

En este capítulo se estudian los modelos educativos y su reflexión sobre el cambio vertiginoso de la sociedad, el rol de los docentes y estudiantes como protagonistas en el progreso del conocimiento, sustentados por la teoría de Ausubel y el paradigma psicopedagógico de Vygotsky. Se detallan también los cambios producidos por las formas de producción de nuevos lenguajes artísticos para la creación del “campo” del Diseño, como señala Bourdieu, esto como parte de la búsqueda de su autonomía ligada a los procesos de modernización y de la participación del Estado. Se verifica la organización de la enseñanza - aprendizaje en las carreras de Diseño Gráfico bajo la pedagogía del taller y la formación por competencias para relacionar teoría y práctica. Para cerrar el capítulo, se indaga sobre los créditos teóricos y prácticos de la malla curricular, con el objetivo de verificar si las asignaturas vinculadas al desarrollo de proyectos han incluido a las prácticas contemporáneas del diseño con nuevo enfoque artístico y tecnológico, en función de la didáctica proyectual como forma de enseñanza - aprendizaje.

## 22. Burbano Riofrio, Iván Patricio

(Diseñador / Pontificia Universidad Católica del Ecuador / Mg. en Diseño Estratégico / Politécnico de Milán)

*Diseño, cultura y sociedad en Ecuador. Diseño y artesanía en el contexto de la crisis del ideario moderno en Ecuador (1979-1985).*

### Introducción

El diseño como disciplina, esto es como un conjunto de saberes específicos que definen un conjunto acotado de prácticas (Devalle, 2009), ha construido su historia, cultura, tradiciones y relatos dentro del ámbito de la modernidad. Su discursividad ha estado relacionada desde sus inicios, a mediados del siglo XIX hasta entrado el siglo XX, con la vinculación entre arte e industria. Esa vinculación tuvo como escenario principal a Europa, dándose a conocer –al punto de desplegarse como un debate sobre la forma de los productos industriales– en Inglaterra y Alemania.

El legado resultó ser la construcción de un paradigma sobre el diseño que encuentra dificultades para espejarse en las sociedades periféricas, es decir, aquellas que Tomás Maldonado (1993) define como países con industria fragmentada. Por consiguiente, cabe la pregunta: ¿cómo pensar al diseño en los países denominados periféricos?

El debate “diseño-periferia” (Bonsiepe, 1985) ha marcado la producción teórica sobre el diseño desde los años setenta hasta entrado el siglo XXI, y tuvo su origen en un intercambio de ideas entre docentes y estudiantes de universidades latinoamericanas con sus pares de la Hochschule für Gestaltung de la ciudad de Ulm en Alemania (HfG-Ulm) (Fernández, 2006). Esta escuela tuvo un papel muy destacado en el establecimiento del diseño como disciplina desde una visión que, bajo la dirección de Tomás Maldonado, dio importancia al vínculo entre diseño, tecnología y ciencia, y a su papel en el entorno (Jacob, 1988). Este hecho dio inicio a un debate, todavía inconcluso, sobre la definición del campo disciplinar.

En Latinoamérica, este debate se desplegó en entornos donde la modernidad se ha ido constituyendo de maneras diversas. Si bien los procesos de modernización han sido diferentes en cada país, también se puede hablar de características comunes. En los años cincuenta, la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) impulsó una serie de políticas de modernización con énfasis en la sustitución de importaciones y el cambio de matriz productiva (Drekonja, 1980). El propósito fue industrializar la región por medio de una estrategia basada en la sustitución de importaciones y en la transferencia tecnológica.

En Ecuador, las ideas de la CEPAL se evidenciaron en políticas públicas fundadas en la inversión en infraestructura y la sustitución de importaciones por bienes de consumo masivo producidos localmente.

Durante la década de los setenta, a partir del comienzo de la explotación de petróleo a gran escala en 1972, se puso en circulación una ingente cantidad de recursos que dinamizaron la economía. Por tal motivo, durante esta época, el proceso de modernización fue impulsado con más fuerza desde el estado. Sin embargo, se puso en evidencia que “estos cambios no afectaron sustancialmente las interrelaciones socioeconómicas existentes” (Acosta, 2000, p. 107). El resultado fue un sistema industrial fragmentado. No obstante, los cambios impulsados por este acontecimiento modificaron profundamente una sociedad que, hasta mediados del siglo XX, seguía manteniendo formas de relación cultural y económica heredadas de la época colonial. De golpe, durante la década del setenta, se desarrolló una sociedad de consumo “moderna” que, alimentada por el auge económico petrolero de esa época, puso en crisis las formas anteriores y tradicionales de la cultura popular, leyéndolas como contrarias a la modernización.

Como consecuencia, surgió una preocupación no solo local, sino también regional por precautelar y poner en valor la cultura popular y la artesanía. Fue así que, en 1975, la Organización de Estados Americanos (OEA) crea el Centro Interamericano de Artes Populares (CIDAP) como una institución a cargo del fomento de la artesanía y la cultura popular. Se escogió como su sede a la ciudad ecuatoriana de Cuenca, y al antropólogo mexicano Daniel Rubín de la Borbolla como su primer director. Con el antropólogo cuencano Claudio Malo González como Asistente Técnico y Director de Publicaciones se dictó el primer curso de diseño en Bogotá en 1978. Luego, en 1979, se llevó a cabo el Primer Seminario de Diseño organizado por la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador en Quito. A partir de ese seminario, el diseño comenzó a tematizarse en una serie de artículos, libros, memorias de proyectos y eventos académicos en los que se convocó a reflexionar sobre el diseño y sus vínculos con la artesanía y la cultura popular. Este proyecto, surgido desde el campo intelectual, propuso una redefinición de los límites disciplinares para inscribirlos en el contexto sociohistórico ecuatoriano de la época.

La reflexión que plantean estos antecedentes lleva a la siguiente pregunta: ¿cómo aparecen otras concepciones del diseño que se distancian del paradigma dominante? Como relata Isabel Campi:

De todas formas, la pregunta fundamental a nivel historiográfico del debate centro-periferia no es tanto valorar qué papel puede o debe jugar el diseño en el presente y el futuro de los países en vías de desarrollo, sino qué particula-

ridades y qué valor tiene la historia de todos los países que no se encuentran en el centro de la historia del diseño, independientemente de su clasificación económica, porque en el siglo XXI, resulta difícil de creer que no tiene particularidades ni valores (2013, p. 90).

A partir de lo afirmado por Campi, ¿qué características presenta la historia del diseño en Ecuador que pueda dar cuenta de una concepción diferencial del diseño con otros valores y otras particularidades? La dificultad para responder a esta inquietud recae en la poca reflexión académica sobre el tema en Ecuador, entre otras razones. El estudio del campo disciplinar del diseño y sus límites es un área de investigación incipiente en este país. Por ese motivo esta tesis considera que es importante abrir una discusión que apele a las historias locales de la disciplina. Ellas permiten ver la dinámica entre lo global y lo local, a la vez que recuperar los procesos singulares que se dieron en cada país.

Por lo tanto, la importancia de este trabajo radica en dar cuenta de la particular característica que va asumiendo la disciplina durante su proceso de conformación como consecuencia de su cruce con las artes populares y las artesanías. A diferencia de otras, que tuvieron su antecedente en los campos del arte y la arquitectura, esta concepción surge del cruce con la Antropología Cultural: allí el diseño fue considerado como mediador entre la cultura de masas y la cultura popular. Esta concepción, desplegada incipientemente en una serie de discursos que le da forma, a los pocos años deviene en “ideología fundacional” de la escuela de diseño en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, sede Cuenca. Analizar ese proceso, objeto de la presente tesis, constituye un aporte local a la historia del diseño y una reflexión sobre los límites de la disciplina.

Sin embargo, este cruce entre los campos del diseño y la antropología no fue casual, sino que tuvo como antecedente a una serie de procesos de transculturación, resultado de la interacción entre el diseño moderno y otras prácticas culturales, que durante la Modernidad fueron definidas como artes populares y artesanías. Esta interacción o vínculo, al que se denominará en adelante como diseño-artesanía, es uno de los aspectos de la historia del diseño en el Ecuador que menos se ha tomado en cuenta como parte del proceso de su constitución como un saber específico aunque, durante los últimos años, ha cobrado cierta relevancia. Tal es el caso de recientes trabajos de investigación como la tesis doctoral de Daniela Larrea (2020): *Trama*, aunque sea urdimbre que aborda las relaciones entre arte, artesanía y diseño, especialmente aquellos que se dieron en la comunidad Salasaca en Ecuador. Existe también, una serie de artículos publicados por la Universidad del Azuay. Estos artículos hablan sobre la relación diseño-artesanía, y en algunos de ellos hacen mención al histórico vínculo que la Facultad de Diseño de esta Universidad ha tenido desde su fundación con las artes populares y las artesanías. No obstante, estos artículos se centran en la relación específica con el contexto histórico-institucional de esta Facultad.

Por lo demás, la historia del diseño en el Ecuador ha sido analizada casi siempre como una disciplina vinculada únicamente a la sociedad de consumo y, como una consecuencia natural de la separación de la arquitectura y el arte modernos. Tal es el caso de publicaciones como el libro de María Luz Calisto y Gisela Calderón (2011) *Diseño Gráfico en Quito - Ecuador: 1970-2005* que, pese a que hace una breve referencia al vínculo diseño-artesanía, describe al diseño gráfico en el Ecuador como una consecuencia del advenimiento de la

sociedad de consumo en los años setenta, que tuvo, a su vez, sus antecedentes en las políticas de modernización e industrialización iniciadas años antes. Otro caso similar es el capítulo sobre Ecuador escrito por Karina Hidalgo (2008) en el libro de Silvia Fernández y Gui Bonsiepe, *Historia del diseño en América Latina y el Caribe. Industrialización y comunicación visual para la autonomía*. Estos ejemplos son característicos de un tipo de concepción del diseño en Ecuador que ve a la profesión como consecuencia directa de los procesos de modernización ligados exclusivamente al consumo y la publicidad. Sin embargo, el campo del diseño en el Ecuador, desde sus difusos inicios, estuvo en una permanente interacción con la artesanía que fue modificando la concepción de cada una de estas prácticas, no sólo desde el punto de vista productivo sino, ante todo, cultural.

Esa influencia cruzada puso de manifiesto las consecuencias de una concepción filosófica sobre la dimensión estética y utilitaria de los objetos. Nos referimos a la división moderna que separaba por un lado a las artes, entendidas como expresión sublime e ilustrada – también llamadas Bellas Artes– y, por el otro, la creación y producción de un conjunto de objetos utilitarios. Se trataba de una distinción que establecía una separación entre “lo útil y lo bello”, no solo como una separación entre diferentes modos de producir, comprender y valorar las producciones materiales y visuales de las culturas, sino también como elemento de distinción social.

La creación de las primeras Escuelas de Bellas Artes en el Ecuador durante la segunda mitad del siglo XIX, institucionalizó esta división. Posteriormente, el debate que se llevó a cabo en Europa –específicamente en Alemania– sobre la forma de los productos industrializados, desencadenaría un cuestionamiento de esta separación, llevando al manifiesto de Walter Gropius sobre “la obra de arte unitario (el gran edificio)” (Medina-Warburg, 2018, p. 167). Fue así que, con la inmigración al Ecuador de artistas y arquitectos europeos durante la década de 1930, los movimientos vanguardistas europeos comenzaron a interactuar y establecer vínculos con artistas, arquitectos y artesanos ecuatorianos. Esos cruces generaron varias intersecciones entre el diseño con el arte popular y la artesanía. Un diseño que, en tanto práctica, no gozaba por entonces de una autonomía que le permitiese distinguirse de otros campos como el arte, la arquitectura y la artesanía. No obstante, estas prácticas productivas y culturales fueron percibidas como diseño en los procesos de modernización e industrialización. Para ello se crearon desde la década de 1950 varias instituciones cuyo objetivo fue vincular el arte moderno con las artesanías con el propósito de “modernizar” sus procesos y productos para hacerlos más competitivos, en un contexto social en el cual el consumo masivo irrumpía en el mapa cultural ecuatoriano.

Fue así como la Antropología estuvo presente como un campo de saber que, desde lo que se consideraba su neutralidad científica, podía evaluar y actuar sobre lo que de a poco se fue denominando como “diseño”. Instituciones como el Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía (IEAG), adscrito a la Casa de la Cultura Ecuatoriana, fue uno de los pioneros en vincular arte, diseño y artesanía a través del plan denominado “Tecnificación de la Pequeña Industria”. Fue también el espacio desde el cual se planteó una reflexión intelectual sobre estas interacciones.

Aparte de sus fundadores, los antropólogos Piedad y Alfredo Costales, al IEAG estuvieron vinculados artistas, escritores e intelectuales pertenecientes a la Casa de la Cultura Ecuatoriana, entre ellos, Benjamín Carrión, Alfredo Pérez Guerrero, Luis Bossano, Alfredo

Pareja Diezcanseco, José Enrique Adoum, entre otros. Sus textos eran publicados en revistas como *Llacta*, o *Casa de la Cultura Ecuatoriana*. Sin embargo, estas reflexiones eran planteadas desde sus pertenencias clásicas: arte y antropología, y dejaban al diseño como un aspecto intrínseco a éstos, evidenciando que en ese entonces era un campo todavía no constituido, pero dejando implícito un proceso de lucha por su delimitación y reconocimiento.

Pero las Memorias del Primer Seminario Nacional de Diseño, llevado a cabo en Quito en el año de 1979 (publicadas en 1980), llamaron la atención por ser el primer documento que de manera explícita tomó al diseño como tema central, y reflexionó académica e intelectualmente sobre el papel y las proyecciones que podría tener en la sociedad y cultura ecuatorianas.

Retrospectivamente, se transformó en un manifiesto sobre su autonomía como campo disciplinar respecto al arte, la artesanía y la arquitectura. En el inicio de la investigación –cuyo producto es la presente tesis– la lectura del contenido de ese seminario (publicado en el Boletín número dos del CIDAP en el mismo año de 1979) llamó inicialmente nuestra atención y nos motivó a indagar más sobre lo que consideramos un acontecimiento en la historia del diseño en el Ecuador. Tanto desde el rol de profesional del diseño, como desde nuestro rol docente, siempre tuvimos interés en saber si, en la historia del diseño, había algo más que cronologías de signos, símbolos e imágenes que hacían parecer que en un campo disciplinar tan importante en el ambiente humano y su ecología (Maldonado, 1972), no existieran más que relaciones formales y visuales.

¿Acaso en el Ecuador no hubo nunca una reflexión más profunda sobre la relación del diseño con la sociedad y la cultura? Fue así como las Memorias del Primer Seminario Nacional de Diseño se constituyen en un acontecimiento que aportó a la construcción de un discurso propio sobre el diseño ecuatoriano. Fueron también el punto de inflexión de otros acontecimientos, fisuras que permitirían, posteriormente, la consolidación del campo en el país. Son evidencia, además, de una concepción del diseño atravesada ideológicamente por la teoría de la dependencia y el debate regional sobre el diseño en las sociedades periféricas latinoamericanas. Además, fueron el motivante que llevó al CIDAP a posicionar su ascenso como una institución con autoridad local sobre el campo.

De este juego de posiciones surgió la figura de Claudio Malo como agente que buscó legitimar el vínculo diseño-artesanía mediante la creación de una institución de enseñanza universitaria del diseño. Se pasó así de la práctica al discurso y, luego del discurso, a la enseñanza; para llegar, finalmente, a la creación de una escuela de diseño que otorgó legitimidad a una concepción propia sobre el diseño.

Sin embargo, para iniciar la reconstrucción de ese proceso, en esta tesis fue preciso definir los enfoques teóricos y conceptuales que permitieran una lectura de los acontecimientos descritos. Lo primero fue tomar una posición respecto al tipo de historiografía que, en el caso del diseño, presenta dificultades propias.

Se partió de la noción de acontecimiento vista como el conjunto de fisuras en el devenir histórico capaz de generar giros epistemológicos en los que se producen nuevas concepciones y saberes. Para ello, fue de notable importancia la lectura de la obra de Michel Foucault (2008), específicamente *La arqueología del Saber*; una obra que atravesó, de una forma u otra, al conjunto del marco teórico.

Posteriormente se tomó partido, en primera instancia, por la historia del conocimiento que derivó luego en la historia intelectual, como el enfoque para analizar al acontecimiento desde un enfoque reflexivo-discursivo. Desde esta perspectiva historiográfica, la acción del intelectual comprometido juega un rol preponderante en la configuración de un campo del saber donde aparecen en juego discursos, instituciones y prácticas (Devalle, 2009). Fue así que se tomaron a las obras de Carlos Altamirano (2013) y Pierre Bourdieu (2002a) como referentes que permitieron describir y definir al intelectual, al mismo tiempo objeto y sujeto del devenir histórico y, al campo intelectual, como el espacio de lucha simbólica. También se hizo una lectura de las obras de Elías Palti (2001; 2004; 2012) como referentes para comprender la historia intelectual y al giro lingüístico como instancias que ponen de manifiesto al enunciado como objeto del análisis histórico. Luego, la obra de Eliseo Verón (2004) ofreció el marco de comprensión del discurso como un conjunto de enunciados que se producen, se reconocen y circulan, generando procesos de semiosis social. Es, durante estos procesos, que se va legitimando al discurso como una instancia de producción de nuevos sentidos que van permeando así, las estructuras de significación social, atravesadas por las dimensiones de lo ideológico y del poder que sostiene nuevos valores y conceptos, mediante estrategias que ponen a la enunciación como recurso ineludible para comprender la acción social.

A través de estas lecturas se pudo comprender cómo, de manera continua y discontinua, se fue construyendo un campo que, visto como un espacio de juego y toma de posiciones, fue modelando históricamente una definición considerada legítima por los agentes. Para poder comprender el significado de este proceso se incorporó la obra de Pierre Bourdieu (1990; 1995; 1997) que, a través de la teoría de la acción social, permitió ver al campo disciplinar como un espacio social constituido por un conjunto de habitus, que van permeando las prácticas, y en donde opera una *illusio* que regula y organiza las relaciones de fuerza entre los agentes.

De esta manera es posible ver cómo, a partir de un conjunto de prácticas fragmentadas, se fue configurando una manera de hacer distintiva que, en el plano discursivo, estableció puentes y fuertes vínculos entre el diseño y la artesanía. ¿Cómo leer esta relación no solo desde el punto de vista productivo, sino como una interacción entre dos prácticas culturales diversas?

La irrupción de los procesos de modernización en el conjunto de la sociedad ecuatoriana produjo cambios en el sistema de valores, creencias y en las maneras cómo las personas comenzaron a organizar y construir aquello que da sentido a sus vidas. Entendiendo a la cultura “como un completo estilo de vida o como las pautas distintivas que caracterizan el modo de vivir sus vidas y de relacionarse con los demás” (Hall, 2017, p. 39), es posible comprender por qué el diseño resulta un dispositivo que opera en la cultura, entendiendo a esta última, como el dominio de un sentido del colectivo social. En el caso de las culturas indígenas, consideradas por el pensamiento moderno como alternativas o subordinadas, las categorías modernas terminan por ser mezcladas en una concepción de lo estético que no permite discernir los límites entre lo utilitario y lo sublime (Escobar, 2012). Por el contrario, desde una lectura moderna resulta difícil no analizar lo estético desde algún tipo de clasificación. Es así que Juan Acha (2012), establece una trilogía que clasifica las producciones culturales añadiéndoles un plural para denotar una diversidad intrínseca. Esta

trilogía, según el autor, está compuesta por: las “artes”, los “diseños”, y las “artesanías”. Estas categorías agrupan un conjunto de prácticas culturales que se encuentran en constante interacción. En el caso de la interacción entre los diseños y las artesanías, hay que comprender que este vínculo produce transformaciones no solo en el ámbito técnico-productivo, sino también hibridaciones en ambos lados, ante todo, en la artesanía que constituye más un ethos que un modo de producción: “la práctica se encarna en nosotros y hace que la habilidad se funda con nuestro ser” (Sennett, 2009, p. 362).

Por lo tanto, el vínculo entre diseño y artesanía en el Ecuador dio origen a un conjunto de prácticas, tanto materiales como simbólicas, que devinieron en dispositivos de transculturación del arte popular y la artesanía, entendidos éstos como producciones dinámicas y potenciales generadores de recursos para la supervivencia, tanto económica como cultural, de las sociedades que los producen (García Canclini, 2002, p. 19). Esta supervivencia cultural se tradujo en estrategias de subversión dentro del campo cultural, en donde “la lucha permanente dentro del campo es el motor de éste” (Bourdieu, 2002, p. 219). Como resultante, se obtuvieron distintas concepciones del diseño que se posicionaron según los diversos ideales o “abstracciones” de lo moderno, bien sea desde una actitud de aceptación sin reparos a una modernización dominante, o como estrategia de subversión a los efectos de la misma.

Este marco conceptual proporcionó la perspectiva de análisis de un corpus formado por un conjunto documental y otro de historias orales. El primero constituido en buena parte por los textos publicados en el archivo del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP) y provenientes de los boletines y libros editados por esta institución, así como de recortes de prensa y documentación histórica. También se incluyeron textos publicados por la Universidad del Azuay. De las publicaciones editadas por esta Universidad, se analizaron algunos números de la revista *Universidad y Verdad*, varias publicaciones que contienen información histórica referente a la fundación de la carrera de diseño en 1984, y cierta documentación referente al plan de estudios y contenido de las materias en periodos cercanos a su fundación, esto en razón de la imposibilidad de encontrar los planes de estudios de 1984 y 1985, que no pudieron ser ubicados en los archivos de la actual Facultad de Diseño, Arquitectura y Arte, tampoco en la Biblioteca general, ni en la Facultad de Ciencias de la Administración a la cual estuvo adscrita la carrera de diseño durante un corto periodo de tiempo. Además, se investigó en la Biblioteca de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador en busca de información sobre el Primer Seminario Nacional de Diseño, celebrado en esta Universidad en 1979. También se hizo un relevamiento documental de colecciones personales, como fue el caso del arquitecto Lenin Oña y del arquitecto Hugo Galarza, quienes proveyeron de parte de la documentación estudiada para efectos de la presente tesis, en específico, una copia original de las memorias del Primer Seminario Nacional de Diseño que fue facilitada gentilmente por el arquitecto Oña.

En cuanto al corpus de historias orales, en un inicio sirvieron como fuente de información exploratoria y, conforme la investigación fue avanzando, posibilitó la comparación de los datos provenientes de las fuentes documentales. También resultó ser fuente principal de información inédita que no fue posible rastrear por otros medios. Se recabaron testimonios de los actores clave, pero también de otras personas relacionadas con el horizonte de

reconocimiento, como por ejemplo, egresados de los primeros años de la escuela de diseño en la PUCE-SC. Asimismo, se realizó una lectura de un conjunto de fuentes bibliográficas secundarias que aportaron con información complementaria y además permitieron corroborar algunos datos obtenidos de las historias orales y del análisis del corpus documental<sup>8</sup>; esta bibliografía se describe en detalle en el siguiente apartado: El estado de la cuestión.

La síntesis resultante muestra cómo, a partir de un conjunto de acontecimientos dispersos, se fue dando forma al campo del diseño en el Ecuador, un campo que se presentaba impreciso en sus límites, polivalente y polifacético. Las particularidades que asumió el diseño en el Ecuador no ponen en entredicho su vínculo con la Modernidad en cuanto dispositivo capaz de materializar los ideales modernos en productos con usos utilitarios –funcionales– como simbólicos –comunicacionales–. Es menester recordar que también en el caso europeo, el diseño surge de la intersección entre paradigmas culturales diferentes; y que, pese a haber sido producto de la Modernidad, al mismo tiempo, en sus comienzos como disciplina, fue construyendo sus límites a partir de la puesta en duda de la separación entre arte, industria y artesanía, categorías que eran objeto de relectura del pensamiento moderno.

Por lo tanto, el diseño, cuyo propósito fue y sigue siendo la unión entre arte y técnica, es vanguardia(s) que, como tal, al poner en crisis el pensamiento moderno, paradójicamente lo alimenta en un ciclo constante entre tradición y modernización. Estas vanguardias permearon el imaginario de la sociedad ecuatoriana, la que no quedó ajena al intercambio de ideas y concepciones sobre el diseño que circulaban entre Europa y América Latina.

Si en un inicio fueron las ideas provenientes de las vanguardias artísticas, entre ellas las de la Bauhaus; luego, serían las ideas de la Hochschule für Gestaltung de la ciudad alemana de Ulm (HfG-Ulm) que circularon por unas sociedades latinoamericanas en proceso de industrialización –unas más que en otras–. La concepción sobre el diseño que difundió la HfG-Ulm planteaba un diseño articulado a unos ideales de racionalidad y productividad representados en los procesos de modernización social e industrialización del aparato productivo. Al Ecuador, estas ideas llegaron indirectamente, primero, mediante un círculo artístico e intelectual afín a las corrientes abstraccionistas y concretas del arte; luego, de la mano de profesionales y docentes de diseño provenientes de otras naciones latinoamericanas, en donde la HfG-Ulm influyó en la enseñanza disciplinar; y también, a través de asociaciones profesionales como la Asociación Latinoamericana de Diseño Industrial (ALADI), adscrita a su vez al International Council of Societies of Industrial Design (ICSID), consejo que fue presidido por el teórico del diseño, el argentino Tomás Maldonado (Buitrago y Braga, 2014).

No obstante, a su llegada, estas ideas sobre el diseño chocaron con contextos modernos diversos a los europeos y norteamericanos. Estas modernidades diferentes fueron calificadas como periféricas desde un marco de pensamiento hegemónico, cuyos extremos fueron descritos a partir las dicotomías centroperiferia, desarrollo-subdesarrollo, entre otras. Esa nueva clave interpretativa abrió el debate sobre la pertinencia del diseño –un campo de prácticas y saberes proveniente en un inicio de las sociedades centrales– en las sociedades consideradas periféricas y que poseen características sociales culturales y productivas diferentes. Este debate, que se produjo en una época en donde gravitaba la teoría de la

dependencia, veía al diseño simultáneamente como instrumento de dominación cultural y tecnológica, y por otra, como un potencial instrumento de liberación.

El Ecuador no estuvo exento de estas discusiones que fueron recibidas y reinterpretadas por un círculo profesional, académico e intelectual compuesto por artistas, arquitectos y antropólogos que desde sus respectivas pertenencias leyeron la relación entre el diseño con la sociedad ecuatoriana. Este fenómeno se evidencia en las Memorias del Primer Seminario Nacional de Diseño que en 1979 comenzaron a vincular al diseño con las artes populares y las artesanías, vistas no solo desde los aspectos tecnológicos y productivos, sino también y sobre todo, desde su interacción con el mapa cultural ecuatoriano.

No obstante, para describir esta interacción es importante, primero, ser capaz de comprender el tipo de ideario moderno que históricamente la sociedad ecuatoriana había ido construyendo. Antes de nada, se debe entender que el proyecto moderno en el Ecuador no se desarrolló uniformemente ni se consolidó de la misma manera en el conjunto del mapa cultural de la nación. Una nación culturalmente diversa, que luego de su independencia ha permanecido en búsqueda de un imaginario común de identidad que le permitiese obtener una necesaria cohesión social. Se fue construyendo así, un ideario moderno que, a manera de un imaginario común, en un inicio veía a Europa como el modelo a seguir. De esta manera, se buscó implantar una modernidad eurocentrada que, fundamentada sobre el arquetipo del “soñador” en referencia a Marshall Berman (1988), veía en el pensamiento ilustrado una forma de superar la estructura social heredada de la época colonial.

En una sociedad todavía dependiente de la artesanía, al mismo tiempo modo productivo y modo de vida, una de las primeras acciones para implantar el pensamiento ilustrado fue dividir al conjunto de producciones culturales en arte, artesanía e industria. Acorde a las nuevas categorías impuestas, y como consecuencia de la modernización del sistema educativo, se crearon tanto las escuelas de bellas artes como las de artes y oficios. La primera, transmisora de un arte academicista concebido “a la europea”; y la segunda, con la intención de “racionalizar” la artesanía reduciendo su actividad al ámbito de la producción y pasando, por ende, a catalogarla como “oficios”.

Adicionalmente, el campo del arte cumplió un rol en dar forma a unas “prácticas conmemorativas” (Bustos, 2017) cuyo propósito fue el de unificar y cohesionar socialmente el ideario de nación. Estos rituales conmemorativos se fundamentaron en unos relatos fundacionales construidos a partir de un conjunto de enunciados, en cuya producción, la Academia Nacional de Historia jugó un papel preponderante. En estos imaginarios existieron dos perspectivas, por igual idealizadas, que buscaron argumentar unos orígenes de la nación ecuatoriana. Por una parte, una visión hispanista que históricamente exaltó la herencia española en los orígenes de la cultura y la estructura social ecuatorianas. Por otra parte, la corriente indigenista que evocó una imagen de los pueblos indígenas y que fue acogida, sobre todo, por el arte pictórico y la literatura. Estas perspectivas pueden ser descritas como una situación análoga a la “metamorfosis” del “amante” (Berman, 1988) que, desde la Modernidad, añora y se aferra a unas tradiciones y a un pasado que le devuelva el sentido de autenticidad que la realidad moderna no logra satisfacer.

En contraparte, se encuentran las acciones impulsadas desde el Estado, concernientes a industrializar los modos productivos como requisito indispensable para una añorada modernización social. En el caso del Ecuador, se destacan tres momentos en los cuales

esta postura desarrollista fue más evidente. La primera a finales del siglo XIX e inicios del XX, con dos gobiernos –conservador el uno y liberal el otro– que promovieron la modernización de la nación mediante un impulso a la industria y la inversión pública en infraestructuras. La segunda, durante la década de 1950 cuando, dentro de una estrategia regional promovida desde la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), el país se embarcó en un proceso de modernización sobre la base de la sustitución de importaciones y unas políticas públicas impulsoras de la industrialización. Sin embargo, fue durante la década de 1970 que, como resultado de un auge económico sin precedentes hasta ese momento, se produjo un cambio social y cultural que profundizó los efectos de la modernización. Durante este tercer momento, se consolidó una sociedad de consumo que, en medio de una industrialización fragmentada, ahondó aún más la dependencia cultural y tecnológica. Se produjo así una crisis del ideario moderno que, de una manera u otra, afectó la concepción de un campo del diseño todavía en formación.

En el Ecuador –y en otros países de América Latina– el rechazo a los valores de la Modernidad marcó un sentimiento de retorno a los valores tradicionales, lo que Kenneth Frampton (1983) denominó como el Regionalismo Crítico. Se generaron así propuestas de transformación que pretendían poner “en sintonía con la época” (Giordano, 2016, p. 68) los significados tradicionales, trascendiendo de esta forma “la simulación sentimental de lo vernáculo” (Frampton, en Giordano 2016, p. 68). Esto se evidenció en acciones concernientes a la recuperación de las artes populares y las artesanías consideradas como elementos auténticos de una sociedad que debía independizarse cultural y tecnológicamente de las metrópolis, lo que tuvo repercusiones en la concepción del diseño en el país. Finalmente, se modeló una definición del diseño que, en un diálogo con los contextos social y cultural ecuatorianos, puso en crisis su concepción moderna dando como resultado la reinterpretación de sus límites disciplinares; este proceso fue movilizadopor un sentimiento de retorno a los valores tradicionales a manera de resistencia en un contexto de crisis del ideario moderno. Este devenir no tiene un punto de origen único, sino más bien, surge de un conjunto de fisuras que por momentos se acoplan y en otros se bifurcan. A este relato se lo ha dividido en dos partes: el primero, que narra el paso de un diseño compuesto por un conjunto de prácticas indistinguibles del arte, la artesanía y la arquitectura para llegar a una concepción de la práctica que fue fijando unos límites disciplinares y reconociendo la autonomía del campo. El segundo, que narra el paso de un saber no institucionalizado a su enseñanza formal, ejemplificada en la creación de la Escuela de Diseño en la PUCE-SC, como resultado de la consolidación de una concepción disciplinar considerada apropiada para el contexto sociocultural ecuatoriano. Este conjunto de acontecimientos tuvo su momento inicial con la llegada al Ecuador del diseño moderno que fue considerado un tipo de vanguardia vinculada a los campos del arte y la arquitectura. Con posterioridad a la llegada del diseño moderno al Ecuador se fue construyendo un vínculo entre el diseño y la artesanía en el que estuvieron involucrados diversos actores: artistas y arquitectos europeos que trajeron sus ideas al país, ecuatorianos que hicieron propias estas concepciones, e instituciones que, desde los campos artístico y antropológico, se posicionaron como referentes del desarrollo de estas prácticas.

Sin embargo, no fue hasta el Primer Seminario Nacional de Diseño en 1979 que se comenzó a reflexionar, intelectual y académicamente sobre la relación del diseño con el con-

texto sociocultural del Ecuador, reconociéndolo como campo disciplinar autónomo y ya no como un conjunto de prácticas fragmentadas, provenientes del arte, la artesanía y la arquitectura.

Los discursos de aquel Primer Seminario no fueron ajenos a los temas que se discutían en la región, vinculados al regionalismo crítico y al diseño en la periferia. Sin embargo, el Seminario se convirtió en un espacio, no solo de debate y reflexión, sino en un espacio de lucha por definir las características del campo y por la toma de posiciones dentro de éste. El vínculo diseño-artesanía se convirtió así en una propuesta válida para un amplio grupo de actores. Fueron ellos quienes vieron la posibilidad de posicionar una nueva concepción del diseño con la creación de una escuela abocada a su enseñanza. Este acontecimiento permitió legitimar esa concepción y consolidar la posición de los agentes.

Este devenir constituye una parte de la historia del diseño en el Ecuador que merece ser estudiada y descrita, ya que habla sobre el diseño como un campo diverso y complejo, compuesto por distintas concepciones, entre ellas, el vínculo diseño-artesanía que fue reinterpretado localmente.

Sin embargo, antes de proceder con la descripción de esta investigación, es necesario hacer mención a un conjunto de trabajos que anteriormente, de manera directa o indirecta, han hecho también referencia a los temas tratados aquí. Hay que tomar en cuenta, además, que la historia del diseño, pese a ser un campo de antiguo interés, ha sido durante las últimas décadas objeto de un rápido crecimiento y consolidación. Nuestro interés general es el de aportar en el desarrollo de este campo en el Ecuador, a través de la búsqueda de claves distintas que permitan reinterpretar la histórica relación del diseño con la sociedad.

## **21. Álvarez Saavedra, Eugenia**

(Licenciada en Diseño Gráfico / Universidad Mayor / Mg. en Diseño / Universidad de Palermo)

*El diseño en las representaciones gráficas de emprendedoras de la cultura Mapuche. Un estudio de caso en la Región de La Araucanía, Chile.*

### **Introducción**

Este estudio tiene como objetivo general analizar las representaciones con motivo gráfico de los objetos diseñados y producidos por las emprendedoras mapuche en función de la cosmovisión y simbología de su cultura, en la región de La Araucanía (Chile, año 2019). Para ello se indica como hipótesis central de trabajo que las actuales representaciones con motivo gráfico de las emprendedoras de cultura Mapuche en la región de la Araucanía, Chile, presentan elementos significativos provenientes de la cosmovisión y simbología ancestral de la cultura mapuche. Esto, porque toda comunidad cultural comparte creencias y normas comunes, la cual se refleja en una visión del mundo que los identifica y que se observa, entre otras cosas, en las formas y estilos gráficos de su arte y de sus productos.

La región de La Araucanía tiene tres áreas que la caracterizan: la Cordillera de los Andes, que da forma a la Araucanía Andina y Lacustre; la Cordillera de la Costa, que acoge a la