo que, pese a su trascendencia, no solo

retrospectiva, sino también prospectiva, todavía no ha recibido la atención académica merecida. (Álvarez y Comisarenco, 2008, p. 173)^[3]

En Ecuador, se destaca la caracterización del diseño como disciplina autónoma alrededor de los ochenta. Sin embargo, unos pocos años antes se evidenció la creación de cursos y carreras en las áreas de Diseño Industrial y Gráfico, algunas en institutos. En el ámbito universitario, el diseño como profesión inició en 1984, en Cuenca, con una propuesta que da cuenta de su vinculación con las condiciones productivas de la región.

Las ideas de la modernidad en el país habían estado presentes también con la política de sustitución de importaciones y la explotación petrolera, que significó un crecimiento económico, pero, como en toda América Latina, se vivía un momento en que se habían agudizado las tensiones y la brecha con otros modos de producción y simbolismo local. Destacamos un marco social en el que se dio el proceso de profesionalización, que luego marcaría el carácter del proceso de enseñanza aprendizaje y la identidad de los futuros profesionales.

El diseño en Latinoamérica ha tenido, así, desde sus inicios, desarrollo y consolidación, diversos matices, por lo que resulta difícil hablar de una sola tendencia. Más bien ha estado caracterizada por la diversidad y, como ya hemos señalado, ha sido también reflejo de la relación y tensión entre centro y periferia. Cuando hablamos de la relación con la artesanía, se profundiza la tensión porque, como señala Devalle (2020), en la región a menudo se ha concebido el diseño como una actividad antagónica opuesta a la producción de objetos y simbolismo local, que más bien ha quedado en manos de los artesanos.

Las tensiones e intersecciones entre lo originario y lo lexógeno, entre lo local y foráneo, entre desarrollo y subdesarrollo, forman parte del debate constante sobre el diseño latinoamericano, caracterizado por su hibridez en lo conceptual y formal.



Como señala Valdez de León (2008), la enorme riqueza del diseño y su identidad, es también la causa de los obstáculos que se presentan al establecer tipologías y categorías de análisis que confieran cierto orden sobre tal heterogeneidad. Es evidente que la propia diversidad, multiplicidad y riqueza en la que basa su propia identidad es la misma causa de la imposibilidad de definirlo en su amplio sentido. Esta misma riqueza convierte al fenómeno en algo más atractivo para ser estudiado.

En la actualidad, la problemática del diseño en Latinoamérica, inmersa en la rea-

lidad global-local y vista desde su relación con la artesanía, pone en escena nuevamente su vínculo con la identidad. No obstante, hablamos de otra relación si pensamos a la identidad como concepto anclado en el pasado, capaz de reproducirse en el imaginario social, con lo que estaríamos asumiendo relaciones permanentes e inmutables en los procesos de significación. Los cambios que influyen en la cultura contemporánea hoy alertan de esta transformación que no ubicaría a Latinoamérica en los extremos de la posición global-local, sino justamente en la interacción.

Asumimos, de esa manera, el desafío de pensar la identidad latinoamericana no como concepto clausurado, sino como una forma dinámica de construcción cultural, a partir de la mirada del otro. Para Campi (2013), el tema trascendental, al colocar al diseño en el debate centro-periferia, es la pregunta por las particularidades del contexto y la historia como configuradora de una nueva forma de diseño regional.

Es así como la cultura del diseño se escribe de modo diverso en constante debate y construcción. El escenario de su problemática se caracteriza también por el afán de visibilizarlo en contextos en donde se habían marginado las prácticas locales. En palabras de Campi (2013), el recorrido del diseño a través de la historia atraviesa una primera fase vinculada a la división de funciones, producto de la revolución industrial, luego vino la preocupación por la forma de esos productos fabricados en serie y, finalmente, en los últimos años del siglo pasado, la búsqueda por la identidad y por vincularla con la particularidad de los contextos.

Si bien es cierto que este estado de la cuestión era propicio para América Latina, estaba latente el riesgo de que se atribuyese a los *sistemas cerrados* como característica sociológica de esos tiempos, con sus consecuencias en el campo del diseño. “Con respecto a la utilización de elementos de un universo particular, debemos ser cuidadosos pues puede llevarnos a una simplificación básica de ‘aplicación’ de ese arte sobre un objeto de diseño, esto debe interpretarse como paso equivocado” (Blanco, 2016, p. 144).



Regionalismo crítico: Evocación y revalorización de los referentes locales

Conviene profundizar ahora las tensiones ya mencionadas entre lo universal y lo particular. Alrededor de los años setenta y ochenta, América Latina estuvo inmersa en un proceso de revalorización de los particularismos. El debate ideológico-cultural entre

lo regional y lo universal estaba ya instalado en la región. Es interesante señalar que no solo fueron voces locales, sino que, en otros lugares del mundo, ya existía la conciencia sobre las diferencias culturales.

En América Latina, se hacía referencia a la teoría del regionalismo crítico del teórico inglés Frampton (1983). Aunque se trataba de conceptos mencionados con anterioridad, fue él quien lo acuñó con fuerza para posicionar el debate especialmente en la arquitectura. La teoría del regionalismo crítico coincidía con el momento de reconocimiento y puesta en valor de las producciones locales, valoradas como marginales o exóticas en el modelo hegemónico.

Frampton (1983) mostraba su preocupación por la corriente modernizadora que ponía en riesgo el valor de lo identitario, principalmente en las regiones de la periferia. En su crítica, remarca la polaridad universal-particular y la determina como línea en tensión y conflicto: el símbolo de progreso, por una parte y, por otra, la capacidad de invisibilizar y hasta destruir otras formas de cultura. Reconoce la universalización como una forma de progreso de la humanidad, pero la cuestiona como una forma de sutil de destrucción de las culturas tradicionales y el asunto como un tema ético que debe ser

debatido, pero que no solo se trata de la preservación de lo originario, sino de lo que él llama *núcleo creativo de las grandes culturas* y el *núcleo ético y mítico de la humanidad* (Frampton, 2020).

Su punto de partida es la problemática de América Latina frente a la pretendida homogeneidad universal. Su aporte, más precisamente, consistía en proponer una transformación desde los particularismos, para no anclarse en un modelo estático, que cierra las fronteras culturales.



El filósofo Ricoeur, en su libro *Historia y Verdad* (1961), ya había planteado el tema como paradoja: cómo ser modernos sin perder la memoria, cómo avanzar y no dejar la historia y la cultura que subyace a toda forma de progreso. Y había señalado también que, desde el inicio de la Ilustración, la sociedad había puesto su preocupación más importante en las razones instrumentales, mientras que la cultura había sido capaz de construir otra realidad desde la expresión, la realización individual y colectiva.

El gran reto, según él, era la búsqueda de una modernización que no deseché, reniegue ni oculte su pasado, sino que sea capaz de construir un nuevo espíritu respecto de su identidad para los desafíos contemporáneos. La paradoja suponía cómo construir una modernidad anclada en los orígenes, cómo revitalizar y visibilizar las dormidas civilizaciones para que sean parte de una nueva sociedad universal.

Aunque la teoría del regionalismo crítico fue planteada para la arquitectura. Es posible trasladar su propuesta al campo del diseño, por tratarse de una disciplina proyectual.

Como estrategia, Frampton (2000) propone reconciliar lo universal como civilización homogeneizadora con aspectos extraídos de contextos concretos. Por esta razón, lleva consigo un nivel de autorreflexión y conciencia de lo propio como referente de actuación. Pero no se trata de “ingenuos intentos de revivir las formas hipotéticas de los elementos locales perdidos” (p. 1), pues hemos visto también cómo una interpretación y posición extrema del regionalismo pudo haber sido asumida como forma de resistencia que solo reflejaba el otro extremo, a la manera posmoderna.

La perspectiva del regionalismo crítico es clave en la comprensión de los primeros tiempos de la Escuela de Diseño, en Cuenca, pues refiere a la fuerte relación con un contexto concreto de actuación, que asume los referentes propios, pero sin verlos como condicionantes estáticos, solo reproducibles. Se trata de una interpretación para el diseño en términos de evocación y no de imitación de los referentes propios. Esto implica crear, desde nuestra mirada, un modo de procesar el diseño, más allá de pensar en resultados previsibles.

Las relaciones y tensiones entre el Norte y el Sur han sido **un** nudo problemático de un debate constante en América Latina. Las categorías de centro y periferia, dependencia y no dependencia, desarrollo y subdesarrollo han sido interrogadas y resignificadas desde múltiples maneras. En este escenario, las teorías de reivindicación de lo regional no solo han servido para cuestionar las narrativas dominantes, sino que han impulsado la emergencia de nuevas formas de pensar y hacer en política, economía, cultura y arte. Fue en este crisol de ideas y resistencias donde una Escuela de Diseño encontró su razón de ser: no como un reflejo pasivo de modelos externos, sino como un espacio de problematización y acción, capaz de formular respuestas situadas a los desafíos que reflejaran el espíritu del tiempo y del lugar.



4

HILOS QUE
HILVANAN UNA
HISTORIA: EL
SURGIMIENTO DEL
DISEÑO EN CUENCA



La Escuela de Diseño, Cuenca. Condiciones del contexto

Cuenca, ubicada en los Andes ecuatorianos, es conocida también como *La Atenas del Ecuador*, por su prolífica producción cultural. Es la capital de la provincia del Azuay y está ubicada en la zona austral del país, a 2550 m s. n. m. Es una ciudad montañosa, de vasta riqueza cultural y expresiones artísticas. El Centro Histórico se configura en una trama de edificaciones patrimoniales, con muchos vestigios arqueológicos, obras de arte, museos y ferias artesanales permanentes. Es una ciudad con acento de tradición, en la que conviven lo rural y lo urbano, las clases sociales diferenciadas y el campesinado, motor de la economía agrícola y producción manufacturera artesanal. Cuenca ostenta el reconocimiento de Patrimonio Cultural Nacional, otorgado el 29 de marzo de 1982, y un reconocimiento internacional como Patrimonio

Cultural Mundial, conferido por la UNESCO el 1 de diciembre de 1999.

La geografía del valle de Cuenca, montañosa y quebradiza, la configura como una zona agrícola fuerte con amplios territorios para la producción, por lo que tradicionalmente las zonas aledañas a la ciudad han sido productoras de artesanías como actividad más importante. Cuenca ha sido una ciudad pujante en el desarrollo de la pequeña y mediana industria con un crecimiento importante, y hoy esta ciudad es una de las ciudades más industrializadas del país. Este es un título que llama la atención por la ubicación geográfica: está alejada de puertos marítimos y no cuenta con un aeropuerto internacional.

En la segunda mitad del siglo XX se potenció tanto la industria como la artesanía, gracias a dos hechos importantes: la ley de fomento industrial promulgada en 1973 y, apenas dos años después, la fundación del CIDAP en 1975, institución llamada a preservar y fomentar las artesanías. Cabe señalar que algunas de las industrias de la ciudad nacieron a partir de artesanías consolidadas y reconocidas, tal como fue el caso de la cerámica.²³

²³En 1960 se inició la industria de cerámica en Cuenca para potenciar el conocimiento de la alfarería de tradición y los recursos de la zona rica en minerales metálicos y no metálicos (Cordero, 2019). La primera fábrica de producción seriada de cerámica en el país fue CERMOD (Cerámica Moderna), logró un alcance regional e internacional con exportaciones a distintos países latinoamericanos.



4. HILOS QUE HILVANAN UNA HISTORIA: EL SURGIMIENTO DEL DISEÑO EN CUENCA

De acuerdo con el historiador Juan Cordero (2019), la cerámica industrial, que alcanzó un gran desarrollo, con varias plantas de producción, contó en sus inicios con la participación de los artesanos del cantón Chordeleg (provincia del Azuay), que fueron quienes aportaron con diseños artísticos y folclóricos en esos momentos germinales. Las fábricas que iniciaron con la producción en serie de vajillas fueron la cerámica Andina, Yapacunchi²⁴ y Artesa, creadas en la década de los setenta. Todas ellas se nutrieron formal y técnicamente de la mano de procesos de la artesanía ya instalada en la región. La pequeña industria nació entrelazada fuertemente a la artesanía y los artesanos que emprendieron en proyectos de producción más grande. Una mano de obra altamente calificada favoreció un desarrollo industrial importante en algunas ramas productivas.

La diversa producción artesanal entre urbana y rural se ha caracterizado por lo variado de las técnicas y tradiciones. La ciudad de Cuenca y la provincia del Azuay cuentan con una extensa producción textil en los tejidos en telar de cintura de paños de Ikat, tejido de fajas de doble lado, bordado y otras técnicas con tejido en fibras semirrígidas como la paja toquilla, materia prima básica para la elaboración del reconocido *sombreiro de paja toquilla* y otras artesanías como contenedores y adornos, además de la cestería tradicional en fibras de duda, carrizo y totora. El tejido de paja toquilla recibió en 2012 el reconocimiento como Patrimonio Mundial Inmaterial.

La cerámica constituye también una artesanía de referencia cultural importante, y había sido el motor importante para un desarrollo semi industrial alrededor de los años setenta, con más de diez fábricas de vajillas construidas con elementos decorativos, y posteriormente una industria de pisos cerámicos.

Otras artesanías de tradición fueron la hojalatería y la artesanía del hierro forjado, vigentes y consolidadas en uno de los barrios tradicionales de la ciudad. Hasta el día de hoy, aportan a la arquitectura con elementos decorativos como rejas, balaustradas, barandales, ventanas, puertas y lámparas, entre otros.

La ebanistería, artesanía igualmente de tradición, ha aportado y sigue aportando con gran producción en el medio local en los más diversos ámbitos de la construcción, el interiorismo, el mobiliario y elementos decorativos. Los pequeños talleres artesanales de carpintería se vieron fortalecidos con la llegada de maquinaria y, en algunos casos, se transformaron en pequeñas y grandes industrias²⁵. La fabricación del mueble tuvo confluencias de lo artesanal, lo semiindustrial y lo industrial, como el caso de la fábrica Artepráctico, industria de mobiliario de alcance regional, o la fábrica Colineal, que nació de un taller artesanal de excelencia. La mano de obra calificada permitió el repunte de la pequeña y mediana industria de muebles. Cuenca es reconocida como el centro de fabricación de mobiliario en madera más importante de Ecuador.

²⁴ La cerámica Yapacunchi, inició su actividad productiva en la misma época como un centro artesanal dedicado a la confección de tejidos y prendas bordadas de tipo folclórico.

²⁵ La fabricación del mueble en Cuenca ha tenido confluencias de lo artesanal, lo semi industrial y lo industrial, como el caso de la fábrica Artepráctico, industria de mobiliario de alcance regional, o la Fábrica Colineal que nació de un taller artesanal de excelencia.



En 1975, se emitió en Cuenca la Ley de Fomento de Parques Industriales. La ley buscó fortalecer la actividad productiva del sector y generar vínculos entre artesanía, comercio e industria. El caso de la manufactura del tradicional sombrero de paja toquilla es un claro ejemplo de este ámbito de vinculación, en donde el proceso artesanal de tejido pasa por procesos de acabados industriales mediante el uso de maquinaria para el blanqueamiento, teñido, planchado y moldeado con acabados finales. Son varios los centros de producción que articulan el trabajo artesanal del sombrero de paja toquilla en Cuenca con los procesos seriados de acabados y calidad.

Los museos y colecciones arqueológicas importantes también configuran una ciudad caracterizada por una gran expresión cultural, en el plano material y simbólico. La fortaleza académica es visibilizada a través de cuatro universidades importantes para una población actual de casi 600 000 habitantes.

En resumen, la ciudad, en el ámbito cultural, ha sido la exponente nacional de una producción artística calificada, y cuenta con un reconocido patrimonio arquitectónico de ciudad colonial en su traza y premoderna.

La emergencia del diseño como disciplina académica responde a condiciones de contexto, en estrecha vinculación con el pensamiento basado en el rescate cultural. La reflexión sobre el estado de dependencia en los países latinoamericanos, formulada desde diversos escenarios (políticos, filosóficos y productivos), detonó inevitablemente en una concientización necesaria en el convencimiento de que la no-dependencia podría surgir, "por acciones comprometidas con la identidad y expresadas en la participación activa que permitiría hallar caminos propios" (Giordano, 1990, p. 45).

El contexto histórico-cultural nos ubica alrededor de los años setenta como década que antecede a la fundación de la Escuela de Diseño en Cuenca. Debemos acotar que el ambiente político y cultural en la región se veía marcado por un pensamiento nacionalista, sobre todo a partir de la salida de dictaduras en varios países de Sudamérica y los vientos de recuperación de lo *latinoamericano* como esencia de tradición e identidad. Era una postura emancipadora frente a la posición hegemónica dominante y recorría la región con propósitos de reparación, reivindicación, restauración.

Ciertamente, advierte el arquitecto Diego Jaramillo, forjador de la Escuela de Diseño, que en la región soplaban vientos de latinoamericanismo; se buscaba recuperar lo propio, la tradición, y se vivía una gran influencia del arte, en la literatura, gracias a autores como Octavio Paz, y la música social. Estas expresiones marcaban el ambiente de la década, pues ambas recuperaban la tradición y valores populares. El feísmo de Cuevas, desde México, recorría toda América. En Ecuador, el arte precolombino o precolombinismo poseía una gran presencia en las artes plásticas, sobre todo con las obras de Guayasamín, que viajaban por el mundo con mucho éxito (Jaramillo, 2019, entrevista).



La idea de modernización había llegado a Latinoamérica como expresión de dos vertientes: el trasplante industrial ligado al desarrollo productivo y fabricación local, por una parte, y la reivindicación de lo popular como necesidad de salir del estado de dependencia, por otra. Eran tiempos de crisis cultural y la resonancia atravesaba todos los ámbitos de la sociedad, en una manifestación de conflicto entre el clamor por la vuelta a los referentes y el ideal modernizador.

Indagamos en los documentos fundacionales: textos escritos en ese momento, mallas curriculares, actas, entre otros. Tanto para el momento (creación de la carrera) como para el segundo (continuidad y cambio – desde el año 2001 con las propuestas de especialidades, maestría del 2007 y reforma curricular del 2009). En todos ellos, se hacía referencia a la vinculación con la artesanía y a necesaria búsqueda de una producción propia diferenciada modelos establecidos para otras realidades de contexto.

A través de un análisis exhaustivo de títulos de trabajos de graduación referidos a variables y categorías mencionadas, indagamos en la relación diseño-artesanía. Fueron un total de 168 trabajos del pensum fundacional, 234 de diseño de objetos, 280 de diseño textil, 224 de diseño de interiores y 430 de diseño gráfico, así como 49 de las dos versiones de la maestría en Diseño. En ellos, se encontraron reiteradas menciones a la relación Diseño-artesanía como rescate y valorización de técnicas y materiales, en el primer momento, y como procesos de experimentación, interacción y problematización, en el segundo.

De estos títulos de tesis, escogimos una muestra representativa para el análisis (40 en total), de los dos momentos de los que realizamos un análisis morfológico y análisis semiótico, así como a la técnica y materialidad.

Antecedentes en la formación de artesanos en otros ámbitos - relaciones con el CIDAP

Ante la latente preocupación por salvaguardar y poner en valor las expresiones del arte, la cultura popular y la artesanía, en 1975, por decreto de la Organización de Estados Americanos, se funda el Centro interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP), con el propósito de recuperar la tradición artística y artesanal y para dignificar al artesano.

Este momento cultural al que hemos hecho referencia fue asumido activamente por

quienes estaban comprometidos en la institucionalización de la enseñanza del Diseño

Inferimos que “no casualmente fue un antropólogo” quien propuso la carrera. La época era propicia para pensar el diseño en otras condiciones. Si bien ya había escuelas de Diseño en otros países, muchas veces se trataba de una importación de modelos relativos a la producción industrial.



Se proponía, bajo la ideología de época, que el diseño podría tomar otra orientación: se trataba de modos productivos diferentes en contextos diferentes, que provenían de la idea de desarrollo/subdesarrollo. Ya no cabía pensar en dicotomías.

Así surgió esta primera Escuela de Diseño en Cuenca, con énfasis en la recuperación de identidad: el diseño como significación del ámbito de referencia, la revalorización de los referentes tradicionales, y la artesanía como modo productivo y simbólico.

De acuerdo con Cordero (2019), el antecedente inmediato de la creación de este centro se halla en la primera reunión técnica de artesanías y artes populares que tuvo lugar en México en 1973. En ella, expertos de Latinoamérica aprobaron una serie de recomendaciones a través de la Carta Interamericana de Artesanías y Artes Populares. Entre otras, se expuso la necesidad de crear un centro de estas características con incidencia en los países de la región para preservar y fomentar las artesanías en la región.

Con esos antecedentes, el gobierno ecuatoriano convocó en mayo de 1974 a expertos del Comité Interamericano de Cultura (CIDEC) a quienes se expuso el interés de ser sede permanente del centro recomendado. Dicha postulación fue aceptada en la ciudad Washington, sede de la OEA un mes después.

Otros centros habían sido establecidos por la OEA con propósitos similares: el de Etnomusicología en Venezuela; en Argentina, hubo un centro orientado al turismo regional; y uno de bienes culturales en Perú, con sede en Cuzco. Ecuador ganó la postulación frente a Guatemala, por las condiciones culturales y artesanales del país y especialmente de Cuenca. La creación de la sede recibió el aval presidencial mediante un de-

creto expedido el 3 de noviembre de 1975, en el que se otorgaba a Cuenca la calidad de sede interamericana para el fortalecimiento y preservación de las artesanías. El CIDAP, comprometido con el desarrollo socio-cultural de la región, asumía el reto de preservar la artesanía y técnicas artesanales como parte de un patrimonio que debía protegerse y proyectarse. Las acciones se encaminarían al registro, documentación y difusión de técnicas y a la capacitación permanente a los artesanos. De acuerdo con los estatutos de la OEA, se otorgaba la calidad de sede por diez años. Cuenca renovó la sede por tres ocasiones hasta el 2005, fecha en la cual la OEA dejó las aportaciones económicas.

La sede de Cuenca del CIDAP tuvo como primer director a Gerardo Martínez y acompañó la gestión el Antropólogo Daniel Rubiín de la Borbolla, quien contaba con una larga trayectoria en el tema. Durante la dirección de Martínez, se llevó a cabo el primer curso de diseño para artesanos en Bogotá, en 1978.

Es interesante encontrar que, desde los orígenes de esta institución, ya se nombraba al diseño como actor protagónico para la puesta en valor de las artesanías.



4. HILOS QUE HILVANAN UNA HISTORIA: EL SURGIMIENTO DEL DISEÑO EN CUENCA

A Gerardo Martínez le sucedió en la dirección el antropólogo cuencano Claudio Malo González, en 1984, quien continuó con los mismos ideales. Entre sus labores, junto con otros académicos, organizó un seminario nacional con el propósito de debatir sobre el diseño en Ecuador y sus vínculos con la artesanía (para ese entonces, no existía la disciplina académica aún en el país). La sede de este primer seminario de diseño fue la Universidad Central de Quito, que acogió a académicos, intelectuales y artistas que buscaban proyectar e imaginar esta nueva carrera en el país. Una de las importantes conclusiones del seminario fue la urgente necesidad de crear carreras de Diseño en el país; estas carreras debían tener vínculos con la cultura popular y la artesanía. El diseño empezaba a nombrarse y el vínculo con el contexto era latente.

Bajo esta mirada, es posible vincular, además, algunas acciones y hechos que, desde la reivindicación de lo propio y lo popular, habían empezado a aparecer en Latinoamérica y particularmente en el contexto de estudio que nos interesa. Están allí la creación de la Casa de la Cultura Ecuato-

riana en 1944;²⁶ el Centro de Reconversión Económica del Austro (CREA)²⁷ en 1958, con sede en Cuenca; el Instituto Ecuatoriano de Folklore, en 1961; el Instituto Azuayo de Folklore en 1966; el Instituto Andino de Artes Populares (IADAP); entre otros. En 1965 entró en vigencia la Ley de Fomento a las Artesanías y de la Pequeña Industria y en la ciudad se crearon inmediatamente las cámaras artesanales y de la pequeña industria. Cada una en su campo cumplió el papel de fortalecer y proyectar el desarrollo productivo de la región²⁸.

Resulta interesante profundizar en el surgimiento de estas instituciones que parecen emerger desde una élite cultural, pues fueron los exponentes del arte y la literatura, quienes reivindicaban el valor de la cultura y, en ese momento, diferenciaban el arte de la artesanía. Lo popular fue desplazado por una visión más elitista del arte. En Perú, se señala algo similar en un estudio de González (2017), quien expone que la artesanía peruana fue reivindicada inicialmente desde las élites y no desde la propia cultura popular, los artesanos o los grupos indígenas minoritarios.

²⁶ Centro Cultural creado bajo el pensamiento de Benjamín Carrión, uno de los literatos más representativos del país, reivindicador de la cultura y el pensamiento nacionalista. Este hecho fue un hito importante en Ecuador, pues fue impulsado a la luz del pensamiento latinoamericanista. Carrión propuso la creación de la mencionada institución con el convencimiento de que la cultura podía ser el motor para levantar a un país que había perdido casi la mitad de su territorio, el acceso al río Amazonas en la guerra con el vecino país del Perú. "Si no podemos ser una potencia militar y económica, podemos ser, en cambio, una potencia cultural nutrida de nuestras más ricas tradiciones" (Casa de la Cultura, 2021). La Casa de la Cultura Ecuatoriana se afinó con un pensamiento que sentaría las bases para la construcción de un ideal de Estado nación.

²⁷ Su fundación significó un impulso para dinamizar y fortalecer programas de desarrollo en la región. Estas acciones marcaron un horizonte productivo para la ciudad que encaminó acciones diversas (formativas y productivas) en el campo artesanal. Las acciones que inicialmente se emprendieron enfocaron todos los esfuerzos al fortalecimiento del sector de la artesanía a través de cursos de capacitación. El CREA instaló talleres con maquinaria de apoyo al sector de la confección, metalurgia y carpintería. Apoyó principalmente aquellas artesanías de tradición que, habiendo estado muy bien posicionadas en la primera mitad del siglo XX, habían visto un descenso en producción y exportación.

²⁸ Su propósito fue sistematizar y poner en valor el análisis de lo popular, propiciar investigaciones en el campo de las artesanías y la cultura popular en general. Se creó al amparo del convenio Andrés Bello con la intención de aportar al espíritu integracionista regional y para convertirse en el mecanismo para el estudio, proyección y rescate de las artes populares.



El surgimiento del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP) coincide con el momento histórico de visibilización de América Latina y antecede a la creación de la carrera de Diseño en Cuenca. El CIDAP se convirtió en la tercera institución más antigua de América creada con el propósito de impulsar y auspiciar el fomento de las artesanías y la cultura popular. Las diversas acciones iniciadas por el CIDAP marcarían, a partir de finales de los setenta, nuevos espacios y miradas de valor para la artesanía.

Otros acontecimientos ocurridos en Cuenca configuraron un camino para vincular diseño-artesanía: el trabajo del reconocido artista y ceramista Eduardo Vega, que exploró con técnicas y simbolismos locales, al efectuar una propuesta diferente en el ámbito de la producción artesanal de cerámica con inspiración en lo popular y el contexto (Kennedy y Zapata, 2012).

Es preciso mencionar también el trabajo de Diana Sojos, pionera en la reinterpretación y utilización de técnicas artesanales en indumentaria. Sojos estuvo en la etapa fundacional del CIDAP, en el año 1975, junto con el antropólogo Daniel Rubín de la Borbolla, y fue pionera en el trabajo con los artesanos de la técnica del Ikat. Llevó el emblemático *pañó de Gualaceo* a nivel internacional en desfiles de moda. Posteriormente, fundó una empresa de desarrollo local con fomento de la artesanía textil, en relación a la indumentaria contemporánea, con énfasis en el diseño y, comercialmente, en la exportación. Su obra constituye una señal de nuevas alternativas que, desde la producción y la cultura, vinculan al diseño (en ese momento, no profesional) con la artesanía.

También se destacan los emprendimientos de Eulalia Vintimilla, desde el mundo de los textiles populares, cuando instaló un taller en Cuenca con artesanas del lugar para confeccionar trajes bordados que serían comercializados dentro y fuera del país. Este hecho constituye también un indicio de la producción y el diseño orientado a lo popular (Vintimilla de Crespo, 2005)

Como un hito de los primeros trabajos de diseño en Cuenca, es importante mencionar la figura de Oswaldo Moreno, artista cuenecano, formado en Florencia, Italia en arte y diseño. La formación académica de Oswaldo Moreno en estos dos campos fue decisiva en su producción artística y en el ejercicio de su magisterio, pues su contribución desde la cátedra universitaria fue tan importante como su aporte al arte ecuatoriano. Cabe mencionar que luego de sus estudios de Diseño en Italia, la mayoría de sus producciones (trabajos en metal, objetos y joyería) fueron expuestos en ese país, y a su regreso al Ecuador hizo una gran contribución al trabajo artesanal en el Centro de Reconversión Ecuatoriana del Austro (CREA), institución que se propuso reactivar el desarrollo econó-



mico y social en la región austral, cuando las artesanías eran consideradas un gran motor productivo. El legado de Moreno en el diseño artesanal supera las 500 piezas. El diseño gráfico también está latente en su obra, donde es evidente la influencia del construc-

tivismo holandés (particularmente del movimiento De Stijl): en sus pinturas, las líneas geométricas puras y ortogonales, características de este movimiento, se entrelazan con la vibrante influencia andina y ecuatorial de exuberantes formas y matices.

La carrera de Diseño en Cuenca: una propuesta curricular genuina

Apocos años de la creación del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares CIDAP en Cuenca, empiezan a impartirse cursos de diseño artesanal, en el año 1978. Estos cursos fueron auspiciados y financiados por la OEA y el CIDAP en diversos países de América Latina, con el propósito de crear espacios para recuperar técnicas, procesos y prácticas artesanales para llevarlos a otros campos de producción cercanos al diseño. Este hecho podría verse como uno de los caminos que dieron paso a lo que vino después: la propuesta de una carrera académica.

Los cursos fueron de dos tipos: *Cursos Interamericanos para Artesanos Artífices* y *Cursos Interamericanos de Diseño Artesanal*. Los primeros se impartieron en la ciudad de Cuenca; con ellos, se pretendía que los artesanos comprendieran lenguajes de diseño, tanto en la operatoria como en la significación, para que los pudieran incorporar a sus producciones. Hablamos de conceptos generales de morfología, procesos de seriación, sistemas y tipologías, entre otros. También se buscaba la sensibilización con el entorno natural y con rasgos de la tradición cultural, por lo que en las prácticas y ejercicios se fomentaba la búsqueda de referentes de la naturaleza y la cultura.

Los cursos eran maneras de abordar el proceso creativo en la práctica artesanal, para buscar caminos de innovación. En ellos, primaba el reconocimiento a los saberes y técnicas tradicionales y la interacción con el diseño, que fue promovido inicialmente a través de los diseñadores Alfonso Soto Soria y Omar Arroyo, y que luego contó con la participación de reconocidos artistas y arquitectos para conducir el trabajo en talleres, desde la visión de interacción entre el diseño y la artesanía.



Los *Cursos Interamericanos de Diseño Artesanal*, por su parte, se impartieron en distintos países (Colombia, México, Ecuador, Argentina, Brasil, Uruguay y Paraguay, entre junio de 1978 y agosto de 1990), con el auspicio y financiamiento del CIDAP y la OEA. Se convocó a artistas, arquitectos y diseñadores de reconocida trayectoria; en-

tre ellos, estaban profesores de la Escuela de Diseño. En estos espacios de formación e interacción, se pretendía vincular a estos actores y productores de cultura al campo artesanal. Es decir, se fomentaba que el diseño se relacione con los medios productivos artesanales.²⁹

Los espacios interdisciplinarios que se crearon en los cursos para artesanos en América Latina aportaron a consolidar visiones sobre el valor del diseño en su vínculo con la artesanía. Adicionalmente, se introdujeron nuevos lenguajes formales, técnicos y conceptuales en las producciones de artesanía con referencia cultural.

Los ejercicios de taller inducían a un involucramiento con el contexto y al desarrollo de una sensibilidad, al no perder de vista el entorno más cercano: la naturaleza y la cultura, en la búsqueda de motivos gestores iniciales para los procesos de creación. El diseñador Alfonso Soto, quien jugó un rol importante en la conceptualización y ejecución de estos cursos, sostiene que la práctica compartida generó intercambios y experiencias importantes en el reconocimiento del diseño (aún no existente como disciplina en la ciudad de Cuenca). Los mencionados cursos se impartieron en Cuenca y en diferentes ciudades latinoamericanas por la incidencia regional del CIDAP. Al culminar este proyecto, concluía:

Como resultado de la experiencia adquirida durante más de una década, podemos concluir recomendando que el

diseñador que intervenga en el campo artesanal, debe tomar muy en cuenta la relación que exista entre el objeto y su entorno, ya que aunado a su funcionalidad requiere de la expresión y del carácter distintivo del sitio de su proveniencia, ya que no puede estar desligado de la tradición y del recorrido histórico del lugar, ya que formará parte de un patrimonio y deberá ser puente de continuidad que dé unidad a los procesos de desarrollo cultural, por lo que el diseñador involucrado en esta acción deberá profundizar en la historia y en los testimonios plásticos del pasado y del presente, de tal manera que pueda incorporar a su obra un carácter distintivo acorde con el ambiente ecológico cultural con el que se desarrolla su acción de diseño. (Soto, p. 273)

²⁹ En las memorias de estos cursos, señala Moreno Aguilar, la sociedad industrial y la técnica desafían a la producción artesanal y causa serios conflictos económicos a los artesanos. El diseñador debe unir las exigencias de la sociedad contemporánea con estas técnicas tradicionales hasta obtener un producto con un gran peso cultural y una gran calidad (CIDAP, 1986).



4. HILOS QUE HILVANAN UNA HISTORIA: EL SURGIMIENTO DEL DISEÑO EN CUENCA

El director del CIDAP, Claudio Malo González, que fungía en ese momento como Vicerrector Académico de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, sede en Cuenca, fue quien propuso la creación de una carrera universitaria en Diseño. Su idea inmediatamente fue acogida por el decano general de investigaciones, José Cuesta Heredia. La profesión del diseño no existía en el Ecuador y, aunque era ejercida desde personas y ámbitos diversos, no era reconocida como tal.

Que una carrera de Diseño haya sido imaginada como necesaria desde el pensamiento de un antropólogo resulta interesante para estudiar y para comprender el estado de conocimiento de la época con respecto a los dos temas en cuestión: las técnicas artesanales y el diseño. Como señala Jaramillo (2020):

Para esa época, también, frente al proceso de modernización que vivía la ciudad, había toda una corriente de recuperación de la tradición de la identidad. Era evidente un contexto cultural que favorecía la creación de la carrera y la orientaba de una manera muy particular, en el sentido de revitalizar las artesanías y de recuperar esa enorme tradición y riqueza que había en sabiduría, materiales y que, sin duda, poco a poco se iba perdiendo. (entrevista, anexo 1)

De este modo, podemos asegurar que, en Cuenca, el diseño como profesión universitaria se inició con una propuesta en estrecha vinculación con la cultura y las condiciones productivas de la región, así como del momento histórico y pensamiento de la época. En los años ochenta, el marco de referencia que relacionaba el diseño con la artesanía estaba fuertemente condicionado por una búsqueda de identidad latinoamericana centrada en lo vernáculo, en los símbolos y rasgos del pasado, lo que testimonia una fuerte tendencia a la revalorización de lo propio. La búsqueda de identidad atravesaba a la sociedad en su conjunto desde los ámbitos universitarios, en los cuales se posicionó el denominado *pensamiento de izquierda* con fuerza, así como en el campo cultural, social y artístico.

En relación con el pensamiento de recuperación de las tradiciones, la inicial concepción del diseño estuvo ligada a los modos de producción y cultura locales; no se pensó en fortalecer la artesanía de manera aislada al diseño, sino en relación con un nuevo ámbito académico y disciplinar que debía consolidarse. Sostiene Malo-González (2019) "nunca pensamos en una carrera de Diseño Artesanal, pues esta hubiera sido muy limitada, pues el artesano es un diseñador nato, no necesita de formación académica. Para ser diseñador se requiere una formación universitaria". Una carrera nueva debía surgir.



Es así cómo la sede de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador en Cuenca (1983) acogió en el Consejo Académico la propuesta de crear dicha carrera. Se encargó el inicial desarrollo curricular al arquitecto Diego Jaramillo, profesor de la carrera de Museología de la Universidad, becario de los cursos de diseñadores y artesanos del CIDAP y artista plástico; a Patricio León³⁰, también arquitecto, vitralista y director de diseño de la fábrica de muebles Artepráctico, de alcance regional; y a Guido Álvarez, artista y arquitecto constructor del campus universitario de la mencionada universidad.

Malo-González (2019) acota:

Al no haber una Escuela de Diseño en Cuenca, no se contaba con profesionales del diseño, entonces, se recurrió a arquitectos que tenían alguna vocación hacia el diseño o artesanía y, sobre todo, que habían participado del curso de diseño artesanal.

Poco a poco, se irían incorporando otros profesores vinculados a la arquitectura, al arte y a la artesanía. La Escuela de Diseño organizaba permanentemente seminarios para que el planteo de la problemática del diseño sea un factor de comprensión general para todos.

La vinculación del diseño con la artesanía estuvo presente desde este momento fundacional, tanto a nivel conceptual como práctico, pues en ese momento se pensó que no era posible enseñar diseño sin talleres para la práctica artesanal. Es así cómo la Universidad instaló talleres equipados para la práctica. En las *Actas de constitución de la carrera* se deja clara esta visión del diseño, al implementar aulas y talleres en diferentes técnicas tradicionales (UDA, Escuela de Diseño, 1984). Asimismo, se pensaba que de nada serviría conocer las técnicas productivas, procesos y materiales si no se entendía la significación de la tecnología y las posibilidades de expresión, como última instancia.

En las declaraciones conceptuales de la carrera de Diseño, se pone de manifiesto la intención de encarar un proceso de enseñanza-aprendizaje que tome como referente ineludible el medio productivo con las tecnologías del contexto regional. La ideología estaba marcada como una utopía que se hacía posible para un contexto dependiente. El diseño se presentaba como un potencial para construir nuevos lenguajes sobre la base ética de un modelo cultural propio.

³⁰ Relata León: “tengo muy clara la visión de Claudio Malo y su trabajo en el CIDAP, con los artesanos y la preservación de la cultura local, todos los discursos apuntaban a conservar y valorar lo nuestro, a nivel de pensamiento, cultura, arte, eso se hablaba en estos tiempos (...) yo estaba trabajando en la fábrica de Artepráctico, desde el año 1969 y trabajé hasta 1982. La relación con el diseño fue esa, por eso me convocaron. Allí había vivido la experiencia de diseño y desarrollo de productos y, por otro, estaba mi experiencia en vidrio soplado y técnica de vitral” (2020 entrevista).



4. HILOS QUE HILVANAN UNA HISTORIA: EL SURGIMIENTO DEL DISEÑO EN CUENCA

La carrera de diseño se creó con énfasis en Diseño Gráfico y Diseño de Objetos como áreas de la formación. Se expresan reiteradamente las intenciones que enmarcan la búsqueda de una “producción propia, alejada de modelos preestablecidos para otras condiciones de contexto” (UDA, Fundamentos de la Carrera de Diseño, 1985). El pénsum de estudios se potenció en esa posición a través del trabajo conjunto de la arquitecta Dora Giordano (Argentina), invitada para asesorar en la creación de la carrera, y el primer director de la Escuela de Diseño, arquitecto Diego Jaramillo (2016), quien recuerda: “Fue un reto formular el primer plan de la carrera, una tarea totalmente nueva porque no había ninguna referencia a nivel local ni nacional y muy pocas a nivel internacional, pero tenían condiciones de contexto diferentes a la nuestra” (p. 24).

El plan de estudios fundacional sentó las bases del diseño como profesión en Ecuador y abrió las puertas a una profesión que fue creciendo y consolidándose con matices diversos en distintos lugares. Se trató de una apertura a pensar en el contexto y en los recursos propios, al seguir una ideología que marcaba un camino promisorio para América Latina.

Para el exrector de la Universidad del Azuay, Mario Jaramillo Paredes (2016): “La larga tradición artesanal de Cuenca y la región fue el argumento básico. Sin embargo, un punto importante fue la filosofía de la Universidad, su deseo de ofrecer innovado-

ras alternativas de estudios superiores para la región” (p. 21).

La carrera en Cuenca comenzó a desarrollarse mediante un equipo de profesores especialmente formados en una orientación innovadora en cuanto a la relación teoría-práctica. También se convocó a artesanos y técnicos especializados del medio local en diferentes ramas artesanales. Esto significó crear espacios de trabajo conjunto basados en el estudio y exploración de las posibilidades formales de las técnicas. Se trataba de un enfoque que mostraba la diferencia con modelos importados y que reflejaba una profunda conciencia cultural, al reconocer el potencial tanto tecnológico como cultural de la región.

De acuerdo con Jaramillo (1988), este modelo reflejaba el rol y función social del diseño, pues no se concibió esta carrera alejada de las condiciones y posibilidades de intercambio social. En sus palabras: “Buscábamos una profunda conciencia de la función social y del contenido democrático del diseño” (p. 85). Insiste también en que el proyecto académico cumplía una condición básica para la universidad: responder no solamente a las necesidades del medio, sino crear esas necesidades. En tal sentido, la carrera de Diseño en Cuenca buscaba crear una necesidad, instalar el pensamiento y acción de diseño como una disciplina nueva en el contexto local y en el contexto nacional, pues fue la primera carrera profesional del país.



Evidentemente, se había planteado una carrera innovadora en la concepción del diseño, que se alejaba de los objetivos de desarrollo vinculados a la industrialización, como clave de progreso. Se proponía otro contexto de referencia, uno que conjugaba a la artesanía como base del diseño. Los primeros estudiantes, hoy profesionales del diseño, reconocen esta visión:

Pensar en un proceso de diseño en la vinculación con la artesanía era reconocer la identidad cultural como huella en la carrera (Malo-Tamariz, 2019, entrevista).

Explorar, aprender y diseñar con medios artesanales era recuperar y reconocer esos saberes de nuestros antepasados para plasmarlos en diseños actuales (Balarezo, 2021, entrevista).

Esta forma de enseñanza potenciaba la posibilidad de encontrar fuentes inagotables de expresión y de técnicas para el diseño (Vega, 2020, entrevista).

Era saber que podríamos construir un diseño con sello local (Sanmartín, 2021, entrevista).

Es evidente que la formación profesional en diseño buscaba crear impacto en el desarrollo de la región, en el campo de la pequeña y mediana industria y una artesanía que reclamaba su espacio en el sector productivo de la región.

Dora Giordano trabajó en la formación de profesores a partir de la propuesta conceptual de la carrera de Diseño. Al llegar desde Buenos Aires, ella relata ese primer momento de encuentro con *otra realidad*, lo que iba a ser un detonante para interpretar el contexto, al desechar los modelos hasta entonces establecidos para las carreras de Diseño Industrial.



Allá, por los años ochenta, llegué a Cuenca por primera vez; me fascinó esta ciudad; imaginé entonces que sería posible descubrir ese sentido latente, mentado en tantos discursos referidos a la identidad latinoamericana:

En el momento de primera aproximación a la ciudad, solo hubo sensaciones; era una especie de encantamiento, sin mediación de análisis racional alguno.

Después... sucedieron vivencias, aquellas que irían hilvanando un proceso de conocimiento más profundo desde la subjetividad, es decir, desde una mirada intencional que busca y encuentra rasgos, elementos, relaciones...

Un contexto natural que enmarca y penetra el hábitat urbano, el ambiente, la arquitectura y los objetos, se presentaba a través de una maravillosa conjugación de formas y colores. Todo parecía ofrecer certezas de lo genuino, en términos de construcción cultural. (Giordano, 2007, p. 27)

En este escenario de relaciones construidas con el contexto, se propuso el enfoque de la enseñanza del diseño en Cuenca. Según Jaramillo (1991), la posibilidad de vincular diseño y artesanía se planteó desde tres pilares que sustentaban la propuesta conceptual e ideológica de la Escuela: el diseño como un lenguaje, el diseño como práctica de transformación y el diseño como un hecho contextualizado. Como eje conceptual, se construiría el discurso del diseño en términos de morfología y significación. En este sentido, la propuesta de vincular la producción artesanal al proyecto se fundamentó en el reconocimiento de significantes (materiales y técnicas) y significados (arraigo al origen). Se concebía al diseño como una práctica comprometida con el contexto inmediato. Se buscaba el compromiso con la artesanía, pero no la repetición de formas, sino potenciar las posibilidades formales en el diseño.

Los principios de operatoria y significación fueron la base teórica que armó y construyó la noción de sentido, tanto para el abordaje de la enseñanza y en los ejercicios, como para el énfasis en la vinculación productiva y simbólica con el contexto inmediato. Esto implicaría que el conocimiento, la comprensión y diseño de formas remitiría a esta condición necesaria como planos de análisis y decisión. La operatoria se comprendía como desarrollos teóricos encaminados a proveer criterios para analizar y producir formas. La significación, por su parte, planteaba una manera de valorar el espectro amplio de posibilidades generadas por la instrumentación. Los referentes se tomarían del contexto. La presencia en el currículo de materias tales como Antropología, Diseño Ecuatoriano (historia de la producción artesanal local) y tecnologías propias reforzaban esta visión.



Interpretamos que no se pretendía la reproducción o el trasplante de significados asociados a la historia o la repetición de formas como significantes del pasado, sino la búsqueda de posibilidades evocativas en

un contexto cultural diferente, a partir de condicionantes morfológicos y tecnológicos de los procesos productivos locales, que se exploraban en los talleres entre profesores, estudiantes y artesanos (guías de taller).

Los fundadores fueron muy enfáticos en señalar que la problemática de la enseñanza no se reducía a la experiencia práctica y aprendizaje de oficios, sino que respondía a un nuevo modo de encarar la práctica proyectual y la construcción de sentido para encarar el diseño. Se tenía como referente el principio de que cada cultura y cada cambio cualitativo en la historia del diseño propone distintos ejes de significación que caracterizan su producción. Se había creado, así, un modelo de enseñanza que redefinió la disciplina al diferenciarla de otros modelos, tomados a manera de trasplante de escuelas internacionales. Con esto, se estaban instaurando caminos para dar forma a una propuesta de diseño ecuatoriano y latinoamericano, como forma de salida al estado de dependencia.

Los productos académicos (trabajos de estudiantes que constan en archivos de la Facultad) de los talleres, así como las propuestas de proyectos de graduación de los primeros diseñadores muestran una diversidad de abordajes que, desde el campo del Diseño Gráfico y del Diseño de Objetos, retoman elementos del origen, que exhiben las tradiciones como valor identitario, con énfasis en la recuperación. En los abordajes conceptuales de los trabajos de estudiantes, es posible encontrar esa mirada que reafirma la visión de los fundadores:

En este planteamiento de tesis hemos considerado importante el estudio y caracterización de motivos del hierro forjado,

puesto que esta rama rica en artesanías no ha sido valorada debidamente. Esta preocupación por la *recuperación* de motivos de hierro forjado responde a nuestro interés de considerar al rometido con el contexto local. (Rengel y Malo, 1996, p. 7)

Es evidente que la búsqueda de motivos formales se hacía con la convicción de recuperar lo que se podría perder. Estaba latente la intención de poner en valor tanto la expresión como la técnica en el diseño contemporáneo. El proceso de diseño buscaba definir tipologías formales que, desde los rasgos de constancia y variedad, pusieran de manifiesto la evocación.



Bases ideológicas de la escuela de diseño en Cuenca

La primera Escuela Universitaria de Diseño en el Ecuador fue una de las muestras del estado de la cultura latinoamericana en los años setenta: eran tiempos de reivindicación frente a una modernidad en crisis. La concepción ideológica de la fundación de la Escuela estaba lejos de pensar el diseño como parte de la gran industria, como mera resolución de problemas predeterminados en un modelo foráneo. Se asumía la ética de un contexto local-regional, al caracterizar una problemática propia.

La mirada era distinta respecto de aquellos países que continuaron la línea conceptual de la Escuela de Ulm para el diseño industrial. Particularmente, el planteo curricular de esta Escuela deriva de una convicción comprometida con el medio cultural y productivo. A través de la revisión de documentos presentados en la instancia de consolidación de la Facultad de Diseño y de las entrevistas realizadas a los forjadores de la Escuela, nos es posible inferir las constantes que identifican las bases ideológicas.

Esa visión del diseño enfatizaba un planteo morfológico, como estudio de las formas del contexto. Se puso énfasis en la noción de forma porque en ella parecían estar las claves de transformación respecto de referentes y condicionantes. Era un cambio de referentes simbólicos y de factores de producción respecto de los condicionantes. Desde ese marco conceptual, el diseño se manifestaba en términos de lenguajes formales y en cuanto a su significación, a los rasgos de identidad, es decir, a la pertenencia cultural.

La propuesta curricular se enlazaba, necesariamente, con la problemática de enseñanza-aprendizaje del diseño. En el planteo de esas cuestiones, se desechaba la condición racionalista (binaria) en la relación teoría-práctica, es decir, aquello que ejercía una determinación sobre la *praxis*, a través

de teorías y métodos. El campo operativo constituía el espacio del aprendizaje; la generación de formas era emergente; ponía en juego conceptos, instrumentos, técnicas y materiales con relación a referentes y condicionantes.



Si trasladamos ese enfoque a nuestro presente, podríamos inferir que el desarrollo y las transformaciones posteriores estuvieron latentes en los criterios fundacionales. Y podemos interpretar indicios de proyecciones posibles, pues se trataba de una concepción abierta y dinámica, no de un modelo, como estructura fija.

Cabe mencionar que en los años setenta, el sector artesanal aportaba con un 20,1 %³¹ a la economía de la ciudad y también a la

pequeña y mediana industria, que comenzaba una producción en serie, al sistematizar los procesos artesanales, para llevarlos a una mayor escala de producción. Las ferias artesanales y los mercados de la ciudad expresaban una presencia viva, como pulsiones de un desarrollo productivo basado en técnicas tradicionales. El planteo curricular implementó esas artesanías en las prácticas operativas del diseño, como ámbitos de experimentación y reflexión permanentes.



Figura 13: *Diseño de una línea de lámparas en cerámica con rasgos de una cultura aborígen*

Elaboración: Autora, Fuente de referencia: Tesis Juan Guillermo Vega (1991)

³¹ Las actividades productivas y económicas de la ciudad de Cuenca estaban marcadas por un importante aporte de la artesanía, agricultura y servicios como sectores más grandes, de esta manera: 25 % agricultura, artesanías 20,1 %, industria 4,7 %, construcción 6,6 %, transporte 2,9 %, comercio 9,9 %, servicios 23 %, minería 0,2 % y otros 7.5 % (Cordero, 2019).



La primera estructura curricular de la Escuela de Diseño en Cuenca

La comisión inicial trabajó en la primera propuesta curricular, que fue presentada al Consejo Académico y aprobada en julio de 1984, para ser ofertada en octubre del mismo año. En 1985, a través de la gestión de Claudio Malo González, llega desde Argentina, como profesora invitada, la arquitecta Dora Giordano, profesora de la Universidad de Buenos Aires y que contaba con amplia trayectoria académica. Ella, junto con el arquitecto Diego Jaramillo, nombrado primer director de la Escuela, iniciaron una nueva etapa de caracterización ideológico-concep-

tual y desarrollo programático del pènsum; llegaron inclusive a plantear pautas para los ejercicios de cada taller, con el propósito de garantizar coherencia en los criterios de abordaje de cada problemática de diseño en la relación teoría-práctica. Ese trabajo curricular se potenció en la transferencia a la formación de un equipo de profesores convocados a participar en esta posición sobre el diseño latinoamericano y los modos de concebir la enseñanza en relación a referentes culturales, lo que dejó de lado la supuesta neutralidad del funcionalismo.

La fundación de la Escuela fue en 1984, con la apertura del primer semestre académico el 15 de octubre de 1984. Surgió como escuela anexa a la Facultad de Ciencias de la Administración, no por afinidad conceptual, sino por temas exclusivamente operativos y administrativos. Para 1985, conjuntamente con la Escuela de Tecnología Industrial, se constituye la Facultad de Diseño y Tecnología, a la que en 1988 se agregan otras escuelas del área tecnológica.

En abril de 1989, el Consejo General de la sede universitaria aprueba la separación de la Escuela de Diseño, al convertirla en Unidad Académica dependiente del Rectorado. Esta acción, que aparentemente, fue solo administrativa, marcó un nuevo rumbo en la Escuela, pues la convivencia con otras escuelas nunca se determinó por un principio de afinidad temática o en la problematización de campos de estudio o fenómenos comunes que, en su momento, hubiera posibilitado una relación interdisciplinaria desde

lo académico, lo administrativo y de recursos humanos.

En la documentación presentada para argumentar dicha separación, se retoman los principios fundacionales de la Escuela y se enfatiza en la conceptualización como escuela surgida desde los requerimientos del medio. Se manifestaba claramente la necesidad de profesionales que contribuyeran al desarrollo del potencial de nuestros simbolismos y nuestra cultura material.



La carrera fue concebida con criterio genérico (con énfasis en Diseño Gráfico y Diseño de Objetos). Intencionalmente, no se escogió la expresión *Diseño Industrial*, sino una expresión de contextos ajenos en esos tiempos a América Latina.

Inferimos estas reflexiones al conocer los documentos, artículos, entrevistas y relatos personales respecto de los inicios de la carrera en Cuenca. Inicialmente, no se ofertaron especializaciones; sin embargo, quince años más tarde, con la profesión consolidada en el medio local, la interpretación de la demanda condujo a ramificar el pènsum en especificidades, al diferenciar los objetos de estudio en alternativas de especialización.

La formación profesional de la Escuela abarcaba la programación de áreas de estudio correspondientes a una visión amplia y generalizadora de la problemática del diseño, previendo proyecciones y futuras alternativas. La intención fue definir un perfil profesional amplio y tender a una capacitación inicial que permitiera intervenciones de diversa índole. La experimentación en distintas técnicas tradicionales, en los talleres equipados para las prácticas, correspondía a los fines de profundizar la relación teoría-práctica

como eje del aprendizaje. (UDA, Escuela de Diseño, 1984)

En todos los documentos revisados, existe una clara intención de vincular la formación del profesional en diseño a su actuación en un contexto determinado. Es manifiesto el interés por generar una *reflexión diagnóstica*³² sobre el medio para visualizar la gestión profesional. En la propuesta curricular, se lee claramente: “Este proceso de estructuración curricular ha contado con antecedentes de Escuelas de Diseño en el mundo, con referencias de otros países, pero sin llegar a un trasplante desconectado de nuestro medio” (UDA, Escuela de Diseño, 1984). Esta idea habla de una propuesta propia y un compromiso con la identidad cultural.

La estructura curricular inicial propuso una carrera de nueve semestres con desarrollos en áreas de teoría, diseño básico (conceptos de morfología, como problemática inicial, derivada del posicionamiento respecto del diseño), de técnicas artesanales y de asignaturas referidas al contexto y su historia. Reiteramos que no se planteaban especializaciones, sino orientaciones exploratorias. Esto comenzaba por el diseño de objetos y de gráficos.

Entendemos al diseño como un modo de expresión cultural, lo cual induce los lenguajes que el diseñador deberá comprender y profundizar. Consecuentemente en el campo operativo, la formación del estudiante se plantea en términos de teoría y práctica simultáneas. Si bien es cierto que este proceso lleva, necesariamente, a una fragmentación en áreas específicas para profundizar conocimientos o adquirir destrezas, es necesaria también la integración en una síntesis comprensiva. (UDA, Escuela de Diseño, 1984, p. 7)

³² Nos referimos a *reflexión diagnóstica* como conjeturas a partir de descubrir indicios del estado de situación desde un posicionamiento y una visión crítica sobre un campo de estudio (Giordano, 2018)



En el documento de la malla curricular, es posible identificar esta articulación teoría-práctica como dialéctica permanente entre forma-función-tecnología, con el trabajo en aulas y talleres. En cuanto a la manera de concebir el diseño, la propuesta se basó, y aún se basa, en la interpretación de significados y en criterios para la operatoria y, a manera de *construcción de sentido*. La interacción teoría-práctica, asimismo, relaciona lo productivo y lo simbólico con el contexto.

La formación de diseño ponía su foco en la comprensión del diseño como acto un lenguaje, un acto proyectual y significativo. Es un acto de reflexión y acción, más allá de aplicaciones concretas, a las que se llegaría luego de una sólida formación reflexiva, práctica y

conceptual. El eje central era, sin duda, la relación forma-significación-tecnología.

Todas estas reflexiones desde las voces de los forjadores de la carrera apuntaban, sin duda, a esclarecer el rol de una nueva profesión con características de inserción social y pertinencia cultural. La caracterización de la *praxis* calificada permitiría fortalecer un vínculo necesario entre el diseño y un modo productivo latente en el contexto: las artesanías. Esta visión se traducía en la concepción del diseño en su intervención en el hábitat como instrumento para transformar el contexto social. Se buscaba, sin duda, formar profesionales con una actitud acorde con la ética cultural de época.

Enfoque con énfasis en la recuperación de identidad: el diseño como significación del ámbito de referencia

Habíamos señalado el enfoque ideológico-conceptual de la Escuela de Diseño, que concebía al diseño en el reconocimiento de su práctica como un hecho contextualizado, un producto histórico y un hecho comunicacional, que prefigura o anticipa una realidad diferente. Este enfoque conceptual reafirma

la capacidad humana de simbolizar y, por lo tanto, mediatizar la realidad. Hablamos de la interpretación como la posibilidad de hacer conciencia de la realidad, reelaborarla y poder representarla. Esto es, sin duda, un hecho comunicacional.



El planteo teórico basado en la comprensión del diseño como hecho comunicacional alude a la intervención con intencionalidad sobre un recorte de realidad, para que la acción de diseño construya sentido en un acto eminentemente comunicativo (tanto en su proceso de prefiguración como en la materialización de formas concretas). La caracterización del diseño como lenguaje y, por tanto, como portador de sentido, se reafirma en los productos académicos de los primeros graduados, quienes, en sus marcos teóricos, subrayan esta ideología que estuvo presente en las bases fundacionales:

La semiología como estudio de los signos en el seno de la vida social ha contribuido a conformar una nueva teoría de diseño orientada hacia la significación cultural. El diseño, en cuanto hecho comunicacional, toma este carril teórico y se aparta de las normas racionalistas que conducían a una sola expresión (Vega, 1991, p. 7).

Entendemos al diseño como un lenguaje y como una práctica cultural y social contextualizada. Es clave el concepto de interpretación entre abstracciones y concreciones tanto para el análisis como para la propuesta (Malo-Toral, 1996, p. 6).

Las relaciones entre abstracción y concreción, así como entre morfología y geometría, están siempre presentes en el diseño como formas que son posibles de interpretación en cada lenguaje expresivo (Rengel y Malo, 1996, p. 5).

Esta comprensión del diseño como lenguaje se manifiesta en los códigos, la sintaxis y sentidos que se construyen con base en referentes que, en el caso de la ideología de la carrera, eran tomados de la cultura local. Los relatos de los primeros graduados mencionan esta construcción de lenguaje como rasgo distintivo de la forma de enseñanza y producción de diseño:

Con la visión que el diseño nos planteaba, proponíamos conceptual y operati-

vamente nuevas variantes de formas y función a partir de los rasgos que analizábamos en la artesanía. Creo que, al tener conciencia del campo de acción del diseño, procuramos un nuevo lenguaje de diseño y creo que con esfuerzo lo logramos. Siempre se insistió en las aulas el respeto y evocación de rasgos de identidad cultural en los trabajos que desarrollamos, era una forma de lenguaje. (Sanmartín, 2021, entrevista)



Entendíamos al diseño como un lenguaje y, por lo tanto, como una expresión social y cultural contextualizada. El concepto de interpretación entre abstracciones y concreciones era clave en la problemática. (Vega, 2020, entrevista)

Analizamos, a partir de estos relatos, que la caracterización del diseño como hecho co-

municacional y su relación con la semiología, que estuvo presente en la ideología que sentó las bases conceptuales de la carrera, ha sido un aporte para contribuir a una nueva manera de comprender a la disciplina del Diseño, orientada a la significación cultural y que se ha puesto de manifiesto insistentemente en la ideología de la Escuela de Diseño.

Clave conceptual en la enseñanza de diseño: morfología como estudio de las formas en la relación operatoria-significación

El abordaje de la morfología en la Escuela no refería a la generación de formas como un hecho neutro, sino que se trataba de comprender la noción de forma y de lenguaje formal como *productos culturales*, lo que desmitificaba la concepción racionalista de la forma predeterminada en tipologías formales, según la materialidad, con relaciones fijas. La visión funcionalista de la forma bajo el lema: *la forma sigue a la función*, dejaba de lado las particularidades del contexto.

Esta visión hablaba de signos, una generalización de la expresión estética. Al respecto, señalan Giordano y Jaramillo (1990): “Recuperamos el concepto de patrimonio cultural localista y el estudio de las formas se orienta en sentido inverso a la neutralidad funcionalista y tecnicista, centrándose en los significados culturales como tema ineludible en la problemática comunicacional de las formas” (p. 128).

La relación geometría-morfología fue presentada con un enfoque semiológico, como hecho comunicacional. Se buscaba construir lenguajes, mediante el desarrollo

de gramáticas formales, como interpretación de la geometría.

Esa concepción tomaba los significados de la identidad cultural; además, la construcción de sentido se entendía, a su vez, como modos procesales de interpretación y transformación, con base en la relación constancia-variación. Los primeros graduados lo enuncian en sus trabajos: Sebastián Malo (1990), uno de los primeros profesionales de diseño en Cuenca, en su proyecto *Desarrollo gráfico sistemático: utilización de sellos de culturas representativas del período regional en Ecuador*, confirma esta visión:



La conciencia de identidad cultural nos lleva necesariamente a la valoración y reconsideración del patrimonio aborigen de Latinoamérica. La propuesta de este enfoque para el tema u objeto de análisis

está basada en la significación gráfica. Este potencial de los rasgos ofrece inmensas posibilidades de relecturas y criterios de desarrollo para el campo de la gráfica actual. (p.7)

Este es un caso de evocación del referente. A partir de un sello originario, se desarrolla un proceso de transformación, cuyo límite se encuentra en la pérdida de referencia al origen.

La ideología de la Escuela se reafirmaba en el reconocimiento del diseño como operador de formas con relación al contexto y, por consiguiente, la morfología como disciplina se involucra en el proceso de formación. El modo de enseñanza de la Escuela posicionaba a la morfología como el estudio de los modos en que una determinada cultura produce, comprende y organiza las formas. De ahí surge su concepción de producto cultural.

Los primeros graduados mencionan en sus proyectos esta referencia a la morfología y es clara la mención a las operaciones del diseño que contemplan instancias de decisión que se plantean como ideológicas. Malo-Tamariz (1990) señala que:

Para abordar este campo de análisis y su posterior elaboración, es necesaria la contextualización. Los rasgos gráficos, como toda otra forma de expresión, deben entenderse en el ámbito cultural y temporal, lo que da sentido a su existencia (...) la tesis se orienta hacia la localización cultural, como tendencia deseable en el diseño actual. (pp.7-8)

Con esta ideología, queda claro el reconocimiento de los significados culturales.

Los fundadores propusieron el proceso de diseño en términos de relaciones de abstracción-concreción para proponer nuevos lenguajes expresivos. Se refleja esta intención en la tesis de Juan Vega (1991), quien indicaba: “En el análisis de rasgos de esta cultura aborigen, buscamos comprender la relación: geometría- morfología-significación, que nos permitirá trasponerlos a nuevos objetos de diseño” (p. 5). Observamos, en la documentación de la tesis, el uso del concepto de seriación en el proceso morfológico, lo que remite a los límites en la evocación:

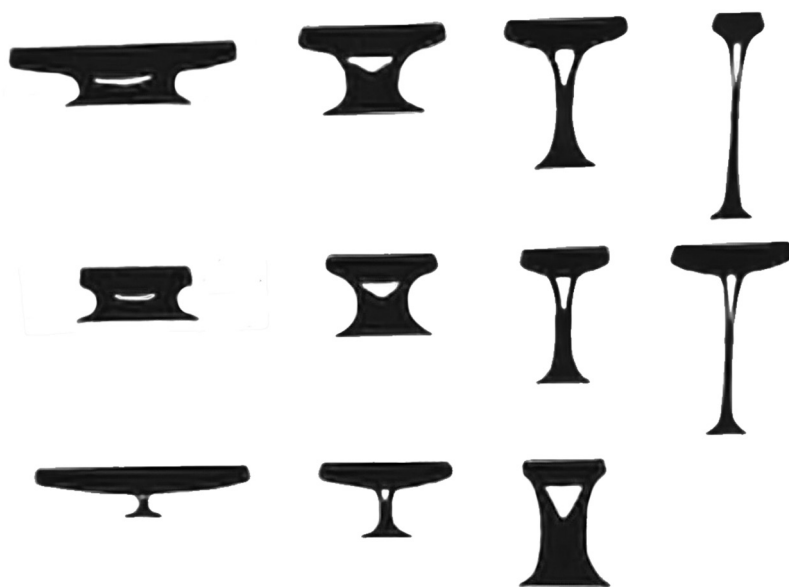


Figura 14: *Proceso de seriación, límite: evocación*

Fuente: Juan Guillermo Vega (1991), reelaboración de la autora

Este proyecto de graduación es representativo del trabajo que se hacía en el área de estudio de las formas. Ahí, evidenciamos el fuerte condicionante de la artesanía sobre el diseño, en cuanto a técnica y materialidad.

Las imágenes representan proceso y concepción del vínculo que pone en evidencia que, en el proceso de diseño, no se trataba de congelar las formas referentes del pasado sino de buscar posibilidades de transformación, al mantener la evocación

del origen. Este proceso lo encontramos como ideología de la Escuela, tanto en textos como en producciones académicas.

La figura muestra un proceso de seriación que, en el campo de la morfología, supone un desarrollo sistemático-lineal de transformación de figuras y de combinatorias de estas series, como proceso que parte de una figura de origen.



Por otro lado, el vínculo didáctico con el artesano era fundamental, en cuanto él, como conocedor de la técnica, orienta sobre los límites y posibilidades en la concreción material.

En este mismo trabajo, el autor señala que se han reconocido los motivos precolumbinos por su alto valor simbólico, y destaca que la fuerza de la representación gráfica permite reflexionar sobre la singularidad de los rasgos, por un lado, y su potencialidad, por otro. Se deja claro, al revisar estos trabajos, que el proceso de diseño retoma rasgos patrimoniales, desde una postura que no solamente transfiere, sino que la pregunta se plantea en términos de cómo reelaborarlos

como mención o evocación. El tema de la seriación es una muestra de la manera cómo la instrumentación teórica buscaba definir modelos operativos para desarrollar procesos de transformación morfológica.

Señala Malo (1990), con respecto al abordaje de su proyecto:

No es el único camino posible para la revalorización, pero sí creo que es un desarrollo coherente con respecto a los principios que lo sustentan; la evaluación última dependerá de los modos de evocación requeridos en cada circunstancia y de la claridad expresada en una tendencia evocativa más generalizada (p. 3)



Figura 15: Interpretaciones morfológicas

Fuente: Sebastián Malo (1990)

Luego, explica:

Sobre la matriz geométrica caben posibilidades de variación en asociaciones y contrastes como interpretaciones diversas a partir de la matriz como estructura abstracta, en nuevas estructuras morfológicas. En la estructura concreta trabajamos sin referencia evocativa, pero con criterios relacionados con la estructura morfológica en cuanto a asociaciones,

contrastes o determinación de áreas gráficas (...) la selección de muestras se orientará según el concepto de relecturas, lo más diferenciadas posibles, potenciando la matriz gráfica de origen, según criterios de confirmación, ruptura o ambigüedad. (Malo, 1990, p. 5)

Asimismo, el autor escoge realizar el desarrollo sistemático de transformación continua a partir de figuras de los sellos de

la cultura precolombinas que, como él define en su estudio, pertenecen al patrimonio ecuatoriano que debe reconocerse y proyectarse al futuro. Señala que todo análisis implica necesariamente la definición de un enfoque para establecer los criterios con los que se abordará un determinado estudio, al reconocer que el campo de la morfología es el lugar para operar con las formas.

Más allá de una valoración meramente patrimonial, lo interesante sería avizorar posibilidades de incorporación de esos rasgos a diseños del presente, operando

con criterios que fundamenten los cambios desde la justificación teórica, sin perder su sentido original desde la significación puramente gráfica. (Malo-Tamariz, 1990, p.11)

El proceso de desarrollo de transformación continua se plantea en términos de composición morfológica, a partir de una figura original del sello. La variación sistemática consiste en la transformación, operada como interpretaciones sucesivas hasta perder la evocación del origen (uso elemental en los comienzos de la digitalización).

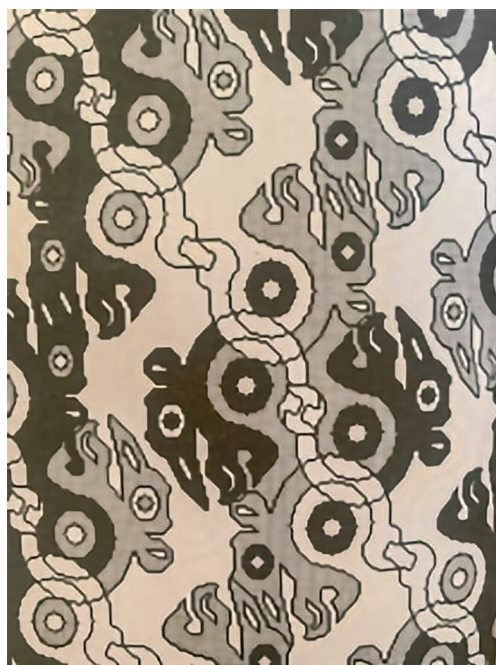


Figura 16: *Desarrollo de las series de transformación continua*

Fuente: Sebastián Malo (1990)



La noción de identidad, como revalorización de las tradiciones

La noción de identidad que abordaba la carrera no estuvo definida de una manera explícita, pero existía. Al revisar los textos, las visiones de fundadores y estudiantes a través de las entrevistas, así como en las producciones académicas relacionadas con el pensamiento de la época, se aprecian esos modos de diseñar formas a partir de los referentes culturales. En palabras de Giordano y Jaramillo (1990), estamos ante “una actitud de rescate cultural y el concepto de forma no se aleja de la tecnología o la función, sino que soslaya el condicionamiento neutro e inexorable para revertir criterios modernistas y diseñar desde otro punto de partida” (p. 128).

Los primeros graduados de la carrera dejan entrever su comprensión sobre el aprendizaje de diseño y reafirman el reconocimiento a los referentes locales:

Este objeto de análisis, como fuente de significados, es un campo específicamente propicio para encarar una propuesta actual, porque los signos de culturas aborígenes son, en general, expresiones sistemáticas que ofrecen una posibilidad de transformación sin perder la evocación de rasgos. (Malo, 1990, p. 7)

A través de las indagaciones sobre su recorrido por la carrera, también han sido enfáticos en reconocer que la presencia del referente cultural atravesaba el proceso de enseñanza aprendizaje:

Para los ejercicios de morfología, solíamos buscar, en formas del pasado, referentes para el desarrollo. Analizábamos piezas de culturas precolombinas para comprender su geometría y realizar operaciones morfológicas para el desarrollo de nuevos productos. (Sanmartín, 2021, entrevista)

En especial se nos pedía hacer un rediseño de... Esto implicaba que se debían tomar productos con características artesanales locales, se los analizaba tanto formalmente como semánticamente, y se intentaba hacer una reinterpretación contemporánea del objeto. En algunos casos se trasladaba esa reinterpretación a otro medio constructivo. (Lazo, 2021, entrevista)

Para las prácticas de taller, analizábamos, explorábamos y transformábamos formas de culturas aborígenes para utilizar los criterios de diseño en nuestros proyectos. (Balarezo, 2020, entrevista)

Descubrimos además que ya había criterios de diseño en producciones artesanales de nuestra cultura. El diseño estaba presente y había que encontrarlo y explorarlo. (Vega, 2020, entrevista)



Al revisar la estructura curricular, destacamos dos asignaturas que complementaban esta mirada: Antropología y Diseño Ecuatoriano. Ambas se impartían en dos niveles. La primera fue dictada inicialmente por el forjador de la carrera, Claudio Malo González; Diseño ecuatoriano se impartió en dos niveles también y fue el nombre con el que se designó a una asignatura que trataba las producciones materiales y simbólicas de culturas ecuatorianas de la época precolombina.

Cabe señalar que hemos analizado los documentos de la carrera, los textos de profesores y estudiantes, y hemos escuchado las entrevistas cuando se hablaba de rescate cultural. El pensamiento de la época no estaba considerando la época colonial ni el mestizaje como parte de la identidad, sino que los estudios miraban a un pasado previo a la conquista española en el siglo XV. Juan Lazo (2021), uno de los primeros estudiantes, recuerda:

El hecho de que quien dictaba Antropología fuese el director del Centro Interamericano de Artes Populares y que fuese él además quien impulsó la creación de la Escuela ya hacía que la carrera tuviese esa vinculación con la artesanía y el medio local, que fue característica principal de la escuela durante muchos años. Las visitas de campo eran constantes, tanto a talleres artesanales de la ciudad como a los pueblos artesanales de la zona. Muchos de los proyectos de vinculación de los que fuimos parte como estudiantes se enfocaban en el rescate cultural de cantones como Sígsig, Gualaceo, Chordeleg, el Complejo Arqueológico de Ingaipirca, que están entre los proyectos de los que participé como estudiante y luego como profesor. (entrevista)

Al analizar la noción de identidad que estaba latente en ese momento, los estudiantes también coinciden en señalar que había una relación con el pasado y una ideología basada en la recuperación y reivindicación. Silvia Loor, graduada en las primeras promociones y que hoy es diseñadora de joyas, cuenta:

Al parecer (es mi hipótesis), había una tendencia a comprender la identidad como rasgos del pasado y recuperarla desde una mirada antropológica. Recuerdo muy bien todos esos trabajos de rediseño de vasijas y otros objetos de culturas aborígenes en que la idea de identidad debía ser entendida con una recuperación de formas de objetos fabricados por las culturas del pasado. En mi caso escogía la manteña, ...pues la sentía más cercana (Loor, 2021, entrevista).

Las producciones académicas revisadas remarcan este marco referencial, pero interesa señalar el proceso de elaboración morfológica con base en las operaciones de diseño. En un compendio de títulos propuestos para los proyectos de graduación de las primeras promociones, se percibe esta mirada:



- Diseño de telas basadas en el *tejido de las fajas del cañar*: huellas del pasado.
- Diseño de joyas inspiradas en la *cultura Tolita*.
- Diseño y rediseño de objetos artesanales rescatando el tratamiento gráfico de la cultura *Tacalshapa*.
- Diseño de objetos utilitarios a partir de los rasgos de la cultura *Narrío*
- Investigación y análisis de la *blusa del traje de la Chola cuencana* y su aplicación en una colección de diseño de moda.
- Diseño de objetos artesanales a partir del análisis morfológico del *traje tradicional* de la Chola cuencana.
- Diseño de una línea de mobiliario para oficina basado en la *iconografía de las fajas* de la cultura cañari.
- Diseño de una línea de lámparas con rasgos relacionados a la cultura *aborígen* del Ecuador; tecnología: cerámica y metal, utilización de los sellos de las culturas representativas del período de desarrollo regional en el Ecuador.

(UDA, Facultad de Diseño, archivos de tesis, actualización 2021)

También hemos encontrado en las producciones académicas un afán por resaltar el proceso de re-diseño y la intención de asegurar, a través de la evocación de rasgos for-

males, la pertenencia cultural. El diseño, de igual modo, debía abordar la actualización en nuevos usos y expresiones de la materialidad.

La mención a la noción de rescate y revalorización está latente en las propuestas de los estudiantes que percibieron, de ese modo, el enfoque de la carrera. Citamos la tesis de Inés Rengel y Elena Malo (1996) como muestra: “Este rescate no tiene como finalidad única una acumulación simple de datos y conocimientos, sino que se proyecta a través de una reelaboración rasgos para proponer diseño actual” (p. 7).

Se han encontrado, además, en un análisis de títulos de tesis, expresiones que hablan de recuperación, *rediseño*, revalorización y revitalización de formas del pasado como indicios de búsqueda de identidad. A continuación, se describen algunas muestras:

- Rediseño de una línea de lámparas
- Rediseño de piezas en cerámica tradicional
- Rediseño de objetos en metal
- Rediseño de vajillas tradicionales en cerámica
- Rediseño de objetos artesanales en fibras de totora

(UDA, Facultad de Diseño, archivos de tesis, actualización 2021)



Las nociones conceptuales en el abordaje de los proyectos mencionados refuerzan la relación del diseño con las expresiones culturales tradicionales y también la búsqueda de una transformación con un sentido de época. Los trabajos de los primeros graduados dan cuenta de esos desafíos, como podemos revisar en los marcos teórico de los proyectos de graduación:

Con este trabajo pretendemos sistematizar y clarificar las instancias de decisión en el diseño cuando la intención se plantea como dialéctica entre pasado y presente. En esta problemática de diseño siempre hay un límite y un potencial a la vez: la gradiente de posibilidades con sentido surgirá de la selección perceptiva y delimitando el encuadro en el reconocimiento o mención de los signos originales. (Malo, 1990, p. 7)

La intención propuesta en la denuncia de tesis es referir el diseño a las fuentes del patrimonio aborigen, es decir, enrolarme en una postura ideológica con consenso en nuestro medio y asumida durante mi formación universitaria. Este punto de partida, estrictamente ético, me lleva a la reflexión sobre los modos de referencia cultural en el diseño, partiendo de experiencias realizadas durante la carrera. (Vega, 1991, p. 1)

La problemática central de esta investigación se basa en la definición de un camino y lenguaje de diseño que permita resolver un proyecto actual retomando rasgos del pasado. La caracterización de rasgos y la trasposición de los mismos, basada en la interpretación y la evocación se manifiestan en un nuevo lenguaje de diseño. (Malo Toral, 1996, p. 12)

Lo que se pretende es generar un lenguaje de diseño, originado en unidades expresivas portadoras de sentido con referencia cultural, nos interesa indagar en formas del pasado, motivos gestores para operar generar un nuevo diseño. (Rengel y Malo, 1996, p. 8)



Los marcos teóricos de los trabajos de graduación refuerzan lo citado al describir los principios orientadores del diseño y asumen el pensar en la conciencia latinoamericana con la intención de profundizar una dialéctica que articule pasado y presente con sentido de pertenencia regional.

Tanto estudiantes como profesores mencionan esta comprensión de la identidad, que se marcaba en el proceso de diseño a través de la relación con el contexto cercano, la recuperación de formas del pasado, procesos y técnicas artesanales. José Sanmartín (2021), estudiante de la primera pro-

moción, indica: “En las aulas siempre hubo conciencia de la realidad del contexto, la producción local, la expresión de la cultura, la tradición... así, el trabajo con la artesanía era muy cercano para nosotros y lo entendimos como parte de nuestra identidad”.

Los procesos artesanales como técnicas de producción para el diseño

La carrera de Diseño encaró el aprendizaje de las técnicas y su relación con la materialidad. Los instructores de taller debían ser artesanos con alto reconocimiento y trayectoria. El planteo curricular promovió la conexión simultánea en el curso de la carrera entre talleres de diseño y talleres de tecnología para esclarecer y potenciar la noción relacional teoría-práctica.

En la revisión de los documentos académicos producidos por los estudiantes, se aprecia la búsqueda de nuevas expresiones respecto de materiales y técnicas que toman siempre a la artesanía como modo productivo. Los títulos de las tesis revisadas lo demuestran:

- Diseño de mobiliario para una vivienda aplicando la *técnica del hierro forjado*
- Diseño de objetos para exposición de joyas en *vitral, hierro forjado y madera*
- Diseño de estampado textil a partir de las formas de *hierro forjado* en Cuenca
- Diseño de una línea de lámparas con la técnica de *vitral*
- Diseño de objetos de *cerámica y cestería* y su promoción gráfica
- Diseño de objetos para promoción turística a partir de la *paja toquilla*
- Diseño de objetos utilitarios en *hojalatería y metalurgia*



4. HILOS QUE HILVANAN UNA HISTORIA: EL SURGIMIENTO DEL DISEÑO EN CUENCA

- Diseño de una línea de objetos para el hogar en *fibras vegetales* flexibles rígidas
- Proyección de la *joyería tradicional* de Cuenca.
- Diseño de objetos utilitarios a partir de los *rasgos Narrío* como aporte a la reactivación de la cerámica municipal Azogues

(UDA, Facultad de Diseño, archivos de tesis, actualización 2021)

De la misma manera, en los marcos teóricos de los trabajos analizados, se descubre la intención de reconocer una formación orientada a la interpretación del contexto local-regional y a la elección de referentes y reconocimiento de los condicionantes en el proceso de diseño.

Sabemos que la tecnología, la función y la forma constituyen una unidad significativa inherente al diseño. Lo interesante es verificar cómo se potencian esos factores cuando no hay obsesiones sobre los condicionantes de la tecnología industrial. (Vega, 1991, p. 5)

En nuestro medio existen numerosos artesanos que se han dedicado desde hace muchos años y tienen la experticia en una técnica que está en peligro de desaparecer, por otro lado, las formas que producen son repetitivas y requieren innovación. La meta principal de esta investigación es rescatar esta técnica que nos permite además potenciarla en diseños contemporáneos. (Abril y Pauta, 1991, p. 5)

La artesanía del hierro forjado es tradicional en Cuenca y su presencia es latente en la arquitectura y elementos decorativos de casi todas las viviendas del medio; podríamos decir que no solo la técnica sino los rasgos expresivos son parte de nuestro patrimonio identitario. (Rengel y Malo, 1996, p. 5)

La visión de un diseño centrado en el uso de técnicas tradicionales y que, a su vez, sea capaz de potenciar su desarrollo, se expresa en la formación académica de los primeros diseñadores en Cuenca.

Si bien el concepto de identidad no se vio explícitamente desarrollado en los trabajos mencionados, se podría argüir que sí existe una concepción sobre la identidad cultural y una correspondencia con la construcción material y simbólica tradicional. Es indudable que hubo un afán por conocer y acercarse al patrimonio cultural mediante las artesanías, tanto en los significados como en las tecnologías; es decir, hubo un interés en los diversos modos en que la cultura configura, material y simbólicamente, el hábitat.



Profesionalismo y experiencias innovadoras: inserción en el medio local

El impacto de la Escuela de Diseño en Cuenca puede leerse en las primeras experiencias innovadoras que surgieron en el medio. Para abordar este análisis, partimos de la premisa propuesta por Ynoub (2015), quien distingue objetivos de propósitos, aunque ella se refiera a la investigación científica. Podemos interpretarlo en el marco del

proyecto académico surgido en Cuenca y sus repercusiones en el contexto. Para la autora, los objetivos se diferencian de los propósitos, pues estos últimos proyectan el conocimiento en términos de transferencia, impacto social e impacto cognitivo. Son justamente estos impactos los que nos interesa conocer.

Los objetivos de la formación del diseñador en Cuenca buscaban un perfil profesional comprometido con el medio productivo local, un profesional reflexivo sobre la realidad cultural, histórica y social del entorno cercano y, primordialmente, un proyectista capaz de diseñar formas portadoras de sentido. Un propósito (no declarado) estuvo, sin duda, en el impacto en el entorno cultural y productivo y en el fortalecimiento del vínculo laboral con los artesanos.

Bajo estas premisas, hemos indagado en el seguimiento de los primeros graduados y las experiencias de trabajo e impactos en el medio. Asimismo, se situaba al diseño en el campo laboral y de mercado, al tratar de analizar y componer esa problemática local. Fue la propia universidad, al impulsar distintas exposiciones de trabajos de los estudiantes, en congresos, seminarios y otras acciones llevadas en conjunto con el CIDAP, la que promovió el reconocimiento de la profesión y su inserción en el medio cultural y productivo.

Mencionamos los congresos y concursos nacionales de diseño: las publicaciones *Diseño y Artesanía* (1990), *Diseñadores y artesanos* (1990), el *1° Encuentro iberoamericano*

sobre Diseño y Artesanía, CIDAP-OEA y el Primer, Segundo y Tercer Congreso Nacional de Diseño (1979, 1990, 1991). A ellos, se suman las firmas de convenios y vínculos con sectores productivos artesanales para incentivar el trabajo conjunto entre el diseño y la artesanía. Entre los más relevantes, se hallan las acciones emprendidas en el cantón Gualaceo con las artesanas toquilleras para un proyecto de alternativas al sombrero de paja toquilla (1990) y otros en Chordeleg, provincia del Azuay. Este fue un proyecto de gran envergadura que se ocupó del diseño de la marca ciudad, y la innovación en artesanías de cerámica y joyería (1993), además de un sinnúmero de proyectos en pequeños talleres artesanales de la ciudad.



4. HILOS QUE HILVANAN UNA HISTORIA: EL SURGIMIENTO DEL DISEÑO EN CUENCA

Como primer caso de trabajo profesional, mencionamos al estudio de diseño que se instaló en la ciudad en el año 1988: *Tendencia*. Este equipo estaba integrado por profesores fundadores y algunos de los primeros graduados. Este estudio de diseño fue pionero en Cuenca y dio paso al reconocimiento del diseño como profesión. De acuerdo con la visión de la carrera de un diseño integral, el estudio ofrecía servicios de diseño gráfico, productos, interiorismo e imagen empresarial. Obtuvieron premios en campañas de turismo y publicitarias, también fueron premiados sus diseños de *stands* en la Galería de Exposiciones de Cuenca. De esa forma, un espacio de trabajo interdisciplinar se había instalado para posicionar fuertemente al diseño en el medio. Esto, en palabras de Jaramillo (2020, entrevista), “fue la experiencia más enriquecedora para fortalecer al diseño y posicionarlo, el diseño empezó a tener nombre en la ciudad”.

Uno de los proyectos importantes de diseño integral se llevó a cabo justamente para quien promovía el rescate y valorización de la artesanía, Diana Sojos. Ella había trabajado en el CIDAP y era una promotora del tejido de IKAT, la joyería tradicional y otras producciones con diseño artesanal. Sojos instaló una tienda de diseño, *Kinara*. Por primera vez en la ciudad, en el ámbito comercial se diseñaba todo: desde el logoti-

po, el mobiliario, la imagen, el interiorismo y los productos que se comercializaban. Todo ello daba cuenta de un trabajo conjunto del diseño con la artesanía.

Otros estudiantes instalaron sus primeros talleres de producción de diseño en vinculación con la artesanía de madera, hierro forjado, cerámica, joyería y textiles, entre otros. Diego Balarezo (2020), estudiante de la primera promoción y ex profesor de la Facultad, nos comenta que esa formación lo ayudó a conocer más de cerca los procesos, los materiales, las técnicas y a valorizarlas en nuevos diseños. Fue una forma de sensibilizar las manos y la mente.

Loor (2021, entrevista) insiste también en esa necesidad de volverse artesana, pero con una visión de experimentación. Ella afirma su convicción de que las artesanías se han mantenido como modo de producción y expresión cultural, pero que se han enriquecido con el diseño. “Estos dos campos nos han permitido reconocernos y mostrar nuestra identidad”.

Las diferentes citas demuestran la intención de generar el vínculo del diseño con la realización artesanal. No se trataba de diseñar unos y elaborar otros, era un buen comienzo para comprender cabalmente esa relación.



Este análisis nos ha permitido alinear los hilos y tejerlos para dar forma a aquello que fundamenta el nacimiento de la primera escuela de Diseño en Ecuador, no como un hecho aislado, sino el resultado de un contexto cultural y productivo que demandaba nuevas formas de pensar y crear. Los fundamentos ideológicos y el desarrollo curricular respondieron a una utopía regional: la búsqueda de un lenguaje propio, arraigado en la identidad y la ética de un modelo cultural autónomo. Más que una simple adaptación de referentes externos, esta escuela se convirtió en un espacio de experimentación y pensamiento crítico, donde el diseño dejó de ser solo una disciplina técnica para convertirse en una herramienta de transformación social. En su origen late la convicción de que el pensamiento de Diseño, cuando se enraíza en lo local en conexión con lo global y lo diverso, puede abrir caminos inéditos. Es así como miramos al Diseño como acto político capaz de incidir en la transformación social, económica, política y cultural de un pueblo.

5

PUNTADAS Y GIROS CONCEPTUALES EN EL DISEÑO Y EN LA NOCIÓN DE IDENTIDAD

“... momento de invención y descubrimiento... juego dialéctico permanente entre sujeto y objeto, razón y sentimiento, consciente e inconsciente, bagaje teórico e invención... profesión y estudio... individuo y sociedad... hombre y contexto...”

Gaston Breyer

En este capítulo analizamos los cambios conceptuales en la noción de identidad respecto de los años ochenta y los factores recurrentes en los productos de ese contexto en comparación con la producción actual del diseño en relación a los medios productivos locales.



La escuela de Diseño en el Pasaje del siglo XX al XXI

Se trata de un momento cultural con características comparables a las de principios del siglo XX. Las diferencias en el estado del conocimiento se reconocen en la perspectiva histórica: en un caso, el proceso es evolutivo, con reminiscencias de la Revolución Industrial; desde allí, se definiría una concepción cultural que prometía un futuro de supuesto progreso y bienestar para todos. Así, se instauraba un modelo ideológico-cultural-productivo, con una extensión planificada, homogénea y universal. La fundamentación filosófica estaba en el planteo cartesiano: una doble visión, determinista en cuanto a valores, era la única interpretación del mundo.

En este esquema conceptual nos referimos a la comprensión de la enseñanza del diseño y hacemos la comparación entre los años ochenta, de inicios de la carrera, y los principios del siglo XXI con las proyecciones, cambios conceptuales y curriculares. El primer momento (triángulo violeta) refiere a un abordaje de la enseñanza que comienza con una propedéutica que enmarca la problemática del diseño, hasta llegar a la especialización y profesionalización disciplinar. Interpretamos la relación unívoca de lo general a lo particular, con el diseño guiado por la técnica artesanal.

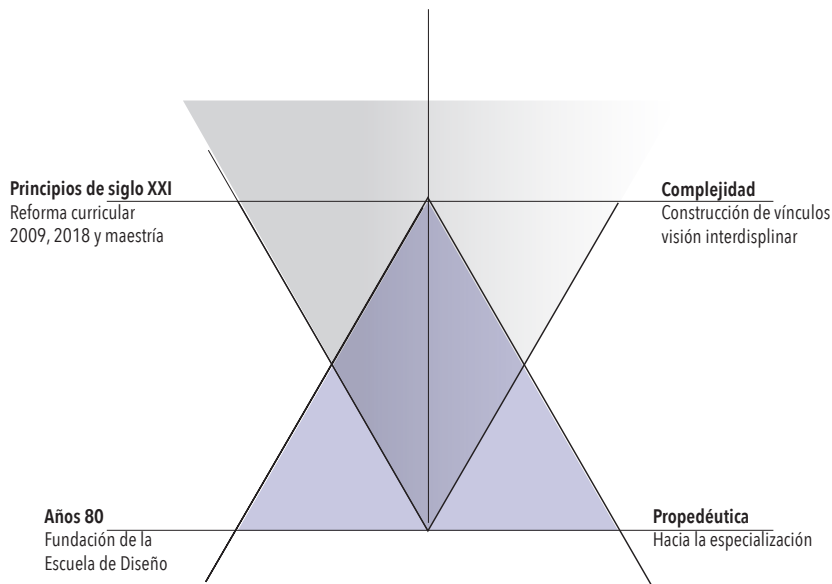


Figura 17: Enfoque de la enseñanza del diseño: fundación y reforma curricular

Fuente: Autora



En el segundo momento, desde los comienzos del siglo XXI en que se dan las reformas curriculares en la carrera, ampliamos la condición de los referentes, el esquema se expande y sale de la introversión, tal como lo vemos en el triángulo invertido en gris. Nos ubicamos precisamente en este campo e intentamos construir, en grados de complejidad, la relación del diseño con la artesanía, para así dar cuenta de lo que significa la complejidad del diseño.

Aquí volvemos a nuestra descripción de inflexión cultural, que se sitúa a principios del siglo XXI. En él, hemos vivido el proceso de cambio como *construcción cultural*, desde un giro de la mirada y la emergencia de un nuevo paradigma, sin expectativas de llegar a establecer o determinar un modelo universalista. Transitamos la inflexión, un cambio con continuidad, sin pensar en revoluciones ni rupturas. Hoy hablamos de procesos, giros, transformaciones, diversidad, conexiones, redes.

Facultad de Diseño, Cuenca 2000-2024. Continuidad y transformación

A través de una profunda investigación basada en entrevistas a fundadores y profesores, así como en el análisis de los trabajos de graduación de los estudiantes y en los documentos oficiales de la Facultad de Diseño, podemos inferir que la sintonía con el momento cultural se encuentra en la formulación de los nuevos programas curriculares los cuales hacen referencia a:

- Una nueva concepción de identidad como constructo.

- Una nueva epistemología, como modo de conocimiento fundamentado en la problematización y en la mirada de la complejidad.
- La continuidad del énfasis en los modos productivos locales (artesanía) pero con otras proyecciones.

Esto no quedó en postulados, sino que observamos cambios en los trabajos de graduación y en los títulos que hemos analizado.

Se dejaban atrás expresiones tales como "recuperación" "rediseño", "revalorización" "rescate" de una u otra técnica artesanal, para reemplazarlas por: experimentación, innovación, relaciones, conexiones, interacciones. Además, un elemento se incorporaba con fuerza: el tema medioambiental, que ponía en evidencia la sintonía de época.



En el escenario del cambio de siglo, transcurridos dieciséis años de haber propuesto un planteo curricular que sentó bases para el origen del diseño como profesión en Ecuador, al consolidarse con matices diversos en las distintas ciudades de país, la Facultad de Diseño enfrentó el desafío de proponer especialidades. Lo hizo con base en las demandas del mercado, la oferta laboral y la empleabilidad de los graduados.

Las promociones del plan curricular inaugural se mantuvieron hasta el año 2000, momento en el que los directivos de la Facultad de Diseño, luego de varios procesos de reflexión y análisis, de re-conocer el nuevo contexto y camino ya abierto por los primeros profesionales que habían empezado a definir espacios de diseño y campos laborales más especializados, decidieron emprender una nueva propuesta académica. Esta remodeló la enseñanza del diseño en áreas: el Diseño Gráfico, el Diseño de Objetos y el Diseño Textil e indumentaria.

Hace quince años, quienes emprendieron el reto de crear la Escuela de Diseño en la ciudad, lo hicieron sobre las bases de nuestra identidad cultural y el rescate de nuestros valores. El Diseño, aunque no como profesión, se venía ejerciendo desde hace mucho tiempo en Cuenca y tenía ya un sitio reconocido por el arte, artesanía y creatividad de la gente. Es así como nació la Escuela de Diseño con una fuerte convicción de rescate de nuestras tradiciones artesanales. Sin embargo, hoy, la sociedad ya demanda diseñadores para áreas específicas con alto conocimiento del contexto y el mercado. (UDA, Facultad de Diseño, Reforma curricular, 2001, p. 2)

Durante el decanato de Vicente Mogro-vejo, quien impulsó las reformas curriculares, se encargó el diseño del plan curricular a una primera comisión integrada por Genoveva Malo y Diego Balarezo, quienes habían regresado de una estancia de Huddersfield, Inglaterra. De acuerdo con Patricio León (2020), decano que tomó las riendas de la reforma curricular en el primer año de su decanato, había señales en el contexto que obligaban a repensar la profesión y todo conducía hacia la especialización en los campos en que se habían posicionado la práctica de los primeros graduados, quienes ejercían su profesión en áreas específicas de Diseño Gráfico, Diseño de Objetos y Diseño de Textil y Moda. Interpretamos este pensamiento y decisión de un replanteo curricular como una actitud de búsqueda permanente por parte de los forjadores del diseño en Cuenca, de nuevos escenarios para el ejercicio profesional en condiciones contextuales que se estaban transformando, tanto en el campo cultural como laboral y productivo.

Patricio León acogió la propuesta presentada e inmediatamente se abrieron nuevos espacios de reflexión liderados por Diego Jaramillo, subdecano en ese momento. Se invitó al primer graduado de Diseño, Sebastián Malo, para recibir sus aportes en el campo del diseño gráfico; Julia Tamayo, para el campo del diseño textil y moda; y Genoveva Malo, para el campo del diseño de objetos. El grupo consolidó la propuesta con mallas curriculares que correspondían a un esquema árbol: tronco común de diseño (tres períodos académicos) y cinco períodos académicos para cada profesión.

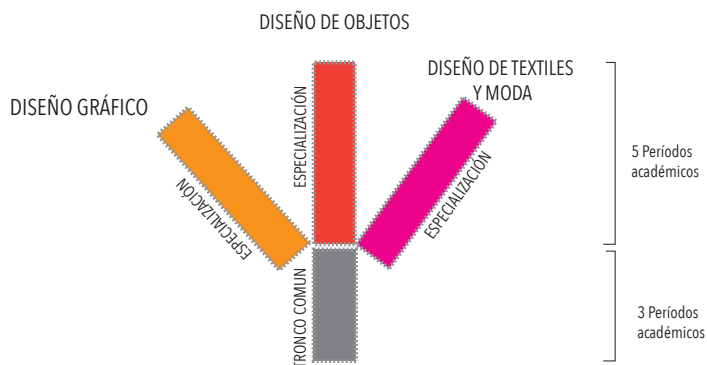


Figura 18: Esquema curricular por especializaciones

Fuente: Autora

En la propuesta de reforma curricular era evidente que la relación diseño-artesanía empezaba a nombrarse de otra manera; se trataba de una propuesta que buscaba el fortalecimiento del diseño en una sociedad que mostraba signos de cambio. Se incorporaron al currículo otros factores, que no estuvieron presentes en el primer plan curricular, como la reflexión sobre el mercado (a través de la incorporación de la materia de Marketing en varios niveles de la formación). Era un testimonio de que existían otros referentes en el contexto transformado que, en ese momento, ponía mucha atención a los sistemas de intercambio y el mercado:

Es así como, la nueva estructura se apoya sobre los pilares fundamentales de: la identidad cultural y el conocimiento de tecnologías tanto artesanales como industriales como base de la capacidad profesional del nuevo diseñador que debe tener amplio conocimiento del mercado. (UDA, Facultad de Diseño, reforma curricular, 2001, p. 3)

En la declaratoria de la nueva propuesta, es notorio el deseo de mantener la ideología fundacional, pues se menciona la identidad

cultural y los procesos productivos artesanales, pero luego se extienden a otros aspectos del campo productivo y al nuevo actor que, como hemos mencionado, ingresa al plan curricular: el mercado. Quienes propusieron esta transformación curricular se encargaron de definir la concepción de mercado alejado de la lógica consumista, sino más bien como un espacio de relaciones productivas y de intercambio, que el estudiante y futuro diseñador debía explorar y conocer:

El estudio y conocimiento de nuestra cultura permitirá formar diseñadores más comprometidos con el medio y conocedores del contexto con una clara identidad. El conocimiento de tecnologías, tanto artesanales como industriales refleja la realidad de un medio productivo que reclama aportes a la artesanía con proyecciones a una creciente industria local. Al mercadeo (Marketing) lo entendemos como herramienta fundamental para acercarnos más al contexto, tanto para conocerlo como para dar respuestas eficaces a las necesidades en una sociedad en donde los temas sociales y ecológicos tienen cada vez más importancia. (UDA, Facultad de Diseño, reforma curricular, 2001, p. 3)



Las bases fundacionales del diseño en relación a la artesanía se reconocían en la nueva propuesta; sin embargo, se proponían otras reflexiones y relaciones con el contexto. Sin duda, las experiencias y vivencias de los profesores en el campo local se complementaron con aquella experiencia en Inglaterra de los profesores encargados en elaborar la nueva propuesta curricular.

En esta propuesta de carreras con especialización, se introducen nuevas perspectivas en el recorrido curricular y articulación de asignaturas que deslinda el taller de diseño vinculado exclusivamente a una tecnología artesanal (que estaba presente en el currículo inicial) y se introduce la problematización de la tecnología como eje para avanzar hacia la experimentación y conocimiento de las tecnologías, tanto artesanales como de producción en serie. De acuerdo con el *problema de diseño* planteado en cada ejercicio académico que abordaba, la teoría habla de diferentes niveles de complejidad tecnológica (se pretendía hacer un acercamiento tanto a tecnologías artesanales de tradición como a las asociadas a procesos de producción seriada). Se mencionan, como nuevas problemáticas: el mercado, lo social y lo ambiental, como variantes en la propuesta curricular.

Es posible identificar en la primera reforma curricular del 2001 que el nuevo perfil profesional trae rasgos específicos del diseñador en un campo de *especialidad* (diseñador de objetos, diseñador gráfico y diseñador de textiles y moda), pero se conserva la esencia de la formación generalista que brinda conocimientos básicos para el aprendizaje del diseño en los primeros tres primeros semestres. Estos niveles son denominados *nivel básico*.

Otro rastro cultural de los orígenes de la carrera está latente e incorpora otros aspectos que incluyen un nuevo estado de conocimiento. A ello, se agregan los avances de los sistemas de representación en el campo de la informática, aspecto que se menciona en el perfil profesional. El nuevo *estado del conocimiento* no se refería principalmente a los sistemas de representación, pues era un cambio conceptual del diseño:

Al *diseñador gráfico* lo definimos como un conocedor de la *cultura local* y la comunicación: experto en comunicación visual, mercadeo, sistemas digitales y diseño apoyado en computadoras.

Al *diseñador de objetos* lo definimos como un conocedor de la *cultura local*, los sistemas productivos artesanales e industriales, así como de la morfología, las herramientas de representación y la relación con el mercado.

Al *diseñador de textiles y moda* lo definimos como un conocedor de la *cultura local*, un experto en diseño, tecnologías y procesos textiles artesanales e industriales, el mercadeo, los sistemas de confección. (UDA, Facultad de Diseño, reforma curricular, 2001, p. 6)

Observamos, en estos textos, declaraciones acerca de los perfiles de los nuevos diseñadores con formación de especialistas. Además, vemos que la mención al contexto, la identidad, la cultura local y los modos productivos artesanales, que estuvo presente en el perfil fundacional, se mantuvo latente en esta reforma curricular del 2001, aunque redefinida.

En el nuevo plan curricular permanecen asignaturas como Antropología y Prácticas en los talleres (artesanales). A nivel microcurricular, se tratan problemáticas referentes al diseño y procesos de construcción de identidad, y los ejercicios en taller conservan esa perspectiva, especialmente en la carrera de Textiles y Moda, focalizada en los procesos investigativos y de producción en diseño, que toman como referentes la tradición textil.

Se incorporan, además y por primera vez, horas de prácticas preprofesionales para que los estudiantes puedan realizar sus prácticas, tanto en Estudios de diseño como en talleres artesanales y de producción en serie. Estas actividades venían a fortalecer, a través de convenios firmados con instituciones, las destrezas para que los estudiantes se incorporen al mundo de experiencia laboral antes de su graduación.

Como propuesta innovadora, se incorpora el proyecto de graduación a la malla curricular, para asegurar la graduación oportuna; es decir, el último proyecto de la carrera se convierte en el proyecto de titulación. Los primeros graduados de diseño con especialidades (Diseño Gráfico, Diseño de Objetos, Diseño Textil y Moda y posteriormente Diseño de Interiores), incursionaron en áreas más específicas de la profesión.

La pregunta es si el cambio hacia las especialidades mantuvo la huella fundacional de las relaciones con la artesanía, o si se desvanecieron, modificaron o reinterpretaron.

Al revisar los trabajos de graduación de los estudiantes de Diseño de Objetos, en un análisis de los títulos, los marcos teóricos y los productos presentados, nos encontramos algunas variantes en los nuevos términos que se incorporan al lenguaje en relación con las técnicas artesanales. De los títulos de tesis revisadas, no se encuentra ninguna con el término rediseño, rescate o revalorización. Se identifican otros términos como: experimentación, identidad, materiales alternativos, deconstrucción y otros abordajes conceptuales:

- *Diseño sensorial* de lámparas contemporáneas en acero inoxidable y vidrio.
- Cerámica plana con *identidad cultural*
- La joyería a partir de petroglifos desde una mirada *deconstructivista*.
- *Alternativas* de diseño artesanal aplicadas a una línea de calzado y accesorios femeninos
- La hojalatería y *materiales alternativos* para el diseño de complementos arquitectónicos



- Diseño de mobiliario popular
- Diseño *experimental* de joyas “jugando con la piel de los metales y de la mente”
- Diseño de estaciones de trabajo aplicados al sector *laboral-artesanal*
- Diseño de objetos en *cerámica y cestería* y su promoción gráfica
- Diseño de un *sistema de souvenirs* basados en la identidad cultural del Ecuador
- Experimentación de *material alternativo* para la aplicación en joyería
- Estudio *biomimético* para la generación de tramas aplicado a una línea de *joyería*
- Experimentación con *paja toquilla* para la producción de objetos (UDA, Facultad de Diseño, archivos de tesis, actualización, 2021)

En el análisis de los títulos de estos proyectos, se distingue un giro hacia la *experimentación* y la búsqueda de nuevas *alternativas*. Podríamos decir que hay indicios de un desfase en la relación *significante-significado* como relación unívoca. Por otro lado, se encuentran muchas menciones a experimentar con diversos materiales y procesos.

Los profesores de la carrera (Sanmartín, 2021; Saravia, 2021; Valdez 2021) coinciden en señalar que hay cambios y transformaciones en la carrera, para encarar la necesidad de pensar no solo en el diseño de objetos, sino en artefactos que testimonien la identidad del objeto. Se visualiza en los títulos de las tesis otras problemáticas del diseño en lo que refiere a lo social, lo ambiental, el diseño para la salud, el diseño para la educación.

Los primeros graduados de Diseño de Objetos reconocen que esta orientación de las carreras con especialidades mantenía un vínculo con la ideología fundacional de su carrera y mostraban algunos signos de transformación:

En el tiempo en que estudié la carrera de diseño de objetos, la carrera estaba enfocada a conceptualizar objetos o cosas que tengan un apego con las tecno-

logías tradicionales de la ciudad como la madera, la plata, la cerámica, la suela, el hueso, entre otros. También se abría la opción de incluir nuevos materiales y tecnologías que, por distintas razones, empezaban a verse, como, por ejemplo, la fibra de vidrio, las resinas, acrílicos y otros. Empezábamos a experimentar con nuevos materiales. (Saravia, 2021, entrevista)

La experimentación se muestra como rasgo de innovación en expresiones de otros graduados que refieren a este tema como signo de cambio:

Una experiencia de aprendizaje con una fuerte tendencia a hacer diseño con identidad y un espacio para exploración de nuevas técnicas, nuevos materiales, reciclaje y expresión formal alejada de formas tradicionales. (Barreto, 2021, entrevista)



5. PUNTADAS Y GIROS CONCEPTUALES EN EL DISEÑO Y EN LA NOCIÓN DE IDENTIDAD

Una oportunidad para conocer procesos tradicionales experimentar con ellos (...) la posibilidad de trabajar en un diseño más conceptual, pero con conciencia del mercado y el contexto. La materia de antropología era, en esencia, donde convergían identidad, artesanía y diseño. (Valdez, 2021, entrevista)

Los profesores de la carrera de Diseño de Objetos, entre los que estaban profesores fundadores y primeros diseñadores que se incorporaron a la planta docente, destacan los nuevos aspectos, visiones y experiencias en relación al currículo fundacional:

Se conservó la esencia de la carrera, pero se actualizó de acuerdo con las condiciones productivas y tecnológicas del momento. (Jaramillo, 2020, entrevista)

Se trataba de una nueva visión que buscaba la empleabilidad e inserción en el mercado. (León, 2020, entrevista)

Construimos nuevas aproximaciones a la problemática del diseño en relación con la conciencia medioambiental. (Bustos, 2021, entrevista)

Era momento de experimentar más con otras técnicas y materiales del medio. (Balarezo, 2021, entrevista)

Saravia (2021), uno de los primeros graduados de la carrera de diseño de Objetos, profesor y coordinador de la carrera de Diseño de Productos en el período 2017-2022 (antes Diseño de Objetos), reconoce que la carrera no ha renunciado a su ideología fundacional, a acoger a los referentes del contexto y la producción artesanal. A pesar de los cambios, se sigue pensando en el artesano, la artesanía y los procesos artesanales. Saravia está convencido de que hoy ya no solo se busca tomar a la artesanía como punto de partida, sino como proceso, técnica y modo productivo para ser reinterpretado y está convencido del valor de los materiales como base para nuevas aplicaciones en la experimentación.

El trabajo de graduación de María Paz Cárdenas (2016) reafirma esta mirada, con su propuesta de diseño de objetos en fibra de paja toquilla para artefactos electrónicos; explora las propiedades del material más allá de la elaboración del sombrero. La innovación está en la experimentación con la fibra y la técnica del tejido como trasmisor de sonido para objetos electrónicos (parlantes). Su proyecto muestra el desfase en la relación significante-significado, al explorar nuevos usos y alternativas para un material tradicional. La paja toquilla, que es la materia prima del tradicional sombrero, se retoma en este estudio, por ser un material de propiedades acústicas importantes. La investigación profundiza en las propiedades físicas, químicas y sustentables de la fibra.



Para el caso de la carrera de Diseño Gráfico, los títulos de tesis que aludían a la artesanía e identidad se presentan en menor porcentaje que en el de las carreras de Diseño de Objetos y Textiles. Sin embargo, se destaca la intención de proponer diseño en relación con el contexto inmediato.

- Sistema gráfico aplicado al diseño de postales y estampillas basado en la *producción artesanal de Cuenca*
- Proyecto de *identidad y promoción* turística para la ruta Baños-Puyo
- Diseño de un sistema gráfico para promocionar las *artesanías* del cantón Gualaceo
- Multimedia promocional/Ingapirca *capital arqueológica* del Ecuador
- Diseño de la multimedia promocional “*Las artesanías en la provincia del Azuay*”

- Diseño de un sistema gráfico para camisetas con *rasgos gráficos* de la vestimenta típica de los indígenas del Cañar
 - Promoción de *patrimonio intangible* e identidad cultural cuencana
 - Diseño de un sistema gráfico para promocionar la *cultura de Saraguro*
 - Las tipografías urbano populares del Ecuador
 - Diseño de una línea de productos gráficos que rescaten la *identidad cuencana*, utilizando técnicas *digitales y artesanales*
 - Diseño gráfico de productos editoriales inspirado en la *gráfica de la pollera* de la chola cuencana
- (UDA, Facultad de Diseño, archivos de tesis, actualización, 2021)

Para el caso de la carrera de Textiles y Moda, al analizar los temas de los proyectos de graduación, los marcos teóricos y los productos presentados, se deja entrever variantes tanto en los títulos como en los desarrollos conceptuales y en los productos. De los títulos de tesis revisados, apenas uno menciona al rediseño como modo de abordar el proceso de diseño. Se identifican otros términos como: *experimentación, identidad, materiales alternativos, deconstrucción* y otras orientaciones conceptuales y operativas:

- *Experimentación* y posibles aplicaciones de la fibra de banano en el campo textil
- *Diseño de telas* de la cultura Saraguro para objetos e indumentaria
- *Identities juveniles*: la moda en Latinoamérica y en Cuenca
- Registro y documentación de *fibras sustentables*. Visión global y local
- Lo feo, lo malo y lo nocivo de la moda, análisis en el *contexto local*
- *Indumentaria y cultura popular*: cambios en la vestimenta indígena de Azuay y el Cañar



5. PUNTADAS Y GIROS CONCEPTUALES EN EL DISEÑO Y EN LA NOCIÓN DE IDENTIDAD

- Análisis comparativo sobre el *método de producción del cuero* entre las provincias de Tungurahua y Azuay (UDA, Facultad de Diseño, archivos de tesis, actualización, 2021)

Los primeros profesores de esta especialidad puntualizan la visión de innovación de la carrera con respecto a abordajes conceptuales y recalcan los procesos y productos que se analizan desde la exclusiva producción material y concreción en productos tangibles. Citamos a Julia Tamayo profesora fundadora de la carrera de Diseño Textil y Moda (hoy Diseño Textil e Indumentaria):

Siempre partimos de los procesos artesanales básicos de aprendizaje y experimentación, que luego son alimentados con comparaciones, criterios teóricos e históricos para llegar a un proceso creativo que satisfaga las necesidades de un mercado contemporáneo (...). La idea de productos o prendas auténticas, identitarias o propias del lugar estaba dado por el proceso mismo de diseño, en donde la investigación previa al diseño ya partía de materiales y procesos tradicionales, el concepto y motivos gestores que originaban la morfología eran cuidadosamente seleccionados por su componente cultural, y en el proceso creativo y experimental se cuidaba que se mantengan los rasgos característicos que pudieran mostrar identidad y marcaran diferencia con los productos del mercado. (Tamayo, 2020, entrevista)

En su calidad de fundadora de la nueva especialidad, Tamayo (2020) explica que el interés estuvo en reflexionar sobre lo que significa ser diseñador de textiles en la región latinoamericana, para formar un profesional ético, conocedor de la cultura y comprometido con el contexto. Freddy Gálvez (2021),

otro de los primeros estudiantes del diseño, con visión generalista y luego profesor de la carrera de Diseño de Textiles y Moda, señala: “Intentamos construir una moda con identidad, más allá de la moda internacional. Para ello, tomábamos como referente los procesos y símbolos locales” (entrevista, anexo 1). Rosana Corral (2021), profesora de la carrera, insiste en la experimentación: “Buscamos experimentar y trabajar con nuevas fibras” (entrevista).

Silvia Zeas, una de las primeras graduadas de la carrera de Textiles, ahora profesora y coordinadora de la carrera, subraya que el vínculo que encontró como estudiante entre el diseño y la artesanía le fue transmitido y fomentado en los diferentes momentos de aprendizaje y ejercicios académicos, y que eso fue un detonante en su carrera profesional y el rasgo más importante que ha construido el sentido en su trabajo como diseñadora. También señala que estos vínculos siempre fueron posibles de ser reconocidos mediante los vínculos que la Facultad mantuvo con el CIDAP. Por su parte, desde su visión como profesora y directora de la carrera, recalca la permanencia del vínculo en la carrera, a través de la reflexión, el reconocimiento y el valor de los referentes locales en el marco de la innovación (Zeas, 2021, entrevista).

María del Carmen Trelles, alumna graduada de la carrera, recuerda que durante su formación buscaba referentes en la cultura local. Una de las experiencias que no olvida fue tomar rasgos del pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín para trasladarlo al diseño de trajes. “Cuando investigué, recuerdo haberme sentido muy atraída por el arte indigenista y, a pesar de no reconocermelo indígena, mis abuelos lo son, y había un sentido de pertenencia que daba una sensación de lo *propio*”. Trelles (2021, entrevista)



La cercanía al CIDAP se mantuvo desde el proyecto fundacional, pues se generaron los espacios y vínculos necesarios para realizar proyectos conjuntos. Guillén (2021) recuerda que “realizamos un proyecto conjuntamente con el CIDAP en el que algunos alumnos de cada carrera trabajamos con artesanos ideando nuevos diseños que pudieran producirse en sus talleres” (entrevista, anexo 1). El trabajo con los referentes de la tradición estaba latente en la carrera y ponía de manifiesto la fortaleza del vínculo que había sido un eje primordial en la creación de la carrera.^[15]

- Diseño de un producto editorial ilustrador para *preservar y difundir* las fiestas populares entre los jóvenes cuencanos
- Diseño de un producto editorial para difundir el *lenguaje popular* de la ciudad de Cuenca
- Diseño de un producto editorial interactivo que aporte al aprendizaje en niños acerca de la *mitología ecuatoriana*

- Diseño de una aplicación móvil sobre la mitología de la cultura Cañari para el *aprendizaje y la revalorización identitaria* para niños
- Sistema gráfico aplicado al diseño de postales y estampillas basado en la *producción artesanal* de Cuenca
- Proyecto de *identidad* y promoción turística para la ruta Baños-Puyo
- Diseño de un sistema gráfico para promocionar las artesanías del cantón Gualaceo

(UDA, Facultad de Diseño, archivos tesis, actualización, 2021)

Por su parte, los profesores manifiestan que intentan que el diseñador gráfico sea capaz de construir un lenguaje de comunicación a través de su identidad” (Lazo, 2021, entrevista, anexo 1). “Nos interesó crear un profesional crítico y reflexivo sobre su entorno” (Torres, 2021, anexo 1). “Era necesario que el diseñador gráfico conozca su contexto de actuación, tendencias y condiciones de mercado” (Serrano, 2021, anexo 1).

Una innovación conceptual

La carrera de Diseño de Interiores

Es importante mencionar otra transformación en el currículo, con la creación de la carrera de Diseño de Interiores, que presenta una innovación conceptual en el enfoque

y se oferta por primera vez en el año 2005 para los estudiantes que ingresaban al 4to. período académico.

La facultad de diseño cumplía 20 años, y con motivo de celebrarlos se crearon nuevos espacios de reflexión y diálogo. Y fue el espacio propicio para crear talleres de trabajo, tanto para la creación de la carrera de diseño de interiores, como la primera maestría en Diseño, que se abriría en enero de 2007.



El inicial equipo de reflexión y preparación de la carrera estuvo a cargo de Dora Giordano y Diego Jaramillo; posteriormente, para preparar la planta docente, se armaron talleres y espacios de reflexión y trabajo integrados por Manuel Contreras, Catalina Vintimilla, Genoveva Malo y Diego Balarezo.

La propuesta conceptual y didáctica de esta nueva carrera se planteó con un enfoque relacional que mira al proceso de enseñanza aprendizaje en una secuencia de composición de problemas (avance en complejidad, no intrínseca u objetiva, sino por factores puestos en juego en cada nivel de cursado). El planteo responde al concepto de interiorismo como un sistema relacional. Cada nivel de diseño se propone en términos de accesibilidad, habitabilidad y de constructibilidad puestas en juego, tanto de variables a nivel conceptual, así como los factores de resolución técnica y matérica.

Las distintas asignaturas del pénsum forman parte de la instrumentación necesaria para abordar los ejercicios de taller, es decir, al campo de la tecnología, la morfología, la representación, entre otros. Cada taller de diseño se estructura como un planteo problemático en las relaciones que se establecen en la configuración del espacio: ambientación-uso-estructura-concreción. La problemática local y los criterios fundacionales se proponen, en el caso de esta carrera, a partir del análisis y reflexión sobre los condicionantes y referentes del contexto (UDA, Documento conceptual, carrera de Diseño Interiores, 2007). Una de las problemáticas que se aborda en los talleres es la problemática del patrimonio como rasgo distintivo del contexto local. Esta es una reflexión que se mantiene en el currículo.

Al indagar sobre la nueva carrera de diseño de interiores y las referencias al contexto, la cultura, la identidad y los modos productivos, los profesores sostienen que se buscaba un profesional del interiorismo que sepa conocer la cultura y resignificar el espacio, que la experimentación conceptual era, para nosotros, tan importante como la experimentación con materiales y que, sobre todo, interesaba un amplio conocimiento sobre el patrimonio y las posibilidades de intervención. Cuenca había sido declarada patrimonio y era un referente muy importante (Jaramillo, 2020, entrevista).

Los estudiantes afirman esta visión: “Se buscaba y propiciaba espacios de experimentación matérica a partir de criterios de reutilización de materiales con enfoque sustentable y en procesos constructivos ancestrales” (Delgado, 2021, entrevista).

Las propuestas de los estudiantes, a través de sus trabajos de graduación, coinciden con estos postulados:

- Diseño de un supermercado en una edificación *patrimonial* del centro histórico de Cuenca



- Diseño de un espacio mínimo en el *Centro Histórico*
- Diseño interior de departamentos para vivienda en el Centro Histórico de la ciudad de Cuenca, en un lugar *patrimonial*
- Diseño de interiores de restaurante *popular* en el Centro Histórico
- Espacio *cultural* multifuncional (UDA, Facultad de Diseño, archivos de tesis, actualización, 2021)
- Experimentación con materiales *reciclables* y remanentes para su aplicación en el diseño interior

De todos los títulos de tesis revisados, no se encontraron alusiones a reelaboraciones, reinterpretaciones ni rediseños. Este era un rasgo presente en los trabajos anteriores. Pero sí es evidente la experimentación con materiales y procesos, con técnicas artesanales y nuevos materiales, muchos de ellos provenientes del reciclaje.

- *Experimentación* con el vidrio como elemento expresivo en el diseño interior
- Espacios *reciclados*: Un lugar donde vivir
- Diseño de guarderías con *materiales reciclados*
- Concienciación, recreación juvenil y *reciclaje*
- Experimentación con pigmentos *alternativos* aplicables al diseño interior
- Experimentación con *materiales de desecho* para su uso en el diseño interior

El enfoque de la carrera de Diseño de Interiores supuso un primer paso para lo que vendría después: una revisión y análisis de las carreras vigentes, acción que se realiza en marco del cumplimiento de los veinte y cinco años de fundación de la Escuela de Diseño y la necesidad de revisión permanente del currículo. Se integró una comisión encabezada por Catalina Serrano, subdecana, y guiada por Dora Giordano, como asesora. La integraban Julia Tamayo, directora de la carrera de Textiles y Moda; Rafael Estrella, director de la carrera de Diseño Gráfico; Manuel Contreras, director de la carrera de Diseño de Interiores; y Genoveva Malo, directora de la carrera de Diseño de Objetos.

Los criterios con los que se plantea la reforma (educativa) contemplan el diseño de una nueva estructura curricular que, a manera de modelo, propone un esquema abierto a la formación, experiencia y construcción de conocimiento que, desde la mirada del pensamiento complejo y relacional sea capaz de generar nuevos vínculos tanto internos (inter y transdisciplinarios) como externos en vinculación con la comunidad, acordes al mundo interconectado en que vivimos. (UDA, 2009, p. 4)



Resulta interesante revisar el microcurrículo que se desprende de esta propuesta y evidenciar que la huella está latente cuando se plantean innovaciones. En el desarrollo curricular, se proponen dos asignaturas en reemplazo de Antropología 1 y 2: *Antropología cultural y Problemática de la identidad*, un desdoblamiento que da cuenta de la intención de mantener abierta la reflexión en cuanto al eje cultural local y con los conceptos de identidad en la formación de diseñadores en relación con la globalidad. Otras asignaturas como *Diseño y Contexto* incluyen, en su sílabo, reflexiones y discusiones sobre las relaciones entre la problemática artesanal y tecnológica y sobre las relaciones entre la producción material y el ambiente natural. Se incorpora la discusión sobre la injerencia del diseño en la problemática social de inclusión-exclusión, diseño en relación a las minorías. Las teorías del diseño se reemplazan por la problemática del *Conocimiento 1 y 2*, como espacio para comprender la epistemología del diseño, tratada desde la heurística (UDA, Facultad de Diseño, reforma curricular 2009).

En las producciones académicas y trabajos de graduación de los estudiantes que cursaron esta reforma de 2009, es posible identificar ese sentido de pertenencia local que se menciona en muchos trabajos de estudiantes de las diversas carreras. Los temas de tesis destacan y refuerzan la experimentación, las interacciones y algunas reflexiones teóricas:

- *Experimentación* con la técnica de tejido de mullo de Saraguro
- Diseño y registro del proceso textil en el telar de pie

- Diseño de objetos textiles con técnicas de *paja toquilla*
- Análisis semiótico del bordado simiatug
- Diseño de *souvenirs textiles* como aporte a la revalorización de la cultura
- Diseño y *experimentación* de la técnica de cestería para objetos textiles
- Diseño de indumentaria con *tejido de punto artesanal*
- Estudio de la estética de los *productos vestimentarios* en la plaza de los ponchos del pueblo indígena de Otavalo

Julia Tamayo en una entrevista comenta que en la carrera se busca *innovar desde la mirada local*, con reflexiones sólidas que permitan identificar problemáticas en relación al contexto cercano como posibles campos de acción del diseño (2020).

En el año 2016, un mandato del gobierno ecuatoriano pidió a todas las universidades del país hacer reformas a sus propuestas curriculares. Para responder a este imperativo, la Facultad de Diseño estructuró una reforma curricular en el marco del *Rediseño institucional de Carreras*. Teóricamente, el rediseño debía acogerse al enfoque teórico de la complejidad sistémica propuesta por Larrea (2014), lo que se concretaba en un currículo articulado con base en ejes problematizadores, núcleos problémicos e itinerarios que establecían recorridos generales y particulares. Un marcado énfasis en el aporte al cambio de matriz productiva como respuesta local, así como la reflexión y actuación sobre las condiciones medioambientales y de crisis social, justifican las propuestas conceptuales sobre las que se debía articular la oferta educativa de todo el país.



Los ejes orientadores del currículo buscaron reforzar, en los modelos educativos nacionales, la construcción de una nueva epistemología que refleje la realidad regional latinoamericana y el momento histórico. Estas propuestas educativas debían reflejar “la lucha contra la exclusión social, la degradación ambiental y la defensa de la diversidad cultural” (Larrea, 2014, p. 67). El enfoque, como se observa, pretendía descolonizar el saber y romper los modelos establecidos.

La Facultad de Diseño asumió el desafío más allá de la imposición, como un espacio para reflexionar los 30 años ya cumplidos de la carrera y plantearse nuevos desafíos. El equipo que propuso este espacio de reflexión y construcción de la propuesta curricular del 2016 estuvo integrado por Genoveva Malo, como subdecana; Patricio Hidalgo, director de la Carrera de Diseño de Interiores; Julia Tamayo, Directora de la carrera de Diseño Textil y Moda; y Rafael Estrella, Director de la carrera de Diseño Gráfico.

Desde el Estado, había una intención de construir un nuevo escenario educativo-cognitivo que dé cuenta de un giro en el conocimiento, que sea capaz de apreciar lo latente en la cultura, el ambiente y la sociedad.

Se propuso un modelo *emancipador*, creado desde la realidad local. De este modo, se reforzó en la exploración de otras formas de conocimiento y en una cosmovisión basada en la diversidad, en abordajes posibles de interpretación de una realidad que requería ser conocida con urgencia, con sus particularidades. El objetivo era instaurar un nuevo modelo de educación superior en el país, a partir de la ruptura con lo establecido, como única forma de conocimiento.

La Secretaría de Educación Superior normó, a través de los conceptos orientadores, que toda reforma curricular que se plantee debía tomar en cuenta la contextualización, la integración de saberes en la búsqueda de una sólida construcción de la cohesión social y una nueva democracia. “Los nuevos modelos académicos de la educación superior deben considerar los cambios que se operan en los horizontes epistemológicos del conocimiento, las nuevas tendencias de la educación superior a nivel latinoamericano y mundial” (Larrea, 2014, p. 2). Los enfoques epistemológicos y teóricos orientadores se basaban en el pensamiento de Morín (1994). La llamada reforma del pensamiento buscaba la contextualización e integración de saberes en una nueva democracia cognitiva y el conocimiento articulado bajo la noción de complejidad. No obstante, este llamado a repensar la educación no tuvo el impacto esperado, por la forma en que se llevó adelante, de manera impositiva y sin dar paso a reflexiones más pormenorizadas.

En la Universidad del Azuay, no se implementó la reforma curricular tal como se había impuesto a través de matrices, formatos y reflexiones comunes, sino que hubo una revisión que, desde la libertad, la autonomía y el modelo educativo institucional, se estudió y propuso una forma de hacer universidad y construir conocimiento reflexivo, pertinente y contextualizado. La Facultad de Diseño asumió el desafío de pensar una nueva propuesta curricular que pueda mantener la esencia de la carrera y proponer ajustes acordes con las transformaciones que se daban en el contexto.



En coherencia con sus principios fundacionales, los cambios culturales y la realidad contemporánea en que se desenvolvía el diseño en las primeras décadas del siglo XXI, la Facultad de Diseño presentó, en el año 2018, la estructura curricular denomi-

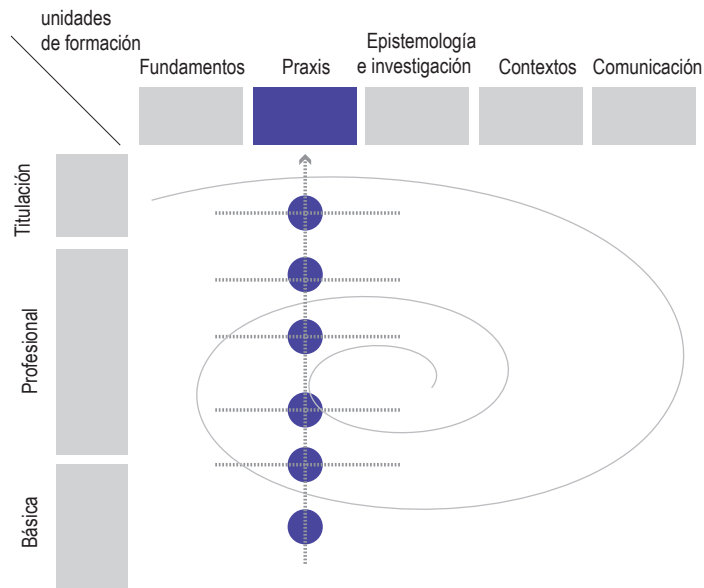
nada *Proyecto innovador*, en relación con el modelo educativo de la Universidad que, liderada por el Doctor Francisco Salgado, marcaba una clara visión universitaria desde la consolidación de la autonomía y la declaración de una visión de comunidad.

La Facultad de diseño, a partir de las reflexiones y experiencias del recorrido durante 35 años, propuso una nueva propuesta curricular que, desde septiembre de 2018, recupera y fortalece la visión esencial del diseño, al ofertar la formación con un año común. Si bien se mantienen las especialidades, se prioriza la formación integral y los recorridos interdisciplinarios. Antropología, Ecología, Ética, Responsabilidad Social, Diseño y Contexto, Epistemología del Diseño, Tecnologías Innovadoras (con visión social) y Prácticas de Laboratorio y Laboratorio Social (servicios a la comunidad) son asignaturas comunes para todas las especialidades. La presencia del contexto cultural está latente y también se manifiesta en el microcurrículo, que incluye reflexiones sobre identidad, cultura y patrimonio, historia latinoamericana, diseño y contexto, entre otras.

El equipo que reflexionó y armó la propuesta del 2018 estuvo integrado por Geneveva Malo, como decana; Rafael Estrella, como Subdecano; Freddy Gálvez, como director de la carrera de Textiles y Moda, que pasaría a llamarse Diseño de Textiles e Indumentaria; Catalina Vintimilla, como directora de la carrera de Diseño de Interiores; y Diego Larriva, como director de la carrera de Diseño Gráfico.

Los perfiles curriculares con mención en cada especialidad hacen visible una vinculación con la cultura, el compromiso social y el compromiso con el medio ambiente. A manera de ejemplo, citamos el perfil de Diseño textil e Indumentaria, el cual, a propósito, y con intención, reemplazó la palabra *moda*, por indumentaria:

- Formar profesionales del Diseño Textil e Indumentaria con profunda comprensión y conocimiento de la problemática los procesos de construcción textil y el traje; capaces de producir proyectos creativos que respondan a las necesidades del contexto en un claro reconocimiento de la cultura, en ambiente y la sociedad.
- Formar profesionales con actitud reflexiva, crítica y responsable frente al contexto y a la profesión, capaces de aportar desde su formación como diseñadores de textil e indumentaria al desarrollo de la región, así como emprender proyectos de diseño cuyo trabajo tenga carácter vinculante y propicie una gestión solidaria y sostenible en un entorno diverso e intercultural, desde una sólida posición ética.



EJE PRAXIS - TALLER DE CREACIÓN Y PROYECTO:
Espacio para la teorización y aplicación. La investigación el descubrimiento, la propuesta

Figura 19: Esquema conceptual curricular, reforma 2018

Fuente: Autora

- Formar profesionales capaces de comprender sus interacciones con el contexto inmediato, sus compromisos y responsabilidades en la transformación de la sociedad a través de la creación de productos encaminados al mejoramiento de la calidad de vida y el crecimiento colectivo. (UDA, Reforma curricular de 2018, Facultad de Diseño)

Este perfil curricular propone un año común para abordar la problemática de la representación, la historia y la cultura (desde lo local a lo global), el diseño básico, los modos proyectuales, la morfología y las prácticas de taller como primer encuentro con la tecnología. A partir del tercer semestre, se independizan las carreras, pero mantienen algunas materias comunes. Luego, alternan, mediante encuentros interdisciplinarios y recorridos particulares, saberes de cada profesión.



Es un currículo abierto al conocimiento y a la reflexión. Existe un enfoque de problematización y su recorrido manifiesta un avance en complejidad por las variables y referentes puestas en la práctica en cada taller (eje articulador del conocimiento). Las carreras mantienen, en los primeros ciclos, la esencia de un diseño generalista con énfasis en los estudios de morfología, antropología, historia latinoamericana, entre otros. Cada carrera continúa en los ciclos superiores con visiones de especialidad y, hacia el final de la carrera, se produce la experiencia interdisciplinar con los recorridos declarados: Diseño, cultura y patrimonio, Diseño social y Diseño y ambiente.

La carrera de Diseño Textil e Indumentaria mantiene un fuerte énfasis en la mirada y conexión con lo local en asignaturas tales como *Textiles ancestrales*, *Historia del traje latinoamericano*, *Tecnología textil*, *Química de los textiles*, y en cuanto a procesos artesanales:

El estudiante explora conceptos como la identidad cultural, formas de vida, cultura popular, interculturalidad, multiculturalidad, transculturación, hibridación cultural, industrias culturales, patrimonio material e inmaterial, redes simbólicas, códigos, imaginarios colectivos, entre otros. Desde la artesanía, están presentes conceptos como el trabajo comunitario, transmisión generacional, tradición, estudio de las técnicas y procesos, iconografía, semiótica, etc. Finalmente, en cuanto a los cruces con el diseño, se puede mencionar conceptos como la reinterpretación, revalorización y preservación artesanal, la cultura como origen de la forma, trabajo colaborativo, multidisciplinariedad, (co)diseño, comercio justo, vinculación, tendencias, análisis del contexto y varios conocimientos más que los estudiantes adquieren a lo largo de su carrera para plantear proyec-

tos que contribuyan a fortalecer los lazos entre el diseño y la artesanía (Guillén, 2021, entrevista, anexo 1).

En este recorrido de más de tres décadas, la relación del diseño con la artesanía que propuso la Facultad de Diseño en Cuenca ha transitado por diversas rutas de significación y se ha transformado en un espacio académico productivo para la región. Hemos visto, a través de las diferentes propuestas curriculares, que existe un sentido latente en la relación del diseño con la artesanía, pero se evidencian signos de cambio. Juan Lazo (2021), ex estudiante y ahora profesor, comenta:

Creo que la Facultad de Diseño de la Universidad del Azuay aún es muy sensible en esa vinculación entre diseño y artesanía. Posiblemente no tanto como en los años noventa, que es cuando la mayoría de diseñadores-artesanos tuvieron éxito en Cuenca, en el país, algunos incluso en el exterior; pero aún se les insiste a los estudiantes en que logren ese equilibrio entre lo local y lo global, que es lo que posiblemente haga que su producción tenga valor y personalidad. (entrevista, anexo 1)



El profesor y ex decano, Leonardo Bustos (2021), analiza la actualidad de la relación:

La relación del diseño con la artesanía está vigente. Es potente como al inicio, pero está transformada. El vínculo con la artesanía y la identidad se manifiesta, inevitablemente, en un sello en el quehacer del diseño local. (entrevista, anexo 1)

Silvia Loor (2021), graduada en las primeras promociones, explica la transformación del vínculo diseño-artesanía en estos términos:

Los cambios que se ven en el diseño con relación a la identidad, fundamentalmente, van a la par de los cambios que hemos tenido como sociedad. Somos sociedades más tolerantes; al mismo tiempo, los

individuos quieren demostrar su manera única de ser a través de los objetos que usan o visten. Ha crecido el interés mundial por viajar y conocer culturas diferentes. Vivimos la diversidad como algo latente; lo auténtico y único ha adquirido más valor, sea esto una joya o una costumbre de un conglomerado. Así miro la identidad, desde mi profesión de diseñadora. (entrevista, anexo 1)

Comprender y caracterizar esta transformación es uno de los objetivos de esta investigación. Los cambios son reflejo de un contexto y espíritu del momento entre la fundación y consolidación de la disciplina, el giro hacia las especialidades en la segunda y tercera reforma y la apertura a los vínculos interdisciplinarios en la última propuesta curricular.

En el año 2022, un nuevo desafío universitario convocó a otros espacios de reflexión para la revisión del currículo y la consolidación de la propuesta 4+1 (cuatro años de grado y uno de posgrado). Este planteo general universitario reafirmó el camino por el que ya transitaban las carreras de diseño en cuanto a la duración de la carrera, las materias optativas, las prácticas preprofesionales y las orientaciones significativas de cada una de las asignaturas.

4+1 GRADO Y POSGRADO

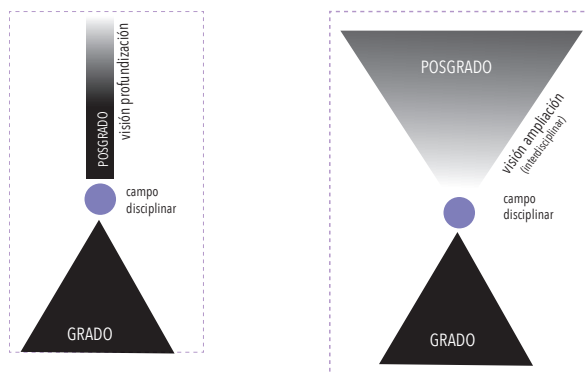


Figura 20: Enfoques posibles de vínculos grado-posgrado

Fuente: Autora



5. PUNTADAS Y GIROS CONCEPTUALES EN EL DISEÑO Y EN LA NOCIÓN DE IDENTIDAD

La visión integral-humanista de carácter interdisciplinar se fortalece con el sistema de materias optativas en la carrera, entre carreras y de toda la universidad.

El equipo que trabajó, consolidó y presentó la estructura curricular del 2022 (vigente hasta la fecha) estuvo integrado por

Rafael Estrella, como Decano; Verónica Heras, como Subdecana; José Luis Fajardo, como Director de la carrera de Diseño de Objetos; Fabián Cordero, Director de la Carrera de Diseño Gráfico; Silvia Zeas, Directora de la carrera de Diseño Textil e Indumentaria; y Giovanni Delgado, Director de la Carrera de Diseño de Interiores.

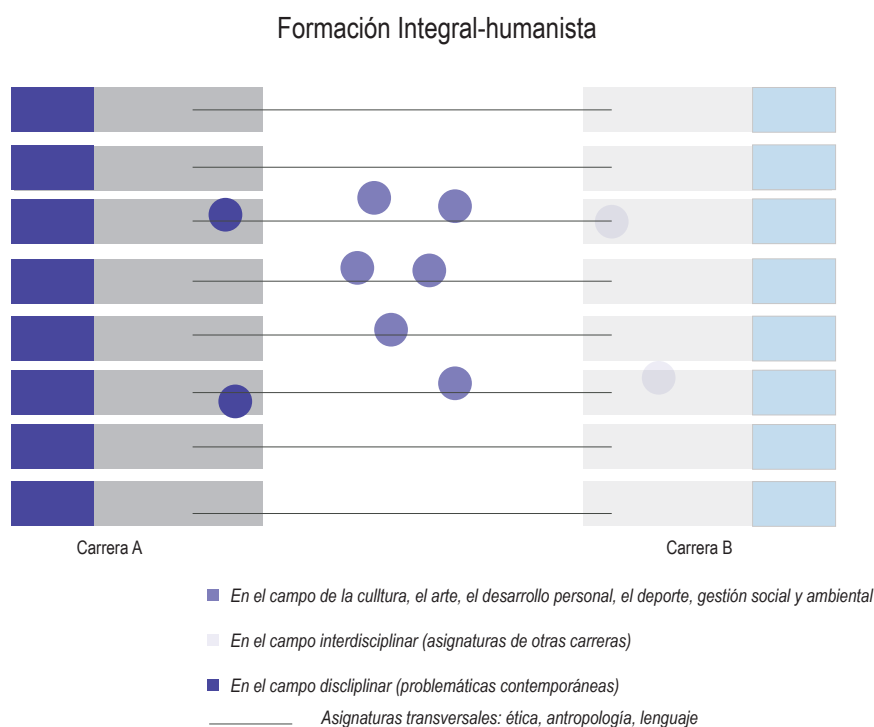


Figura 21: Conjunto de asignaturas transversales y optativas

Fuente: Autora



Paso del grado a posgrado

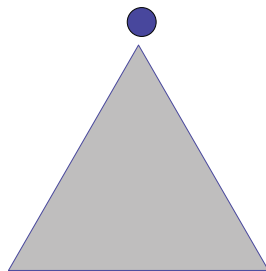
Como parte del proceso de continuidad, cambio y transformación de la Escuela-Facultad de Diseño, se ejecutó la Maestría en Diseño por primera vez en 2007 y luego en 2014. Resulta interesante indagar los vínculos de estos proyectos con el enfoque conceptual de la Escuela de Diseño que se inauguró en 1984 y la manera cómo se enuncia

(o no) la relación del diseño con la artesanía y la noción de identidad.

El enfoque conceptual de la Maestría en Diseño da cuenta de una transformación en el posicionamiento y en la manera de abordar el campo de estudio del diseño. En los objetivos se menciona claramente:

Se pretende construir nuevas miradas problematizadoras en el enfoque sobre el diseño como disciplina ya consolidada en la región. Se presenta una nueva mirada de la profesión en el paso del pregrado al posgrado con nuevos campos de acción y enfoques conceptuales (...) no más de lo mismo, no más especialización sino ampliación de la problemática del diseño en la cultura contemporánea. (UDA, Documento conceptual, Maestría en Diseño 2007, p.5)

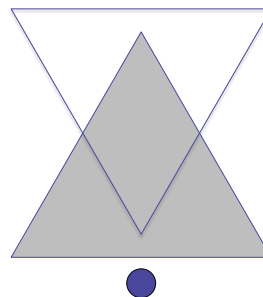
CONOCIMIENTO ESPECIALIZADO



PROPEDÉUTICA
(conocimiento general)

Visión GRADO

CONOCIMIENTO QUE SE EXPANDE



Enfoque **abarcativo**
Del conocimiento especializado a una
visión de ampliación.

De la disciplina a la multi e
interdisciplina.

Figura 22: Enfoque de la maestría en Diseño

Fuente: Autora



El posicionamiento en la contemporaneidad, a partir del giro epistemológico, sitúa al diseño como un articulador de innovación-cambio e identidad. Esta ideología de la Maestría en Diseño enfatiza la formación de un nuevo diseñador, como gestor, productor y crítico, con una formación basada en la problematización como manera de abordaje sobre la realidad. El perfil propone romper con el esquema especialista, para ampliar el campo y visión del diseño. “Ya no buscamos al especialista sino el director de orquesta” (Jaramillo, 2007, s/p).

Al revisar los documentos conceptuales de la Maestría, se evidencia una carrera que se construye en relación al contexto, como se planteó en 1984, pero con transformaciones que se ajustan a la nueva realidad: el

estudio de los modos productivos no refiere exclusivamente a la artesanía, sino que se propone recurrir al contexto productivo regional, cultural y ambiental como referente y condicionante de su pertinencia. De igual manera, se problematiza la relación entre el contexto global y local como debate ideológico de la maestría, para plantear el tema de la identidad en términos de nexos problemáticos en los que interviene el diseño.

Es ineludible abordar el tema de la identidad como posicionamiento, asumiendo las diferencias y la diversidad, como situación del diseño en un proceso de mundialización y como sentido en términos de ética cultural en el contexto temporal y espacial. (UDA, Documentación, Maestría en Diseño, 2006)

La visión antropológica se mantiene en el enfoque curricular para el carácter cultural del diseño y para asegurar su relación con el contexto cercano, pero se hacen visibles las nuevas discusiones sobre la noción de identidad. Los objetivos y propósitos de la maestría resaltan una fuerte identificación con la cultura regional y la búsqueda de inserción en la sociedad de un profesional con pensamiento crítico y comprensivo de los procesos de cambio en el estado del conocimiento y sus consecuencias en la cultura y en la profesión.

La problemática del proyecto, en referencia a la ecología, el ambiente y el tema social están presentes en un programa que busca resignificar la noción de proyecto desde la complejidad y movilizar la disciplina a la trama cultural. Otro eje articulador del currículo es la discusión sobre la ética cultural del diseño, abordada desde la construcción de

la identidad en los procesos de transformación global, a partir de las conexiones, similitudes y diferencias culturales.

Los documentos conceptuales de la maestría, ciertamente, reflejan el enfoque crítico de la disciplina en la relación con la práctica proyectual y el ejercicio profesional.



La formación profesional se basa, habitualmente en la deducción de lo general a lo particular, es decir, en la noción de aplicación de criterios generales a casos particulares, el pensamiento complejo supera ese tipo de inferencia y busca la comprensión a través de otras conexiones y de los temas recurrentes de la práctica proyectual y gestión profesional. Esto implica poner en evidencia las estructuras problemáticas, como ejercicio permanente del pensamiento crítico. (UDA, Documentación Maestría, en Diseño 2006)

La manera de encarar el contexto es diferente a la de los años ochenta, y no es más que resultado del interés en profundizar en el desarrollo de la práctica proyectual a través del uso de instrumentos no contemplados en la formación de grado y por acometer problemáticas propias del contexto local. Se anuncia el acercamiento a la realidad tecnológica y modos productivos, pero no apunta exclusivamente a la artesanía: “Conocer el potencial de los materiales, técnicas y saberes de la región a través de conceptos de re-significación” (UDA, Documentación Maestría Diseño, 2006).

El proyecto curricular de la Maestría en Diseño muestra un firme posicionamiento en la contemporaneidad, al configurar la relación local-global y situar la problemática en las potencialidades del diseño en la

región. De igual manera, se enfatiza en no fragmentar la teoría de la práctica al introducir una nueva noción: la aplicabilidad, y se estima a la teoría como referente eventual en la práctica. Los productos académicos, como tesis de maestría, demuestran este enfoque, al problematizar y articular las dimensiones conceptuales y operativas. Los temas escogidos por los maestrantes dan cuenta del enfoque:

- *Interacciones* entre el diseño y artesanía, hacia una nueva significación
- Aprovechamiento de la técnica artesanal del herrero con *adaptación* de nuevas experiencias productivas
- Construcción de *vínculos* entre el contexto productivo artesanal local y el contexto de mercado asiático a través de una codificación de comunicación cultural
- Taller *experimental* de joyas en la Universidad del Azuay
- Entre la artesanía y la industria: *fusionando sistemas productivos*, madera, cerámica y totora
- Los *emergentes tecnológicos* enfocados al diseño. Alcances de las tecnologías de fabricación por adición
- Joyería contemporánea y desarrollo local: el impacto de las *tecnologías digitales* en la cadena de valor

(UDA, 2010, Archivos de tesis de maestría)

En el marco teórico y fundamentación conceptual de las tesis, se reconoce la mirada crítica sobre un objeto de estudio. Las tecnologías artesanales siguen siendo una huella que se mantiene desde el origen de la carrera, pero han cambiado. Interesan los procesos de experimentación como forma de aprendizaje, la interacción y creación de nuevos vínculos, la postura crítica, las relaciones que resultan de problematizar las cuestiones del diseño en relación a la cultura, el ambiente y la sociedad.



Lee (2009) explora las relaciones entre costumbre, tradición y cultura latentes en la artesanía como portadores de identidad y propone nuevas reflexiones entre lo local y lo global, enfocadas en el mercado y el comercio, e indaga en las relaciones entre industria, artesanía y diseño como estrategia proyectual para incursionar en mercados globales como el asiático. Encalada (2009) problematiza la renovación de la técnica del Ikat en relación con la producción, innovación y nuevos mercados. Su proyecto aborda la realidad contextual productiva y propone nuevos vínculos no establecidos previamente. Otros proyectos se interesan por la experimentación y construcción de vínculos entre la enseñanza y realidad proyectual y

por la problemática global-local. Se busca experimentar con diversos caminos de ideación y producción de diseño para fortalecer y consolidar la visión de proyecto y, de esta manera, evitar la brecha entre enseñanza y realidad proyectual.

Las producciones locales como expresión de la cultura deben evidenciar estas nuevas realidades, deben ser capaces de mostrar lo heterogéneo dentro de lo homogéneo. Las prácticas y saberes ancestrales pueden ser portadoras de una nueva identidad que se reconstruye en la sociedad y cultura contemporánea. (Malo-Toral, 2009, p. 17)

La segunda versión de la Maestría en Diseño, del 2014, se organiza con la misma visión, pero con algunas variantes tales como un énfasis en la relación de diseño con la política pública, lo que se manifiesta en la pertinencia de desarrollo local y en los planes de desarrollo con el cambio de la matriz productiva regional que impulsan a la producción local. Asimismo, pretende rescatar el potencial de la región en cuanto a materiales, técnicas y procesos que se deben explorar en sincronía con el contexto y las posibilidades de innovación, con una nueva propuesta para analizar al diseño en la cadena productiva o cadena de valor.

El programa explicita la relación con el contexto local. En sus declaraciones, se distingue todavía la huella de fundación de la carrera, pero transformada, pues ahora la identidad en el diseño es una problemática que amerita estudios interdisciplinarios que indaguen las transformaciones en el desarrollo del pensamiento académico en las universidades de América Latina. La cons-

trucción de una identidad local, con vínculos hacia lo global, habla de una concepción del diseño imbricada en la trama cultural de América Latina (UDA, Fundamentos Maestría, 2014). Por otro lado, se buscaba también orientar el conocimiento a través de estrategias de relación entre el pensamiento crítico y la práctica proyectual, como apuesta compositiva de *estructuras problemáticas*.



La producción de diseño en dos contextos distintos: semiótica y construcciones de sentido

En este apartado recurrimos al análisis semiótico de las producciones académicas de los dos momentos puestos en comparación para descubrir las variaciones en las construcciones de sentido. El análisis como *semiosis* social es un estudio de los procesos sociales en tanto gramática y producción como configuradores de los *sistemas de significación*, a los que Verón (2004) califica como *construcción de sentido*.

1. Creación de la carrera: últimas dos décadas del siglo XX (fin de siglo)
2. Consolidación y transformación de la carrera de Diseño: dos primeras décadas del siglo XXI (comienzos de siglo)

Lotman (1996) concibe la cultura como sistema complejo que debe ser interpretado,

traducido y examinado en su construcción histórica y aduce que los signos adquieren sentido en *un espacio delimitado por códigos*, a lo que denomina *semiósfera*. A su vez, remite a las *fronteras semióticas* como permeables a la traducción y a nuevos procesos de recodificación.

Ambos enfoques ayudan a analizar el recorrido del diseño en estos dos momentos y confirman nuestro posicionamiento. Hemos tomado dos momentos temporales como ámbitos de referencia diferentes y argumentamos, a través del *giro epistemológico*, una *construcción de enlace* entre uno y otro contexto, lo que configura una *estructura relacional* compleja.

A través de este recorrido por la historia, los caminos, las reflexiones y las distintas relaciones con contexto que ha tenido la carrera de diseño y concretamente las producciones de sus estudiantes, realizamos análisis comparativos para definir y comprender dos momentos históricos importantes

Hemos tomado como eje fundacional la relación diseño artesanía para desarrollar un análisis de *discurso* de casos representativos de las producciones académicas, los trabajos con instituciones vinculadas a las artesanías y los trabajos profesionales. Elegimos intencionalmente producciones con técnicas representativas: tejeduría artesanal, joyería y alfarería para estudiar y comparar los dos momentos de estudio. Hemos escogido, además, tesis que, si bien no remiten específicamente al uso de técnicas, sí lo hacen sobre conceptos de evocación de rasgos de tradición y transformación.

El enfoque de semiosis social de Verón (2004) propone que lo que conocemos como discurso es una *construcción de sentido* en una determinada temporalidad y condición de contexto. De esta manera, el análisis de discurso en cuanto sistema de significación indaga en las condiciones en las que estos discursos se producen. Seleccionamos, para este análisis: las condiciones de producción, la gramática de producción, las condiciones de reconocimiento y la gramática de reconocimiento, por ser las instancias de construcción de sentido. Además, definimos a la circulación (significación social) como interpretación en todo el análisis. A continuación,

se muestran las producciones de diseño que analizamos en cuanto producción de sentido y construcción de significación, en función de su temporalidad y contexto. Un primer grupo de objetos corresponde al primer momento de análisis; el segundo, a la contemporaneidad.

Se describen, a continuación, algunos de los trabajos de estudiantes que han sido analizados. El primer grupo presenta algunos proyectos del p \acute{e} nsum fundacional (1980-2000) y el segundo grupo, las transformaciones curriculares (2000-2020).

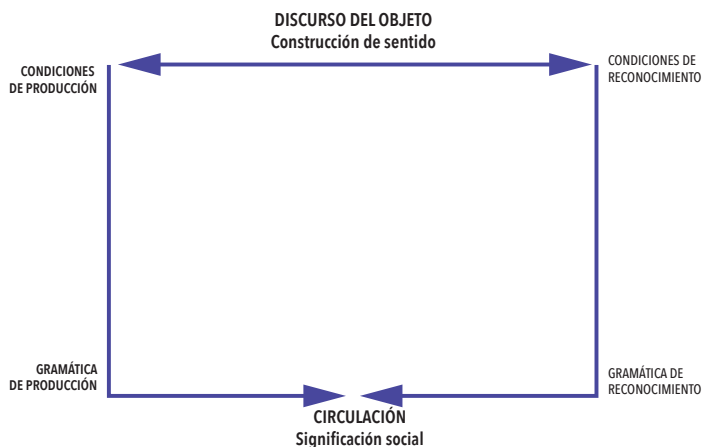


Figura 23: Esquema de análisis de discurso para objetos

Fuente: Verón (2004), elaboración de la autora (tomado de presentación de la Dra. Mabel López, 2019).



Análisis referido al pensum fundacional

Caso 1

Proyecto de graduación asociado a la técnica tradicional del tejido en paja toquilla. Se trata del diseño de una línea de carteras elaborada en cuero y paja.

Interpretamos el discurso (construcción de sentido) de esta serie de objetos asociado al rescate de técnicas como valoración de lo propio y el reconocimiento del contexto cultural. Se identifican las condiciones de producción asociadas a la recuperación del material (paja toquilla) y el tejido para otro uso. La gramática de producción de la serie de objetos (carteras) muestra operaciones

morfológicas con límites de variabilidad que definen la pertenencia al sistema y mantienen el rasgo de origen. En cuanto a las condiciones de reconocimiento, se evidencia la intención de innovar la tradición; y la gramática de reconocimiento pone de manifiesto nuevas relaciones forma-función, forma-expresión, técnica-función.

La significación social o circulación, término de Verón (2004), se plantea en el contexto de diseño con énfasis en el rescate cultural. Se incorporan variantes en las relaciones forma-función, forma-expresión, técnica-función (el uso de carteras como alternativa al tradicional sombrero).



Figura 24: Análisis de discurso. Caso 1-Diseño de una línea de accesorios de vestir en paja toquilla.

Fuente: Angélica Molina (1990), elaboración de la autora.

Caso 2

Proyecto de graduación que aborda el diseño de una línea de lámparas a partir de rasgos de la cultura precolombina Tacalshapa, con la técnica tradicional de alfarería.

Interpretamos el discurso de esta serie de objetos en términos de valoración de lo propio y el reconocimiento al contexto cultural. Identificamos las condiciones de producción en relación al rescate de la técnica

tradicional de alfarería y a los rasgos de culturas aborígenes (cerámica Tacalshapa). La gramática de producción refiere al proceso de seriación. Las condiciones de reconocimiento están basadas en un diseño que valora el patrimonio. La gramática de reconocimiento manifiesta nuevas relaciones forma-función (el paso de una vasija a una lámpara). La significación social se asocia al diseño con énfasis en el rescate cultural.



Figura 25: Análisis de discurso caso 2-Diseño de una línea de lámparas en cerámica a partir de rasgos de la cultura Tacalshapa

Fuente: Juan Guillermo Vega (1991), elaborado por la autora.



Caso 3

Proyecto de graduación asociado al diseño de una línea de joyas. El trabajo reinterpreta los rasgos de los tapices de la cultura Salasaca y su trasposición a la joyería.

Interpretamos el discurso de esta serie de joyas en su afán por valorar lo propio y el reconocer el contexto cultural por la permanencia y evocación de rasgos. Identificamos las condiciones de producción en el uso de la técnica tradicional de joyería. La gramática de producción indica el proceso morfológico de seriación como proceso para definir sistemas tipológicos (línea de joyas).

Las condiciones de reconocimiento se manifiestan en el planteo de un diseño cuyo fin es revalorizar el patrimonio cultural. La gramática de reconocimiento puede leerse como la evidencia de nuevas relaciones forma-función, forma-tecnología (el paso de imagen bidimensional a tridimensional, del textil a la joyería). La significación social está en el diseño con énfasis en el rescate del patrimonio cultural.



Figura 26: Análisis de discurso caso 3-Diseño de una línea de joyas con base en rasgos de la cultura Salasaca

Fuente: María Elisa Zambrano (1997), elaborado por la autora.

Caso 4

Proyecto de graduación: desarrollo gráfico sistemático.

Interpretamos la construcción de sentido de esta serie gráfica sistemática en sus condiciones de producción asociadas al recono-

cimiento de sellos aborígenes en su potencial de generación variable de formas. Las condiciones de reconocimiento proponen la relación transformación-evocación (como límite).

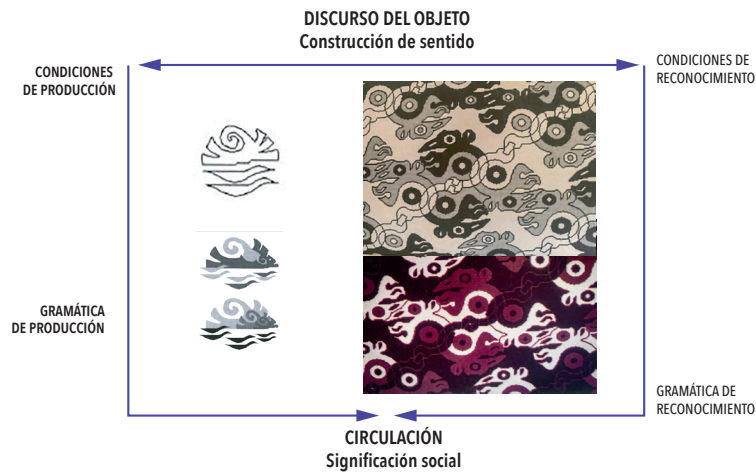


Figura 27: Análisis de discurso caso 4-Diseño gráfico sistemático a partir de sellos de culturas precolombinas

Fuente: Sebastián Malo (1991), elaboración de la autora.



Análisis referido al pensum reformulado. Nuevos enfoques

Caso 5:

Proyecto de graduación del diseño de un objeto electrónico con uso de fibras naturales. Se trata del diseño de un parlante con la fibra natural de paja toquilla (fibra con la que se teje el tradicional sombrero ecuatoriano).

Interpretamos el discurso de este proyecto en la valoración de lo diverso en cuanto producto contemporáneo con evocación de la cultura local. Inferimos que esta produc-

ción da cuenta de la evocación en el uso del material. El producto resultante excede la cultura local y establece otras relaciones con el contexto productivo, gracias a la experimentación. El material original (fibra de paja toquilla) se explora y experimenta en distintas posibilidades funcionales como la transmisión de sonido. Se produce, así, un desfasaje en la relación significante-significado y detectamos un valor emergente (de uso) referido al descubrimiento de las propiedades acústicas del material.



Figura 28: Análisis de discurso caso 5-Diseño de objetos electrónicos en paja toquilla

Fuente: María Paz Cárdenas (2016), elaboración de la autora.

Caso 6:

*Proyecto de graduación asociado al desarrollo de una vajilla que retoma tanto la gráfica andina como la interacción comunitaria en el simbolismo de la *pampa mesa* o comida compartida. El proyecto de diseño, de rasgos contemporáneos, busca insertarse en un mercado global. Propone, además, la posibilidad de inserción en mercados locales y la propia comunidad.*

Interpretamos el discurso de este de diseño de vajilla como una valoración de lo diverso en cuanto producto contemporáneo con evocación de una cultura local (uso de técnicas de cerámica y referentes de costumbres locales). Inferimos que esta producción da cuenta de un referente en cuanto a los simbolismos locales (material, expresión y usos). Encontramos un valor emergente en cuanto a evocación de costumbres ancestrales más allá del objeto.



Figura 29: Análisis de discurso caso 6-Diseño de una vajilla con rasgos culturales de las fiestas andinas del Inti Raymi

Fuente: Daniela Troya (2015), elaboración de la autora.



Caso 7

Proyecto de graduación de diseño interior con el uso del tejido de paja toquilla mediante un proceso de experimentación con las propiedades expresivas, tecnológicas y acústicas del material.

Interpretamos el discurso de este diseño en el espacio interior mediante el uso del tejido de sombrero como referencia de uso del material. La experimentación dio como emergente el valor acústico y el cambio de escala respecto del uso del material.



Figura 30: Análisis de discurso caso 7-La paja toquilla en el espacio interior

Fuente: Denisse Reyes (2016), elaboración de la autora.

Caso 8:

Proyecto de graduación asociado al diseño paramétrico de joyas. Se trata de un análisis de la joyería tradicional para ser trasladada al diseño paramétrico.

Las condiciones de producción conducen a nuevos procesos tecnológicos. Las condiciones de reconocimiento se dan en la transferencia de una tecnología social al campo artesanal.

En el siguiente esquema, se efectúa un análisis comparativo en términos diacrónicos y sincrónicos referidos a proyectos de diseño que plantean referentes similares en cuanto relación con el contexto cultural. Pretendemos descubrir la construcción de sentido y los emergentes en el campo de la significación, más allá de los valores inherentes a los proyectos.

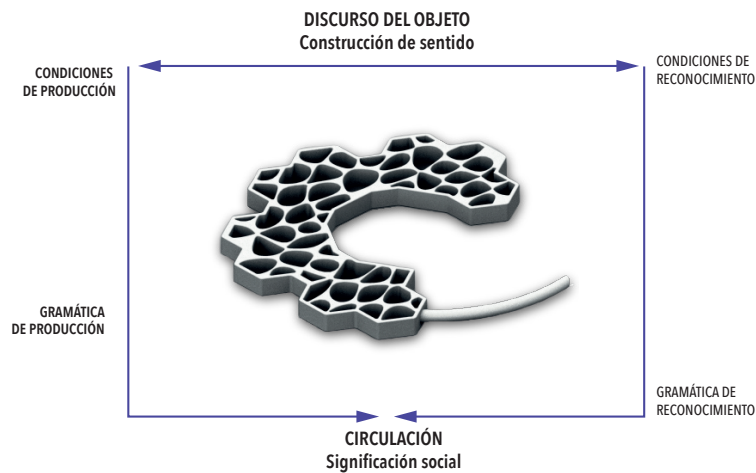


Figura 31: Análisis de discurso caso 7-La paja toquilla en el espacio interior

Fuente: Denisse Reyes (2016), elaboración de la autora.



Análisis comparativo de tesis de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI

Tomamos como referencia un mismo material. Por ejemplo:

- Paja toquilla: Comparamos dos productos. Primero, una línea de carteras que refiere al pensum fundacional, en donde la intención de revalorización se evidencia en la aplicación de la técnica de tejido sin alteración. En un segundo momento, en un trabajo de graduación de 2016, la misma técnica se experimenta para descubrir el potencial del tejido como transmisor de sonido para el diseño de un parlante. Estamos frente a un concepto emergente en la relación diseño–ar-
- tesanía que refiere al uso basado en las características acústicas no vistas anteriormente respecto del material.
- Cerámica, alfarería tradicional: Tomamos como referencia un primer ejemplo al que hemos hecho referencia en términos de valoración y “rescate” de la técnica tradicional de alfarería y a los rasgos de culturas aborígenes. En un segundo momento de transformación la variable es la experimentación con la forma, color, más allá de las técnicas tradicionales. La construcción de sentido está en la serie gráfica sistemática en términos de evocación.



Figura 32: Análisis diacrónico y sincrónico

Fuente: Autora.

Interpretación de la problemática del diseño y su relación con la artesanía. Dos momentos culturales y diferentes contextos de pensamiento

Habíamos señalado, en las páginas iniciales de este libro, que al desarrollar un estudio comparativo sobre el planteo problemático del diseño en dos momentos culturales (años 80 y primeras décadas del siglo XXI-contemporaneidad), podríamos descubrir un cambio de paradigma y argumentar las diferencias en el vínculo del diseño con la artesanía y con la noción vinculante de identidad.

Es así como hacemos referencia a nuestro esquema heurístico de conocimiento, desde donde proponemos el análisis crítico de los momentos en mención. Planteamos dos

instancias, que buscan las diferencias en la lógica relacional entre los cuatro factores: sujeto, objeto, marco valorativo, contexto.

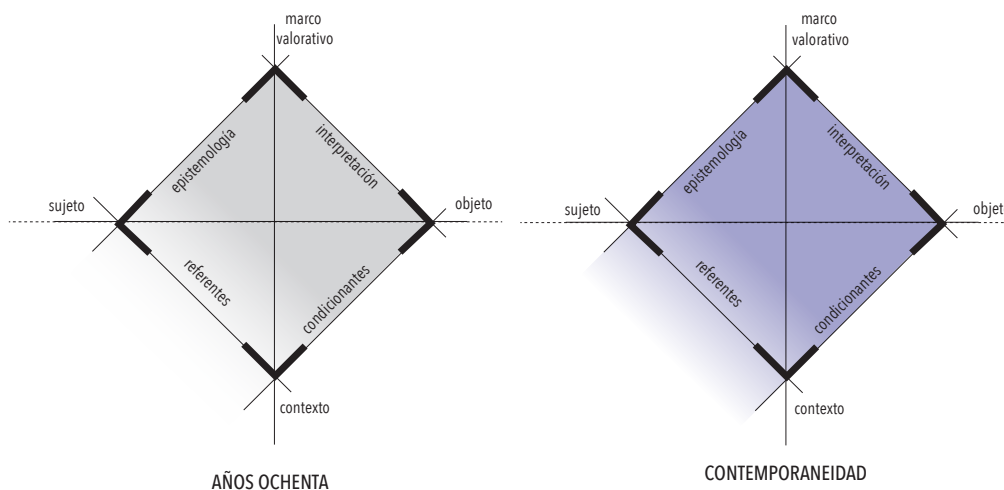


Figura 33: Esquemas: años ochenta y contemporaneidad

Fuente: Elaboración de la autora



El planteo del esquema comparativo, con base en dos cortes en la historia reciente, años ochenta/contemporaneidad, y la argumentación del vínculo nos dirigen a un análisis

contextual, sincrónico, en correspondencia con cada corte temporal, con relación al diseño.

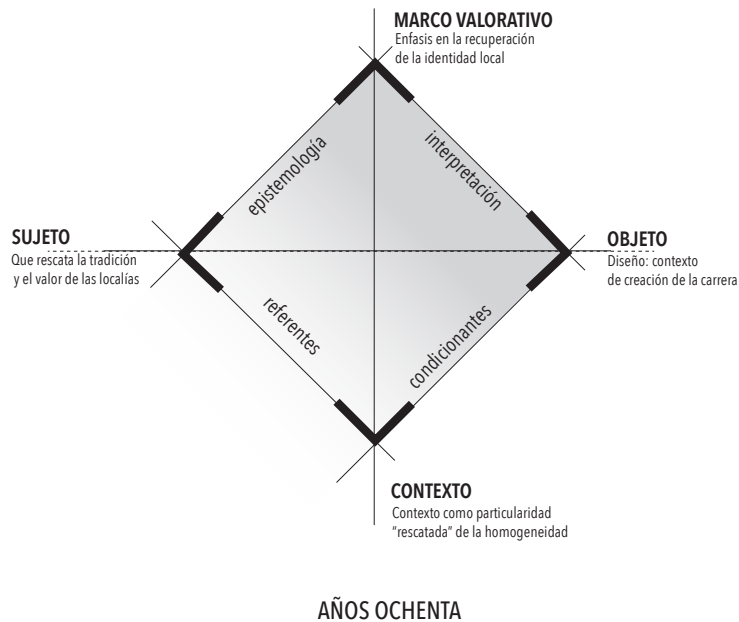


Figura 34: Esquema relativo a los años ochenta

Fuente: Elaboración de la autora

En los años ochenta, la interpretación de la problemática del diseño se centraba en un *marco valorativo* en relación con la ética cultural del contexto latinoamericano. Las expresiones contestatarias de entonces se basaban en la subversión de valores respecto del modelo de desarrollo industrial, cuando el énfasis era recuperar la identidad cultural. En ese contexto, se sitúa un sujeto que pone en crisis la *epistemología* positivista, como organización del pensamiento, y remite a *referentes* del pasado. Los medios productivos locales eran asumidos como *condicionantes* del diseño en un medio acotado. El ámbito de referencia, como interpretación de la noción de *contexto*, era el particularismo cultural aislado de la homogeneidad universalista.

Interpretamos este período -la contemporaneidad- en la noción de inflexión cultural, como el devenir de otro estado del conocimiento. Se pone en evidencia el concepto de complejidad, emergente de la deconstrucción del modelo cartesiano. El *marco valorativo* remite, entonces, a mutaciones y transformaciones en la dinámica cultural del cambio de siglo.

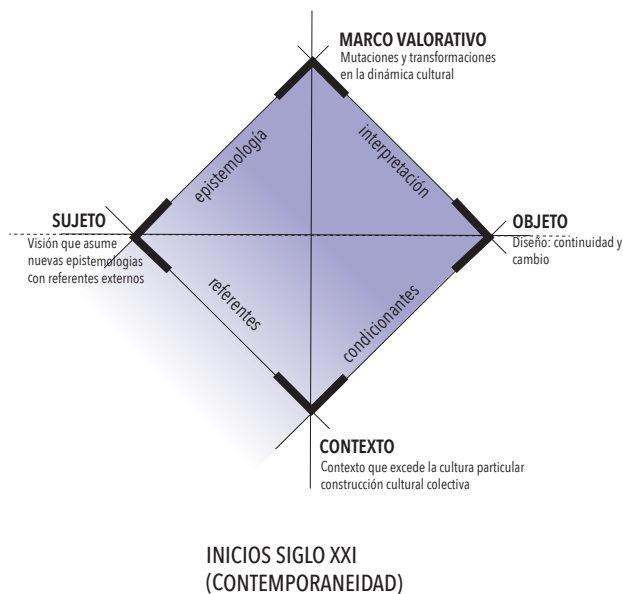


Figura 35: Esquema relativo a la contemporaneidad

Fuente: Elaboración de la autora

Asimismo, nos referimos al proceso de diseño (asimilado en la relación sujeto-objeto) en un planteo capaz de trascender la mera resolución de problemas. Se buscaba el sentido en los factores de significación del contexto (tiempo y lugar). El *objeto de estudio* se asocia a la presentación del diseño como profesión en Ecuador.

Volvemos sobre la construcción conceptual que venimos desarrollando y damos respuesta a aquellas preguntas que nos habíamos planteado respecto de los dos momentos. Nos referimos a la configuración del marco valorativo, construcción de contexto, de la noción del sujeto y composición del objeto de estudio, que son diferentes en cada momento. Es justamente la sintonía cultural de época la que da paso a estos desplazamientos.



En los esquemas que vemos en pantalla, hemos representado con color gris los años ochenta y en violeta la contemporaneidad.

En ambos casos, caracterizamos los factores puestos en juego. Comparativamente, los veremos en los esquemas siguientes.

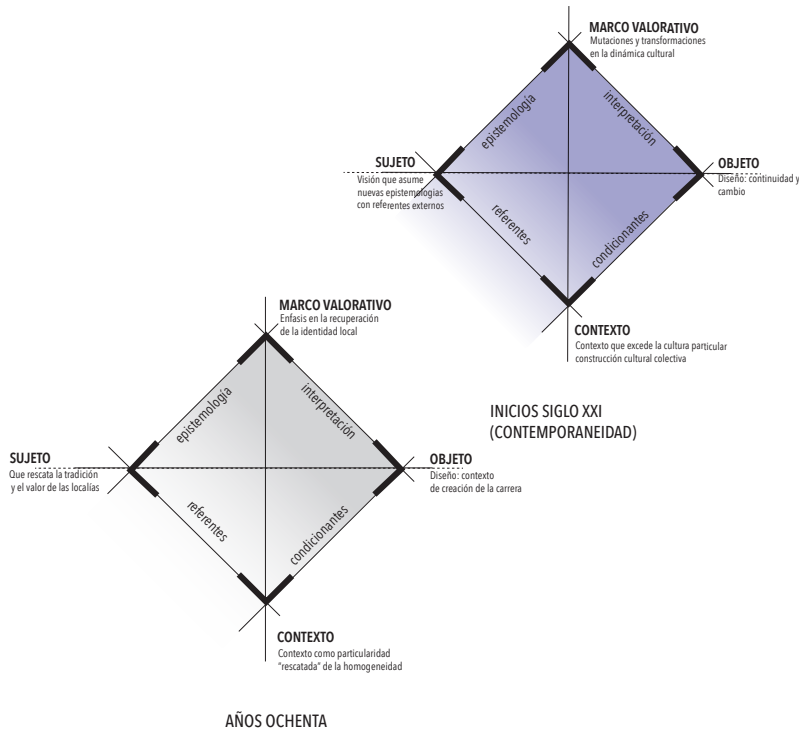


Figura 36: Esquema relativo a la contemporaneidad- Años ochenta y primeras décadas del siglo XXI

Fuente: Elaboración de la autora

Podemos aseverar que el sujeto cambia su mirada respecto de la comprensión del mundo y pasa de la subjetividad fenomenológica a la construcción de una subjetividad interactiva. En el campo del conocimiento, asume el rol de las *epistemologías disidentes*, con variantes para América Latina. Adicionalmente, experimentamos una ampliación e innovación en cuanto a los *condicionantes* de materialidad, técnicas productivas artesanales, tecnologías intermedias y escalas de producción.

Por otro lado, conceptos provenientes de la semiótica transforman las estructuras estáticas en una dinámica mutable; por ejemplo, la movilidad en la relación entre material y forma. La incorporación de temas ambientales a la problemática cultural y productiva y el estudio de las tecnologías sociales y modos colaborativos de organización requieren una actualización del planteo en el *objeto de estudio*. El *contexto* abre fronteras y las conexiones extienden el ámbito referencial. Los *referentes* del diseño exceden la cultura particular y la noción tradicional de identidad; se establece una construcción cultural conectiva.

Hablamos ahora de *proyectualidad* en el vínculo Sujeto-Objeto; es decir, al asumir el pensamiento relacional, transformamos el proceso secuencial en *tramas conectivas*, como conexión variable entre factores cons-

titutivos. Las regulaciones dependen del marco valorativo. Así, el proyecto de diseño se involucra en la producción de conocimiento y asume la condición de *sistema complejo*.

Giro epistemológico

El pensamiento procesal nos lleva a inferir una estructura relacional diacrónica entre las dos instancias mencionadas. El vínculo lo representamos como una rotación o giro, lo que argumenta las diferencias entre ambos momentos (planos superior e inferior/ barras vinculantes en el esquema tridimensional).

Queremos destacar que el giro se expresa claramente en la noción del proyecto de diseño: de la secuencia proyectual (pen-

samiento lineal), al concepto de proyectualidad, como producción de conocimiento (pensamiento relacional). En la composición del *objeto de estudio*, salimos de la delimitación en una problemática específica para abordar relaciones interdisciplinarias en términos de resignificación. La noción de *contexto* se desplaza de las autonomías, como sistemas cerrados, hacia los vínculos con el exterior y las interconexiones (sistemas complejos).

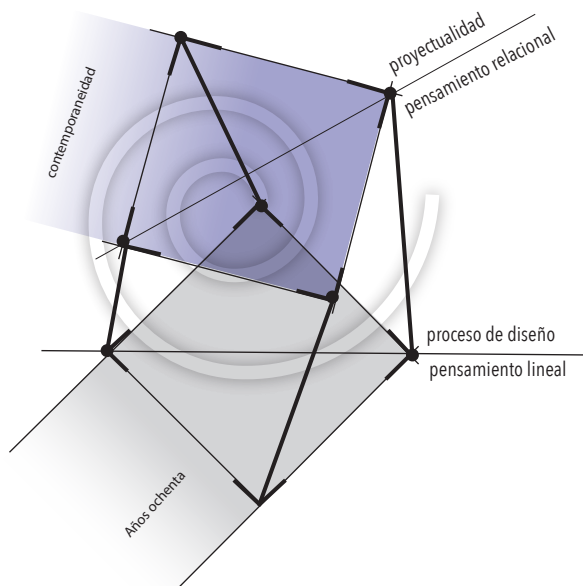


Figura 37: Esquema tridimensional. Representa el giro epistemológico

Fuente: Elaboración de la autora



Estamos en otro modo de ver el mundo, lo que deviene de un *giro epistemológico* en el estado del conocimiento. Por tanto, vivimos un proceso de inflexión cultural, lo que implica deconstruir el modelo cartesiano y buscar las emergencias. Podemos decir que las pulsiones intuitivas a fines del siglo pasado ya son indicios de un nuevo paradigma. En tal sentido, transitamos la experiencia cultural, al tiempo que modificamos los modos de pensar y operar en el diseño. En el esquema, el movimiento es de torsión. Cada uno de los factores puestos en juego se involucra en el giro, y se desplaza en el segundo corte, respecto del primero.

Conceptualización del giro

En el esquema, el movimiento es de torsión. Cada uno de los factores puestos en juego se involucra en el giro y se desplaza en el segundo corte, respecto del primero. El marco valorativo está ligado a la ética cultural de la época: en la segunda mitad del siglo XX, la epistemología continuaba anclada en el pensamiento positivista, pese a las acciones y discursos contestatarios. Sin embargo, los años setenta marcan un quiebre debido al advenimiento de la condición posmoderna en Occidente. Es entonces cuando América Latina asume el estructuralismo y toma posición en cuanto a la recuperación

de identidad y autonomía. La interpretación del diseño como objeto de estudio se corresponde con los condicionantes de cada localismo.

El segundo corte marca el cambio en las condiciones culturales. Se trata de pensar desde otra mirada. Así, el marco valorativo se desplaza y asume las transformaciones que responden a otro estado del conocimiento. La composición del objeto de estudio en el ámbito del diseño se asume como problemática interdisciplinar.

Análisis de los desplazamientos parciales en el esquema de giro propuesto

¿Qué sucede con el marco valorativo en uno y otro momento?

En el primer momento, el marco valorativo asume las condiciones que devienen del estructuralismo, en relación con la ética cultural de época en el contexto latinoamericano. Además, la posición refiere a la recuperación de identidad cultural y autonomía.

En el segundo corte (en violeta), el cambio se marca en las condiciones culturales. Es otra la mirada y el marco valorativo se desplaza, al asumir las transformaciones

que responden a otro estado del conocimiento.

Concebimos la cultura en términos de complejidad, en este segundo momento. Así, el marco valorativo remite a transformaciones y mutaciones en la dinámica cultural del cambio de siglo. Se hace referencia a transformaciones como procesos y a mutaciones como cambios cualitativos.

Interpretamos este período en la noción de inflexión cultural, como devenir de otro estado del conocimiento.

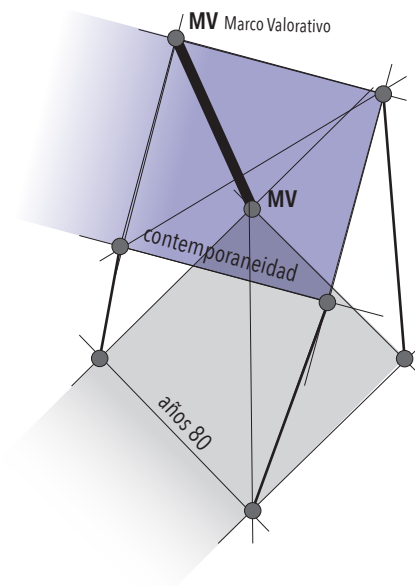


Figura 38: Esquema del giro epistemológico referido al marco valorativo

Fuente: Elaboración de la autora



¿Qué sucede con el sujeto en uno y otro momento?

En el primer momento, el *sujeto* cambiaba de posición. Desde el existencialismo y la fenomenología, referían a la subjetividad y a las cosas en sí mismas.

En ese contexto, se sitúa un *sujeto* que busca los referentes en el pasado. Asimismo, los medios productivos locales eran asumidos como *condicionantes* del diseño en un medio acotado.

El sujeto asume otras *epistemologías* como *las del Sur*. Asimismo, ese sujeto toma

en cuenta una ampliación e innovación en los *condicionantes y referentes* respecto de la materialidad, técnicas productivas artesanales, tecnologías intermedias y de escalas de producción.

Desde los años 60, el *sujeto* ya se involucra en el existencialismo y en la fenomenología: la subjetividad reemplazaba al mito de la objetividad. El giro epistemológico contemporáneo en la escena es la construcción de *subjetividad*. Estamos ante una construcción interactiva en lo individual y en lo social. También se amplía el ámbito de referencia y se construyen vínculos.

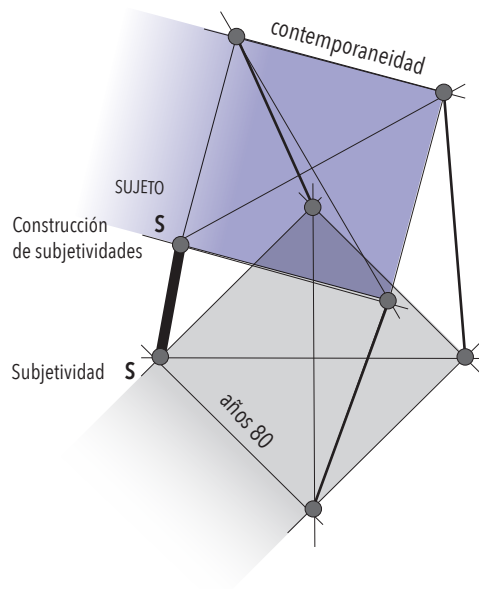


Figura 39: Esquema del giro epistemológico referido al sujeto

Fuente: Elaboración de la autora

El giro epistemológico contemporáneo nos hace inferir una construcción de subjetividad; es decir, se trata de una interacción permanente en lo individual y en lo social, que pasa de la subjetividad fenomenológica a la subjetividad interactiva.

¿Qué sucede con el objeto en uno y otro momento?

El objeto de estudio se componía, en la problemática del diseño, como profesión, en Ecuador. Vemos que, en el primer momento, se lo definía en términos empíricos, cuyos referentes de significación pertenecían al contexto local. El enfoque del diseño, como objeto de estudio, se involucraba en esa condición.

En el segundo momento, la composición del objeto de estudio se define en términos de problemáticas complejas en relación con el posicionamiento y que asumen la posibilidad de transformación en los condicionantes.

En los años ochenta, el objeto de estudio se definía en términos empíricos, cuyos referentes de significación pertenecían al contexto local. La pluridisciplina era una característica del estado de conocimiento. El enfoque del diseño, como objeto de estudio, se involucraba en esa condición. Era una apertura a la compartimentación disciplinar: surgían otras visiones sobre un campo de estudio preexistente, como el caso del diseño con la lingüística y la semiótica (estudio de los significados).

Hoy planteamos la composición del objeto de estudio en términos de problemáticas complejas en relación con el posicionamiento, que asumen un potencial de transformación respecto de los condicionantes (del diseño hacia la artesanía).

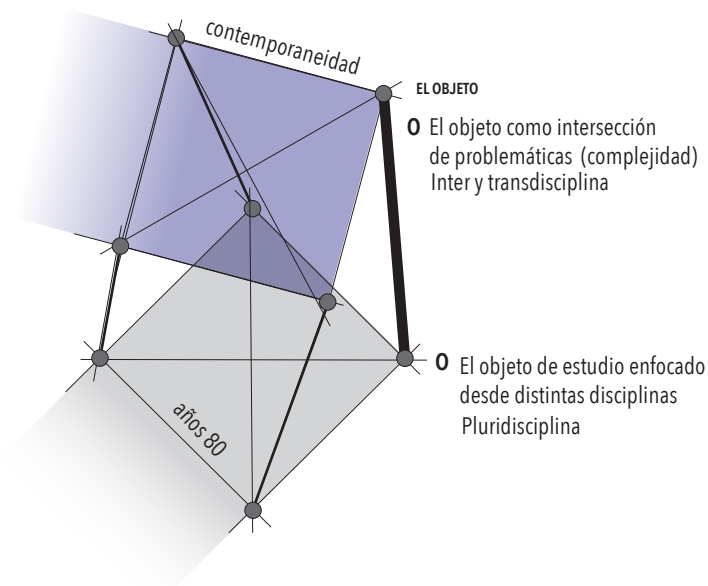


Figura 40: Esquema del giro epistemológico referido al objeto

Fuente: Elaboración de la autora



De este modo, vemos ahora el diseño respecto de la artesanía, por ejemplo, en temas como la incorporación de temas ambientales a la problemática productiva y otras interacciones en el campo del diseño y la artesanía. El estudio de las tecnologías sociales y modos colaborativos de organización requieren una actualización del *objeto de estudio*.

Por otro lado, conceptos provenientes de la semiótica transforman las estructuras estáticas en una dinámica mutable; por ejemplo, la movilidad en la relación entre material y forma. Como hemos visto anteriormente, se puede hablar de otros usos y experimentación con materiales.

¿Qué sucede con el contexto en uno y otro momento?

En el esquema conceptual de giro, estamos en el desplazamiento producido en la noción de contexto:

El contexto de los particularismos (en el primer momento de estudio - en gris) implicaba aislar las culturas regionales con la preservación de sus valores genuinos. Así, se proponía vincular el diseño con la arte-

sanía. La autonomía era la condición ideal frente a la homogeneidad de la cultura en ese momento.

El *contexto* particular abre fronteras, y las conexiones en la diversidad extienden la elección de referentes, por lo que no se agotan en las localías. Mostramos en violeta cómo se expanden los referentes.

El contexto que remite al segundo momento implica un reordenamiento, al incorporar factores que antes no estaban puestos en juego (por ejemplo, los temas ambientales, experimentales, tecnologías sociales). Así, pasábamos de las autonomías a la conexión de lo diverso y se establece otra relación del diseño con la artesanía y en la configuración del campo disciplinar del diseño re-significado.

El contexto de los particularismos implicaba aislar las culturas regionales que buscaban preservar sus valores genuinos. La autonomía era la condición ideal frente a la homogeneidad de la cultura hegemónica. Desde la ciencia, emanaban evidencias de que los sistemas cerrados se agotaban, sin posibilidades de transformación. El ejemplo más notorio se halla en la Termodinámica, con la teoría de Prigogine de los años setentas, que demostraba la necesidad de una conexión exterior para lograr la autorregula-

ción y la transformación en los sistemas. La migración de estos conceptos a otras áreas del conocimiento influyó en la primacía de los sistemas abiertos. La ciencia también mencionaba los sistemas complejos y las consecuencias del reordenamiento, al incorporar una variable desde el exterior. De las autonomías a la conexión de lo diverso fue una de las mutaciones culturales capaz de construir otro modo de vínculo que eludía la dependencia.

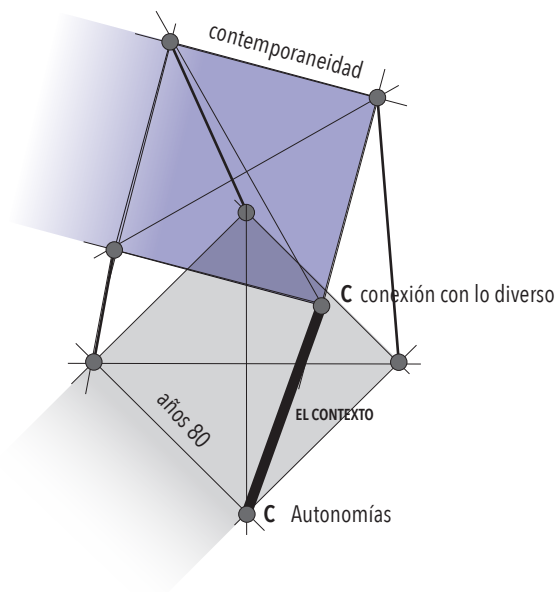



Figura 41: Esquema del giro epistemológico referido al contexto

Fuente: Elaboración de la autora



De una identidad entendida como esencia fija a una identidad en constante construcción, el cambio de paradigma ha transformado no solo la enseñanza del diseño, sino también su capacidad de articular nuevos discursos y campos de acción. En estos entramados, los medios productivos locales se han convertido en escenarios de experimentación, donde el conocimiento se expande y el diseño establece una relación ética y estética con el mundo, se reinventa como una práctica relacional, abierta y en diálogo con los desafíos contemporáneos.

La noción de contexto se ha transformado, el marco valorativo desde dónde hablamos y proponemos la teoría es distinto respecto de los años 80 cuando se creó la carrera de Diseño, por lo que hablamos de sentidos diversos y la relación Sujeto-objeto, eje fundamental del conocimiento, da muestras de una continua transformación en su interacción. El Diseño, su pensamiento y práctica lo configuran así como un actor fundamental en la construcción de una ética cultural contemporánea, en relación al conocimiento, la cultura, la tecnología, el ambiente y la sociedad.



REMATES Y
APERTURAS:
REFLEXIONES
FINALES

En este apartado, proponemos, a manera de cierre y apertura, las reflexiones finales, las nuevas preguntas y proyecciones, así como las apuestas por el futuro del diseño y la artesanía. Nos referimos a las convergencias, divergencias y emergencias del análisis comparativo.



Convergencias, divergencias, emergencias en el análisis comparativo

Con base en lo expuesto, proponemos las reflexiones de cierre y apertura. Reconocemos los indicios de nuevo paradigma, en el que el campo del diseño se expande, incorpora variables y referentes externos al contexto local, lo que implica asumir la conexión entre lo diverso.

Caracterizamos, entonces, la ética cultural contemporánea que nos desplaza a otras preguntas, a otras interpretaciones y a otros modos de relacionar. Las nuevas experiencias técnicas y la noción de materialidad conciernen a la relación del diseño con la artesanía. Por lo tanto, la estética latinoamericana mantiene la mirada posicionada en el origen, pero ya no busca el valor de la réplica de los referentes patrimoniales.

Dejamos la noción de identidad focalizada en la particularidad del origen y nos referimos a las mutaciones y conexiones como parte una construcción continua de identidad.

Nuestra reflexión crítica refiere a las convergencias como característica derivada del estructuralismo y que corresponde a la cultura ensimismada de los 80. Las divergencias corresponden, en ese momento, a las diferencias culturales.

La emergencia, en cambio, es una característica de nuestro segundo momento, como manifestación de un nuevo paradigma y de apertura de referentes.

- Indicios de un nuevo paradigma como construcción cultural.
- Ética cultural contemporánea.
- Relación del diseño con la artesanía en la ética cultural: innovaciones.
- Otra interpretación de la noción de identidad.
- Convergencias, divergencias, emergencias en el análisis comparativo.

La convergencia es una característica derivada del estructuralismo y corresponde al primer momento de la carrera de diseño en los años 80: la cultura ensimismada y el valor de sus factores intrínsecos, como ocurre en los sistemas cerrados. En ese contexto histórico, la problemática del diseño se instalaba en varias disciplinas, con enfoques diversos sobre temas comunes. Las divergencias corresponden a las *diferencias culturales*, como estado de oposición al pensamiento único.

La emergencia, por su parte, es una característica de nuestra segunda instancia cultural, a inicios del nuevo siglo: manifestación de un nuevo paradigma que se expresa en términos de conexiones y construcción de sistemas complejos. En las problemáticas del diseño, se manifiesta esta condición en términos trans interdisciplinarios, para resignificar el campo de estudio. Es interesante analizar cómo ambos momentos del recorrido histórico de la carrera de diseño tienen sintonía con los dos contextos culturales mencionados.

Si nos referimos a la permanencia de una problemática, por ejemplo, la relación del diseño con la artesanía, lo que cambia es la mirada o enfoque sobre esa problemática. Como consecuencia, llegamos a replantear el

rol del diseño y en el potencial de los recursos productivos. Ahora, la complejidad absorbe las divergencias y las convierte en una innovación por la construcción de vínculos.

El enfoque que hemos desarrollado sobre la problemática del diseño en relación con la artesanía permitió, desde nuestro lugar de enunciación, *configurar el marco valorativo* para argumentar el proceso de transformación cultural ocurrido entre los dos momentos que hemos analizamos.

A partir de las reflexiones expuestas en este libro, podemos inferir que las problemáticas planteadas no se agotan ni concluyen en el desarrollo de esta investigación y texto. Más aún, en este proceso descubrimos cuestiones que ameritan ser investigadas. Puesto que cada investigación constituye un espacio de construcción de conocimiento en el que emergen innovaciones conceptuales y también derivaciones temáticas, nos planteamos interrogantes sobre otros modos de interpretar la cultura del diseño, según se comprenda nuestro presente, con relación al pasado y al futuro. Por ello, proponemos algunos planteos problemáticos como proyecciones posibles en el ámbito de nuevas investigaciones, lo que abre caminos en el diseño y pone énfasis en su relación con los modos productivos.

El recorrido de este trabajo nos lleva a reflexionar y descubrir que las conjeturas iniciales pudieron estar bien orientadas, pero, en el transcurso de la investigación, las hemos superado porque abrimos el campo de estudio más allá de la focalización en el diseño con relación a la artesanía. Ahí, descubrimos emergentes, puestos en conexión con la problemática inicial de este trabajo. Esto se traduce en una construcción conceptual que argumenta el esquema comparativo entre los cortes, como contextos de significación diferentes, en la continuidad del proceso cultural.



Emergentes – aperturas: nuevas líneas de investigación y proyección del diseño y la artesanía

A partir de las reflexiones expuestas, podemos inferir que las problemáticas planteadas no se agotan ni concluyen en el desarrollo de nuestra investigación y, más aún, en este proceso descubrimos cuestiones que ameritan ser investigadas. Por ello, proponemos algunos planteos problemáticos como proyecciones posibles que abren caminos en el diseño y que ponen énfasis en la relación con la artesanía.

- **Relación del diseño con la artesanía en términos socio-ambientales:** Este trabajo ha dado cuenta de un nuevo escenario en el que la relación diseño-artesanía y las condicionantes socio-ambientales de nuestro tiempo interactúan. Las cuestiones de diseño relativas a factores que no se contemplaron previamente en la relación con la artesanía en la fundación de la carrera en Cuenca se muestran hoy como una prueba que nos lleva a la necesidad de focalizar en ellas. Es una condición heredada del siglo XX y nos involucra. Asumimos que debemos ubicar a las disciplinas del diseño en una relación dinámica, atenta a los acontecimientos del contexto. Diseño-artesanía-ambiente se nos muestra como un eje que cobra importancia para nuestra región en el mundo contemporáneo.
 - **El diseño y las relaciones entre tradición e identidad:** La problemática del diseño y la artesanía podría abordarse en otros contextos de estudio. El caso de Cuenca reveló una manera de comprender la relación del diseño con la cultura y la identidad; otros casos de estudio, en otros escenarios y latitudes, podrían abordarse desde otros posicionamientos para hallar las relaciones latentes entre tradición e identidad.
 - **El diseño y las epistemologías disidentes:** Es una línea de investigación que podría partir de nuevos construc-
- Emergentes: líneas posibles de investigación
 - Diseño-artesanía: temas socio-ambientales
 - Relaciones entre tradición e identidad, en distintos contextos
 - Diseño en la red global como interconexión de lo diverso
 - El diseño y modos productivos diferentes
 - Planteos inter y transdisciplinares en la relación diseño-artesanía
 - ¿Otra inflexión cultural?: IA generativa



- tos culturales, al centralizar el tema del diseño latinoamericano. Esta orientación va más allá del ámbito académico, hacia lo técnico-científico-productivo, como ha sido el interés de este libro.
- **El diseño en la red global como manifestación de lo diverso:** Es una línea de estudio que puede proponerse desde la realidad contextual de distintos países de América Latina, respecto de la globalidad.
 - **Mutaciones y transformaciones en la cultura del diseño y su incidencia en relación con la artesanía:** Es una problemática que podría investigarse en otros. En efecto, el campo de las nuevas tecnologías abre un abanico de posibilidades de innovación conceptual en cuanto a procesos de producción.
 - **Diseño y modos productivos diferentes:** Es una problemática que hemos abordado desde la producción artesanal en relación con la industria. Sin embargo, hay una línea que se proyecta transversalmente en el diseño, debido a nuevos conceptos tales como *artesanía digital* y *diseño paramétrico*, que requieren otras concepciones de forma, a partir de procesos digitales.
 - **El diseño con respecto a la artesanía y a otras relaciones, en proceso de resignificación, a partir de los planteos inter y transdisciplinarios:** Esto implicaría una continuidad posible respecto de este estudio en la problemática de composición del objeto de estudio, al considerar la dinámica cultural contemporánea.

Indudablemente, el advenimiento de la IA generativa es un acontecimiento que dejará huellas en toda la sociedad. Desde la experiencia de la inflexión cultural, en nuestro tiempo, debemos estar en alerta e incorporar un factor de tal magnitud que desplazará nuestro foco de atención de la noción de concierto a la de desconcierto. La interpelación, en este sentido, genera expectativas al mundo porque quizá un nuevo giro nos sorprenda con otra sintonía cultural. Esto pondría en evidencia otras relaciones del diseño con el medio ambiente y con las condiciones de habitabilidad.

PALABRAS CLAVE

ÁMBITO: Desde nuestro posicionamiento en esta investigación, incorporamos la noción de ámbito como lugar de referencia o de pertenencia. Implica un concepto emergente en el proceso de producción de conocimiento.

En heurística, significa que, partimos de ciertas expresiones en el uso del lenguaje (*idiolectos*), según Breyer (2000) y con ellas, nos constituimos en un ámbito.

APLICABILIDAD: Término que reemplaza al de aplicación, en referencia a la relación teoría-práctica. Es la condición en que se sitúa la teoría cuando ya no se considera garante del conocimiento, sino como referencia eventual en circunstancias y contextos particulares.

CONSTRUCCIÓN DE SENTIDO: La ética cultural remite al concepto de *marco valorativo*; es decir, a aquello que confiere sentido a una construcción cultural, donde situamos al diseño y a las relaciones que le son pertinentes.

CONSTRUCTO: Nos referimos a un término que denota *construcción* y que no deviene de un modelo. Es una característica de la ética cultural contemporánea.

CULTURA DEL PRODUCTO: Hacemos referencia a *cultura del producto*, en cuanto al énfasis que el proceso de diseño pone en la realización del objeto como resultado de un proceso (Fernandez, 2013).

CULTURA DEL PROYECTO: Hacemos referencia a cultura del proyecto en cuanto al énfasis puesto en el proceso y en la visión del proyecto como (lugar de) construcción de sentido del diseño (Fernandez, 2013).

CULTURA DEL DISEÑO: Nos referimos a las manifestaciones que, en el ámbito del diseño, dan cuenta de la injerencia cultural contemporánea como expresión de una construcción libre de modelos determinantes.

EMERGENTES: Llamamos emergente a un *tercer término* que surge al poner en relación un sistema dicotómico (Derrida, 1989). No es una síntesis de los extremos en oposición, sino que es el concepto que deconstruye la dicotomía.

CONVERGENCIAS-DIVERGENCIAS-EMERGENCIAS: En nuestro ámbito, esto implica componer una relación heurística, como juego de palabras, que no refiere al modelo cartesiano, sino al deslinde y a los vínculos en los *nudos problemáticos* que descubrimos en los procesos de conocimiento.

ESTADO DE CONOCIMIENTO: Referimos, con esta expresión, a los cambios en la cultura que devienen de las diferencias en la concepción del conocimiento.

ESTRUCTURAS RELACIONALES:

Referimos a textos, conceptos e imágenes que dan cuenta de argumentaciones para sustentar vínculos. Buscamos asociaciones no evidentes en los procesos de conocimiento. Son vínculos que se construyen como ejercicio de un pensamiento que conecta.

ÉTICA CULTURAL: Hacemos referencia a la conexión del proyecto con el contexto cultural de época y lugar donde se inserta. Esto implica la ponderación de los referentes en el caso del diseño.

HEURÍSTICA: Disciplina que hoy se incorpora a la epistemología, en los procesos de construcción de conocimiento. Su condición de *descubrimiento* remite a la construcción de vínculos, al asociar datos de la información. En el campo del diseño, le atribuimos el rol de convertir un *tema en problema*, como objeto de estudio. El ejercicio del pensamiento complejo recurre a las estrategias heurísticas para armar *tramas conectivas*, en reemplazo de la secuencia de los procesos lineales.

IDENTIDAD CULTURAL: Nos referimos a la identidad como pertenencia que construye sentido en las diferencias; son rasgos de unidad y variedad en la cultura. Se trata de un constructo entre tradición y transformación. Las variables son las que definen su condición, en virtud de la dinámica social y cultural.

INFLEXIÓN CULTURAL: Referimos a inflexión, como el cambio con continuidad en un proceso cultural.

INTELECCIÓN: En heurística del conocimiento, se considera la capacidad de poner en juego la inteligencia y la intuición para descubrir o *darse cuenta*.

INTERACCIÓN: Referimos a la relación continua o circunstancial entre dos o más factores. Es una relación comunicacional, interdependiente (de ida y vuelta).

LÓGICA DE SENTIDO: Decimos que las condiciones de contexto o ámbito de referencia y, eventualmente, las circunstancias o la previsión de consecuencias, constituyen una lógica para cada producción de diseño.

LUGAR DE ENUNCIACIÓN: Mencionamos la relevancia del punto de vista y del posicionamiento desde donde se argumenta la hipótesis.

OBJETIVACIONES PROVISORIAS: Nos referimos a los cortes intencionales (tentativos), en el proceso de una investigación, en diferentes momentos o circunstancias. A ellos los validamos temporalmente, dada su significación parcial en el ámbito de estudio.

PÉNDULO CULTURAL: En la condición posmoderna, de la posguerra europea, se produjo el pasaje de un extremo a otro, en cuanto sistema de valores: del universalismo a las autonomías culturales, de lo homogéneo a lo heterogéneo, del orden al desorden, entre otras alteraciones a lo establecido. Lo denominamos *péndulo* porque sólo significaba ir del sistema al antisistema, dentro del mismo modelo.

PENSAMIENTO CONTEXTUAL: Nos referimos a articulaciones y conexiones sincrónicas que buscamos para analizar y comprender la construcción cultural de un determinado período.

PENSAMIENTO PROCESAL: El pensamiento procesal nos conduce a conectar cortes en la historia, más allá del relato lineal.

PLANTEO PROBLEMÁTICO: Hablamos de claves en el desarrollo de un proyecto o investigación. Así, buscamos las precisiones en el planteo del problema.

POSICIONAMIENTO: Nos referimos al lugar de enunciación, aquel que avala el sentido en la composición del problema y lo sitúa en contexto. Comprendemos que el posicionamiento implica remitir a la ética cultural, como interpretación del mundo desde una cultura específica, en tiempo y espacio.

REFLEXIÓN DIAGNÓSTICA: Nos referimos a las conjeturas que resultan al descubrir indicios de innovación en el estado de situación y que devienen de la visión crítica, desde un posicionamiento que sitúa un determinado campo de estudio.

SINTONÍA CULTURAL DE ÉPOCA: Es la alerta, como estado permanente, respecto del estado de la cultura. Calvino (2014) decía que el conocimiento se desarrolla entre la *sintonía* y la *focalidad*; esto es una condición inherente al conocimiento.

Vivimos la contemporaneidad y nos conectamos con los indicios del paradigma, que subyacen a nuestras focalizaciones específicas.

TRAMAS CONECTIVAS: Son conexiones no secuenciales ni determinadas a *priori*, que refieren a un pensar relacional, como fases, en el pensamiento crítico o en el pensamiento proyectual.

VARIABLES: Son factores que elegimos intencionalmente en la composición de una problemática. Puede haber situaciones cambiantes en un mismo campo problemático, si se cambian las variables.

BIBLIOGRAFÍA

- Abril, G. y Pauta, R. (1991). *Diseño de mobiliario para una vivienda aplicando la técnica de hierro forjado*. [Tesis de grado]. Universidad del Azuay.
- Acha, J. (1981). *Arte y sociedad latinoamericana. El producto artístico y su estructura*. Fondo de Cultura Económica.
- Acha, J. (1993). *Las culturas estéticas de América Latina-reflexiones*. Universidad Autónoma de México.
- Acha, J. (1995). *Introducción a la teoría de los diseños*. Trillas
- Arfuch, L. (2005). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Prometeo.
- Arroyo, O. (2007). Cuenca vista de fuera. CIDAP, *Revista de Artesanías de América*, 65, 11-24.
- Artesanías de Colombia. (2013). *Encuentro interdisciplinario sobre la producción, comercialización y consumo de productos artesanales en Colombia*. Artesanía, diseño y manualidad. Multimpresos.
- Artesanías de Colombia. (2014). *Orígenes: honrando las raíces de la artesanía colombiana*. Ediciones Artesanías de Colombia.
- Asamblea Nacional del Ecuador (2008). Constitución Política del Ecuador. Quito. <https://n9.cl/gr4e>.
- Avenburg, K. y Mataresse, M. (2019). Introducción. Cruces entre cultura y diseño: repensando el diseño de los procesos culturales y los abordajes culturales del diseño. En *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 71 (pp. 11-19). Universidad de Palermo.
- Bajtín, M. (2002). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI.
- Barbero, J. M. (2002). Culturas populares. En C. Altamirano (Ed.), *Términos críticos de la sociología de la Cultura* (pp. 49-60). Paidós.
- Bauman, Z. (1996). De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad. En S. Hall y P. Du Gay (Eds.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 40-68). Amorrurtu Editores.

- Bauman, Z. (2004). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica
- Bergerón, V. y Peña, J. (2011). Diseñar el futuro a partir de los materiales. En C. Cruz y J. Á. Prieto (Eds.), *Diseñando con las manos: proyecto y proceso en la artesanía del siglo XXI* (pp. 92-105). Fundación Española para la Innovación de la Artesanía (Fundesarte).
- Berkoff, S. y Gutman, L. (2013). Diseño, arte y artesanía. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, XV, 22, 204-225.
- Blanco, R. (2016). *Diseño argentino. Permanencias*. Diseño editorial.
- Bonsiepe, G. (1978). *Teoría y práctica del diseño industrial*. Gustavo Gili.
- Bonsiepe, G. (1982). *El diseño de la periferia*. Gustavo Gili.
- Bonsiepe, G. (1999). *Del objeto a la interfase: mutaciones del diseño*. Ediciones Infinito.
- Bonsiepe, G. (2012). Introducción al diseño industrial. En G. Simón Sol (Ed.), *Diseño, arte, cultura y tecnología* (pp. 90-197). Casa abierta El Tiempo.
- Bourdieu, P. (1980). *El sentido práctico*. España Editores.
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción, criterios y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Bourdieu, P. (2002). *Campo del poder, campo intelectual, itinerario de un concepto*. Montessoro.
- Breyer, G. (2007). *Heurística del diseño*. Nobuko.
- Briones, C. (1996). Culturas, identidades y fronteras, una mirada desde las producciones. *Cuarto Mundo. Revista de Ciencias Sociales*, 5, 121-133.
- Bugallo, G. (2015). Matín Churba: una cultura diferente. *Planeta urbano*. <https://elplanetaurbano.com/2015/06/martin-churba-una-cultura-diferente/>
- Calvera, A. (2017). Cuestiones de fondo. La hipótesis de los tres orígenes del diseño. En I. Campi Valls y Ó. Salinas (Eds.), *Diseño e historia. Tiempo, lugar y discurso*. (pp. 63-85). Designio.
- Calvino, Í. (2008). *Seis propuestas para el nuevo milenio*. Siruela.

- Campi, I. (2013). *La historia y las teorías historiográficas del diseño*. Designio.
- Capra, F. (1987). *El punto crucial ciencia, sociedad y cultura naciente*. Integral D.L.
- Capra, F. (2002). *La trama de la vida*. Anagrama.
- Carvajal, I. (2016). *Universidad, sentido y crítica*. Centro de publicaciones PUCE.
- Cardenas, M. (2016). *Diseño del objetos electronicos en paja toquilla*. [Tesis de grado]. Universidad del Azuay.
- Casa de la Cultura (2021). Breve historia de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión. *Casa de la Cultura*. <https://n9.cl/foqal>.
- Castoriadis, C. (2001). *Figuras de lo pensable; encrucijadas del laberinto*. VI. Fondo de cultura económica de Argentina.
- CIDAP (1986). *Experiencias en Diseño, Memorias del VII curso interamericano de Diseño artesanal*. Brasilia.
- CIDAP (2007). *Revista Artesanías de América*. Ediciones CIDAP.
- CIDAP (2021). ARDIS 2021/Edición Textil. CIDAP. <https://n9.cl/b7ou>.
- Colby, B. (1977). La redundancia en el comportamiento. En A. G. Smith (Ed.), *Sintáctica*. Tomo II (pp. 311-322). Ediciones Nueva Visión.
- Congreso Nacional del Ecuador (1979). *Constitución Política del Ecuador*. Quito.
- Congreso Nacional del Ecuador (1998). *Constitución Política del Ecuador*. Quito. <https://n9.cl/afo2j>.
- Cordero, J. (2019). *Historia de Cuenca y su región. Cronología de Cuenca: 1957-2000*. Publicación de la Municipalidad de Cuenca, Universidad de Cuenca y Universidad del Azuay.
- Cravino, A. (2020). Hacia una epistemología del diseño. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación (Ensayos)*, Cuaderno, 82, 33-45.
- De la Barrera Medina, M. S. (2019/2020). El diseño como objeto artesanal de consumo e identidad. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, Cuaderno, 90, 91-106.

- De Ponti, J. y Gaudio, A. (2008). Argentina 1940-1983. En G. Bonsiepe y S. Fernández (Eds.), *Historia del Diseño en América Latina y el Caribe* (pp. 24-43), Blücher.
- De Sousa Santos, B. (1998). *De la mano de Alicia. Lo social y lo político en la postmodernidad*. Siglo del Hombre Editores. Ediciones Uniandes.
- De Sousa Santos, B. (2009). *Una epistemología desde el Sur*. Siglo XXI.
- DeNicola, A. O. y DeNicola, L. (2012). Design schools, traditional craft and the nation-state in contemporary India. *Cultural Studies*, 26, 787-813.
- Derrida, J. (1989). *Márgenes de la filosofía*. Cátedra.
- Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*. Paidós.
- Devalle, V. (2019). Diseño y artesanía en América Latina. Imágenes en tensión entre lo dominante, lo residual y lo emergente. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, Cuaderno*, 96, 19-28.
- Díez, P. (2009). Paredes de mimbre en el pabellón español de la expo de Shangai. ABC. <https://n9.cl/5xwgv>.
- Dussel, F. (1973). *América Latina, dependencia y liberación*. CLACSO.
- Echeverría, B. (2013). *La modernidad de lo barroco*. Ediciones Era.
- Eco, U. (1994). *Sígnos*. Labor.
- Escobar, T. (2000). Identidades en tránsito. *Centro Teórico Cultural*. <http://acd.ufrj.br.pacc/artelatina/tico.html>
- Escobar, T. (2012). *La belleza de los otros*. Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Escobar, T. (2016). Identidad constructo vs. identidad sustancia. *Centro Teórico Cultural* <http://acd.ufrj.br.pacc/artelatina/tico.html>
<http://fba.unledu.ar>
- Escuela de organización industrial. (2013). I Encuentro de Ciencia y Artesanía. <https://www.eoi.es/es/eventos/11993/i-encuentro-de-ciencia-y-artesania>.

- Fernández, G. (2002). *El giro aplicado, transformaciones en el saber, en la filosofía contemporánea*. Serie Investigaciones éticas. UNL.
- Fernández, R. (2013a). *Modos del proyecto*. Nobuko.
- Fernández, R. (2013b). *Inteligencia Projectual*. Teseo.
- Fernández, S. y Bonsiepe, G. (2008). *Historia del diseño en América Latina y el Caribe. Industrialización y comunicación visual para la autonomía*. Blücher.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (1980). El poder, los valores morales y el intelectual, entrevista a M. Foucault, por Michael Bess. <https://n9.cl/sq791>.
- Frampton, K. (1983). Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia. *The Yale Architectural Journal*, 20.
- Frampton, K. (2000). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili.
- Furtado, C. (1978). *Criatividade e dependência da civilização industrial*. Circulo do libro.
- García, R. (2000). *El conocimiento en construcción*. Gedisa.
- García, R. (2006). *Los sistemas complejos*. Gedisa.
- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. Grijalbo
- García Canclini, N. (2002). Hibridación. En C. Altamirano (Ed.), *Términos críticos de la sociología de la cultura* (pp. 123-126). Paidós.
- Garrido, M. L. (2019-2020). La división arte/artesanía y su relación con la construcción de una historia del diseño. *Centro de estudios en Diseño y Comunicación. Cuaderno*, 90, 35-46.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Taurus.
- Gil Claros, M. G. (2012). *El discurso de las ciencias humanas y sociales*. Boletín virtual B 24, 59-74.
- Giordano, D. (1991). Diseño, artesanía y dependencia. *CIDAP, Revista Artesanías de América*, 36, 35-44

- Giordano, D. (2004). *Problemática del posgrado*. SEMA (filial metropolitana).
- Giordano, D. (2016). Claves contextuales para el diseño en América Latina. *Universidad Verdad*, 70, 189-204.
- Giordano, D. (2018). *Cuestiones de Diseño, equilibrio inestable sobre campos imprecisos*. Ediciones Librería Técnica CP 67.
- Giordano, D. (2020). *Altermundo y ultramundo*. Centro de Heurística de la Universidad del Buenos Aires CHEU.
- Giordano, D. y Jaramillo, D. (1990). *Geometría y Morfología*. CIDAP.
- González, W. (2017). *El impacto tecnológico en la artesanía peruana*. Universidad Nacional de Ingeniería.
- Grüner, E. (2005). *El fin de las pequeñas historias*. Paidós.
- Gutiérrez Álvarez, C. (2017). Una introducción a la epistemología del Sur, por una reflexión situada. *Diálogos-Revista do Departamento de Historia e do Programa de Pos-Graduacao em Historia*, 21(1), 26-35.
- Hall, S. (1996). ¿Quién necesita identidad? En S. Hall y D. G. Paul (Eds.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Amorrortu.
- Hayles, K. (1993). *La evolución del caos*. Gedisa.
- Hernández, M. (2007). Sobre los sentidos de “multiculturalismo” e “interculturalismo”. *Revista de Sociedad, Cultura y Desarrollo Sustentable*, 3(2), 429-442.
- Jaramillo, C. (2016). *Conar y la arquitectura moderna apropiada*. Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca.
- Jaramillo, D. (1988). La formación del diseñador profesional. *Universidad Verdad*, 3, 83-92.
- Jaramillo, D. (1991). Enseñanza del diseño y las artesanías. *CIDAP, Revista Artesanos y Diseñadores*, 36, 65-74.
- Jaramillo, D. (2018). Prólogo. En D. Giordano (Ed.). *Cuestiones de Diseño, equilibrio inestable sobre campos imprecisos* (pp. 13-16). Librería Técnica CP 67.
- Kaya, C. y Yagız, B. (2011). Design in Informal Economies. Craft Neighborhoods in Istanbul. *Design Issues*, 27(2), 59-71.

- Kennedy, A. y Zapata, C. (2012). *El alma de la tierra*. Prefectura del Azuay.
- Kuhn, T. (1993). *La estructura de las revoluciones científicas*. Fondo de Cultura Económica.
- Larrea de Granados, E. (2014). El currículo de la educación superior desde la complejidad sistémica. *Consejo de Educación Superior*. <https://n9.cl/ncvib>
- Larrea Solórzano, D. (2020). *Trama, aunque sea urdimbre. Las transformaciones de las representaciones visuales en las artesanías salacas ante los procesos migratorios; las interacciones con el arte y el diseño ecuatoriano (1960-2018)*. [Tesis Doctoral]. Universidad de Palermo.
- Latour, B. (2009). *Nunca fuimos modernos. Memorias del grupo de estudio CTS*. FLACSO.
- Lebendiker, A. (2011). Local Design and Development: A space for coordination between design, craft and territory. *Strategic Design Research Journal*, 4(2), 33-39.
- Lee, I. (2009). *Construcción de vínculos comerciales entre el contexto productivo artesanal local y el mercado asiático a través de una codificación de comunicación cultural*. [Tesis de maestría]. Universidad del Azuay.
- León, E. y Montore, M. (2008). Brasil. En S. Fernández y G. Bonsieppe (Eds.), *Historia del Diseño en América Latina y el Caribe* (pp. 62-109). Blücher.
- Lotman, I. (1996). *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Selección y traducción del ruso de Desiderio Navarro. Cátedra.
- Lotman, I. (1998). *La semiósfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Selección y traducción del ruso de Desiderio Navarro. Cátedra.
- Lotman, I. (2000). *La semiósfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Selección y traducción del ruso de Desiderio Navarro. Cátedra.
- Malo, S. (1990). *Desarrollo gráfico sistemático, utilización de selos de las culturas representativas del período de Desarrollo Regional en Ecuador*. [Tesis de grado]. Universidad del Azuay.

- Maldonado, T. (1977). *Vanguardia y racionalidad: artículos, ensayos y otros escritos 1946-1974*. Gustavo Gili.
- Malo González, C. (1990). *Expresión gráfica. Décimo curso interamericano de diseño Artesanal*. CIDAP.
- Malo González, C. (2006). *Arte y cultura popular*. CIDAP/Universidad del Azuay.
- Malo González, C. (2007). Decadencia y cambio en las artesanías, el caso cuencano. *CIDAP, Revista Artesanías de América*, 65, 59-84.
- Malo González, C. (2008). *Artesanías, lo útil y lo bello*. CIDAP/ Universidad del Azuay.
- Malo González, C. (2009). Lo elitista y lo popular. *CIDAP, Revista Artesanías de América*, 69, 7-18.
- Malo González, C. (2015). Tejiendo relaciones significativas, entre nudos, urdimbres y tramas. *CIDAP, Revista Artesanías de América*, 72, 35-42.
- Malo Toral, G. (1996) *Estudio y caracterización de rasgos del Art Decó, su aplicación a una línea de lámparas*. [Tesis de grado]. Universidad del Azuay.
- Malo Toral, G. (2007). Artesanía y Moda. *CIDAP, Revista Artesanías de América*, 185-200.
- Malo Toral, G. (2009). *Interacciones entre diseño y artesanía, hacia una nueva significación desde la enseñanza académica a la realidad proyectual caso de estudio: fibras semirrígidas y tejidos de la región*. [Tesis de Maestría]. Universidad del Azuay.
- Malo Toral, G. (2015). Tejiendo relaciones significativas, entre nudos, urdimbres y tramas. *CIDAP, Revista Artesanías de América*, 74, 35-42.
- Malo Toral, G. (2020/2021). Resonancias de Bauhaus en Latinoamérica y el caso de la Escuela de Diseño en Cuenca, Ecuador. Entre similitudes y diferencias, ¿una Bauhaus latinoamericana? *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, Cuaderno*, 113, 93-104.
- Manzini, E. (1992). *Artefactos, hacia una nueva ecología del ambiente artificial*. Celeste ediciones y experimenta (ediciones de diseño).
- Manzini, E. (2015). *Cuando todos diseñan, una introducción al diseño para la innovación social*. Theoria.

- Margolin, V. (2002). *The Politics of the Artificial: Essays on Design and Design Studies*. University of Chicago Press.
- Matarrese, M. (2013). *Cuerpo, arte y diseño, Cestería pilajá: una aproximación desde la estética y el cuerpo*. Cuadernos de la Universidad de Palermo.
- Maturana, H. Y Varela, F. (1990). *El árbol del conocimiento*. Debate.
- Mendoza de Graterol, E. y Mendoza de Lorbes, M. A. (2008). El cambio de paradigma en las organizaciones como fundamento del estilo de liderazgo ético. *Paradigma* <https://n9.cl/o6rr0>.
- Moles, A. (1990). *Ciencias de lo impreciso*. Librero Editor.
- Moles, A. (1992). *La creación científica*. Taurus.
- Molina, A. (1996). *Diseño de una línea de accesorios de vestir en paja toquilla*. [Tesis de grado]. Universidad del Azuay.
- Montaner, J. M. (2002). *Las formas del siglo XX*. Gustavo Gili.
- Morín, E. (1994). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa.
- Muñiz Leal, L. C. (2016). El «lugar de enunciación»: sobre la realidad de la interpretación histórica. *Euphyía*, 10(18), 9-30.
- Najmanovich, D. (2005). *El juego de los vínculos*. Biblos.
- Olivé, L. (2004). *Interculturalismo y justicia social*. UNAM.
- Papanek, V. (1977). *Diseñar para un mundo real: ecología humana y cambio social*. Blume.
- Pabón, C. (2018). Aymaras tejen dispositivos para el corazón en Bolivia. *SciDevNet*. <https://n9.cl/6qxnq>.
- Pérez-Taylor, R. (2002). *Antropología y complejidad*. Gedisa.
- Pontificia Universidad Católica. Escuela de Diseño (1984). Proyecto de constitución en la Facultad de Diseño.
- Prieto, J. (2011). Artesanía, arte, diseño: reflexiones previas. En C. Cruz y J. Á. Prieto (Eds.), *Diseñando con las manos: proyecto y proceso para la artesanía del siglo XX* (pp. 11-24). Fundación Española para la Innovación de la Artesanía (Fundesarte).

- Rengel, I. y Malo, E. (1996). *Diseño de estampado textil a partir de las formas del hierro forjado en Cuenca*. [Tesis de grado]. Universidad del Azuay.
- Reyes, D. (2016). *La paja toquilla en el espacio interior*. [Tesis de grado]. Universidad del Azuay.
- Ricoeur, P. (1961). *Universal Civilization and National Culture*. Northwestern University Press.
- Rodríguez Morales, L. (2012). Sobre los cambios paradigmáticos en el diseño. *Universidad Autónoma Metropolitana de Cuajimalpa*. www.reserachgate.net/publication/299660226
- Rodríguez, F. y Salcedo, M. (2008). Colombia. En S. Fernández y G. Bonsieppe (Eds.), *Historia del Diseño en América Latina y el Caribe* (pp. 88-109). Blücher.
- Rostangol, S. (1989). *Las artesanas hablan: memoria colectiva de manos del Uruguay*. CIEDUR.
- Rubio, M. A. (2019-2020). El Diseño sistémico transdisciplinar para el desarrollo sostenible neguentrópico de la producción artesanal. *Centro de estudios en Diseño y Comunicación. Cuaderno*, 90, 61-75.
- Samaja, J. A. (2004). *Epistemología y metodología: elementos para una teoría de la investigación científica*. Eudeba.
- Sánchez, G. (2019). *Introducción del diseño paramétrico a la Joyería tradicional*. [Tesis de grado]. Universidad del Azuay.
- Sandoval, M. A. (2019-2020). Relaciones de complejidad e identidad entre artesanía y diseño. *Centro de estudios en Diseño y Comunicación. Cuaderno*, 90, 47-59.
- Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Traducción, prólogo y notas de Amado Alonso. Losada.
- Sennet, R. (2009). *El Artesano*. Anagrama.
- Soini-Salomaa, K. y Seitamaa-Hakkarainen, (2012). The images of the future of craft and design students - professional narratives of working practices in 2020. *Arte Design and Communication in Higher Education*, 11(1), 17-32.
- Soto, A. (1990). La aplicación del diseño en el medio ambiente natura. *CIDAP, Revista Diseño y Artesanía*, s. n., 175-273.

- Strauss, C. L. (2011). *La antropología frente a los problemas del mundo moderno*. Libros del Zorzal.
- Thomas, H. y Fresoli, M. (2008). En búsqueda de una metodología para investigar Tecnologías Sociales. *Texto apresentado no Seminário Tecnologia para Inclusão Social e Políticas Públicas na América Latina*. Río de Janeiro, 24 e 25 de novembro de 2008. Con la colaboración de: Milena Pavan Serafim (GAPI-Unicamp); Rafael Dias (GAPI-Unicamp); Rodrigo Fonseca (pp. 113-139). Río de Janeiro.
- Torres, E. (2015). Diseño y Neoartesanía. *Artesanías de América*, 74, 50-57.
- Trocha, (2019 /2020). Las artesanías Zenú: transformaciones y continuidades. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Cuaderno*, 90, 107-124.
- Troya, D. (2015). *Diseño de una vailla con rasgos culturales de las fiestas del Inty Raymi*. [Tesis de grado]. Universidad del Azuay.
- UNESCO (2009). *Taller A+D*. Encuentro en Santiago de Chile.
- UNESCO (2001). Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural. *UNESCO*. <https://n9.cl/d4767>.
- Universidad del Azuay. Facultad de Diseño (2016). *Voces: Libro conmemorativo de los 30 años de la Facultad de Diseño de la Universidad del Azuay*. Casa Editora Universidad del Azuay.
- Universidad del Azuay, Facultad de Diseño (20 de febrero de 2001). Reforma curricular UDA.
- Universidad del Azuay, Facultad de Diseño (20 de febrero de 2005). Carrera de Diseño de Interiores. UDA.
- Universidad del Azuay, Departamento de Posgrados (2006). Proyecto de Maestría en Diseño. Archivos Posgrados. UDA.
- Universidad del Azuay, Facultad de Diseño (2009). Reforma curricular 2009. Archivos Facultad. UDA.
- Universidad del Azuay, Departamento de Posgrados (2010). Listado Tesis, maestría en Diseño. Archivos Posgrados.
- Universidad del Azuay, Departamento de Posgrados (2013). Proyecto de Maestría en Diseño. Archivos Posgrados.

- Universidad del Azuay, Facultad de Diseño (2018). Reforma curricular 2018. Archivos Facultad. UDA.
- Universidad del Azuay (2021). Archivos Facultad de Diseño.
- Valdés de León, G. (2010). *Tierra de nadie. Una molesta introducción al estudio del Diseño. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. Universidad de Palermo.
- Valdés de León, G. A. (2008). Latinoamérica en la trama del Diseño. *Entre la utopía y la realidad. Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 26, 53-61.
- Vasilachis de Gialdino, I. (2009). Prólogo. En I. Vasilachis de Gialdino (Ed.). *Estrategias de investigación cualitativa*. Gedisa, 3-71
- Vega, J. G. (1991). *Diseño de una línea de lámparas con rasgos relacionados a la cultura aborigen del Ecuador*. [Tesis de grado]. Universidad del Azuay.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social*. Gedisa
- Vilchez, L. C. (2019/2020). Del símbolo a la trama. *Centro de estudios en Diseño y Comunicación. Cuaderno*, 90, 21-34.
- Vintimilla de Crespo, E. (2005). *El sabor de los recuerdos*. Ediciones Altaflor
- Vom Stamm, B. (2008). *Managing, innovation, design and creativity*. Jhon Wiley & sons.
- Wainhaus, H. (2014). *Heurística 2. Vox/MORPHIA*
- Wilde, G. (s.f.). *La problemática de la identidad en el cruce de perspectivas entre antropología e historia*. NAYA, ciudad virtual de Antropología y Arqueología.
- Wright, S. (2007). La politización de la cultura. En M. Boivin y A. Rosato (Eds.), *Construcciones de otredad: una construcción a la antropología social y cultural* (pp. 128-141). Antropafagia.
- Yair, K. (2011). *Making value: craft in changing times*. Cultural Trends.
- Ynoub, R. (2015). *Cuestión de método, aportes para una metodología crítica*. Cengage Learning.

Ynoub, R. (2020). Epistemología y metodología en y de la investigación en diseño. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Cuaderno*, 82, 17-31.

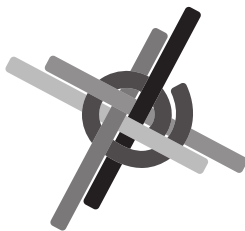
Zambrano, M. (1997). *Diseño de una línea de joyas en base a rasgos de la cultura Salasaca*. [Tesis de grado]. Universidad del Azuay.

Zárate Ortiz, J. F. (2014). La identidad como construcción social desde la propuesta de James Tylor. *EIDOS*, (23), 117-134.

ENTREVISTAS

- Balarezo, D. (25 de 01 de 2021). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la Artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Barreto, L. (21 de 01 de 2021). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la Artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Bustos, L. (23 de 01 de 2020). La fundación de la Escuela de Diseño en Cuenca (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Chaca, W. (22 de 01 2021). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Corral, R. (13 de 01 de 2021). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Delgado, G. (02 de 02 de 2021). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Eljuri, G. (5 de septiembre de 2019). Nociones de cultura e identidad contemporáneas (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Gálvez, F. (13 de 01 de 2021). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Guillén, M. (11 de 01 de 2020). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Jaramillo, D. (04 de 03 de 2020). La fundación de la Escuela de Diseño en Cuenca (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Malo González, C. (21 de 06 de 2019). La fundación de la Escuela de Diseño en Cuenca (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Lazo, J. (20 de 02 de 2021). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- León, P. (24 de 01 de 2020). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Loor, S. (02 de 02 de 2021). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).

- Malo, S. (14 de 10 de 2019). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Pesantez, C. (22 de 01 de 2021). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Sanmartín, J. (4 de 02 de 2021). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Saravia, D. (4 de 02 de 2021). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Serrano, C. (20 de 02 de 2021). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Tamayo, J. (23 de 01 de 2020). La fundación de la Escuela de Diseño en Cuenca (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Trelles, M. (11 de 01 de 2021). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Torres, E. (24 de 01 de 2021). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Valdez, F. (21 de 01 de 2021). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Velasco, B. (08 de 04 de 2019). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Vega, J. (2 de 02 de 2020). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Zeas, S. (27 de 01 de 2021). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).



Este libro se terminó de imprimir y encuadernar
en marzo de 2025 en el PrintLab de la Universidad del Azuay,
en Cuenca del Ecuador.





Las páginas de este libro buscan caracterizar la relación entre identidad e innovación en la complejidad de la cultura, al entretelar variables del diseño, la artesanía y el contexto. Las reflexiones contextualizan los momentos de fundación y transformación de la Escuela de Diseño en Cuenca y se destaca su vinculación con la tradición y el patrimonio hasta su configuración hacia un nuevo paradigma, un giro epistemológico caracterizado por convergencias, divergencias y emergencias en los contextos culturales estudiados.

La reflexión no termina, se proyecta, se expande.... La travesía continúa...



UNIVERSIDAD
DEL AZUAY

Casa
Editora

ISBN: 978-9942-670-77-9



9 789942 670779