

Fecha de recepción: abril 2022
Fecha de aceptación: mayo 2022
Versión final: junio 2022

**Tesis de Doctorado en Diseño UP
recomendada para su publicación.
Diseño, cultura y sociedad en Ecuador.
Diseño y artesanía en el contexto
de la crisis del ideario moderno
en Ecuador (1979-1985).**

Iván Patricio Burbano Riofrío*

Resumen: El diseño en Ecuador es una disciplina relativamente joven que con mayor frecuencia se pregunta por sus orígenes. El problema radica en estudiar cómo y cuándo surge, si fue producto de un acontecimiento o fruto de variadas corrientes que fueron consolidando tanto la práctica como la enseñanza de la profesión. Este trabajo interroga sobre los orígenes del campo del diseño en Ecuador. Esta tesis estudia sus orígenes desde el campo intelectual y, a partir de un entramado discursivo, cómo se fue configurando un nuevo espacio de disposiciones y creencias que vincularon al diseño con la artesanía en un contexto sociohistórico -como el ecuatoriano - marcado por la puesta en crisis de la idea de Modernidad en Occidente. Partiendo de ahí, fue necesario retroceder hasta la llegada al Ecuador de la arquitectura y del arte modernos. De esta forma, fue posible comprender cómo la puesta en crisis de las formas culturales supuso cambios en la manera de dar significado lo material y visual. Como consecuencia, se produjo una relación entre el diseño moderno y la artesanía, ambas formaciones culturales que, a partir de un proceso de transculturación, entraron en un diálogo. De esto emergió un conjunto de prácticas denominadas indistintamente como *diseño*, y ejercidas de igual manera por artistas, arquitectos y artesanos.

Palabras clave: Ecuador - diseño - artesanía - historia - moderno - industrialización - desarrollo - sociedad - cultura popular - enseñanza.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 299]

(*) Doctor en Diseño por la Universidad de Palermo. Maestría en Diseño Estratégico, Innovación y Diseño del Sistema Producto en el Politécnico di Milano y Diseñador por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Docente Titular Agregado de Universidad San Francisco de Quito, fue Profesor en el programa de Maestría en Diseño Multimedia de la Universidad del Azuay y profesor de tiempo parcial en la Universidad San Francisco de Quito. Fue socio fundador de Cónclave Estudio de Diseño y Director de Imagen Corporativa en Andinatel S.A. y Asesor de marca en Logotel Spa.

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. En América Latina, este debate se desplegó en entornos donde la modernidad se ha ido constituyendo de maneras diversas. En Ecuador, a partir de la década de 1950, los procesos de modernización se evidenciaron en políticas públicas fundadas en la inversión en infraestructuras y la sustitución de importaciones por bienes de consumo masivo¹ producidos localmente.

Durante 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, los procesos de modernización se impulsaron 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 ocasionados 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 precautelarse 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 dictaron los primeros cursos de diseño y artesanía. Posteriormente, 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, en el cual se trató al Diseño y su vínculo con la sociedad ecuatoriana como tema central. 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: ¿qué características presenta la historia del diseño en Ecuador que pueda dar cuenta de una concepción del diseño con sus propios valores y particularidades?

Consideramos importante abrir una discusión que apele a las historias locales de la disciplina; ante todo en Ecuador donde la historia del Diseño Ecuador es un área de investigación incipiente. 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, tenemos el propósito de dar cuenta de las particulares características que va asumiendo la disciplina en Ecuador 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.

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. Empero, existe un emergente afán por estudiarlo, 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.

Por lo demás, la historia del diseño en el Ecuador ha sido analizada casi siempre como una disciplina vinculada 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”², 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, en general, 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, expresada 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, y, por ende, en un acontecimiento que aportó a la construcción de un discurso propio sobre el diseño ecuatoriano. Es 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, fue el motivante que llevó, posteriormente, a legitimar el vínculo

diseño-arteranía 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.

La reconstrucción de ese proceso obligó a 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 los 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 “artesánias”. 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 artesánias, 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 Artesánias 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 Azuay³. 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 orales⁴ y del análisis del corpus documental⁵; 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 centro-periferia, 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 contruidos 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 movilizad por 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 contexto 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.

CAPÍTULO 1

1.1 Problematicación, fundamentos metodológicos y marco teórico

La década de 1970 fue la época del debate sobre la pertinencia del diseño en los países periféricos. En Ecuador, este debate, además, se gestó dentro de un ambiente de crisis del proyecto moderno expresado en el rescate de los valores de la artesanía y el arte popular como baluarte de la independencia cultural. Generalmente, la investigación histórica sobre el diseño en Ecuador se ha enmarcado en recuperar hechos referentes a la práctica profesional, pero no se ha profundizado en el discurso intelectual referente al rol del diseño en la sociedad ecuatoriana, y su relación con la artesanía y el arte popular.

Lo dicho anteriormente nos lleva preguntarnos: ¿hubo un discurso propio sobre la pertinencia del diseño en el contexto sociocultural ecuatoriano?, ¿de qué modo la crisis del arte popular y la artesanía en la sociedad ecuatoriana dio forma a un discurso producido en el campo intelectual que cuestionó las consecuencias de los procesos de modernización e industrialización en el ámbito cultural? Estas preguntas nos llevan a formular lo siguiente:

1.1 Hipótesis

Las memorias del Seminario Nacional de Diseño de 1979 fueron el inicio de un discurso sobre el diseño que, dentro del contexto de una crisis del ideario moderno, se tradujo en una diferente manera de concebir la disciplina en el Ecuador.

1.2 Objetivo

Analizar discursivamente, en el periodo entre 1979 y 1985, el surgimiento de un modo distinto de concebir el diseño en Ecuador que contribuyó a delinear su particular perfil disciplinario.

1.3 Objetivos específicos

- Describir históricamente la relación entre diseño moderno y artesanía en Ecuador.
- Caracterizar los procesos de modernización-industrialización en el Ecuador, que llevaron a una puesta en crisis de la cultura popular.
- Analizar las motivaciones que llevaron a un grupo de intelectuales debatir el rol del diseño dentro del contexto sociocultural ecuatoriano, vinculando los campos del diseño y la artesanía.

1.4 Fundamentos metodológicos

La investigación fue planteada desde una perspectiva cualitativa, fundamentada en la historia oral y el análisis documental que permitieron la recogida significativa de datos, tanto de fuentes secundarias como primarias, muchas de ellas inéditas, a partir de una serie de entrevistas. Se tomó en cuenta que tanto la hipótesis como los objetivos iniciales podrían alterarse conforme más se profundizara en la investigación. Tal como dice Valles (1999), “los diseños cualitativos continúan siendo emergentes incluso después de que comienza la recogida de datos” (p. 77). Esto quiere decir que, durante el proceso, tanto de selección del corpus como de recogida y análisis de los datos, el plan se fue ajustando conforme las circunstancias así lo requirieron. Estos reajustes tuvieron que ver: uno, la selección del corpus documental y los actores a quienes se ha considerado pertinentes y han sido factibles de entrevistar; dos, reajustes en el recorte temporal a la par de una profundización sobre el alcance de los acontecimientos; tres, revisión teórica conforme hemos ido develando e interpretando la información; y cuatro, todo lo dicho ha obligado a modificar constantemente las características iniciales planteadas en el problema –incluyendo una revisión constante del estado de la cuestión–, así como de la hipótesis y los objetivos.

El método utilizado ha sido considerado como el más adecuado con el propósito histórico de la investigación: el análisis e interpretación del contenido del corpus documental.

Adicionalmente, se incluyó un corpus de historias orales –debidamente transcritas– de los actores clave y personajes relacionados que permiten contrastar la interpretación de los entrevistados acerca de los acontecimientos con el contenido del corpus documental. El proceso metodológico estuvo compuesto de las siguientes fases: la inicial exploratoria, consistió en una primera recogida, selección y lectura del grupo de documentos, y la realización de entrevistas exploratorias que permitieron recabar las primeras historias orales; una vez que se constató la validez de las primeras intuiciones, se procedió a la segunda fase, esto es, la primera selección y recorte del corpus compuesto por documentación escrita; en la tercera, se seleccionaron, planificaron y realizaron las entrevistas que permitieran contrastar la información de los documentos escritos; en la cuarta, se transcribieron las entrevistas; durante la quinta fase, se procedió a realizar una segunda y última selección y recorte de la documentación, para luego proceder al análisis de contenido de los documentos escritos; finalmente, se contrastó e interpretó la información del análisis documental y de las historias orales con el fin de sintetizar los resultados.

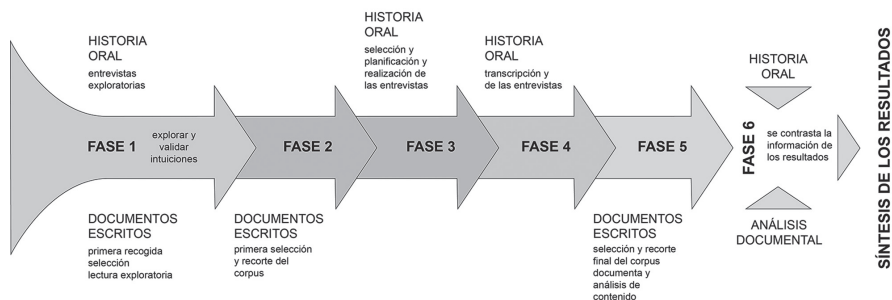


Figura 1. Fases del proceso de investigación

1.5 Marco teórico

En todo trabajo de investigación es preciso definir los enfoques teóricos y conceptuales que permitan una lectura y descripción de los acontecimientos. Lo primero, fue tomar una posición respecto al tipo de historiografía a partir de la noción de acontecimiento, representado como una fisura en el devenir histórico, capaz de generar giros epistemológicos, produciendo nuevas concepciones y saberes. Para ello, fue de notable importancia la lectura de *La arqueología del Saber* de Michel Foucault (2008); una obra que atravesó, de una forma u otra, al conjunto del marco teórico.

Luego 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 a partir de la producción discursiva. 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 (Koselleck, 1993). Posteriormente se pasó a la obra de Eliseo Verón (2004) que ofreció un 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, a manera de 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, desde el plano discursivo, estableció puentes y 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.

CAPÍTULO 2: Desarrollo

2.1 El diseño: una disciplina moderna

Según Papanek (1977) el “Diseño es el esfuerzo consciente para establecer un orden significativo” (p. 19). Según esta definición, el diseño es una actividad que describe cualquier actividad humana que tenga como propósito la planificación y la realización de cualquier artefacto o dispositivo, con el objetivo de resolver un problema específico y que contenga una funcionalidad y un sentido. No obstante, esta definición es aplicable tanto a las pinturas rupestres, al practicante de un oficio cualesquiera o a cualquier tipo de artesano, por dar algunos ejemplos de la amplitud que conlleva tal concepción. Al entender al diseño de esta manera se puede llegar a incurrir en el error señalado por Verónica Devalle:

Este es justamente el peligro de la historia y de las clasificaciones que toman al Diseño como un fenómeno natural o casi constitutivo del hombre: su carácter prescriptivo, pues están formuladas a la luz del imaginario contemporáneo y de los valores de nuestra época. Juzgar la producción de otras sociedades con categorías del presente es algo que nadie suscribe como correcto; sin embargo, leer la producción de otras culturas a la luz de nuestros conceptos—sin las mediaciones del caso—parecería ser legítimo (Devalle, 2009, p.44).

Por el contrario, una comprensión disciplinar del diseño permite comprenderlo como un corpus de saberes que establecen un campo de visión y una autonomía en la construcción de una mirada sobre el entorno humano, la cultura material y visual. De ahí se concluye que, al asignar al diseño la categoría de disciplina, éste debe funcionar como un campo autónomo, caracterizado por unos límites que le separan de otros campos como el arte, las ingenierías y la arquitectura. Entre sus antecedentes se pueden mencionar a los talleres de manufacturas

del siglo VIII que definen al diseño “como una actividad concreta y le confiere un lugar en el sistema productivo entre las funciones intelectuales” (Calvera, 2003, p. 70); y asimismo el concepto de *Arts Manufactures* acuñado en Inglaterra a mediados del siglo XIX:

Por otra parte, había hecho falta darse cuenta de que los productos industriales eran por lo general feos, vulgares y cursis: la exposición de 1851 lo había puesto en evidencia con creces. Henry Cole asumió el discurso de calidad estética introduciendo la palabra arte para referirse a unas mercancías a las que llamó “Arts Manufactures” [...] Por ese motivo, optó por apoyar una nueva profesión, en realidad, por dotar de competencias a un artífice cuya función en la fábrica ya existía. Llamaron diseñador a esa figura especializada en la función diseño y lucharon para que fuera reconocida y remunerada por ello [...] De hecho, fue Cole y su equipo que instauró definitivamente la palabra *Design* para referirse a la tarea de dar forma y proyectar los bienes producidos industrialmente que habrían de competir con los productos de la artesanía en los mercados doméstico y exterior (pp. 73-74).

Es así como esta naciente profesión relaciona un conjunto de prácticas diferentes dentro de un ámbito productivo -ya de por sí caracterizado por la separación de funciones- con una estética emergente definida como industrial. Sin embargo, es con la creación de la Bauhaus en 1919 que el diseño comenzó a construir su autonomía. Walter Gropius, primer director de la institución, en su manifiesto, pone especial interés en la “obra de arte unitaria” sobre la base de “la reunificación de todas las disciplinas del taller artístico (escultura, pintura, artes aplicadas y artesanía) en una nueva arquitectura” (Medina Warmburg, 2018, p. 167), lo que describe a un nuevo tipo de “artesano moderno” (p. 141). Dicho perfil, que denota una “conciencia de una nueva época”, evoca una idea de lo moderno “a partir de la confianza, inspirada en la ciencia, en un progreso infinito del conocimiento y un infinito mejoramiento social y moral” (Habermas, en Casullo, 2004, p. 54). En un momento en donde la palabra diseño no cobraba todavía un significado propio, podemos decir que aquel *nuevo arte* fundó una nueva concepción estética al relacionar la técnica, la accesibilidad y la utilidad con la racionalidad y la funcionalidad. “La cultura organicista que se contenta con la aproximación empieza a ser sustituida por la cultura instrumental que tiene el gusto, incluso el fervor, de la precisión” (Maldonado, [1977] 1993, p. 20). Adicionalmente, la Bauhaus tuvo una ventaja: la posibilidad de difundir su concepción y su modelo de enseñanza a otros lugares del mundo. Dicha ventaja posicionó a la Bauhaus como el hito tradicional de origen del diseño. Sin embargo, el proceso de construcción del campo disciplinar durante la primera mitad del siglo XX fue heterogéneo. De ahí que se puedan distinguir diferentes soluciones al problema de la producción de objetos dentro del ámbito de la producción masiva, tanto industrial como comunicacional. Casi paralelamente a la Bauhaus, la corriente artística de constructivismo y las *Vkhutemas*—escuelas estatales de arte y técnica en la Unión Soviética—definieron un nuevo campo de representación de la forma gráfica; en ellas, el enfoque hacia el mensaje y los problemas ligados a la masividad vincularon a la cultura visual hacia valores comunicacionales, dando origen a un nuevo campo

de representación que marca distancia de las denominadas artes gráficas. Fue a partir de la Revolución Rusa de 1917 que se formularon las cuestiones referentes a una nueva formación sociocultural en las cuales se planteó una nueva relación del arte con la sociedad. Las variables técnicas, sociales y productivas se ponen en relación con el proyecto constitutivo de un nuevo dispositivo discursivo capaz de producir nuevas representaciones colectivas. El uso del afiche y el espacio urbano se convierten en el soporte y el medio para poner en práctica una nueva función estética de la forma como texto gráfico. La síntesis de imagen y texto permite la producción de piezas que generan nuevas lecturas y representaciones. De ahí emerge un nuevo campo relacionado con la producción masiva de un tipo de lenguaje gráfico que se vincula directamente con las necesidades sociales y políticas, y que demuestra en la práctica su poder comunicativo y persuasivo. Esta nueva “relación entre lenguaje y forma” definen un nuevo tipo de “valor gráfico” entendido como:

procedimiento mediante el cual la gráfica se transforma en un dispositivo enunciativo, subsumiendo, regulando–dosificando–los mecanismos propios de otros lenguajes (fotografía, plástica, ilustración) para transformarlos en una unidad mayor. En otros términos, se trata de un mecanismo semiótico que abarca–en su integración–las particularidades de los lenguajes recuperados, que establece su ubicación en el espacio público y los medios de comunicación, y propone un interlocutor universal (asociado generalmente al ciudadano, al consumidor o al espectador). [...] Una acción comunicativa capaz de transformar la letra en imagen, la voz en grafía, la gráfica en enunciación (Devalle, 2009, pp. 105-107).

No obstante, el concepto de *valor gráfico* y su análogo de la *buena forma* son dependientes del tipo de sociedad en el que se producen. Por tal motivo, en Estados Unidos el debate sobre la relación arte, técnica y sociedad produjo diferentes resultados que en Europa. Siendo una nación carente de una tradición aristocrática, con una fe ciega en las ventajas de la producción industrial, en el mercado de bienes de consumo masivo y neutral ideológicamente, no tuvo problema en asumir que la forma de los productos debe estar en concordancia, tanto con la producción industrial, como con los valores que impone el mercado. Estos factores, sumados al *crack* de la bolsa de 1929 y del incremento de la clase media luego de la Segunda Guerra Mundial, constituyen puntos de inflexión en donde el factor productividad y el factor mercado se articulan y presionan por una mejora de la competitividad sustentada en el incremento de la frecuencia del consumo:

En definitiva, se trata del nacimiento del *styling*, es decir, de aquella modalidad de diseño industrial que procura hacer el modelo superficialmente atractivo, a menudo en detrimento de su calidad y conveniencia; que fomenta su obsolescencia artificial, en vez de la fruición y la utilización prolongadas. En definitiva, un programa de derroche [...] (Maldonado, [1977] 1993, pp. 48-49).

De esta manera, el *styling*–que describe a una concepción de diseño diferente al Bauhaus y al constructivismo–jugó un papel fundamental en la construcción del *american way of life*, y

fue fundamental en la gestión de un tipo de obsolescencia programada relacionada al valor simbólico de los productos representados en su forma externa. De esta coyuntura emergió la necesidad por una comunicación publicitaria que transmita efectivamente el mensaje y reafirme el vínculo entre el acto de consumir con un estilo de vida. Uno de los casos más representativos es el del diseño automotriz, en donde el automóvil se convierte en un símbolo de estatus y estilo de vida para los consumidores de la clase media estadounidense.

El rol del diseño en una sociedad como esta [en referencia a la estadounidense] se ha convertido en más social que utilitaria: el diseño es usado como un lenguaje social que sirve para transmitir un estatus a la sociedad [...] el automóvil en América [en referencia a los Estados Unidos de América] se convirtió en un bien de prestigio que se posee con orgullo, más que representar tan solo un servicio a ser utilizado (Whiteley, 1987, p. 6).

Otro ejemplo es el diseño gráfico publicitario que se convirtió en una práctica necesaria en la difusión del *american way of life* como inseparable del consumo. El *good design* norteamericano, representado en el diseño industrial y en el diseño gráfico, constituyó la premisa de la seducción como mecanismo efectivo para programar la obsolescencia de los productos e incrementar así las ventas.

La Bauhaus, el constructivismo—con los Vkhutemas como su espacio de enseñanza—y el *styling* norteamericano muestran una diversidad tanto de discursos como de prácticas en relación con las diferentes maneras de concebir y de dar forma al conjunto de producciones materiales y visuales de cada sociedad. Esto hace ver de qué manera el sentido que cada sociedad le asigna al diseño ha ido cambiando acorde al tipo de relación que cada una ha construido con el proyecto moderno. Cada formación cultural genera sus prácticas significativas vinculadas a los dominios de lo material, del hábitat y de lo visual. Estos dominios son manifestaciones de cómo una sociedad piensa, actúa, se organiza; son representación de sus sistemas de creencias y valores. El diseño visto como una práctica social y cultural (Arfuch, 2009), pone en circulación significados que, en un proceso de semiosis social (Verón, 2004), cambian históricamente. Las disciplinas no son estáticas, se van desplegando y modificando acorde a cada lugar y tiempo.

Adicionalmente, esta concepción disciplinar del diseño implica que existan instituciones autorizadas a decir qué es y qué no es diseño. Esta institucionalización disciplinar se presenta en lo académico, en lo intelectual y en el modo de regulación de las prácticas. En el ámbito académico, se incluyen las instituciones de enseñanza que son aquellas encargadas de transmitir las tradiciones, características y reglas del campo.

es importante tener en cuenta que la selección de contenidos que forma parte de todo proyecto curricular, que configura el perfil de formación de una institución educativa, guarda un importante vínculo con la definición que el currículum brinda —implícita o explícitamente— del perfil profesional, y no tanto con la práctica profesional real, de tal manera que toma valor en este punto el conjunto de representaciones instituidas por la comunidad de pertenencia (Cravino, 2012, p. 37).

Luego, los intelectuales y expertos construyen un discurso distintivo que describe unas prácticas y define el corpus de saberes; finalmente, están las organizaciones profesionales que regulan y autorizan la práctica disciplinar, que tienen que ver con “la institucionalización de la profesión y tiene lugar en la inmediata Segunda Posguerra Mundial cuando los diseñadores se organizaron creando entidades locales y transnacionales con el objetivo de hacer visible su actividad” (Campi, 2013, p. 36).

En el Ecuador, el primer intento documentado por normar la actividad del diseño en el país data de 1988. En las memorias del Tercer Seminario Nacional de Diseño organizado en Cuenca en ese año consta el texto titulado: *Consideraciones para la elaboración del anteproyecto de ley de ejercicio profesional del diseño*⁶. En este documento se plantea la creación del Colegio Nacional de Diseñadores, el cual, según la propuesta, tendría su Secretaría General con sede permanente en la ciudad de Cuenca:

El ejercicio del diseño se regirá por las prescripciones de esta Ley y su Reglamento así como por los principios de Ética Profesional, bajo la vigilancia del Colegio de Diseñadores del Ecuador [...]. El Colegio Nacional de Diseñadores del Ecuador, entidad con personería jurídica es el organismo profesional representativo de todos los diseñadores afiliados, con los derechos y obligaciones establecidas en esta Ley, su reglamento y los estatutos. [...] La sede del Colegio Nacional de Diseñadores será rotativa. En Cuenca funcionará la Secretaría Ejecutiva del Colegio Nacional, de manera permanente (Vásquez, 1988, pp. 129, 135)

Este proyecto de ley nunca llegó a concretarse. Empero, el año anterior, esto es 1987, se creó la Asociación de Diseñadores Gráficos en la ciudad de Quito, conocido también por sus siglas ADG. La paulatina consolidación de la profesión en el país, resultado de un desarrollo comercial que había empezado en la década de 1970, y la creación de las primeras escuelas de diseño en la primera mitad de los ochenta del siglo XX, dio el impulso para su conformación. Esta asociación estuvo vigente hasta el 2006. Pese a haber tenido personería jurídica, nunca logró consolidarse nacionalmente:

en sus inicios, en 1987, la ADG surgió con este nombre, pero la intención era convertirla en una asociación nacional. En el periódico Papagayo No. 31, de septiembre 2006 se explica que “En pocos meses se contaba con estatutos y constaba la inscripción en el Ministerio de Bienestar Social como Asociación de Diseñadores Gráficos de Pichincha, membrete que se mantuvo hasta su cese de actividades” (Calisto y Calderón, 2011, p.159)⁷

Históricamente, las asociaciones profesionales han tenido un rol fundamental en la constitución del campo disciplinar, ya que definen los procedimientos de entrada al campo, así como las reglas y relaciones que operan dentro del mismo. De esta forma, el campo se va construyendo como un espacio en donde la entrada y la toma de posición dentro del mismo están definidas tanto desde la práctica como desde el discurso, desde los cuales se da forma al conjunto de creencias y tradiciones. En América Latina, un ejemplo

de esta toma de posición fue la Asociación Latinoamericana de Diseñadores Industriales (ALADI). Fundada en 1980, se creó como respuesta a una modernidad que se percibía como descontextualizada respecto de la realidad regional. Paradójicamente, quienes conformaron la asociación fueron en su mayoría arquitectos que, desilusionados por lo que ellos consideraban una traición de la Arquitectura Moderna a sus preceptos fundacionales, tomaron posición por el Diseño Industrial en el cual percibían una oportunidad de reivindicación de los valores del proyecto moderno: “El Diseño Industrial se mostraba como una disciplina sintetizadora del cambio y un posibilitador de la autonomía al estar estrechamente ligada con el pensamiento tecnológico desde donde se procuraba el desarrollo económico, social y cultural de la región” (Buitrago y Braga, 2014, p. 167). Y es que en sus inicios, la Arquitectura Moderna emergió de su emancipación de las Bellas Artes para convertirse en una vanguardia que veía en la unión con la técnica, una posibilidad de cambio y prosperidad de la sociedad:

La Modernidad en arquitectura se impuso a través de las vanguardias, y constituyó el escenario idóneo para el ensayo de propuestas innovadoras que pretendían definir un producto a la medida de la sociedad que se estaba transformando, pues se consideraba que el arte en general –y la arquitectura en particular– podrían actuar como motor de las reformas sociales que este nuevo mundo requería (Cravino, 2012, p. 21).

La concepción de una arquitectura acorde con una función social requería de un rompimiento con los principios monumentales y decorativos asociados anteriormente con la disciplina. De ello surgió una vanguardia fundada sobre los principios de habitabilidad, funcionalidad y racionalidad, fundamentos de un proyecto de *calidad de vida*. “No es el verdadero futuro el que las moviliza, sino la creencia en poder construir uno mejor” (p. 21). No obstante, el posteriormente denominado Estilo Internacional fue perdiendo su razón de ser, la “máquina de habitar” dejó de representar un proyecto emancipador para convertirse en un dispositivo de enajenación, repetitivo y al servicio del mercado en vez de a la sociedad: “de los ideales para el hombre del futuro, la racionalidad plástica experimentada por la Arquitectura Moderna dará lugar a la repetición acrítica de sus principios formales, cayendo en [...] la reproducción de sistemas formales predeterminados” (Buitrago y Braga, 2013, p. 174). Para los países latinoamericanos que comenzaron sus procesos de modernización allá por los años treinta del siglo pasado y que, más adelante con las propuestas de la CEPAL (Comisión Económica para América Latina y El Caribe) se encaminaron en un proyecto de industrialización regional, la promesa de prosperidad que trajo consigo el ideal de progreso construyó un discurso que enunciaba la necesidad de romper con el pasado. Por el contrario, en la misma época, “las élites latinoamericanas construyeron una hegemonía que fortalecía sus valores tradicionales y promovía un ‘reformismo conservador’” (Buitrago y Braga, 2013, p. 176). En vez de proyectar su propia modernidad, América Latina se conformó con importar el *american way of life*. Como resultado, la Arquitectura Moderna y su derivado, el Diseño Industrial, cedieron su calidad de vanguardias y se alejaron de un posible proyecto moderno latinoamericano. “Por el

contrario, termina convertido en un traductor formal ahogado en la lógica de la eficiencia, un profesional que entrega su lealtad al capital; un ‘mercenario’ que no resiste, que no elige y que no construye sentido, una desilusión” (Buitrago y Braga, 2013, p. 175). El resultado: la dependencia económica y cultural que se evidencia en producciones materiales y visuales alienantes y descontextualizadas.

En este contexto, se creó el ALADI con el propósito de recuperar los argumentos de la otrora Arquitectura Moderna, para luego articularlos en un proyecto moderno latinoamericano. De ahí que el Diseño Industrial se constituyó en la nueva disciplina en donde recayeron las esperanzas de emancipación tecnológica, económica y cultural de las metrópolis: “en el esfuerzo organizativo que representaba ALADI había una coincidencia en los actores para comprender un problema regional que podría ser atajado por medio de una disciplina nueva en la región” (Buitrago y Braga, 2014, p. 166). Este mismo sentido crítico se evidencia en las memorias del Primer Seminario Nacional de Diseño en Ecuador de 1979: “El diseño es ni más ni menos que un instrumento técnico, estético y económico para el progreso social, o para el reforzamiento de las cadenas que nos atan al imperio de las transnacionales y a sus metrópolis” (Oña, 1980, p. 31). También fue el motivo que llevó, al arquitecto quiteño Guido Díaz, a crear el Instituto de Diseño Comunicación y Experimentación (INDICE) en 1977. Mediante este instituto, Díaz pudo relacionarse con el ALADI:

Luego de convocar a varios diseñadores latinoamericanos, se funda la Asociación Latinoamericana de Diseño, ALADI en Bogotá, en 1980. Originalmente concebida para ser una agrupación de Diseño Industrial, se concreta finalmente en una asociación de Diseño que involucra a todos los procesos de producción. Junto a los representantes de otros países de Latinoamérica, se encuentra Guido Díaz, representando al Ecuador (Calisto y Calderón, 2011, p. 150).

Mediante esta colaboración, fue posible la visita en 1980, de Gui Bonsiepe en el marco de la Segunda Bienal de Arquitectura de Quito, que incluyó al Diseño Industrial como temática en sus primeras ediciones. Adicionalmente, se gestionó, a través del vínculo con el ALADI, el viaje de un grupo arquitectos ecuatorianos a la UNAM para que estudiaran Diseño Industrial. La relación del INDICE con el ALADI permitió la configuración de una red de intercambio de ideas entre el Ecuador con otros países de la región. “Para Guido Díaz, lo positivo de ALADI son las intensas relaciones bilaterales que se dieron entre los diseñadores” (Calisto y Calderón, 2011, p. 150). Esta primera etapa del ALADI termina en 1995,

tiene una corta vida debido a que no logra su objetivo de convertirse en una parte del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, ni tampoco se consigue su contribución económica o la de los países miembros para su funcionamiento (Calisto y Calderón, 2011, p. 150).

No obstante, el vínculo entre una visión de un proyecto moderno para América Latina y el Diseño Industrial puede también rastrearse en las ideas que trajeron tanto los estu-

diantes latinoamericanos, como los docentes de la Hochschule für Gestaltung de Ulm (HfG-Ulm). El modelo de enseñanza de la HfG-Ulm concordaba con la idea de un Diseño Industrial como agente de cambio social, y estaba ligado a un pensamiento que relacionaba al desarrollo tecnológico con la independencia económica y cultural. De ahí que resulte relevante analizar cómo esta circulación de ideas intervino también en la configuración del diseño en el Ecuador.

2.2 La HfG - Ulm y su red de intercambio con Latinoamérica y el Ecuador

Al final de la Segunda Guerra Mundial, la sociedad alemana se alistaba para reconstruir no solo su infraestructura, sino también su esperanza en un nuevo porvenir, en un nuevo humanismo, en una nueva manera de concebir la modernidad sobre la base del desarrollo tecnológico e industrial. Apoyada económicamente por el Plan Marshall, “la República Federal de Alemania se incorpora en el neocapitalismo, una fase agresiva de prosperidad” (Bozzano, 1998, p. 9). Fue durante este periodo, en 1946, que Inge y Grete Scholl impulsaron la *Volkshochschule*, o la escuela de educación continua para adultos, en homenaje a sus hermanos asesinados durante la guerra. Este acontecimiento representó la antesala de la fundación, en 1953, de otra escuela emblema de la enseñanza del diseño: la *Hochschule für Gestaltung* en la ciudad de Ulm (HfG-Ulm). Pese a que inicialmente fue concebida como la sucesora de la Bauhaus, las circunstancias sociohistóricas de aquel momento hicieron que “el desarrollo del diseño” estuviese, de ahí en adelante, marcado por un camino distinto,

determinado por los factores económicos que impulsan la revolución industrial, y en cierta medida se aparta ideológicamente de la tendencia artesanal [...] La necesidad de construirlo todo obligó a poner en marcha métodos racionalizados y sistemas de prefabricación. Las industrias debieron adaptarse a las condiciones cambiantes de la época. Los medios de comunicación masiva condujeron a la creación de nuevos modos, y a la adaptación de viejos lenguajes (Bozzano, 1998, p. 9).

Es así que dentro de este contexto, la propuesta de la HfG-Ulm se dirigió hacia un modelo cada vez más alejado de la relación arte-diseño. Su propuesta iba más bien fundamentada en un discurso que definía lo estético como resultado de consideraciones racionales y científicas. Empero, esta concepción sobre el diseño no se dio como tal desde los inicios de la escuela. El arquitecto y artista suizo Max Bill, primer director, visualizaba un modelo vanguardista de enseñanza que fuera capaz de coordinar los diferentes lenguajes formales manifestados en productos materiales y visuales, que pudieran colaborar activamente con el afán técnico-productivo de la industria y que aportaran socialmente a solucionar las necesidades de la población. Esta visión de Bill se basaba en el ideal erigido por la Bauhaus de un arte integrado en todos los aspectos de la vida del ser humano, a lo cual Walter Gropius hizo mención en su discurso de conmemoración de la apertura de la HfG-Ulm en 1955. Bernhard Bürdek (1994) lo resume de la siguiente forma:

aludió a la trascendencia del rol del artista en una democracia avanzada y rechazó al mismo tiempo la idea de que la Bauhaus hubiera practicado un racionalismo simplista. Según Gropius el diseñador debe tratar de encontrar en su trabajo un nuevo equilibrio entre las necesidades físicas y psíquicas de la población (p. 39).

Durante la década del cincuenta, el debate sobre los métodos de diseño iba cobrando interés, en especial sobre la dicotomía emoción-razón en los procesos de creación, metafóricas en lo que se denominó *caja negra* y *caja transparente* respectivamente. Esto llevó a la HfG-Ulm a una discusión interna respecto a la pertinencia de los valores artísticos y artesanales en una práctica del diseño que buscaba, con apremio, una vinculación más fuerte con otros valores relacionados a la producción industrial, y a al tipo de progreso tecnológico-científico. Esto llevó a que se produjera un cisma dentro de la institución, liderado por los docentes Otl Aicher, Tomás Maldonado y Walter Zeischegg, quienes veían “en el arte el mayor peligro para el desarrollo del diseño” (Bozzano, 1998, p. 14). La estética ya no debía ser más el resultado de un proceso artístico considerado como subjetivo, sino producto de una relación entre la tecnología, la ciencia y el productivismo. “Esta fase estuvo marcada por la incorporación de nuevas disciplinas científicas al programa educativo. Algunos profesores como Aicher, Maldonado, Gugelot y Zeischegg mostraron la estrecha relación existente entre diseño, ciencia y tecnología” (Bürdek, 1994, p. 41).

Este hecho determinó que Max Bill dejara la escuela, mostrando así su desacuerdo con la nueva concepción. Además de dar mayor importancia a la relación entre ciencia, tecnología y diseño, esta nueva fase de la escuela tomó en cuenta la relación del diseño con el contexto sociocultural y económico. Esto lo evidencia la incorporación al pánsum de materias relacionadas con los estudios sociales, la comunicación, la semiología y la economía. También el cuerpo humano se convirtió en un factor importante a través de la ergonomía, entendida no como una simple aplicación de las sus medidas del cuerpo humano en los objetos, sino como un conjunto que integra las posturas del cuerpo humano con los hábitos social y culturalmente arraigados. Estos cambios en la concepción disciplinar del diseño le dieron más importancia a la investigación como parte integral de los métodos. Gillo Dorfles, en la obra de Bozzano (1998) afirma: “la Escuela de Ulm tiende a producir un particular desarrollo, no solo al aspecto técnico-científico del diseño y a sus aplicaciones prácticas, sino también a las bases teóricas del mismo y a la investigación” (p. 18). De ahí que, conocer los contextos sociales, culturales y económicos se vuelve tan importante para el diseño como dominar la técnica y los procesos productivos. “Los diseñadores deben poseer los conocimientos técnicos y científicos necesarios para colaborar con la industria moderna, y deben ser conscientes de las implicancias culturales y sociales de su trabajo” (Bozzano, 1998, p. 23). Esto describe un tipo de conciencia del diseñador sobre su función social, que dicho sea de paso, marca una distancia crítica respecto al *styling*, corriente del diseño que coloca a la apariencia externa por encima de las otras funciones del producto. Si bien la apariencia externa cumple una función importante en el valor simbólico que se le otorga al producto, su uso con fines meramente comerciales tiende a desvirtuar su valor cultural y utilitario, colocándolo como un elemento más del marke-

ting y como recurso para justificar la obsolescencia programada. Las consecuencias de la explotación del diseño como instrumento al servicio del mercado fueron tema de crítica por parte de la HfG-Ulm, lo que además contrastaba con su postura de “promover la conciencia de la función social del diseño, [y] fomentar una actitud responsable” (Bozzano, 1998, p.26). Por ende, la HfG-Ulm promovió un tipo de ideal de vanguardia y progreso que puso de manifiesto, en el concepto mismo de proyecto, la calidad de vida como utopía realizable y esencia misma del diseño.

De esta manera, la HfG de Ulm dejó en claro la diferencia del diseño respecto a los campos del arte y la artesanía. Además, institucionalizó su enseñanza disciplinar y describió una metodología proyectual que parte de un análisis y descripción sistemática de un problema como el punto de partida para la síntesis formal, para desembocar en el desarrollo de alternativas de diseño fundamentadas racionalmente. Esta concepción del proceso proyectual define a la síntesis formal como el resultado de la relación entre variables tecnológicas, productivas, económicas, sociales y culturales. El vínculo diseño-ciencia fue el legado que la HfG difundió, no sólo dentro de Alemania y Europa, sino también a otras partes del mundo, entre ellas Latinoamérica. Fue precisamente ahí, que el ambiente desarrollista e industrialista que dominó a mediados del siglo XX, creó las condiciones para que el modelo pedagógico de la HfG de Ulm sirviera de inspiración para algunas de las primeras instituciones de enseñanza del diseño.

Durante las décadas de 1960 y 1970, las economías de los países latinoamericanos, sean estos socialistas, liberales o conservadores, generalmente se reorientaron hacia una política de sustitución de importaciones y desarrollo industrial. El diseño se posicionó dentro de este contexto de desarrollo industrial. La creación de las primeras instituciones de educación en diseño proliferaron. [...] La Hochschule für Gestaltung (hfg) ulm es un punto de inicio porque tuvo una gran influencia en la propagación de la educación en diseño y el discurso sobre el diseño en América Latina. (Fernández, 2006, p. 3)

Este intercambio de ideas repercutió más en los países latinoamericanos donde el modelo de desarrollo industrial estuvo mejor consolidado –ante todo México, Brasil y Argentina–. No obstante, no hay que descuidar que, de manera directa o indirecta, este discurso sobre el diseño también circuló en el resto de países de la región. Este proceso de semiosis social tuvo su origen, tal como lo expone Silvia Fernández (2006), en el hecho que “estudiantes latinoamericanos y visitantes de la Ulm [HfG-Ulm] regresaron a sus propios países con información novedosa” y “docentes de la hfg establecieron contactos, viajaron, y participaron en programas de asistencia en los países latinoamericanos en el desarrollo de la profesionalización del diseño” (p. 3). Esto fue posible debido a la similitud de las ideas de la HfG-Ulm con los objetivos de las políticas de industrialización promovidas en la región durante los sesenta y los setenta del siglo XX.

Cabe destacar que esta circulación de ideas fue resultado también de una red de intercambio artístico entre América Latina y Europa. Tal como lo afirma Devalle (2018), esta red abarcó durante el periodo entre 1944 y 1957, “el *Arte Concreto Invención* argentino bajo el liderazgo

de Tomás Maldonado, el Arte Concreto y la arquitectura moderna en Brasil, y el Allianz Group en Suiza bajo Max Bill” (p. 17). Se trataba de una red de artistas concretos latinoamericanos y europeos que “actuaron localmente” dentro de un “escenario internacional” (p. 18), haciendo posible un intercambio de puntos de vista sobre un arte más allá de la abstracción de las formas y metido de lleno en el universo material y visual de la cotidianidad.

De esta manera, el Arte Concreto se inscribió dentro la corriente de la vanguardia abstracta racionalista de Latinoamérica, pero a diferencia de otras manifestaciones artísticas que dominaron la región, no buscó su lenguaje formal en la cultura indígena ni en la idealización de lo tradicional e identitario. Por el contrario, inspirado en su antecesor, el constructivismo, buscó un lenguaje artístico puro, sin una influencia historicista ni identitaria. Esto llevó a buscar la manera de producir un tipo de arte que fuera más allá de sí mismo, dejando a un lado las diferencias entre bellas artes y artes aplicadas.

No existen evidencias claras de que esta red de intercambio de ideas entre artistas concretos haya estado activa en el Ecuador. No obstante, el arte concreto –o abstraccionismo geométrico, como se lo conoce generalmente en el país– tuvo en los pintores Manuel Rendón Seminario y Araceli Gilbert como dos de sus mayores exponentes. Pese a que de los dos, la que se mantuvo siempre apegada a las ideas constructivas del arte fue Araceli Gilbert, tanto ella como Rendón fueron los pioneros en aplicar las ideas artísticas similares a aquellas que llevaron al artista holandés Theo Van Doesburg a proclamar su concepto de arte concreto:

Al evocar las relaciones de la pintora con otros artistas ecuatorianos, surge de inmediato el nombre de Manuel Rendón Seminario, “padre del informalismo ecuatoriano” según Barnitz. Aparte de la gran amistad que les unió, cultivada por décadas en nuestro país y en Francia, el punto de contacto por excelencia radica en la abstracción que cada uno practicó a su manera. Pero si Rendón incursionó por momentos en la abstracción geométrica, Araceli no hizo nunca concesiones a la abstracción libre, informalista. Ambos comparten el mérito de ser los introductores del arte abstracto en el Ecuador (Oña, 1995, p. 29)

La primera exposición de Araceli Gilbert en el país fue en “una pequeña sala de exposiciones temporales del Museo de Arte Colonial Quiteño” (p. 33) en el año de 1955. Su obra llamó la atención en un contexto artístico dominado por el realismo social y el indigenismo pictórico.

Enamorada del constructivismo, no repudió ninguna otra tendencia, por opuesta que fuera su línea. [...] Pero no se le escapaba que el arte del país no podía, ni debía, permanecer encasillado para siempre entre las murallas que había levantado el indigenismo, ni siquiera a pretexto de reivindicar una problemática “identidad nacional”, que ella veía como una realidad cultural dinámica, en constante desarrollo [...] (p. 12).

La formación artística de Gilbert inició en 1936 en la Escuela de Bellas Artes de Santiago, donde conoció a sus maestros Hernán Gazmuri y Jorge Caballero, exponentes del grupo Montparnasse. Continúa luego en la Escuela de Bellas Artes de Guayaquil, su ciudad de

nacimiento, para luego seguir en Nueva York en la Ozenfant Art School, en donde estudió con el propio Amédée Ozenfant, quien fue, junto a Le Corbusier, creador del purismo. Sin embargo, fue en su viaje a París en 1950 –lugar en que vivió por varios años y en donde estableció una relación de amistad con su mentor Auguste Herbin, cofundador del movimiento Abstraction-Création junto a van Doesburg, Hélión y Vantongerloo– que adoptó el abstraccionismo concreto:

Al involucrarse de lleno en el multitudinario movimiento abstracto-geométrico parisino de los años cincuenta, Araceli fue encontrando las claves para recorrer su próximo y definitivo camino. La relación cálida y amistosa que le brindaron Auguste Herbin y su esposa, le ayudó a involucrarse en la tendencia constructivista. [...] Herbin fue uno de los organizadores del Salón de Réalités Nouvelles, del Museo de Arte Moderno de París, las más importante instancia de confrontación del abstraccionismo en Francia durante la década del cincuenta. Araceli participó en las colectivas de 1953 a 1956 (Oña, 1995, p. 25).

Tanto la amistad con Herbin como el arduo trabajo que Gilbert realizó durante su estancia en París, le permitieron relacionarse con artistas de la talla de Jean Dewasne y Edgard Pillet, quienes dirigieron el Atelier D'art Abstrait, y a quienes Araceli Gilbert asistió entre 1950 a 1952. Durante la misma época, la artista también entabló amistad con Alberto Magnelli, a quien conoció en 1954 en Viena, durante la muestra colectiva Vereinigung Bildner Künstler en la que los dos participaron.

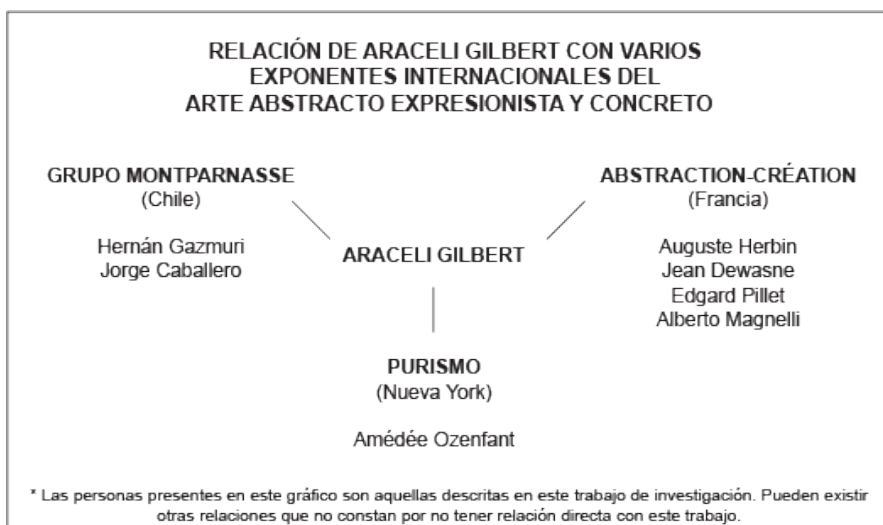


Figura 2. Relación de Araceli Gilbert con varios exponentes internacionales del Arte Abstracto, expresionista y concreto.

A su regreso al Ecuador en 1955, se radicó en la ciudad de Quito, en donde conoció y entabló amistad con su vecina Olga Fisch, en cuya casa conoció a su esposo, el escritor, cineasta y fotógrafo Rolf Blomberg. La amistad tanto con Fisch como el vínculo sentimental con Blomberg, le llevaron a su vez a relacionarse con el círculo artístico e intelectual de la época, entre los cuales resaltan Hugo Galarza, Oswaldo Viteri, Leonardo Tejada y Oswaldo Guayasamín; todos ellos parte del grupo de investigación que conformó Paulo de Carvalho Neto para elaborar, tanto el diccionario, como la antología del arte popular ecuatoriano. También, Gilbert entabló amistad con el holandés Jan Schreuder, a quien se refirió en estos términos luego de su muerte en 1964:

Jan fue un hombre sencillo y bueno sin ninguna vanidad, como todos los artistas auténticos, un buscador incansable, deseoso de andar todos los caminos del arte que no tienen fin. Un artista que nos deja una obra ejemplar. Un gran maestro. Sus clases de dibujo fueron frecuentadas por los hoy conocidos arquitectos como Luis Oleas y Milton Barragán. Allí se formaron también pintores como Oswaldo Viteri, uno de los más destacados valores de la plástica contemporánea ecuatoriana [...] (Gilbert, en Oña, 1995, p. 66)

Gilbert, además, estaba muy al tanto de la actividad que Jan Schreuder y Hugo Galarza realizaban en el taller de instrucción artesanal, tanto en la Casa de la Cultura Ecuatoriana como en las comunidades indígenas de Salasaca y Otavalo:

Durante tres años organizó y dirigió un taller de textiles en la Casa de la Cultura auspiciado por la Misión Andina como parte del programa de asistencia técnica de las Naciones Unidas. Allí, con un grupo de indios Salasacas y Otavaleños conocedores ya de la técnica del tejido en telares, Jan los inició en la forma de aplicar sus propios diseños, diseños magníficos de aquellos seres primitivos y puros que tienen innata la facultad de crear, sin saber qué están creando. Este fue un plan piloto realizado por Jan que dio grandes resultados en el país, creando nuevas fuentes de trabajo artesanal para los indígenas, quienes encontraron en Jan un verdadero amigo que los trataba con cariño y admiración (Gilbert, en Oña, 1995, pp. 66-67).

A su vez, Gilbert entabló amistad con el arquitecto y artista conceptual Mauricio Bueno y el arquitecto e historiador del arte Lenin Oña, quien publicaría en 1995, dos años luego de la muerte la artista, el libro biográfico titulado *Araceli*. Lenin Oña fue, en su calidad de Decano de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, organizador y presidente del Primer Seminario Nacional de Diseño en 1979. Bueno, por su parte, participó en dicho evento con su ponencia *El diseño en el arte gráfico*. En una parte de su ponencia mencionó:

Diseñadores, conscientes del poder que ejercen, están volviéndose conscientes de que el diseño gráfico debe ser una “herramienta social” para comunicar a través de las barreras sociales, políticas y nacionales. Sin ser idealistas, consi-

dero que el diseñador tiene en su profesión una gran responsabilidad social y su conciencia de la posición que ocupa en la nueva sociedad tecnológica le obliga a aceptar nuevas actitudes como también nuevas disciplinas que por consiguiente le lleva a adoptar el título de “Comunicador Visual”, un título que implica la aceptación de los nuevos retos a venir en las próximas décadas (Bueno, 1979, p. 120).

De todo esto se puede deducir que si bien no existe evidencia contundente que vincule al Allianz Group de Bill y al Arte Concreto Invención de Maldonado con la emergente disciplina del diseño en el Ecuador, la red de contactos que Araceli Gilbert formó, tanto en Europa como en el Ecuador, lleva a pensar en la posibilidad de que las ideas del arte concreto hayan también circulado en ese contexto y que, posteriormente, hayan integrado parte de la trama que conformó al diseño en el país. La relación de la artista con Olga Fisch y Jan Schreuder, quienes buscaron vincular al diseño con la artesanía y que, a su vez, tuvieron relación con otros artistas y arquitectos que fueron referentes del diseño, pone en evidencia que también la vertiente racionalista fue parte, en alguna medida, del incipiente lenguaje de la disciplina en Ecuador.

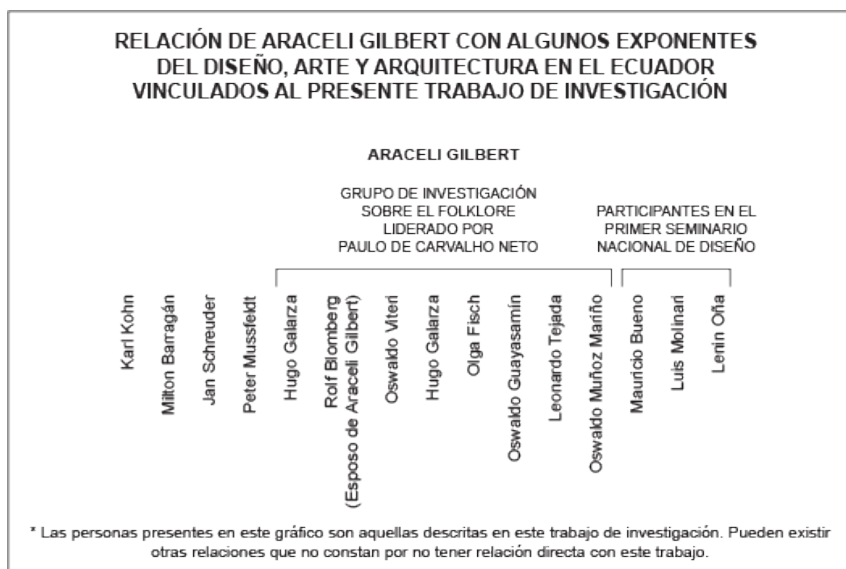


Figura 3. Relación de Araceli Gilbert con algunos exponentes del diseño, arte y arquitectura en el Ecuador vinculados al presente trabajo de investigación.

Estos artistas y arquitectos –como es el caso de Hugo Galarza, Lenin Oña, Mauricio Bueno, Luis Molinari, Leonardo Tejada, Oswaldo Viteri– hicieron de una manera u otra, directa o indirectamente, un tipo de aporte tanto en la práctica del diseño –el caso de Galarza–, como en su construcción conceptual, y produjeron el primer y segundo Seminarios Nacionales de Diseño –tal es el caso de Oña, Bueno, Molinari, Tejada y Viteri–. Finalmente, es lógico pensar que Araceli Gilbert estuviera al tanto de las actividades de Bill con el Allianz Group en Suiza, como de Maldonado, el Arte Concreto Invención y la revista Nueva Visión en Argentina. Esto lleva a concluir que tanto Gilbert, como su red de contacto en el Ecuador no fueran ajenos a lo que sucedía en la HfG-Ulm.

Otros momentos relevantes en el intercambio de ideas entre los artistas concretos europeos y latinoamericanos fueron las visitas de Bill a Brasil. La primera, con motivo de la Primera Bienal de Exhibición de Artes en São Paulo en 1951, en la cual Bill fue premiado con el galardón internacional. La segunda, la conferencias que dictó en Río de Janeiro y São Paulo sobre la creación de la HfG de Ulm, producto de la invitación que el gobierno brasileño le hiciese en 1953 (Fernández, 2006, pp. 6-7). Uno de los disparadores de esos acontecimientos fue el viaje que Maldonado hizo en 1948 a Europa, en donde contactó en París a Vantongerloo, a Bill y a otros integrantes del Allianz Group en Suiza y, en Italia, a Max Huber, Bruno Munari, Gillo Dorfles y Gianni Dova. Esta red de contactos que Maldonado ayudó a formar le permitió convertirse en una figura internacional, ayudado por el interés de Bill de promover el Arte Concreto en Sudamérica y la ambición de Maldonado por obtener reconocimiento internacional (Devalle, 2019, p. 23). Esto produjo una afinidad entre Bill y Maldonado por dar a conocer el Arte Concreto en espacios como la revista Nueva Visión dirigida por el mismo Maldonado, medio que difundió el discurso sobre una nueva cultura visual producto de la síntesis de la forma gráfica en un lenguaje comunicacional con carácter universal. Además, permitió a Maldonado acceder a la HfG de Ulm en calidad de docente, en donde posteriormente se desmarcó de la construcción artística de la forma, para luego definirla como resultado de un proceso racional y metódico. Esto marcó una separación entre Bill y Maldonado respecto al modelo de enseñanza en la HfG de Ulm, pero también creó un discurso sobre el diseño que encontró, dentro de Europa occidental, un campo de aplicación en la fuerte industrialización de la posguerra. No obstante, en América Latina durante el mismo periodo, los procesos de industrialización fueron incipientes comparados con Europa. En 1948 se crea la CEPAL (Comisión Económica para América Latina y El Caribe) que promueve el desarrollo económico y productivo del subcontinente. En ese entonces, su objetivo se basaba en la aplicación de políticas de sustitución de importaciones que permitieran el reemplazo de los bienes importados por otros producidos localmente, como parte de una estrategia para incentivar la creación y el crecimiento del sector industrial de las naciones latinoamericanas. De repente, el discurso sobre el diseño, representado en el modelo de enseñanza de la HfG-Ulm, se tornó útil como parte de los procesos de desarrollo en algunos países de la región. A pesar de las políticas de modernización e industrialización promovidas desde la CEPAL, su aplicación no fue uniforme. Como resultado, hubo países en donde los procesos de industrialización se consolidaron mejor que en otros. A esto se sumó que las características sociales y culturales en Latinoamérica no permitían la implantación del modelo industrial

de los países centrales. De ahí que la aplicabilidad del diseño industrial, tal como era practicado en Europa occidental y sobre el cual la HfG de Ulm ejerció una clara influencia, no fue del todo viable en nuestro continente. Aun así, en varios países de la región se crearon entes encargados de promover el diseño industrial, como instrumento que permitiese llevar a cabo las políticas de modernización. Tal es el caso, por ejemplo, del Centro para la Investigación en Diseño Industrial (CIDI) y el Instituto de Tecnología Industrial (INTI) en Argentina “cuyo objetivo era establecer relaciones entre la industria y el diseño, y llevar a cabo actividades de investigación y desarrollo” (Fernández, 2006, p. 8).

En el caso del Ecuador, a partir de 1963, se pone en marcha un plan de desarrollo “desde adentro”, mediante la ejecución de un plan de industrialización que impuso políticas de sustitución de importaciones y de motivación del consumo. Así, hicieron su aparición diversas instituciones, cada una encargada de un área estratégica del Estado, entre ellas estaba el Centro de Desarrollo Industrial del Ecuador (CENDES) con el propósito de brindar asistencia técnica y realizar estudios de factibilidad y de mercado:

Se crean ministerios para la atención de la agricultura, la industria, la minería y el comercio y organismos especializados como el Centro de Desarrollo Industrial (CENDES), que realiza estudios de factibilidad y de mercado y presta asistencia técnica, o el Servicio Ecuatoriano de Capacitación Profesional (CECAP) para mejorar la calificación de la mano de obra. Se dictan leyes de Fomento Industrial, de Fomento Artesanal y la Pequeña Industria, de Fomento Agropecuario y Forestal y de Fomento Turístico (Hurtado, 2016, p. 226).

Como consecuencia, se crea el Centro Experimental de Diseño adscrito a CENDES, oficina creada por el arquitecto Hugo Galarza y el diseñador Charles McGee:

Entonces ahí, feliz de la vida, y con él [McGee] formamos el Centro Experimental de Diseño. [...] Ahí yo trabajo con CENDES [...] Hugo Galarza es el Jefe del departamento de Centro Experimental de Diseño, en donde hacemos todas las sillas [...] Bueno, McGee viene al Ecuador. Se queda trabajando en Ecuador un par de años, quedamos trabajando con él una serie de cosas (H. Galarza, comunicación personal, 12 de septiembre, 2019).

El Centro Experimental de Diseño tuvo el propósito de realizar asistencia técnica y ejecutar proyectos de diseño que permitieran el desarrollo de las cadenas productivas, desde el perfeccionamiento de las tecnologías hasta una mejoría de las cadenas de distribución y comercialización. Su trabajo se abocó al desarrollo comunitario mediante el diseño de objetos que vincularon diseño y artesanía, y a la promoción del Ecuador en ferias internacionales mediante el diseño de espacios de exhibición. No obstante,

Este intento de industrialización no alteró el patrón tradicional de la acumulación primario-exportadora. Fue un esfuerzo asociado y subordinado a la lógica del capital externo, lo cual delineó la orientación de la producción para

satisfacer las necesidades de grupos minoritarios de la población, fortaleciendo la producción de bienes de consumo para satisfacer la demanda de dichos grupos, por sobre la de productos intermedios y de bienes de capital. Una de las barreras para el cambio representó el patrón de consumo de los estratos altos y también medios, propio de realidades regionalmente diferentes y concentradoras, lo que influyó en la producción industrial local y en las importaciones (Acosta, 2000, p 116).

Sin embargo, la creciente importancia que cobró el diseño en Ecuador y en el resto de América Latina puso en evidencia la necesidad por formar diseñadores tanto en el campo del diseño industrial, como en el diseño gráfico. En esa dirección, se produjo la creación en 1951 del Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), primera escuela de enseñanza del diseño en Brasil, que funcionó por un lapso de tres años. A esta escuela le siguieron, en 1962, las carreras de Diseño Industrial y Comunicación Visual en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo, y en la Escuela Superior de Diseño Industrial (ESDI) en Río de Janeiro, esta última, con un claro enfoque pedagógico basado en la HfG de Ulm. Durante ese periodo, Brasil consolidó su importancia como productor industrial y cultural en Latinoamérica, entre otras razones, debido al dinamismo de su mercado interno, lo cual incidió en la importancia que tuvo el diseño, tanto en el área productiva industrial, como en la de la comunicación visual.

En Argentina, la enseñanza universitaria del diseño se inicia en 1958 en la Universidad Nacional de Cuyo. Uno de los personajes importantes en el “pionerismo de Cuyo” fue el arquitecto César Jannello, “quien en su juventud resulta un destacado integrante del grupo de arquitectos vinculados al Concretismo” (Devalle, 2009, pp. 334-335). Jannello, además de Cuyo, continuó su práctica docente en otras carreras universitarias de diseño en las ciudades de Rosario, La Plata y Buenos Aires. En 1960, en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), se crea el Departamento de Diseño que incluye, además de Diseño Industrial, la especialidad de Diseño en Comunicación Visual. Las carreras de Diseño en la UNLP, desde sus inicios se relacionan con la HfG-Ulm: “La Plata miraba a Buenos Aires de costado y a Ulm de frente [...] –en un rasgo que caracteriza al día de hoy la enseñanza del Diseño en La Plata– la fuerte presencia ulmiana” (Devalle, 2009, p. 344). La influencia de personajes como Maldonado y Bill es palpable tanto en la enseñanza disciplinar como en la concepción del diseño en la UNLP. Este intercambio se fortaleció con el viaje que algunos profesores y estudiantes realizaron a Ulm (Devalle, 2009, p. 344). Este recorrido de las tradiciones concreta y ulmiana por la enseñanza del diseño en Argentina, por supuesto, continuará luego en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU) de la Universidad de Buenos Aires, que devendrá en FADU (Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo) con la incorporación de las carreras de Diseño Gráfico e Industrial en el año de 1984.

En Chile, la enseñanza del diseño tiene sus antecedentes en los años cincuenta del siglo pasado. No obstante, es a partir de la década del sesenta cuando se formaliza con la ayuda de estudiantes chilenos graduados en la HfG-Ulm quienes, en 1960, impulsaron la apertura del Colegio de Artes Aplicadas en la Universidad de Chile, que posteriormente implementará un taller de diseño industrial en 1967 (Fernández, 2006, p. 10)⁸. Durante este periodo se produce la llegada a Chile, en 1968, de Gui Bonsiepe, ex alumno y ex docente de la

HfG de Ulm. Bonsiepe llega por intermedio de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) con el propósito de ayudar a implementar un programa interdisciplinario para el desarrollo de las pequeñas y medianas industrias. Para el final de 1970, bajo la presidencia de Salvador Allende, esta iniciativa se concreta con la creación del Comité de Investigaciones Tecnológicas (INTEC). Allí y hasta 1973, año en el cual abandona Chile producto del golpe militar (p. 10), Bonsiepe trabaja junto a un equipo interdisciplinario integrado por ex alumnos de la HfG de Ulm. Frutos de esta iniciativa son una serie de proyectos de diseño industrial, dentro de los cuales están la maquinaria agrícola, el mobiliario escolar, cocinas modulares para vivienda social y la icónica sala de control cibernético diseñada en 1972 como interfaz de gestión y control para el gobierno de Chile (Bonsiepe, 1974, p. 31). México es otro caso relevante en cuanto a su orientación *ulmiana*, aún a pesar de la constante búsqueda en torno a la identidad cultural, que condujo a varios diseñadores a establecer paralelamente una fuerte conexión entre los campos artesanal y diseñístico. Este énfasis por la búsqueda de una identidad auténticamente mexicana “llevó a la exaltación de la artesanía local y a una visión sombría de las posibilidades de la tecnología industrial [...]” (Sol, 2013, p. 38). La relación diseño-artesanía, resultado de la búsqueda por otorgar un valor identitario nacional a los productos diseñados, será un componente vinculante en la formación y en la producción discursiva sobre el diseño en México. Dentro de esta corriente se destaca Omar Arroyo quien, además de haber sido visitante de la escuela de Ulm, dedicó gran parte de su vida profesional y docente a fomentar la relación entre diseño y artesanía. Su carrera docente inició con el primer curso de diseño industrial en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Iberoamericana desde sus inicios en 1961 hasta 1964, y luego continuó en 1969 con la creación de la carrera de diseño en la misma Universidad. A partir de 1978, Omar Arroyo se vincularía al CIDAP como instructor en los cursos de Diseño y Artesanía. Al mismo tiempo que la Universidad Iberoamericana comenzaba a ofertar la carrera de diseño, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) empezó a dictar sus primeros cursos. Le siguen, en 1972 la Universidad Autónoma de Guadalajara y, posteriormente, la Universidad Autónoma Metropolitana en 1975. El pènsum de esta última tuvo, durante los setenta, una muy clara relación con el modelo de la HfG de Ulm; vínculo que se manifiesta también en sus docentes invitados: Bürdek –graduado de la HfG–, Fernando Shultz –exalumno de la HfG y colaborador de Bonsiepe en el grupo INTEC en Chile– y el mismo Bonsiepe (Fernández, 2006, p. 11).

Por otro lado, la enseñanza del diseño en Colombia se puede rastrear a partir de 1945 con los primeros talleres de diseño en la Universidad de Los Andes. Más adelante, en 1957, el curso básico de diseño en el Colegio de Arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia fue la antesala de la apertura de la primera carrera de diseño en 1969. En la Universidad Tadeo Lozano, el primer programa en diseño gráfico se funda en 1967, seguido por la creación del Colegio de Diseño Industrial en 1974, en donde participan como docentes Ingo Werk y Gerd Schussler, graduados de la HfG de Offenbach, institución que heredó el modelo de la de HfG-Ulm (Fernández, 2006, p. 13). Otra institución vinculada a la enseñanza del diseño –que ha jugado un papel importante a la hora de vincular la cultura popular con el diseño a través de sus cursos de formación artesanal– es Artesanías de Colombia, fundada por el Ministerio de Desarrollo Económico en 1964. Este trabajo, que comenzó en 1973, contó con la colaboración destacada de Carlos Rojas, artista colom-

biano que, junto a Artesanías de Colombia, aportarían posteriormente con su experiencia a los cursos de Diseño y Artesanía organizados por el CIDAP, inaugurados precisamente en Bogotá en 1978.

Del paralelismo entre esos antecedentes y los orígenes de la enseñanza del diseño en el Ecuador, surgen las siguientes inquietudes: ¿Desde cuándo se puede rastrear sus inicios? ¿Qué preocupaciones y qué antecedentes llevaron a que surgiera la necesidad de enseñar diseño en el Ecuador? ¿Tuvieron que ver tanto las ideas que llegaron a América Latina desde la HfG-Ulm, como los antecedentes de otros países de la región? Las primeras evidencias relacionadas a la enseñanza-aprendizaje del diseño se las puede encontrar en los primeros talleres artesanales organizados por la Misión Andina en 1954 con el apoyo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Estos talleres, que se daban tanto en la sede de la Casa de la Cultura en Quito⁹, como *in situ* en las comunidades indígenas, tenían como propósito el desarrollo comunitario que, entre otras actividades, incluían el desarrollo de los oficios artesanales.

Como lo expresa la propia Misión, mediante una mejor educación primaria y fundamental, instrucción artesanal, mejoramiento agrícola y trabajo de grupos de los trabajadores sociales, la aspiración de mejorar, que generalmente se encuentra en un estado amorfo en una comunidad rural primitiva, puede cristalizarse en torno a unos pocos proyectos sencillos, de desarrollo de la comunidad que podrán, con el tiempo, irse ampliando a medida que la comunidad vaya adquiriendo mejores medios y mayor comprensión de sus propias posibilidades (Taylor, 1964, p. 3).

Con la misión de liderar la instrucción artesanal llegó al Ecuador el artista holandés Jan Schreuder, a quien posteriormente se le uniría el cuencano Hugo Galarza. Durante el primer periodo, auspiciado por la Misión Andina, el enfoque de los talleres estaba en la asistencia técnica y artística para la elaboración de tapices. Posteriormente, en una siguiente fase, ya con el auspicio de Punto IV –organización dependiente del USAID–, la colaboración del diseñador estadounidense Charles McGee, el enfoque se amplió al diseño de objetos, resaltando, entre ellos, el diseño de mobiliario.

Por otro lado, en 1968 se comenzaron a dictar cursos de “diseño” en el programa de Decoración de Interiores en la Universidad de Cuenca en 1968. Diana Sojos, quien se destacó posteriormente en vincular el diseño con la artesanía en la provincia del Azuay y que se convertiría luego en subdirectora del CIDAP, hace mención a estos cursos en el siguiente testimonio:

Yo estudié en la Universidad de Cuenca con unos cursos que se abrió [abrieron] por los años sesenta y ocho, más o menos, duraba tres años y el título que nos dieron a nosotros era de Decoración de Interiores. Pero, claro, ya se veía un poco el Diseño (D. Sojos, comunicación personal, 17 de octubre, 2019).

No obstante, la enseñanza formal del diseño en el Ecuador tiene su antecedente en la cátedra de Diseño que se comenzó a dictar en 1972 como parte de la carrera de Arquitectura,

en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, en la Universidad Central del Ecuador. A diferencia de la materia Diseño que ya se venía dictando en las carreras de Arquitectura tanto en Cuenca como en Quito, cuyo contenido se enfocaba al diseño arquitectónico, esta cátedra se centró en los temas del diseño industrial y el diseño gráfico:

aquí, los dos arquitectos [Mario Solís Guerrero y Juan Espinosa, Decano y Subdecano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central en 1972] dicen: verás Hugo, tú tienes que venir a dar [...] una *cátedra de diseño* que está dirigida para el arquitecto Galarza [refiriéndose a sí mismo], porque él no tiene que hacer ningún concurso de oposición (H. Galarza, comunicación personal, 12 de septiembre, 2019)

La cátedra duró unos pocos años, su primer y único docente fue Galarza, quien pese a haberse graduado de arquitecto un año antes de iniciada la cátedra, tenía ya una extensa experiencia como diseñador, desde su colaboración con Schreuder y McGee en los talleres de diseño artesanal con Misión Andina y Punto IV respectivamente, sus estudios de diseño en Cranbrook Academy of Art en Detroit, y su participación como fundador y jefe del Centro Experimental de Diseño en CENDES durante la década de 1960.

Posteriormente, se fundan las primeras carreras universitarias de diseño: en 1982, en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador Sede en Ibarra y, en 1984, en la sede en Cuenca. La Escuela de Diseño cuencana se creó sobre la idea de relacionar el diseño con los modos de producción locales, predominantemente artesanales, desde una perspectiva del diseño con un enfoque integrador del diseño de objetos y el diseño gráfico:

A principios de los años 80 una universidad ecuatoriana, la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, sede en Cuenca, presentaba un desafío interesante: fundar la primera Escuela universitaria de Diseño, creando una nueva profesión en el país [...] se proponía un objetivo diferente: abordar la relación del diseño con los modos productivos locales. [...] había comenzado con la propuesta de una carrera que, en su transcurso, abordaba el diseño de objetos y el diseño gráfico (Giordano, 2016a, pp. 192, 195, 198).

Pero, ¿qué motivó la fundación de las primeras escuelas de diseño? Como se ha visto, aparte de una limitada relación entre industria y diseño, en el Ecuador ha existido históricamente una relación entre el diseño y la artesanía. De ahí surgió el interés por abordar la cuestión por lo artesanal desde la enseñanza del diseño, intensificado por la creciente necesidad por dar un nuevo tipo de valor al patrimonio cultural dentro de un ambiente de cambios sociales y culturales, resultado de los procesos de modernización.

El diseño se convierte en parte de la articulación entre lo moderno y lo tradicional-identitario: “Sin embargo, en el Ecuador ya había evidencias de una revaloración del patrimonio cultural. Se trataba de una actitud de salvaguarda, respecto de ciertos rasgos de identidad” (p. 192). Como resultado, los antecedentes de una concepción disciplinaria del diseño en Ecuador se asemejan más a aquellos de México y Colombia que a los de Argentina y Brasil. Se deduce, por ende, que la vinculación conceptual del diseño con lo artesanal, tanto como

modo de producción como práctica cultural, tiende a darse más en aquellas sociedades atravesadas por un ideario que relaciona la identidad nacional con sus raíces indígenas. Sin embargo, tampoco se debe descuidar los procesos de modernización e industrialización como condiciones de emergencia del diseño en Ecuador. De ahí que Misión Andina, Punto IV y el Estado ecuatoriano –a través de instituciones como CENDES, al cual estaba adscrito el Centro Experimental de Diseño– hayan puesto su interés en el desarrollo comunitario, articulando la práctica de artistas y diseñadores con los oficios artesanales tradicionales en las comunidades indígenas, con el propósito de mejorar los procesos tecnológicos, de comercialización, la promoción y el desarrollo de los recursos humanos. En esta línea se destaca la creación en 1977 del Instituto de Diseño Comunicación y Experimentación (INDICE) por parte del arquitecto Guido Díaz, cuyo propósito, aparte de indagar y abrir nuevos espacios para la práctica del diseño en el país, consistió en institucionalizar el diseño industrial en Ecuador mediante la formación, en el exterior, de profesionales en este campo:

Una de las cosas que resuelve INDICE, es tratar de que existan personas especializadas en Diseño Industrial, en Diseño en general también, pero sobre todo en Diseño Industrial, que era el que más debilidad tenía, porque en Diseño Gráfico, de alguna manera, existía alguna experiencia (G. Díaz, comunicación personal, 20 de junio, 2019).

Además, el INDICE mantuvo intercambio con Artesanías de Colombia y con la Asociación Latinoamericana de Diseñadores Industriales (ALADI), institución vinculada al International Council of Societies of Industrial Design (ICSID), del cual Tomás Maldonado fue presidente del Comité Ejecutivo desde 1967 a 1969.

La relación con el ALADI hizo posible el viaje de un grupo de arquitectos ecuatorianos a la UNAM para estudiar posgrados en Diseño Industrial. Un integrante de este grupo fue Luis Bossano quien, luego de egresar de la UNAM de la Maestría en Diseño Industrial de la UNAM, colaboró junto a Javier Covarrubias y Abraham Moles durante su estadía en México. Así lo relata:

contacté con el profesor Javier Covarrubias, que fue para mí fundamental. Fue un mentor importante y quien me contactó con ilustres pensadores, entre ellos con Abraham Moles, con quien compartimos muchas ideas. Comenzamos a trabajar sobre algunas ideas que él tenía y, claro, nació una relación de respeto y me consideraba su amigo, y yo le consideraba a él mi tutor y mi profesor [...] recibí la invitación del Profesor Covarrubias de que regrese, no a la UNAM, sino a la Universidad Autónoma [de México] unidad Azcapotzalco, para que le apoye [...] en el armado y en la creación de un laboratorio de investigación (comunicación personal, 24 de junio, 2019).

Sobre este laboratorio de investigación en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) en Azcapotzalco, hace referencia Jorge Morales (2005) en el libro sobre la investigación del diseño en México, *Los desafíos del cambio: investigación en diseño*. Allí sostiene:

Afortunadamente, en nuestra escuela de diseño existe una tradición en esa línea. Fundada por Javier Covarrubias en los albores de los 80, e impulsada posteriormente alrededor del Seminario sobre Complejidad que promovió desde la jefatura del Departamento de Investigación y Conocimiento para el Diseño (1987-1991), esta tradición se ha sustentado en teorías de la información para argumentar sobre el carácter experimental los objetos de diseño (p. 77)

Luego, a su regreso al Ecuador, Bossano fue fundador y primer director de la carrera de Diseño en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador en Quito. Por otro lado, la relación entre Guido Díaz y Jairo Acero quien “fue funcionario de la empresa Artesanías de Colombia en el periodo comprendido entre 1974 y 1995, en el cual trabajó como asistente de diseño en los años 1974 y 1975, jefe de la Escuela Taller de Diseño desde 1976 hasta 1984” (Barrera y Quiñones, 2006, p. 128), permitió que se forme una red de intercambio de ideas sobre el diseño entre Ecuador y Colombia:

Jairo Acero. Eso, bien que me haces mencionar eso. Me estaba olvidando de su existencia, de su presencia. Él fundó un estudio muy importante, con el cual yo mantenía relación también, que se llamaba Multidiseño. Multidiseño era un paralelo a nuestro INDICE. De hecho, ellos vinieron acá, participaron en bienales cuando yo les invitaba a participar. [...] teníamos una relación de intercambio de experiencias. Nos invitábamos, yo fui algunas veces a Colombia en calidad de jurado, me tocaba hacer conferencias, y ellos venían para acá también [...] (G. Díaz, comunicación personal, 20 de junio, 2019).

Acero, además, fue estudiante de Carlos Rojas, artista y diseñador colombiano, y primer Director de Artesanías de Colombia. Tal como lo detalla el mismo Acero en una entrevista publicada en el libro *Conspirando con los artesanos: crítica y propuesta al diseño en la artesanía*:

En el primer semestre que cursé en la Universidad, en el año 1965, era la primera vez que reunían a todos los estudiantes de arquitectura, arte y publicidad en un semestre básico de introducción al diseño a partir de algunos lineamientos de la Bauhaus, los profesores eran Carlos Rojas, Bernardo Salcedo, Dicken Castro y David Consuegra, de esta experiencia quedaron muchas reflexiones. [...] Cuando me gradué como arquitecto en agosto de 1973, el maestro Carlos Rojas me llamó en diciembre de ese mismo año, para que le ayudara a dictar unos cursos de diseño a artesanos en una escuela que tenía Artesanías de Colombia [...] (Barrera y Quiñones, 2006, p. 128).

Rojas estuvo muy relacionado con los talleres de Diseño y Artesanía que el CIDAP impartió en algunos países de América Latina. De la relación de Rojas con las actividades del CIDAP se destaca su papel como coordinador general, junto a los mexicanos Omar Arroyo y Alfonso Soto Soria en el II Curso Interamericano de Diseño Artesanal en Bogotá en 1978. La similitud entre los talleres organizados por Artesanías de Colombia y los cursos y talle-

res del CIDAP fue, con seguridad, resultado de esta cooperación. Durante este periodo se organizaron, tanto en Quito como en Cuenca, el Primer y Segundo Seminario de Diseño, en 1979 y en 1980 respectivamente. Tanto Rojas, Aguirre y Soria, participaron con sus ponencias en la segunda edición. Estos eventos constituyeron la primera evidencia documentada de una reflexión crítica, de tipo intelectual, sobre el rol del diseño en el contexto sociocultural ecuatoriano, reflexión que dio paso a una extensa producción discursiva.

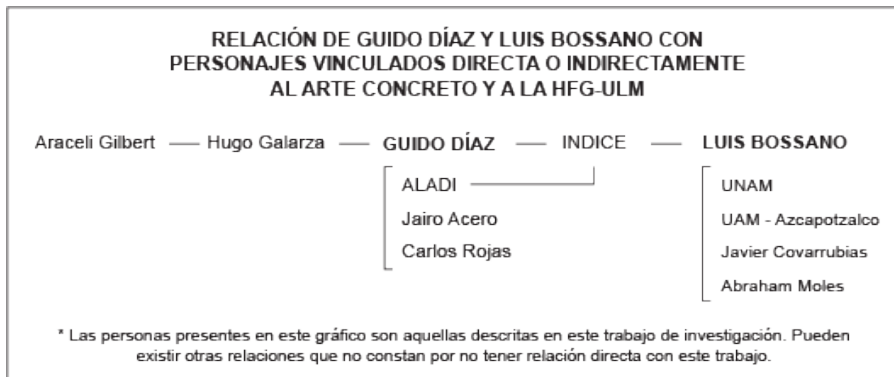


Figura 4. Relación de Guido Díaz y Luis Bossano con personajes vinculados directa o indirectamente al Arte Concreto y a la HfG-Ulm

En conclusión, si bien no se evidencia un vínculo directo de la HfG-Ulm con los orígenes de la enseñanza del diseño en el Ecuador, se puede deducir que la concepción sobre el diseño de la HfG llegó al país de la mano de una red de intercambio con Colombia y México. La relación, tanto del INDICE a través de Guido Díaz con Jairo Acero, como del CIDAP con Artesanías de Colombia por medio de Carlos Rojas, dan cuenta de un primer intercambio. Acero y Rojas se relacionaron con Dicken Castro y con David Consuegra; el primero como estudiante y el segundo como colega en la docencia. Castro y Consuegra, pioneros en la enseñanza del Diseño en Colombia, ambos influenciados por la Bauhaus, fueron docentes durante las décadas del cincuenta y sesenta, años durante los cuales la HfG-Ulm estuvo activa.

En 1945, el arquitecto Álvaro Ortega regresó a Colombia después de haber estudiado en la Universidad de Harvard con Walter Gropius. La Universidad de los Andes fue fundada en 1948, y él fue profesor designado en el Primer Taller de Diseño Básico en reconocimiento a sus conocimientos del curso en la Bauhaus. Dicken Castro fue profesor asistente. En 1957, Castro y otro arquitecto, Enrique Triana, dirigieron el primer curso básico en el Colegio de Arquitectu-

ra en la Universidad Nacional de Colombia. [...] La Universidad Tadeo Lozano comenzó su primer programa en diseño gráfico en 1967 con cursos bajo la responsabilidad de David Consuegra y Ana Jacobini (Fernández, 2006, p. 13).

Por otro lado, la relación del INDICE con el ALADI, organismo adscrito al ICSID del cual Tomás Maldonado fue presidente, confirman el contacto con las ideas de la HfG-Ulm. Dicha relación dio como resultado la visita de Bonsiepe en 1980 en la Segunda Bial de Arquitectura de Quito. No obstante, las ideas de Bonsiepe en Ecuador se pueden rastrear desde antes. Tal es el caso de la incorporación en el Primer Seminario de Diseño en 1979 de su texto *Diseño industrial, funcionalismo y mundo dependiente* (1975) como “documento de trabajo”; este trata sobre la relación entre el ecosistema humano, el medio ambiente y el diseño dentro de los contextos socioculturales periféricos, en especial los latinoamericanos. Otro resultado de la relación entre el INDICE y el ALADI fue la posibilidad, como ya se mencionó, de que un grupo de arquitectos ecuatorianos pudieran estudiar Diseño Industrial en la UNAM. Uno de ellos, Luis Bossano –colaborador de Javier Covarrubias y Abraham Moles (ex estudiante de la HfG-Ulm)–, a su regreso al Ecuador a inicios de los noventa, se convirtió en el fundador y primer director de la carrera de Diseño en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador en Quito, carrera que contó también como docente a Angie Olitz, quien estudió en la HfG de Offenbach, escuela que de alguna manera heredó las ideas de la HfG-Ulm en Alemania.

En el caso del CIDAP, además de la colaboración con Carlos Rojas, se destaca también la colaboración de Omar Aguirre en los cursos y talleres organizados por el Centro. Aguirre, visitante de la HfG-Ulm y pionero de la enseñanza del diseño en México, realizó importantes aportes en cuanto a la relación entre el diseño y la artesanía, no solo dentro del CIDAP, sino también mediante sus conferencias dictadas durante los primeros años de la Escuela de Diseño, en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador Sede en Cuenca. Esta escuela, fundada en 1984, contó con el impulso del CIDAP a través de Claudio Malo, para aquel momento Director Técnico del CIDAP y luego Director General del Centro, cuyas acciones fueron decisivas en su fundación. El primer programa de estudio fue resultado de la colaboración con la Arquitecta Dora Giordano, formada en la Universidad de Buenos Aires:

Luego, cuando vino Dora Giordano, desde Argentina, desde la UBA, fue un aporte muy interesante, ya que venía con un enfoque del diseño gráfico, del diseño en general, muy de la escuela de Ulm. Por lo tanto, la idea del proyecto vino con ella, y cambió bastante la perspectiva que teníamos de lo que debía ser el diseño (J. Lazo, comunicación personal, 15 de octubre, 2019).

En resumen, el modelo de enseñanza de la HfG-Ulm, cuyo propósito fue vincular al diseño más con el modo de pensamiento racional científico, resultado de un contexto sociohistórico que requería innovar industrialmente para competir con otros mercados, ingresó a América Latina a través de una red de intercambio entre artistas concretos latinoamericanos y europeos. Como consecuencia, varios latinoamericanos estudiaron en la HfG-Ulm o visitaron la institución. El argentino Tomás Maldonado incluso llegó a ser su

director. Docentes de la HfG también visitaron América Latina, como es el caso de Bill, Aicher, Bonsiepe, Bürdek, Schnaidt y el mismo Maldonado.

Las ideas de la escuela, acordes con las políticas de industrialización de la región durante las décadas de 1960 y 1970, permearon los modelos de enseñanza-aprendizaje del diseño en varias escuelas pioneras en distintos países de Latinoamérica. En el caso del Ecuador, un país con una marcada tradición artesanal indígena, los primeros ejemplos de enseñanza del diseño relacionaron indudablemente a esta disciplina con lo artesanal, como modo de producción y como práctica cultural. De ahí, los talleres auspiciados desde la Misión Andina y Punto IV que, con un enfoque de desarrollo comunitario, vincularon al diseño con la artesanía como parte de las políticas de modernización que se gestaban a lo largo de América Latina.

El proceso de industrialización llevó al Estado ecuatoriano durante los años sesenta, a crear diversas instituciones, entre ellas CENDES, a la que posteriormente se adscribe el Centro Experimental de Diseño, cuyo director fue Hugo Galarza, quien en 1972 se convertiría en docente de la primera cátedra de diseño en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo en la Universidad Central del Ecuador.

En la misma línea, habría que mencionar al INDICE –instituto creado por el arquitecto Guido Díaz– que tuvo entre sus propósitos la profesionalización del diseño en el Ecuador. La relación entre Díaz y el diseñador colombiano Jairo Acero, permitió que el INDICE se vinculase al ALADI –organismo adscrito al ICSID–. Este vínculo institucional hizo posible auspiciar el viaje a la UNAM de un grupo de arquitectos ecuatorianos para estudiar una maestría en Diseño Industrial. Entre ellos estaba Bossano, quien colaboró con Covarrubias y Moles en investigaciones realizadas en la UAM, unidad Azcapotzalco. Bossano, a su retorno al Ecuador, fundó en 1994 la carrera de diseño en la Facultad de Arquitectura y Diseño en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador en Quito.

Por otra parte, el CIDAP, cuyo director técnico y de publicaciones fue el Doctor Claudio Malo González, organizó varios cursos y talleres de diseño y artesanía, en los cuales participaron: el exdirector de Artesanías de Colombia, Carlos Rojas, y Omar Aguirre, diseñador mexicano, visitante de la HfG-Ulm y pionero de la disciplina en México. De este periodo se destacan también el primer y segundo Seminarios Nacionales de Diseño, llevados a cabo, respectivamente, en 1979 en Quito y en 1980 en Cuenca. De estos seminarios resulta una serie de reflexiones críticas respecto de la relación del diseño en el contexto sociocultural ecuatoriano, en las que participan también tanto Rojas como Aguirre.

Posterior a estos seminarios en 1984 se funda la Escuela de Diseño dentro de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, sede en Cuenca, resultado de la acción de Claudio Malo. El primer pènsum fue producto de la colaboración entre Diego Jaramillo, primer director de la escuela, y Dora Giordano, Profesora de la Universidad de Buenos Aires, quien aportó una concepción racionalista sobre el proceso proyectual. A esta escuela, se suman la escuela de diseño en Ibarra en 1982 y el Instituto Metropolitano de Diseño en Quito en 1985.

Finalmente, no se debe dejar de lado la postura crítica respecto al rol del diseño, tanto como práctica y como disciplina, en los contextos sociales periféricos. Este debate diseño-periferia fue difundido y promovido por Bonsiepe, ex estudiante y ex docente de la HfG-Ulm, a partir de su experiencia en Chile y luego en varios países latinoamericanos. La

inclusión de su texto *Diseño industrial, funcionalismo y mundo dependiente* (1975) en el Primer Seminario Nacional de Diseño, realizado en Quito en 1979 y su visita como invitado a la Segunda Bienal de Diseño en Quito en 1980 evidencian que las ideas de Bonsiepe circulaban también en el Ecuador. No obstante, ¿existió una postura crítica ecuatoriana respecto al debate diseño-periferia? De ser así, ¿qué características tuvo? Antes de avanzar en esta dirección, es pertinente una reflexión que ponga de manifiesto el debate en torno a la relación diseño y periferia dentro del ámbito latinoamericano para, luego, comprender la postura del Ecuador al respecto.

2.3 El debate diseño-periferia en el Ecuador

Hemos resaltado, páginas más arriba, los orígenes del diseño en relación con unas dimensiones productivas y sociales. Se ha repasado, asimismo, la relación entre las formas que asume el mercado en la modernidad bajo la lógica de las sociedades de masas, en particular, el cambio de los modos de producción y consumo artesanales a sus pares industriales. Pero, tomando en cuenta que tanto los procesos de modernización como de industrialización varían según los contextos donde se realizan, los resultados de los procesos de modernización y de industrialización reorientan el discurso y la práctica del diseño en diversas geografías. Dicho de otra forma, la postulación de una relación entre diseño e industria condiciona el derrotero de los diseños porque está claro que varían según países y regiones.

En el plano histórico, a partir de la década del setenta del siglo XX, como resultado del ir y venir, tanto de personas como de ideas, entre algunos países latinoamericanos –principalmente Brasil, Argentina, México y Chile– y los centros de enseñanza más influyentes del diseño –sobre todo el industrial– en Latinoamérica. Este debate se enmarca dentro del contexto ideológico de la *teoría de la dependencia*, que propugnaba una autonomía tanto cultural como económica para la región. En ese contexto, se entiende la dependencia como “las condiciones de existencia y funcionamiento del sistema económico y del sistema político, mostrando las vinculaciones entre ambos, tanto en lo que se refiere al plano interno de los países como al externo” (Cardoso y Faletto, 1998, p. 488). Para los teóricos de la liberación, estas vinculaciones llevan implícitas “la noción de desigualdad de posiciones y de funciones dentro de una misma estructura de producción global”. Por un lado, esta desigualdad de posiciones caracteriza “un estado o grado de diferenciación del sistema productivo” que define las nociones de *desarrollo y subdesarrollo*; por otro lado, dicha dicotomía de posiciones define unas funciones políticas, sociales y económicas diferenciadas, que se tipifican como *centrales o periféricas* acorde a la posición asumida dentro del mercado mundial (p. 488).

Para Bonsiepe (1974) las relaciones de dependencia, económica y política se significan de maneras diferentes acorde al lenguaje que se use. Es así que los términos desarrollo y subdesarrollo llevan implícitos un entendimiento lineal de la historia, en cuyo punto de partida se encuentran aquellas sociedades con una modernización considerada como atrasada respecto de aquellas consideradas desarrolladas tecnológicamente y económicamente, que se ubican en el extremo opuesto. Según el autor, esta concepción

permanece en el marco de economicismo positivista y de una concepción lineal de la historia, en la cual se interpreta la dependencia (y la miseria) como mero atraso tecnológico y económico, y no como cara opuesta y complementaria de la riqueza de la metrópoli (p. 4).

Por otro lado, la dicotomía centro-periferia lleva implícita unas diferencias de concentración, tanto de riqueza como de capacidad tecnológica-productiva. Dicho de otra manera, la periferia, al ser marginal, se encuentra sometida tanto cultural como ideológicamente a la metrópoli, que es el centro de producción no solo material sino también cultural. En este sentido, los diseños son criticados por Bonsiepe (1974) por ser un instrumento que promueve el “consumo delirante [...] asociado con la esfera de una nueva élite consumista [...] [y] el diseño de bienes para el consumo particular suntuoso” (p. 4). De ahí que, las consecuencias de estas prácticas sean la dependencia cultural y tecnológica de los países periféricos hacia lo centrales. Sin embargo, el diseño también puede ser un instrumento capaz de contrarrestar esta dependencia, siempre y cuando se lo practique tomando en cuenta

la propia realidad, las propias experiencias (tanto los éxitos como los fracasos) como punto de partida y punto de referencia, contrarrestando de esta manera el estado de dependencia cultural [...] Constituiría un error práctico muy grave en la periferia identificar el diseño industrial con la preparación visual-atractiva de cáscaras de productos, sobretodo suntuosos [...]; y peor aún permitiese la fascinación –abierta o velada– por el diseño de los países céntricos. Para la periferia no existen “modelos” para su diseño industrial; existe en cambio, la obligación de buscar un camino propio [...]” (p. 5).

Ahora bien, si partimos del supuesto de que el diseño industrial sirve solo para la industria, en otras palabras, que es posible solamente en contextos productivos, económicos y culturales pertenecientes a las sociedades industrializadas, se infiere, por ende, que el diseño no es viable en donde el modelo de industrialización no se cumpla. Al respecto Maldonado ([1977] 1993) se pregunta: “¿Es legítimo hablar de diseño industrial en un país en que la industria manufacturera no existe o se encuentra todavía en fase incipiente? La respuesta a una pregunta planteada en estos términos sólo podría ser negativa” (p. 85). Existe, empero, una consideración importante: el término industria en su significado general es demasiado extenso, en cuyo caso, habría que determinar a qué tipo de industria nos referimos. Como menciona Maldonado, “La distinción es importante porque no en todos los países del tercer mundo la ‘cuestión industrial’ se presenta de la misma manera” (p. 86). Por consiguiente, es necesario sopesar las diversas variaciones sobre el significado de la frase *modo de producción* en relación con la tecnología.

Como resultado, a partir del debate en torno a la pertinencia del diseño en contextos socioprodutivos considerados periféricos y la consecuente búsqueda por ese camino propio, se plantearon durante la década del setenta algunas estrategias de modernización de los países latinoamericanos.

La primera fue la denominada *transferencia tecnológica*, que consiste en importar tecnología avanzada desde los países centrales vía la inversión extranjera. Esta estrategia trajo

consigo una mayor dependencia tecnológica, ya que al transferir tecnología del centro a la periferia, las naciones receptoras terminan por subordinarse a un tipo de modelo productivo-tecnológico y renunciando a la creación de soluciones propias. Las patentes y el *know how* generalmente ya están condicionados proyectualmente desde los países de procedencia, lo que ancla al receptor a mantener y actualizar lo transferido mediante condiciones contractuales preestablecidas. Adicionalmente, las soluciones ideadas desde los países centrales responden a problemáticas propias de estos países, las cuales, generalmente, no se corresponden con las necesidades y características del contexto de recepción. La segunda estrategia es la antítesis de la primera, y tiene que ver con las *tecnologías apropiadas* que estipulan “un rechazo indiscriminado a todo el arco de las tecnologías avanzadas” y el reemplazo de estas por “las tecnologías autóctonas, es decir, aquellas tecnologías simples y elementales –también llamadas ‘pobres’–” (Maldonado, [1977] 1993, p. 86). El propósito de esta estrategia era “liberar al Tercer Mundo de la dependencia tecnológica “por medio del desarrollo de una tecnología mucho más barata y simple que la altamente sofisticada tecnología de Occidente que necesita inversiones intensivas de capital” (Schumacher en Campi, 2015, p. 18). Papanek fue uno de los promotores de las tecnologías apropiadas, según él,

casi todas las necesidades del Tercer Mundo tienen que resolverse in situ. Nuestra responsabilidad como diseñadores consiste en evitar que los países emergentes imiten nuestro error de malgastar el talento del diseñador en actividades que le ponen al servicio de las clases acaudaladas y la plusvalía industrial (1977, pp. 133-134).

Esta estrategia fue criticada por representar a una mirada paternalista desde el centro hacia la periferia. De ello surgió un

modelo de desarrollo de carácter tecnocrático en la medida que la “tecnología” se concebía más como artefacto que como un conjunto de ideas y conocimientos. Los ingenieros, economistas y diseñadores decidían qué clase de máquinas convenía a un público pobre y pasivo sin preguntarse cuáles eran las limitaciones sociales y económicas de la apropiación de lo técnico (Campi, 2015, p. 19).

A esta tercera estrategia se la denominó *tecnologías intermedias*, que como su nombre lo indica, vino a mediar entre la transferencia tecnológica y las tecnologías apropiadas. Dentro de las diferentes propuestas enmarcadas en las tecnologías intermedias, resalta la de la *tecnología autocentrada* tratada ampliamente por Bonsiepe, que propuso repensar el ideario de desarrollo basado en el modelo de industrialización, pero sin caer en el completo rechazo de un desarrollo industrial y tecnológico, lo que supone también repensar sobre nuevos discursos proyectuales que deberían surgir de los países periféricos. Tan es así que, para producir esos discursos sea fundamental que las instituciones de enseñanza, sobre la base de nuevas propuestas educativas, acerquen al diseñador a la realidad tecnológica, social y cultural del contexto local.

Por esta razón, la aceptación de modelos y experiencias de enseñanza del Centro puede ser nociva, llevando a un posible autobloqueo de las propias capacidades y a un distanciamiento respecto de la cultura local. De este modo el proyectista se transformaría en un extranjero en su propio país. [...] En síntesis, según mi opinión, el criterio clave tanto para la práctica profesional como para la enseñanza e investigación del diseño en la Periferia, consiste en el *aporte a la liberación cultural y tecnológica*” (Bonsiepe, 1985, p. 26).

El propósito de esta estrategia es la promoción del diseño como un agente social, en otras palabras, como una entidad capaz de modificar la estructura social mediante la acción. Por lo tanto, el diseño sería capaz de insertarse en el aparato productivo y en el sistema político para, mediante la innovación como base del pensamiento proyectual, incidir en la producción de un cambio significativo. Bonsiepe pone como ejemplo a Italia de la década del cincuenta, en donde “un grupo de operadores culturales”, enfilados “en la mejor tradición del Movimiento Moderno” fueron capaces de introducir el pensamiento proyectual en la industria, lo que se tradujo no solo en “beneficios económicos” sino también en la mejora “de la calidad de la cultura material en tanto que ésta va moldeada por la industria” (1985, p. 31). No obstante, tanto en Italia, como en el resto de la Europa industrializada y Estados Unidos, el diseño se desplegó tomando en cuenta que la síntesis formal debía ser proyectada para un consumo masivo y producida mediante técnicas industriales. En América Latina, por otro parte, el diseño surgió en ámbitos en donde la industria era escasa y fragmentada. Por ende, el diseñador de la periferia debería encargarse primero de diseñar para encarar los problemas relacionados a la producción, antes que enfocarse en el diseño de productos de consumo, que en general eran importados y venían ya proyectados desde el centro, lo que dejaba muy poco espacio de acción para el diseñador local, cuyo trabajo, en muchos casos, se limitaba a realizar algunas adaptaciones menores al producto. Por lo tanto, la premisa del diseño debería ser la de crear una tecnología que permitiese desarrollar productos con un lenguaje propio. Esto resultaría en producciones materiales y visuales, tanto para el consumo local como para la exportación, sin que esto significase llegar a un folclorismo vernáculo como falsa representación de autenticidad: “*Los códigos visuales de la pobreza no necesariamente deben ser códigos pobres*” (p. 34).

Por el contrario, la estrategia de modernización impulsada desde 1948 por la CEPAL se concentraba, más que nada, en la producción de bienes de consumo más que bienes de capital que, paradójicamente, eran importados mediante procesos de transferencia tecnológica desde el centro. De ahí que el diseño no haya podido contribuir en los procesos de modernización al no haber sido considerado como un “ítem de inversión” (p. 46), ni como parte de estrategias que impulsaran la innovación tecnológica y la producción de bienes de capital propios. Esta perspectiva requería necesariamente de un cambio de mentalidad respecto al ideario sobre el diseño influenciado por el *styling*, desde Estados Unidos, y por la *buena forma* desde Europa. Una concepción sobre el diseño en la periferia debía, necesariamente, tomar en cuenta la formación de nuevos profesionales con un conocimiento cabal de las condiciones materiales, tecnológicas, productivas y culturales de cada sitio. En palabras de Bonsiepe (1985): “Como consecuencia, los diseñadores locales deberían ser ocupados preferentemente en el diseño de productos con alto grado de mano de obra,

fabricados con materiales locales, destinados a necesidades locales y posibilidades económicas locales, respetando las tradiciones culturales locales” (p. 50).

Por consiguiente, se consideraba que el diseñador periférico debía ser capaz de proyectar soluciones tecnológicas innovadoras, enfocadas en la producción de bienes de capital y con aprovechamiento racional de los recursos locales para satisfacer las necesidades propias de cada lugar. Además, estas soluciones proyectuales, vistas “como expresión de una cultura y no opuestas a la ‘cultura’” (p. 97), deberían articular las características culturales locales con el valor distintivo e identitario del producto proyectado: un *design* con características propias; lo opuesto al “fabricante de estilos para mercaderías” y a un *styling* que responde solo a “la diferenciación epidérmica de los productos” (pp. 99-100) atado a un sistema de producción, circulación y consumo que perpetúa la dependencia.

De ello surge la propuesta de revaloración de la cultura popular y la artesanía como expresiones de lo auténtico, que se trasladó a la exploración de nuevas lógicas de inserción para el diseño que cuestionaron los valores racionalistas y funcionalistas del diseño industrial europeo y el *styling* norteamericano.

Así dejamos atrás los internacionalismos acépticos de los geometrismos y los aerodinamismos. El estilo de “el menos es más” ya cansó. La sensibilidad del hombre de hoy es otra. Esto favorece nuestras búsquedas localistas y las de nuestros mestizajes culturales (Acha, 2009, p. 198).

Un diseño que es “el mismo en todas partes” (p. 167) termina por ser hegemónico. Esto resulta en una dependencia cultural impuesta desde el centro a las periferias. Por consiguiente, las personas son convertidas en *masas*, en un “conjunto de individuos gregarios en pugna por poseer o por consumir lo que los demás poseen y consumen” (p. 170). La transformación de las sociedades en *sociedades de consumo* significa “la imposición de nuevos modos de consumo de los bienes culturales [...] como productos de una perfeccionada y agresiva industrialización masiva” (p. 170).

En el caso del Ecuador, la década de 1970 representó un periodo de bonanza económica que impulsó el consumo masivo de productos y servicios por parte de una creciente clase media. Esta situación produjo que el diseño fuera visto como instrumento de dependencia cultural y tecnológica y como un potencial agente de cambio social. Y fue el impulso para que un grupo conformado por artistas, arquitectos e intelectuales ecuatorianos se reuniera en el Primer Seminario de Diseño en Quito para discutir sobre el rol del diseño como mediador entre los procesos de modernización, que ya se venían imponiendo en el país, y sus efectos culturales en las producciones materiales y visuales consideradas tradicionales. Este proceso de transformación, resultado de una modernización de la producción y del consumo, trajo consigo una imposición de nuevas estéticas que redefinieron el concepto mismo de valor de uso y de cambio de las artesanías y las artes populares. Como respuesta crítica, en una primera instancia, se vio al diseño como un instrumento del capitalismo, cuyo propósito era estimular, mediante la forma del producto, un consumo irracional en contra de las necesidades reales. Como consecuencia, se consideraba que este proceso llevaría a la dependencia cultural. Al respecto Oña (1980) afirmaba:

el capitalismo descubrió la efectividad de las formas para trastocar el legítimo valor de uso de los objetos en neto valor de cambio [...] la exquisitez formal parecería ser únicamente el pasaporte para el contrabando consumista; el acicate para un desenfrenado e irracional consumo de cosas, cuyos nefastos efectos en la economía mundial se acrecientan día a día. [...] (1980, pp. 28-29).

De ahí que se produjera un giro en la concepción del diseño, que dio por resultado la redefinición de la función del diseño en la sociedad ecuatoriana. Por consiguiente, pasó de ser visto como un instrumento de dependencia, a su potencial emancipador de los ámbitos estético, económico y social. En palabras de Oña (1980):

en momentos en que el Ecuador ha iniciado un proceso de industrialización, que obliga a enfrentar un singular desafío económico, social y estético en un campo que como el diseño tiene hondas implicaciones en la recuperación y defensa de nuestra identidad cultural (p. 7).

Esto requería, necesariamente, repensar el concepto mismo del diseño, tanto en el ámbito de su enseñanza como en su metodología:

Por eso la formación de diseñadores representa una de las instancias fundamentales para solucionar la cuestión del diseño industrial. [...] Ese será el resquicio por donde penetre y crezca el verdadero diseño industrial ecuatoriano. Y para ello requerimos de diseñadores con clara conciencia de nuestro destino histórico y también de nuestro pasado (pp. 30-31).

Este discurso sobre el diseño en relación a los mecanismos de la dominación cultural fue, a su vez, acorde con el pensamiento crítico regional que, a manera de resistencia, promulgó una liberación cultural que retornó la mirada hacia la realidad latinoamericana y a sus propias estéticas representadas por el arte popular y las artesanías. El diseño latinoamericano, por lo tanto, si deseaba liberarse de la dependencia cultural, debía alejarse de la rigidez del modelo hegemónico –universal– para aceptar un valor de lo formal resultante de una “síntesis de las hibridaciones” estilísticas que “fueron menospreciadas por ser mezclas eclécticas”, resultado de una realidad cultural mestiza, que obliga a reconocer “la pluralidad como una coexistencia pacífica e igualitaria de varias realidades y valores” (Acha, 2009, p. 197-198).

Este discurso ponía de manifiesto el problema de cómo ser modernos sin dar la espalda a las raíces. Según Kenneth Frampton (1983) “una ‘cultura mundial’ híbrida es solo posible a través de una fertilización cruzada entre las *culturas* originarias, por un lado, y la civilización *universal* por el otro” (p. 148). Frampton pone de manifiesto cómo el concepto moderno de civilización, producto de un afán desarrollista e industrialista, y desde un enfoque lineal-evolucionista, califica a una cultura como civilizada en detrimento de otras que desprecia por no compartir sus mismos valores. De ahí la necesidad de un contrapeso en un *regionalismo crítico* que tenga como propósito visibilizar aquellos esfuerzos regionales por entender y reinterpretar, de manera crítica la identidad cultural. Esto implica

una “capacidad de la cultura regional por recrear su tradición enraizada al mismo tiempo que se apropia de influencias externas, tanto un nivel de cultura como de civilización” (p. 148). En este mismo sentido, en el *Boletín Informativo 3* que el CIDAP publica en 1979 de manera extraordinaria, Claudio Malo, como resultado de su participación en el Primer Seminario de Diseño, sostiene:

La sabiduría del diseñador se pone a prueba cuando se agudizan los procesos de aculturación, la presencia de formas extrañas le incitan a actuar en plan que sintetice los espíritus conservador, innovador y conciliador, y a optar por soluciones fecundas. La cerrazón total ante lo nuevo, o su aceptación irreflexiva sin beneficio de inventario llevan a soluciones estériles (Malo, 1979, pp. 10-11).

Según esto, es necesario distinguir las auténticas soluciones de reinterpretación crítica, aquellas que articulan las tradiciones propias con la modernidad, de otras propuestas que Frampton denomina *populistas*, cuyo propósito es tan solo dar forma a una fachada de autenticidad, que da como “resultado un consumismo iconográfico enmascarado como cultura” (Frampton, 1983, p. 149).

En este sentido, el enfoque de lo dicho por Claudio Malo, en relación con su postura crítica regional, plantea la deconstrucción y apropiación local de los valores de lo moderno, para que sirvan, a posterior, como elementos de resignificación de los valores autóctonos. De esta manera, surgen nuevas identidades, se recrean tradiciones y se producen nuevas síntesis formales en un diálogo entre identidad local y modernidad global. Esta perspectiva debía estar presente a través de discursos, metodologías y prácticas que describiesen “aquello que en un futuro pueda llamarse ‘diseño industrial latinoamericano’” (Bonsiepe, 1988, p. 19), que obligase a reconocer “la pluralidad como una coexistencia pacífica e igualitaria de varias realidades y valores” (Acha, 2009, p. 197-198) pero, sin caer en “la evocación simplista de lo sentimental o irónico de lo vernáculo” (Frampton, 1983, p. 149). Esto llevó a la necesidad por definir un tipo de “diseño nacional” que guardase relación con el contexto sociocultural ecuatoriano. En palabras de Jaramillo (1988):

Estamos preocupados por un Diseño Nacional, que con todas las discrepancias, confusiones y malos entendidos que el término puede acarrear, nos empeñamos en llamarlos así: Diseño Nacional, que se constituya sobre la base de una valoración de lo nuestro, que revalorice otras pautas, otros códigos e imágenes que no son los del modelo vigente (p. XVI)

Lo que lleva a la configuración de un modelo de enseñanza del diseño resultado de una posición ideológica respecto a su condición periférica que, si bien necesitaba sustentarse en las necesidades del mercado, debía buscar la independencia cultural y tecnológica del modelo central. Consecuentemente, “deberá ser incentivada desde el proceso de enseñanza-aprendizaje de diseño, proceso que no es, no puede ser neutro ideológicamente. [...] La enseñanza debería orientarse hacia la libertad del campo del diseño y sustentarse sobre la realidad del mercado” (p. XVII).

Esta “libertad del campo del diseño” implica un rol como agente de un proceso de resignificación lo “suficientemente fuerte para capturar la imaginación de las personas y proveer un clima propicio y duradero para el desarrollo de una nueva escuela de diseño” (Frampton, 1983, pp. 153-155). La acción del diseñador debía enfocarse en proyectar nuevas propuestas proyectuales que resultasen significativas para el mercado y que, al mismo tiempo, le permitieran liberarse de aquellos lenguajes formales impuestos desde afuera mediante los procesos de dominación cultural. Por ende, el replanteo disciplinar desde las escuelas de diseño, tomaba en cuenta que la práctica profesional debía enfocarse en una acción liberadora, capaz de romper con la dependencia cultural. Giordano (1988) afirmó: “La consigna válida para nuestros objetivos es generar una tendencia significativa en el diseño. La acción conjunta y recurrente de los diseñadores, sin concesiones distorsionantes, deberá ser incentivada desde las Escuelas de Diseño” (p. 49).

Dicha “tendencia significativa en el diseño” nació no de un modelo universalista propio del paradigma moderno, sino de una nueva epistemología que permitía entender la pluralidad como “un sistema dinámico de vínculos” (Giordano, 2016b, p. 65). De ahí que las dicotomías centro-periferia y desarrollo-subdesarrollo debían ser reemplazadas por una visión multidimensional que entendiese el problema de la identidad dentro de su propia complejidad.

Durante la década del setenta la resistencia contra un proceso de modernización “sin beneficio de inventario” (Malo et al., 1981, p 16), se ensimismó en la reivindicación de la cultura popular como un retorno a los valores tradicionales, cerrando así la entrada a referentes que no eran percibidos como propios: “la arquitectura y el diseño buscaban alternativas en términos de compromiso social, procesos de autoconstrucción y valoración de las técnicas artesanales”, no obstante, “estaba inmersa en la corriente historicista” que la redujo a una “*clausura* de sus límites culturales reduciendo el mundo a las fuentes referenciales de lo propio” (Giordano, 2016b, p. 68).

Para Malo, Jaramillo y Giordano una nueva propuesta con sentido debía surgir necesariamente de nuevas síntesis formales que, partiendo del diseño, proyectasen nuevas representaciones de lo ya existente, tomando como punto de partida las problemáticas y las potencialidades propias vinculadas a lo productivo, cultural y social. Por lo tanto, ir más allá del dualismo autonomía-dependencia implicaba aceptar que, dentro de una red de vínculos, los pequeños proyectos locales cobraran gran valor si se abrían y vinculaban significativamente a estructuras relacionales. Siguiendo a Giordano (2016b),

esto implica un giro en el punto de vista; ya no vemos el problema a la manera dicotómica, donde lo diferente era considerado, por los países desarrollados, como contingencia o alteración del “orden universal” o, por el contrario, la vuelta al pasado como ilusión de autonomía cultural en los países latinoamericanos. Esto implicaría el riesgo de una mirada indiferente a las transformaciones. [...] las *identidades* se plantean hoy en términos de transformación y conexión (pp. 69-70).

Por lo tanto,

las producciones locales extienden el desafío hasta abarcar la inserción en el sistema global, considerando el valor de la diversidad en cuanto materiales, técnicas, y capacidades expresivas. Pero es necesario ir más allá en la relación significante-significado para lograr de lo *extraño* un potencial transformador de lo propio (p. 71).

Este, justamente, era el reto en Ecuador en 1979, fecha en que se congregaron artistas, arquitectos e intelectuales en el Primer Seminario Nacional de Diseño. Lo que prevalece en la producción descrita en las memorias del evento es una actitud de resistencia a los abruptos cambios que la sociedad ecuatoriana experimentó durante esa década. Sin embargo, frente a una evidente transformación en los campos social y cultural, la reacción de Claudio Malo (1979) fue ir más allá de las dicotomías, al observar que las estructuras culturales eran dinámicas: “Las culturas son entes vivientes, y por lo tanto sujetas al cambio, [...] el contacto con otras culturas hace presentes nuevas situaciones respuestas y necesidades” (p. 10). Por ende, lo que se requería –advierte– era una acción que promoviese una síntesis en vez del tradicionalismo o la aculturación. Se buscaba, de este modo, que el diseño deviniese un dispositivo de articulación de los cambios culturales.

La sabiduría del diseñador se pone a prueba cuando se agudizan los procesos de aculturación, la presencia de formas extrañas le incitan a actuar en plan que sintetice los espíritus conservador, innovador y conciliador y a optar por soluciones fecundas. La cerrazón total ante lo nuevo, o su aceptación irreflexiva sin beneficio de inventario llevan a soluciones estériles (pp. 10-11).

De esta manera, el discurso de Malo fue más allá de la idea dominante en la época de un diseño periférico que vinculaba la calidad de vida de las personas a lo económico-productivo, sino que tomaba en cuenta la importancia del aspecto cultural del que, a su vez, se derivan las producciones tanto materiales como visuales. “La comprensión de los sistemas de diseño no es posible sin una adecuada captación de las culturas en las que se encuentran insertos” (p. 11).

De ahí resulta que el “diseño nacional” al que se refería Diego Jaramillo (1988), necesariamente deba “revalorizar los códigos”; en otras palabras, el valor de un modo de producción, sea este artesanal o industrial, no solo recae en lo económico sino, y sobre todo, en lo cultural, en su valor como un sistema de representación auténtico, es decir, con un lenguaje propio.

El aporte de los autores ecuatorianos a la discusión sobre el diseño en la periferia fue reconocer al diseño como dispositivo “transformador de lo propio”, una práctica cultural. Así, el diseño crea interfaces que, mediante el uso de materiales, técnicas y capacidades expresivas, genera experiencias que permiten construir la identidad como valor del producto diseñado. Si el propósito del diseño en Ecuador debía ser la articulación de, por un lado, lo industrial como lo extraño, lo nuevo, lo innovador y; por otro, lo artesanal como lo tradicional, lo auténtico, lo nacional; entonces, ¿cómo llamar al diseño en Ecuador?, ¿industrial, artesanal? Y, si las expresiones culturales son síntesis materiales y visuales, ¿es correcta la categorización del diseño en industrial y gráfico?

Fíjate, que no casualmente lo que había en diseño en Latinoamérica, en México, en Argentina, era Diseño industrial. En el Ecuador llamarlo Diseño Industrial parecía una paradoja ¡Qué “industrial” si no era el fuerte de Ecuador! Ecuador era justamente, por eso lo antropológico del CIDAP, el valor de las técnicas artesanales. Yo pensaba diseño industrial, pero no, se le puso diseño [...] Entonces, mi tema fundamental era estudiar el contexto y ver cómo este contexto generaba las posibilidades de una cultura [...] (D. Giordano, comunicación personal, 14 de marzo, 2017).

Por todo esto, la cuestión del diseño en Latinoamérica necesariamente pasa por una lectura crítica de la relación de la región con el proyecto moderno, una relación conflictiva y heterogénea. Tal como se ha visto, el diseño se conforma disciplinariamente sobre la base de la cuestión sobre la forma de los productos industriales, cuestión que plantea problemáticas en relación a unas variables productivas, sociales, culturales y de mercado, lo que marca diferencias de sentido entre los campos de visión del arte y de la artesanía. En el Ecuador, el vínculo entre diseño y artesanía se tornó en una opción viable, siempre y cuando fuese capaz de entrar en diálogo con otros sistemas de valores y de representaciones. Este enfoque del diseño, en una sociedad periférica como la ecuatoriana, implicaba la búsqueda de nuevos sentidos formales. De ahí que se haya llegado a la conclusión de que:

el supuesto básico para hablar de la enseñanza del diseño, será, entender a éste como una práctica calificada de intervención en el hábitat, más allá de una mera resolución de problemas. [...] El diseño deberá entenderse como una práctica que sintetiza el plano de lo científico y lo creativo, en una propuesta “con sentido” (Giordano y Jaramillo, 1986, p.8).

Ese sentido debía surgir de la convergencia entre unas tradiciones, de por sí heterogéneas, con los elementos hegemónicos de la cultura dominante, con el propósito de generar nuevos significados, tanto en los artefactos materiales como en los comunicacionales. Sin embargo, para comprender cómo surgió esta propuesta, es necesario preguntarse: ¿Qué tipo de ideario moderno construyó la sociedad ecuatoriana? ¿Cómo se vincula con el imaginario de la identidad nacional, creado sobre la base de la confluencia de la tradición hispánica y la corriente indigenista? Adicionalmente, ¿qué efectos tuvieron los diferentes intentos modernizadores en el Ecuador? Lo que lleva primero a una descripción de los efectos de las políticas públicas de desarrollo, tanto de infraestructuras como de creación de un aparato productivo nacional, en los ámbitos social y cultural; para luego, analizar las consecuencias de los diversos *booms* de las materias primas ecuatorianas, que llegaron a su apogeo en la década del setenta con la producción petrolera a gran escala.

Todo esto marcó un punto de inflexión en las transformaciones sociales y culturales que, finalmente, influyeron en la búsqueda por una propuesta disciplinar del diseño que articulase la cultura popular y artesanía dentro de un marco conceptual que en su época estuvo dominado por las dicotomías dependencia-independencia y centro-periferia.

2.4 La construcción del ideario moderno en el Ecuador

Un tema clave a ser abordado en este trabajo involucra aquello que entendemos por *ideario moderno*. Una rápida búsqueda etimológica de la palabra moderno da como resultado su origen en la palabra latina *modernus*, que se comenzó a usar a mediados del siglo V, y cuyo significado ha cambiado históricamente. Un significado amplio de moderno es aquel que lo relaciona a todo aquello contrapuesto a lo antiguo. Otro uso común tiende a vincularlo a cuestiones relacionadas con un modo de vida novedoso, actual o a la moda. Lo moderno tiene un sentido acorde a una concepción de lo actual relacionado con una particular percepción histórico temporal. Desde ahí, se puede decir que la modernización es un tipo de acción crítica frente a lo tradicionalmente establecido. Esta crítica respecto a lo considerado tradicional es “paradigmática” dentro del pensamiento moderno. Devalle (2009) afirma: “Por ‘práctica moderna’ comprendemos aquella actividad, nacida en la Modernidad, que mantiene con esta, con sus condiciones sociohistóricas, un diálogo fecundo: polémico, anticipatorio, resolutorio, crítico, funcional (p. 75).

Es así que, históricamente, la Modernidad se gesta sobre la base de una conciencia crítica en los intelectuales del Renacimiento europeo y se manifiesta, posteriormente, en el Iluminismo como un modo de pensamiento basado en la razón como forma de entendimiento. Este hecho se volvió un punto de ruptura en las relaciones sociales y culturales respecto al Antiguo Régimen en lo que se considera actualmente economía, tecnología y ciencia. Esto se traduce en un modo de comprender el mundo contrapuesto al pensamiento dogmático, desplazando así el dogma religioso y la *cuestión de fe* por la razón. Esta visión moderna, que surge con la Ilustración, a través de intelectuales como René Descartes e Immanuel Kant, coloca al pensamiento científico como expresión fundamental del uso de la razón. A su vez, en el Contrato Social, escrito por Jean-Jacques Rousseau en 1762, se utiliza por primera vez el término moderno y este servirá como antesala a la Revolución Francesa, al poner de manifiesto a la Modernidad como argumento frente al absolutismo de la monarquía francesa.

Pero la modernidad no se restringe a acontecimientos sociales y políticos. También engloba las transformaciones económicas y sociotécnicas que precipitaron la Revolución Industrial, con la consolidación del capitalismo como modo de producción y el despliegue de nuevos sistemas de producción y consumo. Siguiendo esta línea, Marshall Berman (1989) establece en el pensamiento moderno tres hitos clave: primero, el Renacimiento que marcó el cambio de una visión dogmática y teocéntrica a una humanista y antropocéntrica; segundo, la Revolución Francesa que estableció un cambio en la política basada en un régimen monárquico en donde la autoridad era dada por Dios, a uno marcado por las libertades civiles y los derechos humanos en donde la soberanía emanaba del pueblo y; finalmente, la Revolución Industrial que establece los modos modernos de consumo y producción. Para definir de manera crítica estas tres etapas, Berman hace una analogía de la modernidad con la obra *Fausto* de Goethe. En esta comparación, el autor propone tres momentos de metamorfosis: del *soñador*, del *amante* y del *desarrollista*. Estos tienen que ver primero con la época intelectual de la Ilustración, donde la modernidad nace

como proyecto entusiasta y soñador, pasando por un periodo de crisis y desencanto, para finalmente desembocar en la “tragedia” del desarrollo, en donde, según el autor, se instrumentalizan las relaciones humanas. El texto de Berman reflexiona de manera crítica sobre la modernidad y los procesos de modernización en las naciones desarrolladas, donde el proyecto moderno se consolidó de manera más o menos uniforme.

Sin embargo, el proyecto moderno no se desarrolló uniformemente ni se consolidó de la misma manera en todas las sociedades. Cada una ha construido su propio ideario de modernidad acorde a sus condiciones culturales, políticas y económicas. ¿Cuál es el ideario moderno que la sociedad ecuatoriana construyó? Según el relato histórico, luego de su independencia, el 24 de mayo de 1822, el territorio que hoy se considera Ecuador pasó a formar parte de lo que fue, hasta 1830, la Gran Colombia. Tras su desintegración, las denominadas “provincias del sur” pasaron a llamarse la República del Ecuador. No obstante, esta configuración territorial no fue consecuencia de un sentimiento precedente de identidad y cohesión social, sino producto de un reparto territorial que benefició sobre todo a la clase criolla dominante, que sustentaba su poder económico en el comercio y la posesión de la tierra. La coyuntura independentista consolidó el poder político de los criollos dominantes, manteniendo, no obstante, las mismas prácticas económicas de la época colonial. De ahí que el sistema agrícola-hacendatario haya sido la base del sistema económico ecuatoriano hasta casi mediados del siglo XX. Acosta (2000) señala que:

con la independencia política de nuestro país [en referencia a Ecuador], accedió al poder una alianza sociopolítica conformada por la oligarquía terrateniente e importadora, con el respaldo de los restos del militarismo grancolombiano y del clero, que instrumentalizaron en su beneficio gran parte del aparato colonial heredado (p. 19).

Este hecho dio como resultado un país poco cohesionado, unido artificialmente por el interés de la clase criolla vencedora en el proceso independentista, pero carente de una identidad como estado-nación. En palabras de Bustos (2017): “el Ecuador del periodo era un país diverso, atravesado por fracturas, tensiones y asimetrías sociales, las diferencias de clase, étnicas y regionales plantearon un desafío complicado a todos los imagineros de la nación” (p. 20).

De esta forma inició un proceso de construcción de un imaginario colectivo, alrededor de una serie de relatos constitutivos de una historia común como nación. Fue durante la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX que este proceso comenzó, y en donde la opinión pública se convirtió en el “espacio crucial en que se construyeron, reprimieron y negociaron las representaciones de nación” (p. 20).

Bustos (2017), en su libro *El culto a la nación*, explora los orígenes del ideario nacional ecuatoriano a partir del análisis de un conjunto de documentos de corte histórico-intelectual, en conjunto con una serie de prácticas sociales conmemorativas durante el periodo comprendido entre 1870 a 1950. Según el autor “la gestación de los metarrelatos” tuvo su primer origen en el trabajo de un grupo de historiadores, que a finales del siglo XIX dio origen a un primer corpus de estudios históricos. De entre estos historiadores autodidactas, destaca la figura del sacerdote Federico González Suárez quien, en 1909 al conme-

morarse los primeros cien años del primer alzamiento revolucionario en Quito, fundó la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos, antecesora de la Academia Nacional de Historia. Esta última originó un segundo proceso de institucionalización que dio un carácter científico-intelectual al conjunto metanarrativo histórico de fundación de la nación. A lo narrado en los textos, se sumaron las conmemoraciones que, como práctica social, legitimaban el discurso en actos de memoria colectiva que enaltecían al relato independentista como hecho heroico fundacional.

El arte jugó un papel preponderante en la significación de la memoria colectiva. Las representaciones, esculturas, pinturas y obras literarias dieron forma a un tipo de narración de los hechos históricos que hacía hincapié en el patriotismo de sus personajes. Cabe destacar que durante este periodo, las academias de Bellas Artes –especialmente la de Quito, refundada por el presidente Eloy Alfaro en 1904– se sumaron a este proyecto que, a lo largo del periodo liberal de 1895 a 1922, procuró difundir un ideario de modernidad como elemento fundamental de cohesión nacional:

Durante este periodo además, el Ecuador, y Quito, como centro de la nación, se vuelcan en la celebración del centenario del Primer Grito de Independencia en 1909 y del de la Batalla de Pichincha en 1922. La Escuela de Bellas Artes, su desarrollo, sus maestros y alumnos, estarían estrechamente relacionados con estas celebraciones (Salgado y Corbalán, 2012, p. 3).

No obstante, este proceso de constitución de un imaginario nacional no debe verse como una imposición, sino como un “espacio en que muy diferentes visiones de nación compiten y negocian entre sí” (Bustos, 2017, p. 21). De esta forma, el ideario nación es un constructo colectivo incluyente y excluyente al mismo tiempo. Su propósito es la construcción un campo de visión colectivo que marca lo que somos y que no somos: “una nación es sólo la fe en un relato que nos dice quiénes somos, quiénes son nuestros antepasados y quiénes no” (Vejo, en Bustos, 2017, p. 22). Este relato deja marcado un punto de partida que nos dice lo que potencialmente seremos y lo que no podremos ser. Por consiguiente, se establece una imagen de progreso sustentado en un estado ideal de bienestar que cada sociedad se plantea como meta. En un inicio, esta imagen de progreso exaltaba la presencia española en la formación cultural de la nación ecuatoriana, mientras que la independencia, vista como causa justa, era entendida como un “desprendimiento familiar, en la que un hijo se ve precisado a abandonar, en algún momento, su hogar paterno” (p. 95). Este imaginario de nación, posteriormente, se fue redefiniendo y transformado mediante acontecimientos que llevaron a cuestionar su contenido. La crisis económica y política en la que se sumió el país luego de la caída del gobierno liberal de Eloy Alfaro durante las décadas de 1920 y 1930, las reivindicaciones laborales de la clase obrera y una mirada crítica de la situación de la población indígena oprimida y esclavizada por el concertaje¹⁰, cuestionaron el relato histórico de corte hispanista. De ahí, emergió un discurso indigenista que proyectó, de una manera romántica, la figura del indígena convirtiéndola en imagen representativa de un origen pre-hispánico *más auténtico*. Si, por un lado la corriente hispanista divulgaba su discurso dentro del campo intelectual-histórico institucionalizado en la Academia Nacional de Historia, por otro el indigenismo centró su producción discursiva dentro de los campos político, artístico y literario:

En 1922 circuló la primera edición de *El indio ecuatoriano* de Pío Jaramillo Alvarado, la primera obra sociológico-jurídica del pensamiento indigenista. En combinación con el realismo social, el indigenismo encontró terreno fértil en la plástica y la producción literaria, ámbitos que alcanzaron notable producción y reconocimiento internacional. Autores como Jorge Icaza, Demetrio Aguilera Malta, pintores como Eduardo Kingman y Oswaldo Guayasamín, entre otros produjeron dentro de este registro político, intelectual y artístico (Bustos, 2017, p. 26).

El discurso indigenista expresó una pasión por los orígenes prehispánicos de la nación, rescató el papel del indígena que, como “raza vencida”, necesitaba ser reivindicado. Esto permitió constituir una imagen simbólica de lo indígena con un carácter inmemorial, proyectando un pasado glorioso que sirvió, a su vez, como instrumento para encarar a una modernidad europea representada en los valores ilustrados. Estas dos corrientes, la hispanista y la indigenista, debatieron las definiciones simbólicas “que condujeron a interrogar el contenido, las fronteras sociales y étnicas” (p. 25) de la identidad nacional.

En este proceso se fue generando un *ideario moderno* ecuatoriano, definido como un proyecto de modernidad deseada, que tuvo su origen en la necesidad de un dispositivo simbólico que, fundado en el relato histórico, permitiera que sobre él se fuera consolidando un sentimiento nacionalista. Así, se debatieron y negociaron unas convenciones sobre el progreso, la democracia, el orden y la civilización. No obstante, este ideario mantuvo implícito un modelo de una modernidad europea que sirvió como concepción dominante. “Europa encarnaba mejor que nadie el desarrollo de la historia humana y que la historia ecuatoriana podía ser inteligible en relación a aquella. Modernización y europeización representaron una cara de la moneda; atraso y fanatismo compusieron la otra” (Bustos, 2017, p. 56).

Esta aspiración de una modernidad, *a la europea*, tuvo implícito el deseo de la elite criolla dominante de marcar distancia respecto del legado cultural indígena, considerado como sinónimo de atraso y barbarie. Así se legitimó una estructura social que separó y agrupó a las clases según su procedencia étnica, donde los indígenas estaban en el nivel más bajo en la jerarquía social. De esta manera, el modelo económico terrateniente que por afuera admiraba la modernidad de los países europeos, por dentro necesitaba mantener el viejo sistema colonial de dominación y servidumbre. La búsqueda de una cohesión social en la práctica encontró su obstáculo en la “propia exclusión de las masas y la ausencia de una historia común entre los grupos indígenas y mestizos, y las nuevas élites ligadas al mecanismo de acumulación colonial” (Acosta, 2000, p. 21). De ahí que, en Ecuador, haya existido un marcado conflicto sociopolítico regional, motivado por intereses contrapuestos de los diferentes grupos dominantes de la costa y de la sierra. Discrepancia que tiene viejos orígenes históricos vinculados a un fuerte sentimiento regionalista:

las tres regiones históricas con que nació la república –la de Quito, la de Guayaquil y la de Cuenca– “tomaron conciencia de sí mismos durante el proceso independentista cuando surgió la posibilidad por deshacerse del poder metropolitano y de obtener control sobre su propio destino” (Manguashca en Acosta, 2000, p. 22).

Estas diferentes conciencias regionales, según Alberto Acosta (2000), han dado forma a la base económica en la que se sustentaron y con la que tradicionalmente se las relacio-

na: Quito que, en una primera instancia, concentra el poder político y hacendado; luego Guayaquil, como el puerto principal, relacionada el comercio y la exportación; finalmente Cuenca, con un predominio de la actividad agrícola en pequeña escala y una importante actividad artesanal.

Luego de los dos periodos presidenciales de Eloy Alfaro (1897-1901 y 1906-1911), se ejecutó un plan de modernización del país cuyo propósito fue una mejora de la infraestructura pública. Durante su gobierno se construyó el ferrocarril que unió la sierra con la costa, hecho que constituyó un intento significativo por industrializar la nación¹¹. A este periodo, financiado por el auge económico resultado del auge exportador cacaotero, le sucedió otro de inestabilidad política, levantamientos militares y gobiernos populistas, acontecimientos que tuvieron su clímax en 1941, cuando el Perú invade el Ecuador tomando una amplia zona de la región amazónica y arrebatando al país el acceso al Río Amazonas. Este acontecimiento dejó tras de sí un sentimiento de mutilación nacional que supuso un duro golpe al ideario nacionalista. Su desenlace se daría cincuenta y siete años después con la firma de la paz con el Perú, y el trazado de los límites fronterizos definitivos.

En suma, a partir de la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, hubo un esfuerzo por tejer un imaginario de estado-nación ecuatoriano. Ese relato se construyó sobre dos pilares fundamentales: un dispositivo cuyo origen estuvo marcado primero por historiadores autodidactas como el Arzobispo Federico González Suárez, y luego por historiadores cuya legitimidad se construyó en torno a la Academia Nacional de Historia y su revista *Boletín de la Academia*, que difundieron en su discurso una red de significados cuyo propósito fue la elaboración de una representación de un pasado nacional en donde la independencia fue vista como acto heroico fundacional. Alrededor de estos discursos se desarrolló una serie de actos conmemorativos, mediante los cuales se consolidó el relato en el imaginario colectivo. La construcción de este ideario de nación tuvo sus dificultades para consolidarse como visión unilateral debido a las características de país diverso y dividido socioculturalmente que el Ecuador representa; y también, por un periodo de inestabilidad política y económica que culminó con la mutilación territorial de buena parte del territorio amazónico con la correspondiente pérdida del acceso al Río Amazonas.

Este imaginario de estado-nación sirvió de base para el impulso de un *ideario moderno* que en sus inicios apostó por la construcción de un relato que permitiera a las élites separarse de su legado colonial. Empero, esa adhesión a la modernidad constituyó la fachada de un modelo económico colonial terrateniente basado en el concertaje¹² en donde no había necesidad por arriesgar el capital, emprender e innovar, lo que bloqueó el desarrollo industrial del Ecuador. En las ciudades en donde habitaba la cúpula del poder político, económico terrateniente y religioso, el aparato productivo manufacturero se enfocaba, ante todo, en la producción artesanal. En cuanto al consumo, aparte de lo producido artesanalmente, el resto de bienes se importaban desde Estados Unidos y Europa a un alto costo, lo que los hacía accesibles casi exclusivamente a los grupos sociales con mayor nivel adquisitivo, que demandaban una gran cantidad de bienes suntuarios que no se producían localmente. “El capital que se acumulaba, no sirvió para impulsar una diversificación del aparato productivo, sino casi exclusivamente para los fines mencionados: monocultivo y consumo suntuario” (Acosta, 2000, p. 64).

No obstante, esta situación comenzó a cambiar a partir de la revolución liberal de 1895 hasta la década de 1920. Primero, con la construcción del ferrocarril que permitió acortar el tiempo de viaje entre la sierra y la costa, lo que llevó a un dinamismo económico y a un intercambio de ideas entre los puertos y las ciudades andinas, siendo su construcción posible por el auge financiero producto de las ingentes exportaciones de cacao en los inicios de siglo; segundo, la emisión de leyes laborales que formalizaron las relaciones entre trabajadores y contratistas, como la abolición del concertaje en 1918, la de Industrias Nacionales en 1925 y la de Aranceles y Aduanas, como las más destacadas (Acosta, 2000, p. 68). Sin embargo, al final de este periodo, el país tuvo que atravesar una crisis social y política que, hasta finales de la década del cuarenta, estancó los esfuerzos modernizadores impulsados desde finales del siglo XIX.

A partir de ahí, el siguiente gran impulso modernizador tuvo su apogeo en la década del cincuenta con la producción de banano a gran escala y el programa de desarrollo promovido por el CEPAL (Comisión Económica para América Latina) desde su creación en 1948. El primero, dinamizó la economía y posibilitó nuevamente un auge de recursos que hicieron posible la aplicación de políticas públicas y la construcción de infraestructura. A diferencia de lo que sucedió con el auge del cacao a inicios del siglo XX, la producción del banano se dio a partir de pequeñas y medianas fincas, las cuales, a su vez, desarrollaron toda una cadena económica ligada a los suministros y a la logística apoyada por el desarrollo de las comunicaciones. Esto permitió el crecimiento de la clase media, lo que devino en un mercado interno para los productos nacionales. El segundo, tiene que ver con una estrategia regional de modernización e industrialización impulsada desde la CEPAL. Esta institución nació como un proyecto integrador de las economías latinoamericanas, con el propósito de fomentar la conformación de un mercado y la industrialización regionales. La estrategia de la Comisión se resume en el documento titulado *La cooperación internacional en la política de desarrollo latinoamericano*, aprobado en la reunión celebrada en Petrópolis, Brasil, en 1954:

Posiblemente el momento culminante de la CEPAL en aquella etapa pionera se dio en una reunión que se hizo célebre: Quitandinha, en Petrópolis, Brasil, en noviembre de 1954. En esa fecha se celebró la IV Reunión Extraordinaria del Consejo Interamericano Económico y Social (CIES) de la OEA. El documento central, bajo el título de “La cooperación internacional en la política de desarrollo latinoamericano”, fue preparado por la Secretaría Ejecutiva de la Comisión y en él se marcan seis objetivos a la política de la CEPAL: planificación del desarrollo; industrialización acelerada; reforma tributaria y agraria; cooperación técnica; revitalización comercial impulsando la integración regional y nuevos enfoques en cuanto a la inversión extranjera (Cayuela, 1988, p. 27)

Dicha estrategia consistía, en una primera etapa, en la sustitución de importaciones para satisfacer la demanda del mercado interno con productos de consumo locales para, en una segunda etapa, “acometer la producción de bienes de capital”. Este modelo de *desarrollo endógeno* requería de gobiernos que impulsaran políticas públicas destinadas a subvencio-

nar a las nacientes industrias y las protegieran “de la competencia externa mediante la imposición de barreras arancelarias y no arancelarias” (Hurtado, 2017, p. 376). Este modelo de tipo *proteccionista* se sostenía en “dos influyentes teorías de factura latinoamericana”, por un lado, la denominada *teoría del deterioro de los términos del intercambio comercial*, que afirmaba que “la economía de la región estaba afectada estructuralmente por la periódica caída de los precios de las exportaciones de productos primarios [...] y el paralelo aumento del valor de los bienes industrializados exportados por los países avanzados”; y por otro lado, *la teoría de la dependencia* que insistía en que “las relaciones entre mundo desarrollado y subdesarrollado eran perversas, pues habían sido concebidas y organizadas para beneficiar al primero y perjudicar al segundo”. Este pensamiento se sustentaba en un subdesarrollo, cuyas causas se encuentran en las “injustas y abusivas” relaciones con los países centrales (p. 377).

Empero, y en buena parte, las razones de que el Ecuador haya entrado tardíamente a un proceso de modernización, abriera su economía y empezara un proceso de industrialización, se debían, ante todo, a un capital social que mantuvo, hasta casi mediados del siglo XX, unos valores culturales heredados y mantenidos desde las épocas coloniales. Las élites que ostentaron el poder político y económico “no tuvieron los atributos de los pueblos prósperos”, el sistema de haciendas, fundado en el concertaje, hizo innecesario que las clases dominantes tuvieran interés alguno en arriesgar su capital, “invertir, correr riesgos, realizar innovaciones, crear empresas, forjar emprendimientos y tener relaciones de confianza” (p. 399). Su antecedente se encuentra en el viejo sistema jerárquico colonial de castas que hizo que “los ‘blancos’ menospreciaran las actividades comerciales y despreciaran el trabajo manual, que para ellos correspondía solo a “‘indios, negros y cholos’ por considerarlo ‘indigno de personas bien nacidas’” (p. 399).

Sin embargo, estas formas sociales heredadas comenzaron a cambiar con la aplicación de políticas públicas incentivadas desde la CEPAL, para cuyo fin el estado ecuatoriano creó en 1954 la Junta de Planificación que, en 1979, cambió su nombre por Consejo Nacional de Desarrollo. Se implementó la Reforma Agraria que otorgó la propiedad de la tierra a los campesinos. Se consolidó una clase media y una burguesía dominante basada en el comercio. La obra pública, sobre todo aquella relacionada con la vialidad, impulsó el intercambio comercial.

Esta época desarrollista tuvo su punto álgido a inicios de la década del setenta, cuando en 1972 se descubrieron cuantiosas reservas de petróleo en la región amazónica. Este hecho coincidió con una abrupta alza mundial de los precios del crudo, resultado del embargo petrolero impuesta desde los países de la OPEP (Organización de Países Exportadores de Petróleo), organización a la que el Ecuador se integraría desde 1973. Con la explotación petrolera parecía que el país finalmente había encontrado la “senda del desarrollo”.

Impulsó la modernización de la agricultura, el desarrollo del comercio, cierta industrialización, multiplicó los servicios y alentó la urbanización de las ciudades. Se produjeron además notables mejoras en carreteras, puertos, aeropuertos, comunicaciones, electrificación, atención sanitaria, salud, educación y alfabetización (Hurtado, 2017, p. 402).

A la par de estos cambios económicos y de la mejora de la infraestructura pública, una serie de cambios sociales

moldearon comportamientos más conectados con las necesidades, los problemas y ambiciones de los individuos deseosos de prosperar, a los que se les ofreció un amplio abanico de oportunidades. Al mismo tiempo se produjeron avances sociales, de los que muy pocos resultaron marginados, y crecieron los contactos de los ecuatorianos con el mundo exterior, especialmente los jóvenes. [...] Abandonaron la creencia de que la condición económica heredada era un fatalidad imposible de cambiar [...] disminuyeron los prejuicios sobre el trabajo manual y el comercio dejó de ser una actividad menospreciada (pp. 402-403).

Cabe también señalar que, a esta serie de cambios sociales, culturales y económicos impulsados fuertemente con la explotación petrolera en la década del setenta, se sumaron también factores políticos. En este sentido, se destaca el golpe militar que en 1972¹³ derrocó al presidente populista José María Velasco Ibarra –quien había ganado las elecciones por quinta vez– que coincidió con el descubrimiento de los yacimientos petroleros. En esta ocasión, fue el general Guillermo Rodríguez Lara, apodado popularmente como “el Bombita”, quien tomó el poder, bajo la consigna de formar un gobierno “nacionalista y revolucionario” (p. 211), con el propósito de controlar los ingresos del petróleo y realizar un conjunto de reformas estructurales destinadas a promover el establecimiento de las industrias. Luego, en 1976 dejaría el poder en manos del Consejo Supremo de Gobierno constituido por una junta militar, representada por los comandantes de las tres ramas de las Fuerzas Armadas. Este consejo, finalmente, daría inicio a la transición democrática, en cuyas elecciones de 1979 saldría electo el candidato Jaime Roldós Aguilera, dejando atrás una década de gobierno militar, que comúnmente fue denominada la “dictablanda” (Acosta, 2000, p. 112)¹⁴.

Este proceso de modernización supuso la existencia de dos “mundos superpuestos” (Hurtado, 2017). El primero, acorde a la metáfora de Marshall Berman (1989), describe un impulso *desarrollista*: la transformación de una economía basada en la producción agrícola hacendaria y la producción de bienes de consumo artesanal, a otra capitalista basada en la industrialización de la agricultura y de la producción manufacturera a escala masiva, promovida por el desarrollo de las infraestructuras públicas y las políticas económicas y fiscales. El segundo, constituido por unas prácticas culturales que, expresadas en unos modos de actuar en la vida cotidiana, fueron heredadas de la vieja sociedad colonial. Por consiguiente, durante la bonanza petrolera de la década del setenta, los planes y políticas públicas modernizadoras, cuyo modelo a seguir era el de los países centrales, no sintonizaron con las modalidades culturales y la estructura social ecuatoriana que, aunque aparentemente consumía modernidad, internamente seguía conservando formas de actuar alejadas del pensamiento moderno.

En Ecuador, las ideas de progreso, democracia, orden y civilización manifestadas tanto en las conmemoraciones, las leyes y los planes de modernización surgen a partir de un

ideario de nación moderno, forjado desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX, y dan cuenta del afán de la sociedad ecuatoriana por emular una modernidad europea y norteamericana:

Lo cual [...] produjo un desencuentro entre “la originalidad y la especificidad de la experiencia histórica llamada América Latina y la configuración eurocentrista de la perspectiva dominante”, que es la que se impuso y la que, aún a finales del siglo XX, “sigue tratando de leer esa realidad como si fuera Europa” o como si fuera Estados Unidos: la realidad modernizada de los sectores dominantes [...] Lo cual “bloquea, todo el tiempo, la posibilidad real de modernidad estructural y global de esas sociedades (Quijano en Acosta, 2000, p. 17).

Por eso, pese a la ingente cantidad de recursos económicos producto de la explotación petrolera, a la inversión pública en la construcción de nueva infraestructura vial, energética y de comunicaciones, a los incentivos tributarios y subsidios a las industrias, “estos cambios no afectaron sustancialmente las interrelaciones socioeconómicas existentes” (Acosta, 2000, p. 107). Aunque el discurso intelectual de la época, argumentado sobre la base de la *Teoría de la dependencia*, achacase el fracaso de las políticas de desarrollo de un modelo industrial a la subordinación de los países periféricos, a los intereses de las grandes metrópolis, las razones también se encuentran en el arraigo a antiguas costumbres y tradiciones manifestadas en las formas sociales ecuatorianas. Las elites acostumbradas a “disponer de la mano de obra ilimitada y casi gratuita de los indígenas [...] no se interesaban en labrar su destino con el esfuerzo propio, ni siquiera para incrementar su fortuna” (Hurtado, 2017, p. 413). Y la gente común, acostumbrada a la “sumisión y el servilismo [...] [a que] las remuneraciones y los beneficios que recibían no dependían de los méritos y esfuerzos que hicieran, sino de la buena voluntad de los patrones [...]” (p. 414), resultaron en campo fértil para el surgimiento de “caudillos populistas” cargados de una “retórica demagógica, cargada de sentimientos, reivindicaciones y ofertas, concebida para que el mensaje se adentrara en el corazón del pueblo” acostumbrado a una relación paternalista. De ahí que, el modelo de desarrollo basado en la industrialización, haya fracasado en su propósito de cambiar significativamente los patrones de producción, que siguieron dependiendo de las metrópolis. Aunque se logró cierta industrialización en algunos sectores agroindustriales y manufactureros, el auge financiero y las políticas públicas resultaron en una concentración de la actividad económica en los sectores de servicios, comercial y bancario. “La misma concepción de una industrialización sustentada en actividades intensivas de capital y orientada a satisfacer la demanda de grupos pequeños en la sociedad, resultó a la postre la causante de la baja capacidad de integración de este proceso” (Acosta, 2000, p. 109). En consecuencia, las nuevas clases socioeconómicas media y alta, en vez de satisfacer sus necesidades con bienes producidos localmente, optaron por el consumo suntuario de productos importados. Los más acaudalados accedían a ellos directamente en el exterior, “les era más barato y por supuesto confortable veranear en La Florida, incluyendo el precio del pasaje en avión, que hacerlo en las costas ecuatorianas” (p. 114). Es así que, durante la década del setenta, surgió un ambiente saturado por mensajes publicitarios difundidos

por una creciente cantidad de medios de comunicación. Se fundan nuevos canales de televisión, editoriales, imprentas y agencias de publicidad que requerían de profesionales especializados en la producción y el diseño de comunicación visual:

Es precisamente durante la década de los setenta, que se establecen las mayores agencias de publicidad e inician sus actividades las primeras imprentas con tecnología avanzada y criterios empresariales más audaces. Como una respuesta a estas necesidades empiezan a aparecer recursos humanos especializados en profesiones afines: fotografía, fotomecánica, publicidad y Diseño Gráfico (Mena en Calisto y Calderón, 2011, p. 113).

De repente, el mercado laboral necesitó diseñadores gráficos capaces de satisfacer las demandas de productos de comunicación visual dirigidos hacia la publicidad en los medios masivos. No había, a inicios de la década, ninguna institución que formara diseñadores. Quienes ejercían de oficio, generalmente eran artistas o arquitectos que enfocaban su actividad al diseño de productos, especialmente mobiliario, al Diseño Gráfico y al diseño relacionado con la artesanía. Ese fue el caso de Hugo Galarza, Olga Fisch y Peter Mussfeldt, considerado uno de los pioneros en el diseño de marca e identidad en Ecuador (Calisto y Calderón, 2011, p. 159). En ausencia de diseñadores profesionales, los medios de comunicación masiva, las editoriales y las agencias de publicidad, contrataban a ilustradores, muchos de ellos formados en el Colegio Técnico de Artes Aplicadas Daniel Reyes de Ibarra o en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Central del Ecuador en Quito. “El aporte de dibujantes e ilustradores del Colegio Técnico de Artes Aplicadas Daniel Reyes de Ibarra o de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Central del Ecuador, es fundamental en la evolución del Diseño Gráfico local” (Calisto y Calderón, 2011, p. 97).

A partir de ahí, el diseño gráfico comenzó a ser un tema relevante en el Ecuador. Sin embargo, su práctica se centró en difundir y promover el consumo masivo de bienes y servicios mediante el diseño publicitario y el diseño de marca e identidad:

El continuo desarrollo capitalista y de las fuerzas productivas, entre las décadas de los sesenta y setenta, generan mayor producción, diversificación y desarrollo tecnológico. Esto genera la necesidad de producir imágenes que puedan identificar y diferenciar lo producido, así como el interés por la comunicación de la marca y el producto (Calisto y Calderón, 2011, p. 110).

Esta práctica del diseño, orientada hacia la difusión y promoción del consumo, y muy poco hacia la innovación y desarrollo de nuevos productos y servicios, se vinculaba con una idea de modernidad y desarrollo que retrataba “una fachada” de un Ecuador en proceso de industrialización. No obstante, este ideario moderno entra en crisis al constatarse que los efectos generados no se correspondían con las metas planteadas en las políticas de modernización.

Efectivamente, lejos de consolidar un entramado industrial basado en la innovación y producción de bienes proyectados y fabricados a partir de un dispositivo tecnológico local, se constituyeron en empresas productoras dependientes tecnológicamente, casi todas

incapaces de diseñar productos nuevos, innovar, crear tecnología y, por ende, de independizarse culturalmente. Este hecho, sumado a las ideas que sobre el diseño trajeron Gui Bonsiepe y Tomás Maldonado, entre otros referentes internacionales de la HfG-Ulm, despertó el interés por reflexionar seriamente sobre las posibilidades reales de desarrollar el diseño en el Ecuador. Este encuentro, por un lado de la crisis del ideario moderno y, por otro, del necesario desarrollo de un diseño con características propias, dio impulso a un proceso que se inicia en 1979 con el Primer Seminario de Diseño, donde se describieron las características que debía tener la disciplina y que tuvo como una de sus consecuencias más destacadas la fundación en 1984 de la Escuela de Diseño en la PUCE-SC. Tampoco sorprende que, en esta misma época, se hayan fundado también la Escuela de Diseño en la PUCE-SI en 1982, y el Instituto Metropolitano de Diseño en Quito en 1985.

Adicionalmente, este interés por el desarrollo del diseño en el Ecuador llevó a la creación del INDICE (Instituto de Diseño, Comunicación y Experimentación) en 1977, institución que mantuvo relación con el ALADI y con un grupo de diseñadores colombianos, dentro del que se destaca Jairo Acero vinculado con Artesanías de Colombia. Pese a que el INDICE no se encargó de formar diseñadores en el país, sirvió de ente promotor para que un grupo de “jóvenes arquitectos” viajaran a México a estudiar la disciplina del diseño. “Más tarde, este grupo sería promotor de la fundación de la carrera de Diseño en la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE)” (Calisto y Calderón, 2011, pp. 113-114)¹⁵.

Tal como se ha visto, del impulso económico resultado de la modernización de la sociedad ecuatoriana durante la década de 1970, se derivó la necesidad por problematizar el diseño, lo que a su vez dio origen a las primeras carreras universitarias. La evidencia de este proceso es la producción de una serie importante de documentos que inicia con el Primer Seminario de Diseño en 1979. A partir de las memorias de este evento, cobran protagonismo otros textos que, desde el CIDAP, tratan la relación del diseño con el arte popular y la artesanía, algo de suma importancia en Cuenca, importante y tradicional centro de producción artesanal en el Ecuador. El protagonismo que el CIDAP asigna al diseño se observa en lo referido por Claudio Malo quien, además de relacionar los campos del diseño y la artesanía, también se convierte en crítico de una modernización en la que el diseño era considerado, al mismo tiempo, tanto un obstáculo, como un potencial instrumento de independencia cultural.

Acorde con esto, Claudio Malo propone un *diseñador crítico* en contraposición a un *diseñador como instrumento*. A este último, el autor lo define como “aquel que actúa como instrumento de un sistema, cualquiera que éste sea, y que diseña ‘a la carta’ para conseguir sumisamente y con la mayor exactitud posible los objetivos propuestos por sus otros” (Malo, et al., 1981, p. 17) Por otro lado, el *diseñador crítico* es definido por Malo como aquel que:

usan de sus capacidades para crear objetos diferentes de los que se solicitan, no se limitan a repetir sino que intentan innovar. Este es el tipo de diseñador que puede sublevarse contra las decisiones tomadas por los manipuladores de la sociedad y crear opciones más humanas; es él quien puede captar las aperturas de su comunidad y poner su creatividad al servicio de ella en lugar de resignarse rutinariamente a entregar sus conocimientos a las minorías privilegiadas (p. 18).

Este planteo llama la atención por vincular la disciplina del diseño con la artesanía, considerando a esta última una práctica relacionada con un modo de producción y parte de la cultura popular. Es así que Malo, como antropólogo y Director Técnico del CIDAP, pudo comprender, desde el campo cultural, el efecto que las políticas de modernización tuvieron sobre las actividades de producción artesanal. El efecto de la industrialización sobre la artesanía fue descrito de la siguiente forma por Carlos Larrea Maldonado (1996) en *La nueva historia del Ecuador*:

En síntesis, la competencia de la producción industrial, en particular en ramas que antes tuvieron un claro predominio artesanal como las textiles y los cueros, descompone el artesanado tradicional [...] el crecimiento industrial tiene efectos positivos limitados sobre la demanda de fuerza de trabajo ya que genera reducidos empleos, disuelve sectores tradicionales de alta demanda de mano de obra y sus efectos indirectos sobre el mercado de trabajo también son escasos, debido a los débiles enlaces productivos con la economía y su alta dependencia de insumos importados (p. 129).

Esta presión sobre la artesanía no solo tenía consecuencias económicas para los grupos que dependían de esa actividad, sino también para la cultura popular y los lazos comunitarios. Como el mismo Claudio Malo afirma:

Característico de las artesanías es su alto contenido tradicional porque tiende a afianzar rasgos espirituales y materiales propios y distintivos desde hace muchos años de la comunidad respectiva. [...] Tiende a mantener la cohesión social en la comunidad al asegurar la producción de medios para satisfacer las necesidades desarrolladas en el pasado. La crisis o desaparición de una artesanía crea conflictos en las colectividades que busca reajustes (Malo, et al., 1990).

Empero, si algo se constata, es el nexo entre los campos del diseño y la artesanía como elemento fundamental en la propuesta disciplinar del CIDAP y, por ende, de Malo. A diferencia de Quito, en donde este nexo se muestra con menos ímpetu, en Cuenca la relación diseño-artesanía resulta constitutiva de la disciplina.

Para comprender por qué, a diferencia de otros lugares del Ecuador, la relación diseño-artesanía es vista como algo natural, es necesario entender las características socioproductivas y culturales de la provincia del Azuay y de su capital, Cuenca. Históricamente, la ciudad tiene fama por su producción artesanal de cerámica, textiles, joyería y productos de paja toquilla, materia prima con la que se fabrica un tipo de sombrero conocido localmente con el mismo nombre, pero que a inicios del siglo XX, siendo exportado a través del Canal de Panamá, se lo llegó a conocer mundialmente como *Panama Hat*. La provincia del Azuay y, en especial la ciudad de Cuenca, dieron forma a unas estructuras económica, social y cultural vinculadas fuertemente a la práctica artesanal, lo que ha hecho que las artes populares y las artesanías cuencanas sean algo particular en comparación de otras producciones similares en el Ecuador. Esto se explica por el aislamiento de la ciudad en tiempos de la colonia española,

situación que se mantuvo hasta finales del siglo XIX. Este aislamiento no solo fue geográfico, sino también cultural. Los cuencanos fueron considerados como una sociedad rígida, demasiado conservadora y poco emprendedora. Juan de Velasco describe a sus costumbres como poco “laboriosas e industriosas” (en Hurtado, 2018, p. 258) y los integrantes de la Misión Geodésica francesa describieron a la ciudad como “mucho más cerrada y recelosa que las de Quito y Lima” (Trystram, en Hurtado, 2018, p. 258) en donde “los artesanos eran más atrasados que los de Quito” (Caldas, en Hurtado, 2018, p. 258). Empero, este aislamiento forzó a que la ciudad tuviera un espíritu emprendedor y desarrollara sus propias prácticas productivas, razón por la que sus habitantes fueron cultivando un vínculo muy estrecho con su cultura material y visual. Estas características permitieron que, posteriormente, la región se transformara social, cultural y económicamente una vez que la comunicación mejoró con la llegada del ferrocarril a inicios del siglo XX, y luego, con la mejora significativa de la infraestructura vial y las comunicaciones durante la década de 1950. Osvaldo Hurtado (2018), investigador social y político ecuatoriano¹⁶, lo describe de la siguiente manera en su libro *Las costumbres de los ecuatorianos*:

Como suele suceder en los procesos de cambio cultural, en el caso de Cuenca intervinieron múltiples elementos. En la colonización de la región participaron artesanos, gente del pueblo y sefarditas descendientes de judíos conversos, más proclives al trabajo y a la innovación que los hidalgos que llegaron de otras partes del país. No existieron latifundios, las propiedades agrícolas fueron más bien pequeñas y medianas, la tierra cultivable limitada y poco fértil, los obrajes excepcionales y el opresor sistema de hacienda no llegó a configurarse. Una población indígena menos numerosa que la de las provincias del centro y norte de la Sierra limitó la oferta de manos de obra y obligó a los blancos a desempeñar labores manuales, de labriegos en el campo y de artesanos y comerciantes en la ciudad. El hecho de que las tierras fértiles fueran escasas forzó a los pobladores del campo a que se interesaran en aprender oficios distintos al cultivo agrícola. La ausencia de familias nobles y cierta homogeneidad étnica favorecieron el desarrollo de relaciones sociales menos jerarquizadas y discriminatorias, incluso de igualdad, que ofrecieron oportunidades a los mejores y redujeron los resentimientos sociales. Las personas de dinero no fueron los grandes hacendados sino individuos que trabajaban en la ciudad, especialmente profesionales, joyeros y quienes explotaban las minas de plata, lavaderos de oro y cascarilla o elaboraban artesanías. El negocio de la exportación de sombreros o metales preciosos posibilitó que tempranamente los cuencanos se relacionaran con el mundo exterior y se formaran en Europa médicos, ingenieros y técnicos mecánicos. La producción y exportación de metales, cascarilla y sombreros, una parte vendida en el mercado interno, contribuyeron a que se desarrollaran hábitos empresariales. La inexistencia de abismales desigualdades económicas posibilitó que se incrementara el número de personas en condición de demandar y comprar bienes, con lo que paulatinamente pudo conformarse un pequeño mercado consumidor (2018, pp. 260-261).

Estas características, sumadas a la apertura de caminos que, a finales del siglo XIX, pudieron finalmente comunicar y unir geográficamente a la ciudad con resto del país, además de su cercanía a Guayaquil que hasta la primera mitad del siglo XX era el único puerto marítimo comercial y aduanero, hicieron que fuese posible un crecimiento económico basado en la exportación de metales preciosos, sombreros de paja toquilla y cascarilla, de la cual Cuenca llegó a ser uno de los principales exportadores del mundo. Este auge económico, permitió un dinamismo comercial que benefició al conjunto de artesanos artífices de la ciudad, descritos como “‘habilísimos’ por estar dotados de ‘capacidad para las obras y ocupaciones que necesitaban acabados delicados y finos’” (Cicala, en Hurtado, 2018, p. 262). Estos productos, aparte de ser comercializados internamente, eran enviados a otros lugares del Ecuador y exportados internacionalmente a países de Latinoamérica como Panamá, este último como escala desde donde se enviaban los sombreros de paja toquilla a Estados Unidos y a países al otro lado del Atlántico.

La ciudad de Cuenca adquirió así, un nivel de vida superior a las otras ciudades del Ecuador y ese proceso hizo que sus habitantes se sintieran orgullosos de su desarrollo. En 1958, el gobierno del Ecuador creó el Centro de Reconversión Económica del Azuay, que permitió que la provincia y su capital Cuenca, se recuperaran económicamente luego de la crisis exportadora posterior a la Segunda Guerra Mundial. Esta institución, conocida como CREA por sus siglas, fue también un ente modernizador mediante la construcción de obra pública y la aplicación de políticas concernientes a la industrialización y la reconfiguración productiva de la región.

Esta fue una de las primeras apuestas por marcar claramente las necesidades por región, de activar el país de manera diferenciada. Fue quizás el gran antecedente para el régimen de autonomías como forma de organización del gobierno, propuesta que se concretaría jurídicamente antes de esta década. Con todas las limitaciones y frustraciones, el CREA supuso un ejemplo de organismo dinamizador de la economía e intervino en cuanto pudo: revitalización de la producción toquillera, introducción de la piscicultura (truchas), creación de carreteras de enlace hacia el Oriente, colonización de los valles Upano y Morona, producción agropecuaria forestal, la hidroeléctrica Cola de San Pablo en Paute, entre tantos otros (Kennedy, 2017).

Esta situación hizo también posible que se fuera consolidando un importante campo artístico e intelectual, capaz de reflexionar críticamente sobre su contexto local y ser capaz de proyectar sus ideas en instituciones como universidades y medios de comunicación. En virtud de aquello, comenzó a desarrollarse un pensamiento crítico sobre el papel del diseñador en una sociedad diversa culturalmente como la ecuatoriana: “extremadamente delicada es la posición del diseñador en un país multicultural y en proceso de acelerado cambio como el nuestro” (Malo, et al., 1981, p. 23).

Para posicionar al diseño dentro del contexto descrito, este grupo de intelectuales propone vincularlo con la artesanía como una alternativa para afrontar los retos de la nueva sociedad ecuatoriana, que comenzaba a surgir a partir de los cambios estructurales de la década de 1970. “El diseñador artesanal tiene entonces que cumplir el papel de un sabio

mediador que mantenga vivos los sistemas de creación artesanales evitando su muerte por fosilización o por devaluación” (Malo, 1979, p. 11).

A diferencia de otros posicionamientos que veían con buenos ojos la formación de diseño en el exterior o que impulsaban planteamientos disciplinares ya consolidados en otros países, la propuesta de Claudio Malo apostaba a otra vía. No intentaba adaptar modelos disciplinares del diseño a las condiciones sociales y culturales del Ecuador, sino desarrollar una propuesta diferente que posicionase la disciplina en y para la sociedad ecuatoriana y, específicamente, para el contexto social, cultural y económico de Cuenca. Así, se fue perfilando en el discurso la propuesta de un nuevo perfil disciplinar y profesional, y en su descripción se fueron configurando nuevos límites que yuxtaponían diseño y artesanía como una suerte de resistencia a una modernización acrítica.

A esta altura es menester recordar que para entonces, pese a las condiciones económicas favorables producto de la explotación petrolera de la década del setenta, no había podido consolidarse un sólido proyecto de modernización en el Ecuador. La industria permanecía fragmentada y se había producido un cambio cultural en los hábitos de consumo en una creciente nueva clase media deseosa de consumir bienes y servicios, motivada por la incesante retórica publicitaria que se reflejaba en las grandes metrópolis.

Por estas razones, el perfil disciplinario que desplegó el diseño en Cuenca tuvo su origen en la resistencia a un ideario moderno percibido como ajeno e impostado. El proyecto, impulsado en primer lugar por la figura de Claudio Malo, buscó la autonomía cultural y tecnológica acercando a la artesanía que -como expresión productiva, material y simbólica de la cultura popular- brindaba los elementos necesarios para dar cuenta de los cambios culturales, sociales y económicos. Por ende, era necesario generar propuestas acordes a las nuevas condiciones del mercado sin sometimientos pero creando, bajo un marco de respeto cultural, nuevos productos que permitieran romper con el patrón de dependencia que, desde los tiempos coloniales, habían marcado las formas productivas, culturales y sociales del país.

Malo comprendió este punto y fue capaz, desde su posición como intelectual y antropólogo¹⁷, de construir un discurso novedoso en donde se fueron redefiniendo los límites disciplinares del diseño.

Pero hay formas y formas de incorporar lo foráneo a lo propio: mediante la imposición que implica destrucción de lo autóctono, mediante la copia irreflexiva que supone un renegamiento de la identidad y mediante una síntesis vital, a veces lenta y paciente que da como resultado una encarnación de los rasgos que lejos de destruir a los existentes los dan más vida como el alimento extraño al cuerpo que una vez asimilado se identifica con quien lo ingirió y le da vigor y fuerza (Malo en CIDAP, 1979, p. 10).

De esta manera, a partir de su crítica al proceso de modernización ecuatoriano, al cual definió como “una ‘modernización’ sin beneficio de inventario” (Malo, 1981, p. 16), Malo llegó a la conclusión que el Ecuador necesitaba de un nuevo tipo de diseño fundamentado en una “síntesis vital” (p.10)¹⁸. Explicitaba de esta forma su crítica a un diseño que solo era capaz de crear para la “producción en serie, repetitividad mecánica, homogeneización de

las necesidades y soluciones, masificación de los criterios racionales y del sentido estético”, manifestaciones de un “diseño desde arriba que se impondrá sin sentido crítico a las masas, privándolas de su individualidad” (Malo, 1979, p. 11). Por el contrario, para él, el diseño debía ser capaz de reconocer la necesidad del ser humano que “busca desesperadamente en los objetos que lo acompañan en su quehacer cotidiano un ‘alma’ transmitida por el cálido contacto de su hacedor, antes que la perfección helada de la máquina en la que lo humano se ha desnaturalizado” (p. 11).

De ahí que declarase la necesidad de un “diseñador artesanal” que devolviese a los seres humanos “su contacto con la vida mediante el uso de artefactos que retengan el mensaje creativo del artesano”. Pero este retorno a lo tradicional no podía darse sin admitir que la misma tradición era un ente en constante ruptura.

Las culturas son entes vivientes, y por lo tanto sujetas al cambio, sea porque nuevas necesidades exigen soluciones nuevas, sea porque se descubren respuestas más eficaces a problemas viejos, o porque el contacto con otras culturas hace presentes nuevas situaciones, respuestas y necesidades (p. 10).

Este “acoplamiento inevitable a la nueva forma de existencia” debía darse sin que los objetos perdiesen su “alma”. Dicho de otra manera, se despojasen de la identidad que les confería su aura. Las formas artesanales debían adecuarse a la nueva cultura de consumo pero sin dejarse absorber por ella. En este contexto, se requería redefinir los límites disciplinares del diseño y delinear un nuevo perfil profesional. “El diseñador artesanal tiene entonces que cumplir el papel de un sabio mediador que mantenga vivos los sistemas de creación artesanales evitando su muerte por fosilización o por devaluación” (p. 11).

Malo redefine los límites de un nuevo campo de prácticas en donde los diseñadores, lejos de la homogeneización, buscarán nuevas síntesis formales en los valores culturales identitarios, en unas tradiciones en constante mutación y en una nueva manera de concebir el diseño, acorde con una particular visión de la cultura popular, pero, al mismo tiempo, respondiendo a los acontecimientos y rupturas que la época imponía.

2.5 La emergencia del diseño en el Ecuador: de la práctica al discurso

¿Cómo se fue constituyendo el campo disciplinar del diseño en la sociedad ecuatoriana? Antes de nada, es importante hacer notar que el propósito no es llegar a un origen único que pudiera explicar el surgimiento del campo. Recordando la cita de Elías Palti: “*su realización no remitiría ahora a un único acto primero, sino que conllevaría una serie de etapas sucesivas (resultado de ‘fulguraciones’ producidas históricamente)*” (2001, p. 160). De ahí que la emergencia disciplinar resulte, más bien, de una serie de acontecimientos heterogéneos y asincrónicos.

Esta apreciación coincide, de cierta manera, con el surgimiento de la disciplina en Europa, tal como se ha observado a través de los trabajos de Isabel Campi (2013) y Anna Calvera (2003). En ambos textos se describe cómo el diseño aparece en distintos ámbitos

y en momentos diferentes: primero, como una actividad específica dentro de las cadenas productivas; luego, como una práctica cultural que inauguró un nuevo campo de visión y apreciación de la cultura material y visual; finalmente, construyendo su autonomía mediante la institucionalización de sus discursos –a través la enseñanza– y de sus prácticas –a través de su normalización desde las asociaciones profesionales–.

De manera análoga, pero con sus diferencias específicas, el diseño surge en el Ecuador como un tipo de actividad que marca distancia respecto al campo artesanal –tanto desde el ámbito productivo como cultural– para luego servir de práctica inaugural de un modo diferente de producción. A diferencia de las sociedades industrializadas, estas nuevas prácticas dieron forma a una serie de discursos que articularon el ideal de modernización con la cultura popular representada en las artes populares y las artesanías. Finalmente, estas prácticas adquirieron autonomía a partir de la consolidación del concepto de “diseño”, y se institucionalizaron a través su enseñanza, cuando se fundaron las primeras carreras universitarias en la primera mitad de la década de 1980.

Para describir este recorrido –por momentos asincrónico, por momentos diacrónico–, se ha dividido este tramo de la investigación en dos apartados: en una primera instancia, se aborda el paso que lleva de un conjunto de prácticas fragmentadas a un conjunto de discursos más consolidados que tuvieron como su punto de inicio al Primer Seminario Nacional de Diseño de 1979; en una segunda instancia, se describe la manera en que se fueron construyendo los límites del campo disciplinar y la conformación de un *habitus* y de una *illusio* en sintonía con las posiciones que fueron asumiendo los agentes. Finalmente, el proceso de institucionalización del campo que culmina en la fundación de las primeras carreras de diseño, que cumplieron el rol de transmisoras del *habitus* y de la *illusio*:

En la construcción de consenso y en la configuración de un espacio de legitimación, las instituciones de pertenencia no solo se constituyen como agrupaciones educativas o gremiales, sino, también, se transforman en un espejo donde mirarse: lo que es y lo que debería ser (Cravino, 2012, p. 15).

Inicialmente, unas prácticas afines a lo que se consideraba Diseño Moderno –concepto traído desde Europa y Estados Unidos, y que se desprende de sus análogos: la Arquitectura y el Arte Moderno– al circular en la sociedad ecuatoriana, establecieron relaciones con los medios productivos y formaciones culturales locales.

Si bien no se puede hablar de un único punto de inicio de este conjunto de prácticas del diseño moderno en el país, sí es posible reconocer distintos momentos en que pueden distinguirse. Estos fueron el resultado de diversos umbrales de posibilidad. Uno de estos umbrales fue la aparición, como resultado del ideario moderno, de un pensamiento tipológico que separó las producciones culturales, dando forma a conceptos e instituciones que diferenciaron la creación artística. Por un lado, se definió como “artesanías” al ámbito de creación de las producciones utilitarias, otorgándole la categoría de oficios; y por otro, como “Bellas Artes” al conjunto de expresiones culturales que, desde un punto de vista ilustrado, relacionan la estética con el intelecto.

Se produce el desarrollo de la estética como práctica intelectual. Las disciplinas centradas en la estética y la imaginación como son la pintura, la escultura, la arquitectura, la música y la poesía entran dentro de la categoría de las Bellas Artes, y a ellas se les exige originalidad, belleza e idealismo [...] Quienes las cultivan se forman como artistas, y su obra se ubica en el espacio del refinamiento, la contemplación y el disfrute espiritual [...] Los artesanos, por su parte, estarían abocados a una producción funcional, trabajarían en un entorno práctico y material. Sus productos están destinados a la utilidad (Salgado y Corbalán de Celis, 2012, p. 139).

Esto dio origen a las escuelas de Bellas Artes y a las escuelas de Artes y Oficios como instancias de enseñanza que crearon una separación entre lo utilitario y lo artístico. En concordancia, a finales del siglo XIX y principios del XX, el Estado ecuatoriano se planteó la necesidad de diferenciar la formación artística de la artesanal. Fue así que, durante la presidencia de Gabriel García Moreno (1861-1875), se dieron los primeros pasos para la creación de las escuelas de Bellas Artes y, la de Artes y Oficios como instituciones modernas que, con una clara influencia europea, se dedicaban a la formación por separado de artistas y artesanos. Este proceso se consolidó posteriormente durante el primer periodo presidencial de Eloy Alfaro (1897-1901) cuando el “18 de octubre de 1900, el Congreso Nacional decretó el establecimiento de la Escuela de Bellas Artes” (Salgado y Corbalán de Celis, 2012, pp. 143-144).

Fuera del caso de Ecuador, en términos generales, suele entenderse que con la llegada de la Revolución Industrial hizo su aparición una nueva práctica productiva que modificó a la tradicional artesanía como modo de vida. Se trata de la “mecánica-industrial” que tuvo a las Exposiciones Internacionales como espacios “donde las naciones ‘civilizadas’ se incorporaron no sólo al ritmo del comercio internacional, sino a novedosos escenarios de intercambio cultural, donde se hicieron latentes ciertos patrones de diferenciación” (Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, 2004, p. 30).

De este modo, durante el periodo comprendido entre la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, el Ecuador participó en varios eventos con el propósito de exhibir su *progreso*: “el genio artístico e industrial comienza a revelarse a nuestra generación y a fecundar su habilidad natural, lo que es mucho para nuestro pueblo que, salido ayer no más de la oscura y pesada atmósfera del coloniaje’ [...] eran frases que develaban los primeros tanteos hacia nuevas formas de representación y el alejamiento de los modelos coloniales” (p. 30).

Más adelante, la Bauhaus, en su intento por unificar arte, artesanía e industria, generó un punto de ruptura que creó las bases para la consolidación del diseño como una nueva práctica en la cultura material y visual. Esta perspectiva comenzó paulatinamente a circular en la sociedad ecuatoriana de la mano de arquitectos y artistas, la mayoría llegados desde Europa. El primer antecedente publicado de un tipo de práctica con características relacionadas a lo que hoy en día se conoce como Diseño Industrial, se describe en la tesis doctoral de Florencio Compte (2020). Ahí se narra cómo en 1936, Rafael Rivas Nevárez, “caricaturista, diseñador y arquitecto” (Compte, 2020, p. 184), fundó, junto a Héctor Orcés Mendoza una fábrica de juguetes llamada HO.

En la fábrica HO, y de acuerdo a los diseños de Rivas, se producían juguetes articulados en madera, algunos con sonido y mecanismos de cuerda y metal, que representaban animales. Estos eran luego pintados a mano y enviados a los diferentes mercados locales e internacionales para su comercialización. El gran aporte de Rivas radicaba en la simplificación de los diseños y la racionalización de las partes componentes de los juguetes, las cuales eran intercambiables (p. 185).

Este antecedente puede leerse como respuesta a la necesidad de masificar la producción. Aunque, el caso de la empresa HO no guarda semejanza con el tipo de complejidad vista en una cadena de ensamblaje de tipo *fordista*, sí hace ver que esta práctica aparece cuando ya estaba establecida la separación de funciones dentro de la división social del trabajo y –este es el punto decisivo– con la llegada a la sociedad ecuatoriana de un tipo pensamiento proyectual racionalista.

Este modelo de pensamiento, al que se podría considerar moderno a diferencia del tradicional pensamiento artesanal, toma en cuenta la estandarización y la funcionalidad como elementos centrales para una producción masificada. No obstante, si bien los juguetes diseñados por Rafael Rivas priorizan la racionalización de su producción, no inauguran todavía un campo de visión y de apreciación distinta de la forma, ni son fruto de una reflexión sobre su función social. Esta ausencia de un pensamiento crítico y vanguardista materializado en nuevas síntesis formales hace que los juguetes de HO, si bien son proyectados racionalmente, no puedan todavía ser considerados como diseño industrial en un sentido vanguardista. En el campo del diseño, el pensamiento vanguardista que inspiró a la Bauhaus, hizo su llegada al Ecuador a finales de la década de 1930. Y, tan pronto como lo hizo, debió articularse con las características socioculturales propias del lugar. Tal es el caso del arquitecto, de origen austrohúngaro Karl Kohn, que llegó a Quito en 1939. Kohn, al igual que otros europeos que arribaron al país, lo hizo huyendo de la Segunda Guerra Mundial. En Praga, su ciudad natal, ya había fundado junto a su hermano Otto el estudio Kohn Architekts durante un periodo en que las ideas sobre la revalorización de los productos artesanales por un lado, y la estandarización formal y el rechazo al ornamento por otro, habían marcado al arte y a la arquitectura llevándolos a adquirir su característica de “modernos”¹⁹. A su llegada al Ecuador, Karl Kohn se relaciona con el círculo artístico de la época, entre quienes constan el escritor guayaquileño Enrique Gil Gilbert y los pintores Jaime Andrade Moscoso y Pedro León, este último, director de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Quito.

El encuentro con los profesores y estudiantes de la Escuela de Arte marcó el futuro. Entre las personas con quienes se conoció a su llegada estaban Enrique Gil Gilbert, Abel Romero Castillo, Jaime Andrade Moscoso, Pedro León, entre otros. [...] fue él [León] quien le invitó a que visite y se integre a la Escuela de Bellas Artes que estaba bajo su dirección (Monard, 2010, p. 49).

Al no existir la carrera de Arquitectura en ese momento, Kohn se integra como docente de la escuela de Bellas Artes, a cargo de la cátedra de Dibujo Arquitectónico, entre cuyos estudiantes estuvo el famoso pintor Oswaldo Guayasamín (p. 98-99). Su trayectoria como arquitecto es reconocida por sus residencias diseñadas y construidas en Quito y por su

obra en Guayaquil centrada, ante todo, en edificaciones para uso público. Se destacan, además, sus proyectos como el diseño para el nuevo Palacio de la Alcaldía de Quito y el nuevo centro administrativo para la capital, en el que se incluye el diseño para un nuevo Palacio Legislativo. Sin embargo, lo que más atañe es su labor como diseñador de objetos. En una época en la cual era común que los arquitectos diseñaran la casa y el menaje, Kohn diseñó una serie de objetos, entre los que sobresale el mobiliario: “él diseñaba todo, si él no lo diseñaba, eso a él no le interesaba. ... (sic) él era lo que en esa época se llamaba arquitecto moderno, de la tradición de la Bauhaus” (Schiller de Kohn en Monard, 2010, p. 31). A su arribo al Ecuador, no obstante, se vio obligado a adaptarse a un contexto cultural y productivo distinto.

Las condiciones culturales y técnicas que llevaron al diseño de los muebles en Praga no tenían asidero en el contexto ecuatoriano, en el que no había problemas de espacio ni de acceso a materiales robustos, pero en el que no se contaba con materiales, piezas y procesos tecnológicos comunes en Europa. En el país había muebles importados o elaborados en talleres artesanales (Monard, 2010, p. 95).

De ahí que, para producir sus muebles y otros objetos, Kohn los comisionó a artesanos locales. Esto llevó a un primer diálogo entre distintos paradigmas: el artesanal y el moderno. Por un lado, la artesanía como una forma de producción, distribución y consumo, pero también como formación y práctica culturales; en definitiva, un *ethos* que define una manera propia de hacer, pensar y sentir, y que describe, no sólo un modo de vida, sino también una forma de apropiación de lo tangible y lo sensible, interpretado en lo que Sennett denomina “la idea de la unidad de cabeza y mano” (Sennett, 2009, p. 219). Por otro lado, el diseño moderno, una práctica cultural representante de un modelo de pensamiento heredero del Renacimiento y la Ilustración europeas, y producto de una particular articulación entre arte, artesanía e industria posible solo en sociedades consideradas industrializadas. En este sentido, el mobiliario de Kohn en el Ecuador constituyó un primer ejemplo de interrelación entre diseño moderno y artesanía local.

Sin embargo, los diseños de Kohn, aunque elaborados artesanalmente –con sus implicaciones no solo productivas sino también culturales– siguen reflejando, en su forma, el estilo propio que el arquitecto europeo trajo desde su natal Praga: son muebles europeos elaborados en Ecuador. Un diálogo cultural más profundo que dio como respuesta nuevas síntesis formales, vendría de la mano de Olga Fisch, artista húngara quien llegó en el mismo año que Kohn, esto es 1939. Sus antecedentes en Europa incluían su paso por la *Wiener Werkstatte*, un centro de arte asociado al movimiento secesionista vienés. Además, Fisch mantenía una estrecha relación con representantes del expresionismo alemán como Otto Dix, Campendonc, Max Ernst, Artur Kaufman and Jankel Adler (Fisch, 1985, pp. 32-33). A su llegada al Ecuador, en una época donde la cultura indígena era menospreciada por el conjunto de una sociedad ecuatoriana clasista e hispanista, a Olga Fisch le impactó profundamente la producción artesanal de las culturas indígenas, cuyo imaginario, conocimiento de los materiales y de las técnicas le motivaron a trabajar en conjunto con las comunidades en la creación de objetos que mezclaron la concepción europea vanguardista con la artesanía tradicional de

las culturas indígenas con las que ella tuvo relación. El conjunto de la producción incluyó tapices, diversos tipos de objetos en cerámica y joyería, los cuales fueron bien recibidos por parte del mercado de élite y exportados a otros países.

Durante la primera mitad del siglo XX, la sociedad ecuatoriana se caracterizó, en una parte, por un marcado desprecio hacia la producción local, ante todo, la procedente de las culturas indígenas. “Era un desprecio completo de todo lo que no venía directamente de Europa, de España, y más tarde de París” (p. 66). Por otra parte, existía una búsqueda de identidad a partir de la idealización de las culturas indígenas. Un ejemplo fue el indigenismo, que a partir de la década de 1920 comenzó a expresarse, de manera especial, en la pintura y en la literatura. Una de sus características fue, además, un acercamiento hacia los modos productivos artesanales de las comunidades indígenas. Sin embargo, se trató de un acercamiento desde un punto de vista blanco-mestizo, por lo que constantemente existió una postura dominante respecto a las manifestaciones culturales que les resultaban poco comprensibles. Sobre este periodo, la misma Fisch hace mención en su biografía: “En ese entonces sí que les daba dibujos. En esa época no tenía mis propias reglas severas de no entregar diseños. Actualmente no lo hago, porque no quiero influir de alguna manera, respetando lo propiamente tradicional” (p. 85). Este inevitable proceso de transculturación, que no se produjo en igualdad de condiciones, motivó transformaciones significativas de lado y lado. En el lado indígena, produjo que los motivos visuales y las formas materiales tradicionales mutaran en nuevas producciones formales que resultaron comercialmente más beneficiosas, algo que sucedió con el tapiz diseñado por Fisch, y producido por los tejedores de Guano, para el edificio de la sede de las Naciones Unidas en Nueva York. Este tapiz fue luego copiado y reproducido sin autorización de la artista, lo que, con el tiempo, se convirtió en algo común:

Los tejedores de Guano eran tan hábiles que podían transformar inmediatamente aquel esbozo en una guía técnica cuadrículada. Solamente surgió un problema: en Guano no comprendieron que un diseño de uno es de su propiedad, y como este primer trabajo salió muy lindo y la gente lo vio en el telar, ordenaron otros, y los tejedores sin vacilación, fabricaron muchas alfombras con mi diseño. [...] y ahora en este momento ocurre que mis alfombras son copiadas en todo el país (p. 68).

Por el otro lado, los movimientos vanguardistas europeos, llegados al Ecuador vía inmigrantes, artistas y arquitectos comenzaron a yuxtaponerse con las culturas locales, y de esta forma se produjo un proceso de hibridación mutua: “Tengo siempre que subrayar que nunca copié, sino que me inspiré y después me sentí libre de adaptar, transformar, variar los motivos, hacer composiciones totalmente libres” (p. 68). Esta hibridación, que modificó conjuntamente al ámbito de la representación y de la producción, se evidencia también en el recorrido iniciado a partir de la creación, en 1944, de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE), que estuvo conformada por artistas e intelectuales. Entre ellos estaban su fundador, Benjamín Carrión, Alfredo Pérez Guerrero, Luis Bossano –tío abuelo del arquitecto Luis Bossano–, Alfredo Pareja Diezcanseco, José Enrique Adoum, entre otros.

Esta institución sería la base para varias iniciativas en relación al estudio, difusión y *desarrollo* de las artes, incluidas las artes populares. La primera fue el Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía (IEAG), creado en 1950 durante un periodo en que “la disciplina antropológica se encontraba en crecimiento en el país, por lo que de cierta manera ya existía un reconocimiento estatal para la profundización de esta ciencia” (Sotomayor, 2019, P. 67). Adscrito al CCE, fue fundado por los antropólogos Piedad y Alfredo Costales, egresados de la Universidad Autónoma de México. El IEAG tenía varias áreas de acción, entre las que estaban la Sección de Arte y Folklore encargada del estudio de toda manifestación cultural “materializada en los dibujos, en la conformación de los colores, en la armonía de los estilos” (Adoum, 1954, p. 12); y la Sección de Arte e Industria que, mediante el plan denominado “Tecnificación de la Pequeña Industria”, tuvo el propósito de:

demostrar a los industriales campesinos, que empleando nuevas técnicas, e introduciendo mejoras en sus máquinas y sistemas, se podría producir artículos en mayor cantidad y notablemente mejorados en calidad. Entendemos que el mejoramiento técnico no podría dar resultados positivos si no tomamos en cuenta el factor cultural, patrimonio que ha hecho posible la existencia de la personalidad del pueblo indio. Por ello antes a la tecnificación hemos encaminado nuestras actividades al descubrimiento sistemático de los valores culturales del pueblo, alma mater de nuestra nacionalidad indo-hispánica (1954, p. 15).

Para ejecutar el plan, al poco tiempo de creado el IEAG, se crea el “Centro de Tecnificación de la Pequeña Industria”.

El sector de la producción textil artesanal es aquel en el cual el IEAG se concentró más, para convertirlo en un sector muy productivo [...] instala en Quito el *Centro de Tecnificación de la Industria Campesina*, donde se trabajan tejidos en lana y algodón (Bartoli, 2002, p.66).

Este Centro estuvo dirigido por el artista holandés Jan Schreuder, quien contó, posteriormente, con el apoyo del diseñador y arquitecto ecuatoriano Hugo Galarza. Schreuder, con una marcada tendencia expresionista, llegó al Ecuador en la década de 1940 contratado como cartógrafo y dibujante, para trabajar en las exploraciones que realizaba la empresa norteamericana Shell en la región oriental del país. Al igual que Fisch, Schreuder se sintió cautivado por la expresividad del arte y la artesanía indígena ecuatoriana. Su obra, en un inicio expresionista, fue adquiriendo con el pasar del tiempo propuestas estilísticas provenientes de las producciones visuales de las comunidades indígenas con las que llegó a trabajar: Guano, Otavalos y Salasacas; “en mi trabajo como pintor muchas veces me inspiran los motivos del auténtico arte ecuatoriano” (Schreuder en Larrea, 2020, p. 148). En un creciente momento de revaloración de las culturas indígenas, Schreuder se encarriló en la corriente histórica que promovía la reivindicación de las artes indígenas y lo hizo formando parte del IEAG. Posteriormente, contó con el apoyo de la Misión Andina (Larrea, 2020, pp. 149-150) a través del Programa Indigenista Andino (Prieto y Páez, 2017a)²⁰. El Centro de Tecnificación de la Industria Campesina, cuyo propósito era relacionar “artes e indus-

tria, estuvo dirigido por Jan Schreuder quien buscó mejorar la técnica y los componentes estéticos de las artesanías textiles” (Larrea, 2020, p. 150). El centro contó con un “taller de tejidos de lana, con tres maestros tejedores” que,

utilizando materiales nacionales, dibujos y colores debidamente estilizados, ya sea tomando de los actuales dibujos indígenas o de aquellos que se toman los objetos arqueológicos, se ha venido trabajando intensamente en la renovación de los tejidos, sin perder esta hermosa tradición de los tejidos indios (Adoum, 1954, p. 16).

Estas acciones se fundamentaban sobre un modelo de desarrollo comunitario iniciado en la presidencia de Galo Plaza Lasso (1948-1952) que estuvo enfocado a la “exportación, la industrialización de las artes manuales y el fomento al turismo” (Prieto y Páez, 2017a, p. 115). En este sentido, la Misión Andina, y el Programa Indigenista Andino reciben el aval del gobierno ecuatoriano con la firma de un convenio en 1953 con la OIT “dirigido a promover la incorporación económica y social de la población artesanal indígena dentro de la comunidad nacional” (p. 117). En este contexto, Schreuder “capacitó a los artesanos en el manejo del telar español y les orientó en el desarrollo de diseños para la elaboración de tapices” (Pita y Samaniego en Larrea, 2020, p. 150). En este centro de formación artesanal “se prepararon indígenas y campesinos de Otavalo, Salasaca y Guano en tejidos y alfombras” (Prieto, 2008, p. 182).

Amigo y colaborador de Schreuder, Galarza, nacido en Cuenca en 1929, llegó a Quito en la segunda mitad de la década de 1950 para estudiar arquitectura en la entonces recientemente inaugurada Facultad en la Universidad Central del Ecuador. Galarza se interesó por los tapices y por las pinturas que Schreuder exponía en el Centro Ecuatoriano de Arte, centro de promoción artística que funcionaba en su residencia. A partir de ahí, los dos cultivaron una amistad que duraría hasta la muerte de Schreuder. Galarza colaboró estrechamente con el artista holandés en el Programa Indigenista Andino desde 1957, donde conoció de cerca las técnicas y la expresividad de las representaciones artísticas de las comunidades indígenas:

Con Jan hemos tenido una amistad muy llena de experiencias [...] A Jan le conocía ya tres años en la Casa de la Cultura dirigiendo un taller de tejidos que, como el arte de él, había una coincidencia de un movimiento mundial de arte primitivo, porque recién comenzó a aceptarse el arte de los africanos, el arte de los primitivos de Australia, de todo lo demás. [...] Y entonces con él desarrollamos una especie de filosofía, de idea, trataremos de provocar el renacimiento del arte ecuatoriano a través del arte precolombino, que es auténticamente ecuatoriano (H. Galarza, comunicación personal, 10 de julio, 2019).

Los tapices que se produjeron artesanalmente durante toda la década de 1950 se basaban en los motivos tradicionales indígenas, empero, estos eran reinterpretados y el diseño final del producto era dirigido por Schreuder en calidad de instructor (Larrea, 2020, p. 153).

Este hecho no estuvo alejado de la controversia. Daniel Rubín de la Borbolla, por esa época Director del Museo de Artes e Industrias Populares de México, realizó una fuerte crítica de esos talleres que, según él, modificaban las artesanías con un fin comercial “para ‘adaptarlas a nuestro modo cambiante de vivir y sentir para que tengan un mercado internacional (...) El resultado de los procedimientos de Schreuder sería la desaparición de las artesanías tradicionales y la aparición de productos pseudo tradicionales” (Rubín de la Borbolla, en Larrea, 2020, p. 152). En su artículo La situación de las artes populares en el Ecuador, publicado en 1955 en el Volumen 15, número 1, de la revista *América Indigenista*, Rubín de la Borbolla denuncia que “la labor de Schreuder revelaba una manipulación interesada de los artesanos. [...] cuestionó el cambio inducido de los diseños y colores”. Además, “acusó a Schreuder de estar empeñado en adueñarse de los mercados extranjeros y de transformar a los artesanos en jornaleros” (Prieto, 2008, p. 184). Por el contrario, el también antropólogo mexicano Raúl Salinas, en la misma revista, elogió el trabajo del artista holandés, manifestando que

mostraba ser un buen intento de diversificación de las artes manuales. Se partía de la idea de que en el país había buenos artesanos e insumos y que muchos de ellos eran creativos; lo que faltaba era orientación técnica y artística para mejorar la calidad y el diseño (p. 184).

El trabajo de Schreuder también fue defendido por Benjamín Carrión, director y fundador de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Jan Schreuder no ha sido guiado por finalidades comerciales, ni su obra es tendenciosa o interesada explotación del folklore nacional. Al contrario: con su gran calidad humana, él ha sabido acercarse a los indígenas, ganarse su amistad, inspirarles confianza, y ser su guía querido y respetado (Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957, p. 35).

Pese a las críticas, el trabajo de Schreuder y Galarza continuó hasta la partida del primero del Ecuador, seguida de su prematura muerte. El programa continuó bajo la responsabilidad de Galarza.

bueno, [le dijo Jan Schreuder]: “Yo, Hugo, estoy con el problema que me voy por tres meses a Ginebra, tres meses o un poco más, a pelear por la continuación de este trabajo. Pero, no hay cómo hacer, porque los indios Otavaleños, Natabuelas, Salasacas y todos los demás de ahí, que trabajaban en la Casa de la Cultura en el taller de tejido, me dicen [que] se van” Como yo hice amistad primero con los indios, al Jan, el jefe, le dicen: “si se queda el señor Hugo nos quedamos, si no mejor nos vamos a nuestras tierras”. ¡Me jodieron! Porque dejé el último año [de Arquitectura]. Me dijeron: “verás Hugo, te damos el mejor puesto de esta entidad internacional con el mejor sueldo y aguantas este año, si tantos años has perdido; pierdes uno y el próximo sigues tu carrera”. Ese año no fue un año, fueron dos, tres, diez (H. Galarza, comunicación personal, 10 de julio, 2019).

Discrepancias con la Organización Internacional del Trabajo –institución de la que dependía el Programa Indigenista Andino y, por ende, los talleres que Schreuder y Galarza realizaban en la Casa de la Cultura Ecuatoriana así como también *in situ*, en las comunidades indígenas– hicieron que estas actividades pasasen a ser auspiciadas por Punto IV, organización dependiente del USAID (United States Agency for International Development). Conocedores de la experiencia acumulada por Hugo Galarza, Punto IV –mediante la Embajada de los Estados Unidos– le otorgó una beca para que estudie diseño; según Galarza, en el lugar donde él escogiese. Cranbrook Academy of Art, en Detroit fue el lugar seleccionado, una academia de tradición finlandesa. El sitio no había sido elegido a la ligera, ya tenía fama de combinar diseño y artesanía. “En Cranbrook, entonces, yo allí tengo cursos de diseño, de metal, textil, y alguna otra cosa más. Una academia de arte muy sofisticada, que no sé si existe todavía, que está manejada por finlandeses” (comunicación personal, 10 de julio, 2019). Durante su estadía en Cranbrook, de 1961 a 1962, Galarza realizó también otras actividades. Una de ellas tuvo que ver con el diseño del Pabellón del Ecuador en la feria internacional llevada a cabo en el por entonces recientemente inaugurado hotel McCormick Place, en Chicago. El diseño del pabellón incluyó en su decorado algunos de los tapices que habían realizado en conjunto con Schreuder. Así lo relata:

yo hice el stand del Ecuador. Obviamente, yo tenía ya todos los conocimientos y sobre todo el enorme cariño al Ecuador, al paisaje, a todo lo que usted quiera, a la artesanía. Entonces una alfombra de diseño ecuatoriano ahí al fondo, una serie de artesanías y unos ¡tapices Salasacas! que yo inicio [realizó] con Ian Schroeder (H. Galarza, comunicación personal, 10 de julio, 2019).

Otro aspecto interesante de la trayectoria profesional de Galarza fue su amistad con el diseñador norteamericano Alexander Girard. Galarza lo conoció antes de su viaje a Cranbrook, cuando Girard, un gran coleccionista y admirador del arte popular americano, llegó al Ecuador en busca de inspiración para su proyecto de la Fonda del Sol. Girard fue arquitecto y diseñador de interiores, gráfico y, al igual que Galarza, diseñador de tapices. Trabajó para la empresa Herman Miller, para la que realizaba sus tapices inspirados en el arte popular –Folk Art–, y para quienes realizó el diseño de su tienda en Manhattan, T&O (Textiles and Objects), en la cual el interiorismo interactuaba con piezas de arte popular, entre ellas, por supuesto, textiles. Otro proyecto de Girard fue el rediseño de la marca de la aerolínea Braniff, que significó un radical giro gráfico respecto al dominante estilo internacional, con colores y formas impactantes, llenas de emotividad. No obstante, su proyecto más representativo, y en donde demostró su afinidad con el arte popular americano, fue la Fonda del Sol. Inaugurada en 1961, era un restaurante inspirado en la cultura popular latinoamericana, cuyo resultado fue un diseño interior ecléctico, que combinaba una serie de motivos, objetos, textiles y vestuario, y que incorporaba lo mejor del diseño integral de Girard expresado en sus colores, patrones y tipografía:

La habilidad de trabajar en diversas disciplinas –arquitectura, diseño gráfico, diseño de textiles– es una característica de numerosos diseñadores de su generación, incluyendo a Eames y Nelson. La Fonda del Sol fue un ejemplo de la

habilidad de Girard de ejecutar un diseño total [...] Un restaurante inspirado en Latinoamérica (actualmente cerrado), fue diseñado por Girard desde los menús hasta las cajas de fósforos a las paredes de loza y los pisos (Larsen, 1975, p. 37).

A su arribo al Ecuador, Girard conoce a Galarza, a quien le pide su asesoría para encontrar las piezas de arte popular correctas para la Fonda. Galarza lo lleva al mercado de Cuenca, su ciudad natal. Él mismo rememora:

cuando estoy con Jan Schreuder en la Casa de la Cultura viene y me dice: “quisiera su consejo y asesoría” [...] Entonces, [Alexander Girard] me mostró el proyecto de la Fonda del Sol [...] Y le llevo al mercado y se hace loco ahí. El mercado de Cuenca, las polleras, las cholos cuencanas, una belleza, que tienen unas polleras por ahí y por allá. [...] Todos ellos son bien fajados ahí y tienen una belleza de manto color violeta, además tejido de lana y envuelto con alguna otra cosa [...] Entonces, durante sus trayectos y todo lo demás, fue naciendo una buena amistad (H. Galarza, comunicación personal, 12 de septiembre, 2019)²¹.

Al ver las fotografías de la Fonda del Sol, sorprende la semejanza de las paletas cromáticas y de los motivos con los bordados cuencanos, pero ante todo, se puede observar en las fotografías de la época que las meseras visten las tradicionales *blusas guipur*, una prenda de vestir propia del típico personaje cuencano: la *chola*. Por el momento, este hecho no se puede confirmar ni negar –algo que puede ser motivo para una futura investigación–, sin embargo, al parecer existió una influencia del tejido cuencano en el diseño de Girard para la Fonda del Sol. Además, la amistad entre los dos personajes hizo que durante su estadía en Cranbrook, Galarza haya sido invitado por el diseñador estadounidense a visitar su casa en Santa Fe, donde, actualmente, funciona el museo y la fundación en honor a Girard. Otra de las experiencias durante su estadía en Estados Unidos, y que seguramente marcó a Galarza, fue la visita a las instalaciones de la General Motors en Detroit donde pudo conocer, guiado por su profesor McGee, el proceso de diseño y fabricación de los vehículos. Es, justamente, con McGee que Galarza retorna al Ecuador. McGee fue persuadido por Galarza, para formar parte de los talleres a pedido del Punto IV, que requería de una contraparte estadounidense para la dirección y la gestión. Durante el periodo en que McGee estuvo en el Ecuador, tanto él como Galarza realizaron una serie de actividades en conjunto, entre las cuales se destaca la creación del Centro Experimental de Diseño a mediados de los sesenta, cuyo propósito era la asistencia técnica en las cadenas de valor. El centro estuvo adscrito a CENDES (Centro de Desarrollo Industrial del Ecuador), institución del gobierno ecuatoriano, creada en 1962, encargada del fomento de la industria en Ecuador. Otra de las actividades realizadas conjuntamente fue la creación de la empresa denominada Tosca Originales que tuvo una tienda con el mismo nombre en Quito. Esta empresa se encargaba de comercializar los tejidos realizados artesanalmente en las comunidades y las producciones propias de McGee y Galarza, en su mayoría muebles hechos en madera y cuero, pero también otro tipo de objetos, incluso proyectos de Diseño Gráfico. Los productos de Tosca Originales fue-

ron ampliamente aceptados en Quito, difundiendo así su estilo propio: “el norteamericano McGee quien se instala en Quito y a quien se le atribuye el desarrollo de estereotipos basados en la gráfica precolombina, dirige el grupo Tosca Originales dedicado al diseño de objetos, muebles y gráfico” (Calisto y Calderón, 2011, p. 108).

Durante ese periodo, Galarza también se dedicó al diseño interior de varios proyectos inmobiliarios. Uno de sus proyectos más relevantes fue el Hotel Colón Internacional²² en Quito, para el cual no solo se ocupó del diseño interior, sino que además se encargó del control de calidad. Este hecho se destaca en la publicidad del hotel que hace referencia al trabajo de Galarza de esta manera:

Por demanda popular, hemos agregado 100 nuevas habitaciones, brindando a usted 200 de las habitaciones más espaciaosas, cómodas y atractivas de toda América del Sur. Nuestra decoración es una obra de arte del renombrado ecuatoriano Hugo Galarza, y mezcla las comodidades más modernas con auténticos colores y artesanías nativas. (Hotel Colón International, s. f.).

Tosca Originales fue uno de varios grupos de diseño dedicados a la creación de mobiliario que aparecieron durante la década de 1960. Estos grupos fueron constituidos mayormente por arquitectos egresados de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo en la Universidad Central del Ecuador, entre los cuales estaban Oswaldo Viteri y Fernando Jaramillo. Se destaca, por ejemplo, Arctectum fundado por Fernando Jaramillo y en el cual participó también Galarza; y Foresta, creado por Nicanor Fabara, Milton Barragán, Ramiro Pérez y Jaime Dávalos, junto al empresario quiteño Rodrigo Paz. Esta empresa fue la primera en Ecuador en tener la representación de Herman Miller para la comercialización de sus productos y para el diseño de mobiliario bajo su licencia y supervisión. Para ese entonces, el diseño moderno se había ya establecido en la producción de objetos, ante todo, el diseño de mobiliario.

Pero, ¿cuál era la filosofía de los arquitectos? Yo voy a hacer mueble moderno, mueble funcional, a la punta del cuerno el mueble español, y el mueble con ornamentaciones [...] Moderno, entonces ahí estamos hablando del diseño contemporáneo: Ulm, Le Corbusier (H. Galarza, comunicación personal, 12 de septiembre, 2019).

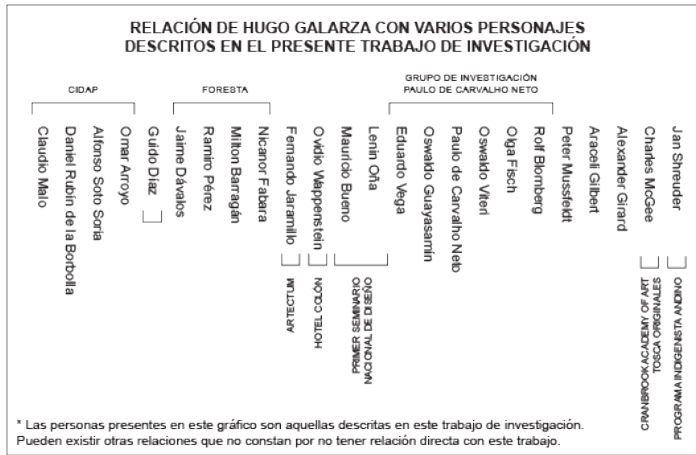


Figura 15. Relación de Hugo Galarza con varios personajes descritos en el presente trabajo de investigación.

En este grupo se destaca Barragán, quien luego de independizarse de Foresta a inicios de la década de 1970, creó Estudio Z, empresa de diseño de mobiliario, a la que pasaría posteriormente la representación de Herman Miller. Su innovación, para la época, fue diseñar y producir muebles en fibra de vidrio y acero cromado, dejando a un lado la tradicional madera.

Herman Miller nos dio su aval y nos permitió usar, incluso diseñar algunos pocos diseños que intentó Foresta. Esta fue la primera ocasión. Posteriormente, esto fue una empresa familiar con mi cuñado, que montaba una fábrica de fibra de vidrio, y yo me entusiasmé en el diseño de muebles en fibra de vidrio, [fundó una empresa] que se llamó Estudio Z. La mantuve un buen tiempo, realizamos muchísimos diseños, muchos de ellos originales míos (M. Barragán, comunicación personal, 9 de julio, 2019).

En una época cuando en el país todavía no existían las carreras de diseño, varios estudiantes de arquitectura, de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central del Ecuador (FAU), se convirtieron en exponentes del diseño moderno en el Ecuador. Esto hizo de la FAU un pilar importante en la posterior conformación disciplinar del diseño, por lo menos a lo que en la región norte del Ecuador se refiere. La creación de esta facultad tuvo sus orígenes en la primera Escuela de Arquitectura, inaugurada en 1946, bajo el asesoramiento y dirección de los uruguayos Gilberto Gatto Sobral y Guillermo Jones Odrizola. Estos dos arquitectos, a su vez, basaron el pénsum en los preceptos de la Facultad de Arquitectura de Montevideo, que

en la década de los años treinta, ya había recibido la influencia directa del movimiento moderno de la arquitectura e incluso de los postulados de la Bauhaus y la había consolidado cuando Le Corbusier en 1929 visitó Río de Janeiro y Buenos Aires (Benavides, 1995, p. 68).

La escuela, posteriormente, se convertiría en Facultad en 1956, pasando a denominarse Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Es en esta Facultad que, como se vio en el apartado sobre la HfG-Ulm en Ecuador, se dictó la primera cátedra de diseño en 1972, cuyo primer y único docente hasta su finalización unos pocos años después, fue Galarza. El arquitecto Guido Díaz, ex alumno de Galarza, lo recuerda así:

Iván Burbano: ¿En la Facultad de Arquitectura [de la Universidad Central del Ecuador] no se hablaba de diseño?

Guido Díaz: En la Escuela de Arquitectura, era una escuela muy formal de Arquitectura. Bueno, a ver... Si tú quieres dentro de la escuela la influencia de algún profesor, el Hugo por ejemplo [...] el Hugo Galarza era el que más se interesaba por el tema de diseño (G. Díaz, comunicación personal, 20 de junio, 2019)

Los radicales cambios sociales, culturales y económicos de los inicios de la década del setenta del siglo pasado, marcaron también un cambio de rumbo, acercándose el diseño industrial hacia los ideales *ulmianos*: “Era la época de la búsqueda industrial” (G. Díaz, comunicación personal, 17 de junio, 2019).

La creación del Instituto de Diseño, Comunicación y Experimentación (INDICE) por parte de Guido Díaz, es un ejemplo de este cambio de rumbo. Díaz, ex alumno de Hugo Galarza, se fue alejando de la artesanía y las artes populares, y comenzó una aproximación a lo industrial. Desde su época de estudiante, venía combinando sus estudios en arquitectura con su vocación de diseñador. En sus inicios, se dedicó al diseño editorial y publicitario, realizando proyectos para la misma Universidad Central: “Yo trabajaba en la Universidad Central haciendo diseño editorial. Hacía diseño publicitario para el Cine Universitario”; e incursiona en el diseño de productos: “hacía diseño de objetos para varios sitios, hacía diseño de vitrinas. O sea, yo tenía una actividad profesional, ya de alguna forma, reconocida en el medio” (G. Díaz, comunicación personal, 20 de junio, 2019). Junto a la artista plástica Pilar Bustos, diseñaron una serie de piezas gráficas: empaques, etiquetas, piezas publicitarias; y para IBIONA (Instituto Bioquímico Nacional), empresa para la cual realizó maquinaria para embalaje.

Y para ellos diseñaba, fijate tú, diseñaba la publicidad, las etiquetas, la cajitas, todo. O sea, ahí hacíamos un trabajo integral de diseño. [...] Por ejemplo, tenía que diseñar una máquina para poder rellenar las cápsulas. Entonces yo le diseñé un carrito, un sistema de movimiento, una olla con unas llavecitas de fácil operación (G. Díaz, comunicación personal, 20 de junio, 2019).

Junto a Bustos, también realizaron trabajos para agencias de publicidad como Publicidad UNO y Publicidad Once, y realizaron anuncios para la revista Vistazo, incorporando técnicas diferentes a las habituales, como por ejemplo, el collage:

Para la revista Vistazo hacíamos publicidades insólitas para la época. Incorporábamos en la revista objetos de papel. Hicimos una publicidad de medias de mujer, y troquelamos de la cintura para abajo el cuerpo de una mujer. La parte de arriba era fotografía, la parte de abajo era troquelada, y por la parte de atrás era una media, pegamos una tela de media nylon (G. Díaz, comunicación personal, 20 de junio, 2019).

No obstante, el proyecto más significativo de Díaz fue la creación del INDICE en 1977 “el INDICE nació luego de que se reúne el primer congreso de lo que se llamó la Asociación Latinoamericana de Diseño [Industrial], en Colombia” (G. Díaz, comunicación personal, 20 de junio, 2019). De ello surgió una relación con algunos diseñadores colombianos como Jairo Acero, y con instituciones como Artesanías de Colombia, tema que fue ya tratado detalladamente en páginas anteriores.

El INDICE –como un ente de reflexión crítica y experimentación de nuevas propuestas de diseño para el país– desde sus inicios tuvo el propósito de crear una escuela de diseño integral: “nuestro proyecto era una Escuela de Diseño Integral en la cual la formación sea general. Incluso, queríamos abarcar la Arquitectura como parte” (G. Díaz, comunicación personal, 20 de junio, 2019). De hecho, el INDICE fue la antesala de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes en la Pontificia Universidad Católica de Quito que se fundaría en 1994. Esta facultad se constituyó por intermedio de aquellos arquitectos que habían estudiado Diseño Industrial en la UNAM, mediante las gestiones realizadas por el INDICE con el auspicio del ALADI. Uno de ellos, Bossano, quien trabajó junto al diseñador y académico Covarrubias y el famoso teórico de la información Moles, durante la segunda mitad de la década de 1980 (L. Bossano, comunicación personal, 24 de junio, 2019). Bossano, a su retorno a Ecuador, se convirtió en el primer director de la Carrera de Diseño.

Otro personaje que necesita de mención es el artista alemán Peter Mussfeldt, quien llega a Quito en 1962. Nacido en Berlín en 1938, estudió artes en su país natal. A su llegada al Ecuador se dirige a Quito en donde se relaciona con el círculo artístico de la época, entre quienes estaban Fisch y Gilbert quien, para ese entonces, estaba también radicada en la ciudad. A finales de 1962, se traslada a Guayaquil como Director de Arte para la agencia de publicidad Norlop, ciudad en donde residirá permanentemente. Como artista alemán, es indudable su conocimiento sobre las ideas de la Bauhaus y de la posterior HfG-Ulm. Su trabajo relacionado al Diseño Gráfico se enfoca a la creación de marcas y al diseño publicitario. Su obra gráfica marcó un cambio en el tipo de visualidad al que la sociedad ecuatoriana estaba acostumbrada en una época en la cual la mayoría de la gráfica publicitaria y editorial era creada por ilustradores –muchos de ellos del Colegio Daniel Reyes de Ibarra²³–. Según Guido Díaz, mucho del trabajo se copiaba de otras partes: “Era todo un ‘pirateo’ con dibujantes que les contrataban para eso” (G. Díaz, comunicación personal, 20 de junio, 2019). En medio de este ambiente, Mussfeldt llega con una nueva propuesta

gráfica, con un lenguaje visual moderno que en un principio no fue bien recibido por la sociedad ecuatoriana acostumbrada a lo figurativo. Similar situación sucedía con sus producciones artísticas. “Las primeras obras desarrolladas por Mussfeldt en Ecuador fueron duramente criticadas, pues no encajaban dentro de la temática general que circulaba en los espacios expositivos, pues aún guardaban relación con el indigenismo y el realismo social” (Larrea, 2020, p. 176). Debido a su amistad con Fisch y a su influencia, se interesó por mezclar los motivos de creación indígena con su lenguaje visual. También, a raíz de su amistad con Gilbert, tomó elementos del abstraccionismo para sus propias creaciones. De esta forma fue cómo,

a su llegada a Ecuador dos artistas impactaron a Mussfeldt, debido al desarrollo de su trabajo: Olga Fisch y Araceli Gilbert. De Fisch, acoge las experiencias para el rescate del arte popular ecuatoriano que llevó a cabo durante los años sesenta y setenta, y que le permitieron generar un registro visual de las artesanías tradicionales del país. Esta inspiración más la fascinación que Mussfeldt poseía por la arqueología le permitió profundizar en el análisis morfológico de los motivos precolombinos. Mientras, del lado de Araceli Gilbert, acumuló bases para la abstracción de sus composiciones, mismas que la artista guayaquileña había desplegado para consolidar un lenguaje artístico contemporáneo (Larrea, 2020, p. 176).

De esta manera, Mussfeldt fue gestando un estilo propio, obteniendo éxito en el ámbito del diseño comercial, ya que durante su carrera diseñó marcas para importantes productos, empresas e instituciones públicas y privadas, varias de las cuales se han convertido en imágenes icónicas para la sociedad ecuatoriana.

Por otra parte, la región austral del Ecuador –a la cual pertenece Cuenca–, al haber permanecido por mucho tiempo prácticamente aislada del resto del Ecuador, desarrolló sus medios productivos y su propia cultura artesanal. Este hecho hizo que, apenas la región pudo abrirse al resto del Ecuador hacia finales de la década de 1950, cuando el país empezaba un proceso de modernización e industrialización, el naciente campo del diseño en la región haya naturalizado su relación con lo artesanal.

En 1958, el gobierno ecuatoriano, consciente del potencial productivo de la zona y de su necesaria transformación que, para ese entonces, vivía una profunda crisis económica y social, conforma el Centro de Reversión Económica del Azuay, Cañar y Morona Santiago (CREA). “Esta fue una de las primeras apuestas por marcar claramente las necesidades por región, de activar el país de manera diferenciada [...] el CREA supuso un ejemplo de organismo dinamizador de la economía e intervino en cuanto pudo” (Kennedy, 2017). La inversión en infraestructura y los incentivos a la producción hicieron que la ciudad de Cuenca se convirtiese en un centro productivo y la tercera ciudad más importante del país. Poco a poco, la industria empezó a permear la producción y la cultura artesanal.

En este contexto, la Universidad de Cuenca se encargó en crear nuevas carreras profesionales y actualizar las ya existentes, acorde al proceso de modernización; es así como nace, entre otras, la Facultad de Arquitectura. Al mismo tiempo, llega a la ciudad un grupo

de inmigrantes europeos, entre los cuales se encuentran Francisco Álvarez González, ex discípulo de José Ortega y Gasset quien contribuyó de manera notable en la fundación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuenca (Kennedy, 2012, p. 20), en donde Malo se graduó de Doctor en Filosofía. Por otro lado, otros españoles, Guillermo Larrazábal –vitalista– y los ceramistas Manuel Mora Íñigo y Miguel Arribas, crearon ALMA, “una asociación dedicada al fomento e innovación del arte y las artesanías” (p. 22). Es en este contexto que Eduardo Vega, quien había crecido rodeado del estímulo artesano de su natal Cuenca, viajó a Madrid con el apoyo de Larrazábal para estudiar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando entre 1958 y 1961, y luego a Londres para estudiar diseño en Brixton School of Building de 1961 a 1962 –los mismos años en los que Galarza hizo lo mismo en Cranbrook Academy of Art–. A su retorno a Cuenca, además de dedicarse a la pintura, “es invitado a ser parte de la oficina de arquitectos CONAR. Se encargó de la decoración de interiores, novedosa práctica en el medio [...] Su trabajo incluía el diseño de muebles, pisos y otros enseres domésticos” (p. 22). Durante los años posteriores a su regreso, Vega fue cultivando un profundo interés por el arte popular, sobre todo, por la cerámica: “ya vine, estaba instalado aquí, yo era artista, pintor y después de haberme metido mucho en el arte popular, especialmente en la alfarería, ahí se me vino la idea de estudiar cerámica” (E. Vega, comunicación personal, 27 de abril, 2018). Es así que mediante una beca que le otorgó la Embajada de Francia, viaja a ese país para estudiar el oficio de ceramista en la prestigiosa École Nationale de Beaux Arts de Bourges, entre 1967 y 1968 (Kennedy, 2012, p. 38).

En una época en la que Cuenca da el paso que la lleva de ser una ciudad con una actividad ceramista artesanal a una de creciente industria cerámica, Vega funda en Cuenca la empresa ARTESA en 1973. Esto sucedió un año después del *boom petrolero*, que apuntaló económicamente el desarrollo industrial en el Ecuador. Otras empresas dedicadas a la producción industrial y semi-industrial de objetos de cerámica abrieron posteriormente, consolidando a Cuenca como un centro de producción de ese tipo de objetos en el Ecuador. Vega inaugura con sus creaciones una nueva concepción formal de los productos cerámicos en una sociedad que paulatinamente hace el cambio de lo tradicional a lo moderno y va, poco a poco, modificando su campo de visión y apreciación formal. Es así que “la nueva cerámica requería de diseñadores/artistas que confirieran a las piezas un valor agregado y con ello la captación del mercado de la nueva burguesía, de exigencias distintas a las de la cerámica tradicional” (Kennedy, 2012, p. 25).

Estos cambios supusieron también una transformación de las técnicas y cultura artesanal cuencana. Esto llevó a generar una necesidad de “recuperación” de las artes y artesanías populares. En este intento por recobrar la cultura material tradicional, y tal como lo menciona el historiador cuencano Juan Cordero: “habría que destacar a dos personas, a doña Eulalia Vintimilla de Crespo, una de las grandes impulsoras de la recuperación del diseño en el bordado, y a doña Diana Sojos, que fue Subdirectora del CIDAP durante mucho tiempo y que rescató, sobre todo, el diseño de una técnica antigua, en el mundo, el tejido del IKAT” (J. Cordero, comunicación personal, 16 de octubre, 2019). Tanto Vintimilla como Sojos son personas muy reconocidas en Cuenca por su trabajo en el rescate del patrimonio cultural artesanal textil de la región austral ecuatoriana. En el caso de Sojos, su trabajo de vincular

diseño y artesanía en los textiles realizados mediante la técnica del IKAT se remonta al año 1975 cuando se involucra con el CIDAP como subdirectora. Sojos, había estudiado Historia del Arte y luego, en el programa de Decoración de Interiores en la Universidad de Cuenca en 1968, se convirtió en investigadora y promotora del IKAT. Años más tarde, fundó en 1989 la empresa Kinara, encargada de la comercialización de productos diseñados por ella y producidos artesanalmente. Ella relata: “Dentro del CIDAP no podíamos hacer la comercialización, por eso es que fundé Kinara en 1989, y pusimos dos tiendas en Quito y en Cuenca” (D. Sojos, comunicación personal, 17 de octubre, 2019). Su trabajo se centró en las poblaciones de Bullcay y Bulzhún, en donde existen varios talleres familiares dedicados a la fabricación de paños hechos con IKAT. Estos paños se realizaban, ante todo, como prenda tradicional para las *cholas* cuencanas. Sin embargo, poco a poco, con el reemplazo de las prendas tradicionales por otras “más modernas”, la técnica fue entrando paulatinamente en desuso: “Entonces, en las investigaciones que hacíamos, por esa época, [...] encontramos que no habían más de cuatro o cinco señoras, mayores de ochenta años, que sabían la técnica” (D. Sojos, comunicación personal, 17 de octubre, 2019).

El trabajo de Sojos se centró en el rescate de la técnica tradicional que era transmitida oralmente a través de talleres centrados en re-enseñar a las mujeres las técnicas de tejido y de teñido con tintes naturales. En un oficio diferenciado por género, en el cual las mujeres proyectaban las prendas y los hombres las tejían en los telares tradicionales, la falta de interés de los hombres que encontraban trabajos mejor remunerados en las ciudades, hizo que las mujeres tuvieran que hacerse cargo también de este rol. De esta forma, uno de los primeros pasos fue adaptar ergonómicamente los telares para su uso por parte de las mujeres.

la mujer preparaba todo, teñía, estaba listo, ponía en el telar, pero el tejedor no se interesaba mucho, y las mujeres se quedaban frustradas. Entonces, hicimos todo el proyecto para ajustar los telares a la presión y a la tensión que debe tener una mujer en la cintura [...] Ahora, la mujer hace todo el proceso (D. Sojos, comunicación personal, 17 de octubre, 2019).

Parte del propósito era diseñar otro tipo de prendas, además del tradicional paño de la *chola* cuencana. El diseño de nuevas prendas de vestir fue clave para el proyecto, ya que permitió que la técnica se pudiera aplicar en productos actuales para competir en el mercado de consumo, y no solo a través del mercado turístico como prendas folklóricas: “este proyecto fue declarado piloto desde la OEA, porque hicimos desde las bases de ver (sic) qué había en el lugar y que fue tan exitoso que, luego al fin de veinte años de trabajo, había más de mil talleres familiares” (D. Sojos, comunicación personal, 17 de octubre, 2019). Las prendas se comercializaron con éxito en las tiendas de Kinara tanto en Quito como en Cuenca hasta el año 2000, cuando la empresa tuvo que cerrar como consecuencia de la grave crisis económica que atravesó el Ecuador en ese año.

Todos estos casos son evidencia: primero, de un conjunto de prácticas que, desde la modernidad, transformaron los modos de producción de lo objetual y de lo visual, en este caso mediante procesos de transculturación; segundo, si bien estas actividades son realizadas por arquitectos y artistas por igual, poco a poco se van distinguiendo de sus respectivos

campos en el modo de intervención en la producción y en la manera de apreciar y valorar los productos, provocando una separación entre “lo útil y lo bello” -que remite a la distinción entre diseño y arte-; tercero, este conjunto de prácticas distintivas se van legitimando como diferentes hasta ser finalmente reconocidas como “diseño”. Esto se volvió patente en 1961, cuando Galarza y Vega, cada uno por distintos motivos, consideraron necesario realizar estudios formales en este campo²⁴. Finalmente, los efectos de estas prácticas son reconocidos por la sociedad en direcciones distintas; por un lado, siendo aceptados como parte positiva de un proceso de modernización en marcha, por otro, al ser tomados como prácticas que distorsionaban el mapa de expresiones culturales consideradas tradicionales y, por ende, afectaban las características de las artes populares, consideradas como parte del patrimonio identitario de la nación.

Esta preocupación, por lo que se percibía como una pérdida de la cultura popular tradicional, generó un creciente interés por el estudio de las artes populares ecuatorianas. Tomando en cuenta el antecedente del Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía, en 1961 se crea el Instituto Ecuatoriano de Folklore (IEF), cuyo propósito fue la promoción, difusión e investigación de las manifestaciones de la cultura popular del Ecuador. Este instituto, adscrito a la Casa de la Cultura Ecuatoriana y creado gracias al interés del artista Leonardo Tejada, contó con la asesoría del antropólogo brasileño Paulo de Carvalho Neto, quien llegó al Ecuador en calidad de agregado cultural de la embajada de Brasil en Quito. Pronto conformó un grupo de artistas e intelectuales abocados a investigar sistemáticamente la cultura y las artes populares ecuatorianas, que culminaría con una serie de publicaciones, entre las cuales se destacan el *Diccionario del folklore ecuatoriano* (1964) y *Antología del folklore ecuatoriano* (1970). Este grupo estaba integrado, entre otras personas, por: Fisch, Galarza, Tejada, Viteri y Blomberg –fotógrafo, esposo de Araceli Gilbert y muy amigo de Galarza-; todos ellos relacionados, de una u otra manera, con los acontecimientos narrados en este trabajo. Cabe destacar también, la participación del arquitecto y acuarelista Muñoz Mariño y del reconocido pintor ecuatoriano Guayasamín –alumno de Kohn en la Escuela de Bellas Artes-, quien incluso diseñó la portada de la primera edición, en 1964, del *Diccionario del folklore ecuatoriano*. Más adelante se unirían al grupo: Vega, Vintimilla y Sojos, quienes persuadieron a Paulo de Carvalho Neto de crear el Instituto Azuayo de Folklore como anexo del IEF. El siguiente testimonio da cuenta de ello:

entonces, se hizo un muy buen trabajo, hicimos una investigación de lo que había hasta ese momento. Luego, con Olga Fisch y Paulo de Carvalho Neto, se fundó aquí un anexo del Instituto Ecuatoriano del Folklore, que dirigía Paulo de Carvalho Neto [...] Y con Olga Fisch, Eulalia Vintimilla, aquí en Cuenca, que hizo un trabajo enorme de recopilación [...] se formó aquí el Instituto Azuayo del Folklore [...] (D. Sojos, comunicación personal, 17 de octubre, 2019).

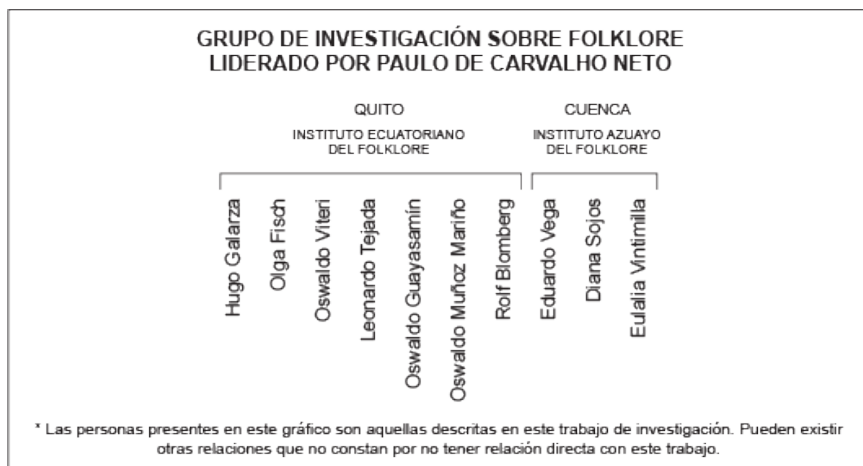


Figura 23. Grupo de investigación sobre folklore liderado por Paulo de Carvalho Neto.

El IEF y el trabajo realizado por el grupo, aparte de ser considerados como las primeras acciones orientadas a la investigación sistemática sobre las artes populares ecuatorianas son relevantes por diversos motivos: primero, porque demuestra que el proceso de formación del campo del diseño en el Ecuador es consecuencia de un proceso de yuxtaposición de formaciones culturales heterogéneas, que dieron como resultado una nueva apreciación de lo local en relación con lo moderno. Cada uno de los actores que aquí se repasan leyó de una manera particular la relación entre las artes populares y la condición moderna. Como resultado de ese proceso, que excede a los actores y se proyecta a diversas prácticas e instituciones, aparece un diseño “apropiado”, es decir, hecho propio: un diseño que buscó una respuesta pertinente, no solo a las problemáticas tecnológicas y productivas –como en el caso de Gui Bonsiepe–, sino también, y sobre todo, al contexto cultural. Tal como lo describe el arquitecto Diego Jaramillo, primer director, en 1984, de la Escuela de Diseño en la PUCE-SC, que pone como ejemplo a la arquitectura cuencana.

Eso que se conoce como “arquitectura cuencana” como “escuela de arquitectura cuencana” corresponde a ese periodo. Entonces, había un contexto cultural que estaba reivindicando lo local, la artesanía, esa arquitectura de esa época es una artesanía –evidentemente artesanal–, pero no solamente en su concepción y elaboración, sino también en los adornos que tenía, en los elementos de ornamentación y decoración; era arte popular y artesanía (D. Jaramillo, comunicación personal, 25 de abril, 2018).

Entre los integrantes del grupo se produjo un intercambio de ideas y percepciones en torno a prácticas que vinculaban al arte con el diseño. Aunque indirectamente presentes, estuvieron ahí las ideas de Gilbert sobre el abstraccionismo y el concretismo artístico; también las experiencias de Fisch con su antecedente *secesionista*²⁵ en Hungría y luego, su trabajo con las artesanías ecuatorianas; las experiencias de Galarza, tanto de su trabajo con Jan Schreuder como de su formación en Cranbrook y; posteriormente, la llegada de los integrantes cuencanos: Vega, Vintimilla y Sojos.

Por consiguiente, este acontecimiento hizo que de un conjunto de prácticas fragmentadas, todavía dependientes de la arquitectura y del arte²⁶, apareciera un nuevo sentido sobre la forma entendida como producto transcultural. Ese proceso aún no incluía al diseño como una voz distintiva. No obstante, sería el germen del primer discurso sobre el diseño en el Ecuador, producto de las discusiones dadas en el Primero y Segundo Seminarios de Diseño en 1979 y 1980, y sería, asimismo, la antesala de la creación del CIDAP en Cuenca. A partir de este cambio en los modos de interpretar y entender este mapa cultural, el diseño se fue constituyendo como un factor de intermediación que permitió amalgamar las expresiones consideradas tradicionales con una modernización que se venía imponiendo “sin beneficio de inventario”. Producto de esta interacción, tuvieron lugar nuevas síntesis formales que, sin embargo, no se produjeron en igualdad de condiciones. Como se ha visto, la relación entre las instituciones encargadas del “rescate cultural” –intervención cultural– con los diversos grupos culturales con los que interactuaron, no fue horizontal. Existió una evidente jerarquía de quienes se sentían poseedores de un pensamiento moderno, frente a aquellas culturas que, se esperaba, tenían que modernizarse. Este era, justamente, la característica del modelo desarrollista comunitario predominante desde la década de 1950 hasta finales de la década 1970; modelo que

perseguía cambiar ese estado de cosas a través de una modernización que sustituyera las prácticas tradicionales por otras más eficientes, el desarrollo comunitario apostaba por el aprovechamiento y la reconversión de las propias características internas de las comunidades como elementos potenciadores y dinámicos del cambio (Bretón, 2000, p. 19).

No obstante, el proceso de modernización cultural se acrecentó con la llegada de la explotación a gran escala del petróleo en 1972. Los ingresos, resultado de esta actividad, dinamizaron la economía, a la vez que provocaron el crecimiento exponencial de una clase media que antes había sido prácticamente inexistente, y modificaron permanentemente los patrones de producción y consumo.

En medio de una atmósfera impregnada por los efectos del reparto de la riqueza petrolera, los sectores altos y medios de la sociedad ecuatoriana se adhieren a los deleites comerciales y espirituales de la modernidad. La producción industrial, enlazada a una diversificación de la distribución comercial y de la intermediación financiera, a manos de la televisión, penetra en los hogares, se extiende por galerías de arte, motiva debates y conferencias, esto es, comparte admirativamente la modernización cultural (Moncayo y Carrasco, en Kennedy, 2012, p. 24).

Con el advenimiento de la sociedad de consumo en los años setenta, la sociedad ecuatoriana fue asociando el diseño a una cualidad estilística de los productos industriales y la comunicación visual masiva; de esta manera, el diseño se fue consolidando como una profesión intrínseca a la esfera comercial y útil a los requerimientos del mercado.

Por otro lado, en ciertos círculos artísticos e intelectuales aparece la búsqueda por un tipo de diseño “apropiado”, que pudiera servir de contrapeso frente a los efectos de la modernización: “Producción en serie, repetitividad mecánica, homogeneización de las necesidades y soluciones, masificación de los criterios racionales y del sentido estético [...]; el diseño es entonces una respuesta dada desde arriba que se impondrá sin sentido crítico a las masas” (Malo, 1979, p. 11). En una sociedad que consumía una modernidad idealizada, atravesada por procesos de transculturación y aculturación, “el fenómeno de la universalización”, como lo denominó Frampton (1983), afianzaba su dominio. Si por un lado se lo consideraba como “un avance de la humanidad, por el otro [...] una suerte de soterrada destrucción [...] de lo que llamaré de antemano el núcleo ético y mítico de la humanidad” (p. 148).

De esta forma se fue consolidando la hegemonía de una cultura de consumo como parte de una sociedad de masas. Es durante este periodo que se desplegó un sentir regional que alimentó la necesidad por aferrarse a los valores tradicionales, representados en la cultura y las artes populares, y como contrapeso a los efectos de la modernización. Es así como, se creó el Centro Iberoamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP) cuya sede se instaló en Cuenca. En 1973 la Organización de Estados Americanos (OEA), cuyo presidente en ese entonces era Galo Plaza Lasso –previamente presidente del Ecuador entre 1948 y 1952, en el periodo en que se creó el IEAG– recomienda “La creación de un Centro Interamericano de Artesanías y Arte Popular, cuyas actividades serán”, entre otras:

Formar expertos en las diferentes especialidades en los campos de las artesanías y el arte popular [...] procurando que los valores culturales contribuyan al mejor desarrollo económico del artesano, evitando, no obstante, que los afanes de comercialización desvirtúen los valores intrínsecos culturales relacionados con el arte popular (Secretaría General Organización de los Estados Americanos, 1973, pp. 13-14).

No obstante, a diferencia de las instituciones que le antecedieron –el Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía, el Instituto Ecuatoriano del Folklore, el Instituto Azuayo del Folklore (anexo del primero, con sede en Cuenca) y la Junta para el Desarrollo Artesanal del Azuay– el CIDAP, pese a ser una institución con bases antropológicas culturales, comenzó a incorporar al diseño como práctica diferencial. En esa incorporación fue clave la figura de Daniel Rubín de la Borbolla, antropólogo mexicano que dirigió temporalmente la institución hasta la designación del cuencano Gerardo Martínez como director permanente. Fue Rubín de la Borbolla quien invitó a Claudio Malo González a incorporarse como asistente en la organización de los talleres y cursos que el CIDAP mantuvo por América Latina:

Por mis intereses antropológicos, ciertas actividades que realizaba, [...] conversé mucho con él y después de poco tiempo me llevó a trabajar al CIDAP como su asistente. Esto hasta el año 80, año en el que el Doctor [Rubín] de la Borbolla regresó a México y me encomendó a que asuma la dirección técnica del CIDAP (C. Malo, comunicación personal, 24 de abril, 2018).

Rubín de la Borbolla, quien mantuvo su relación con el CIDAP por algunos años más en calidad de Director Técnico –cargo que asumiría Malo luego del regreso de Rubín de la Borbolla a México en 1980–, tenía ya conocimiento y experiencia en la relación diseño-artesanía en México, relación que también quiso poner en práctica en el Ecuador y en el resto de los países donde el CIDAP realizaba actividades. Según el testimonio de Malo,

el Doctor de la Borbolla decía que para eso era muy importante un enfoque de la artesanía desde el punto de vista del diseño. Entonces, organizó cursos dando énfasis en diseño [...] esta fue la relación que se dio entre artesanía y diseño, partiendo, pienso yo que, sobre todo, de la visión del Doctor Daniel Rubín de la Borbolla (C. Malo, comunicación personal, 24 de abril, 2018).

México contaba ya con una trayectoria tanto académica como profesional en el campo del diseño y sus profesionales estaban al corriente de los debates que marcaban la agenda del diseño a nivel internacional. Por un lado, las ideas de la HfG-Ulm circulaban en México resultado de profesores de la HfG, como Bürdek, Bonsiepe y Shultz que habían visitado ese país o, mexicanos que estudiaron o visitaron la HfG y que, de retorno a su país, habían construido redes profesionales. Tal es el caso de Omar Arroyo, que había estudiado en – para ese entonces– la recientemente creada carrera de diseño en la Universidad Iberoamericana; luego, Diseño de Productos en el Instituto Tecnológico de Illinois, y que había visitado Ulm en 1968. Por otro lado, también estuvo Alfonso Soto Soria, artista, diseñador de joyas y museógrafo, quien había trabajado junto a Rubín de la Borbolla en temas relacionados con las artes populares, en un país como México, que tenía más experiencia en relacionar el diseño y la artesanía. Malo vuelve a aportar su testimonio:

venían dos profesores de muy alto nivel de Universidades de México: Alfonso Soto Soria que era profesor de la UNAM y el Doctor Omar Arroyo que era profesor de la Iberoamericana. Omar Arroyo hizo su Maestría en Chicago, coincidentalmente cuando yo estaba en Chicago, [...] y luego se doctoró en Diseño en Ulm, en Alemania (C. Malo, comunicación personal, 24 de abril, 2018).

Los dos, Arroyo y Soto Soria, fueron profesores en los cursos de Artesanos Artífices y de Diseño Artesanal que el CIDAP mantuvo desde 1977. En estos cursos participaron también Fisch y Galarza. Así describe Omar Arroyo su primer contacto con los cursos del CIDAP:

En 1977 Alfonso me comentó que había asistido a una reunión en Cuenca-Ecuador, en la que había participado como profesor en un Curso de Artesanos Artífi-

ces, que reunía por primera vez a un grupo de artesanos internacionales y nacionales de los diferentes países miembros de la OEA; y que al final de ese curso, se realizó una mesa redonda sobre “diseño en el campo artesanal” en la que habían participado el Dr. Rubén Rubín de la Borbolla, Gerardo Martínez, Vicente Mena, Oswaldo Viteri, Olga Fisch, Hugo Galarza [...] (Arroyo, 2007, p. 18)

Hasta ese momento, solo ciertos arquitectos o artistas –como Galarza o Vega– inmersos en círculos intelectuales que estaban más al tanto de las vanguardias europeas y norteamericanas, percibían al diseño como un campo con una dinámica propia. Esto cambió con la década de 1970, en que el diseño comenzó a difundirse con más fuerza alrededor del mundo. Se instalaron debates en torno a las diversas maneras de apropiación del diseño en las sociedades periféricas. Fue durante este periodo que el diseño comenzó a hacerse presente con voz propia en el Ecuador, y se sintió con más fuerza la necesidad por darle un sentido al diseño ecuatoriano que, hasta ese entonces, carecía de institucionalidad social. Tal es el caso de Guido Díaz, quien buscó mediante el INDICE, darle un sentido local. Según Díaz, la separación entre diseño industrial y diseño gráfico no cabía en el Ecuador, donde un diseño integral ofrecía la flexibilidad necesaria frente a las características estructurales productivas y de mercado del país. En sus palabras:

aquí en Latinoamérica todos los Diseñadores hacían de todo [...] Yo, particularmente, no creo que tienen que separarse los caminos, incluso la Arquitectura tiene que estar metida ahí [...] el Arte es otra cosa, pero todo lo que tiene que ver con Diseño tiene que estar metido en un mismo sólo paquete. Y claro, algunos pueden dedicarse a una cosa y a otra (G. Díaz, comunicación personal, 17 de junio, 2019).

Por otra parte, existía otra corriente que buscaba consolidar un vínculo entre diseño y artesanía. En un país como el Ecuador, que pese a las políticas de modernización e industrialización no fue capaz de lograr un aparato industrial consolidado e independiente, se seguía viendo al talento técnico y riqueza material artesanal como la oportunidad para el desarrollo del diseño ecuatoriano.

Toca al diseñador artesanal responder a esta angustiada búsqueda [...] mediante el uso de artefactos que retengan el mensaje creativo del artesano y que, a la vez, se acoplen de alguna manera a las imposiciones inevitables de la nueva forma de existencia. [...] El diseñador artesanal tiene entonces que cumplir el papel de un sabio mediador que mantenga vivos los sistemas de creación artesanales evitando su muerte por fosilización o por devaluación (Malo, 1979, p. 11).

Lenin Oña, como docente en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, y en la Facultad de Artes en la Universidad Central del Ecuador, experimentó personalmente la diversidad de criterios y confusión sobre el término diseño.

¿Diseño de qué? Esa es la pregunta clave, porque el diseño en abstracto es abstracto. No existe. A ver, se diseña cualquier cantidad de objetos, se diseña cualquier cantidad de programas, se puede cambiar la palabra diseño por la palabra proyectos y no ocurre nada. Igual que se hacen productos arquitectónicos, hay proyectos literarios, hay proyectos de investigación social, científica. Cuando todo se diluye con una palabra mágica, se llega a eso: a la nada (L. Oña, comunicación personal, 3 de julio, 2019).

Ya como Decano de la Facultad de Artes, cargo que asumí en 1978, decide afrontar lo que él denominó el “problema del diseño”. Consciente de que había que construir un discurso unificado sobre el campo, cuyos límites se veían como imprecisos, emprende la tarea de organizar un seminario nacional que tratase el diseño como tema central.

Hay que tratar el problema del diseño, hay que encarrilarlo, hay que llamar a las pocas voces autorizadas que se pueden encontrar en el Ecuador, organicemos un seminario de cuatro o cinco días, escuchemos ponencias y escuchemos comentarios a las ponencias, y que haya foros después de cada lectura de las ponencias y tengamos unas memorias (L. Oña, comunicación personal, 3 de julio, 2019).

Hasta aquí, se han descrito varios momentos –fisuras– que, balizaron el naciente campo del diseño, a la vez que fueron modificando el campo de visión y el modo de apreciación de los objetos y de las imágenes producidos por una sociedad que vivía los efectos culturales de los procesos de modernización.

En ese contexto, surgieron un conjunto de prácticas heterogéneas que fueron llamadas “diseño”, y que tuvieron como particularidad la articulación del ideal de modernización con la cultura popular representada, a su vez, en las artes populares y las artesanías. Por consiguiente, se produjo un cambio en la producción y en la apreciación de la cultura material y visual que ofició como antesala de la posterior constitución del campo del diseño, cuyos límites en aquel momento se percibían de manera imprecisa.

En el siguiente apartado se discutirá cómo se fueron construyendo discursivamente los límites del campo disciplinar. Esto implicó un juego de posiciones que fueron definiendo la autoridad del campo. A partir de ahí, se definió un perfil profesional considerado acorde al contexto sociocultural ecuatoriano. Se impulsó, a la vez, la institucionalización del diseño a través de la creación de las primeras escuelas de enseñanza entre las cuales se destaca la Escuela de Diseño de la entonces PUCE-SC, que adoptó como suya la concepción del diseño articulado con la artesanía y las artes populares.

2.6 La emergencia del diseño en el Ecuador: del discurso a la enseñanza

En la conferencia inaugural, Oña describió el propósito del Primer Seminario Nacional de Diseño de la siguiente manera:

se discutirá el estado actual y las perspectivas de esta disciplina estética y productiva en nuestro país, tanto a nivel del diseño artesanal como industrial, a fin de lograr lineamientos generales que servirán de base para la definición de una política nacional sobre esta actividad, así como sobre la formación académica de los diseñadores (Oña, 1980, p. 7).

Del 18 al 22 de junio de 1979 se realizó en la ciudad de Quito el Primer Seminario Nacional de Diseño. La Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, junto al Ministerio de Industrias, Comercio e Integración, y el Banco Central del Ecuador fueron los encargados de la organización. Esto evidencia el interés que en ese momento existía a nivel gubernamental por el diseño como un elemento relevante para la puesta en práctica de las políticas públicas de desarrollo. Según consta en las memorias, se convocó “a los diseñadores, artistas plásticos, arquitectos, ingenieros industriales, semiólogos, sociólogos, antropólogos, economistas, críticos de artes y estudiosos del diseño” (p. 7). Esta amplia convocatoria da cuenta de un entendimiento del diseño como una actividad transversal a todos los campos mencionados. Cabe resaltar que no existen registros, documentos ni publicaciones anteriores a las Memorias del Primer Seminario Nacional de Diseño que aborden al diseño como tema central.

Ese lugar protagónico materializado en un documento que expresaba las preocupaciones y reflexiones, intelectuales y académicas, que sobre el diseño se planteaban para entonces, es recordado por Oña de la siguiente manera en el Tercer Seminario de 1988:

es justo mencionar por sus nombres a todas aquellas personas que intervinieron como ponentes, comentaristas, presidentes de comisiones y relatores en el I y II Seminario de Diseño. Sea éste un homenaje de reconocimiento a ellos, que aportaron como pioneros del pensamiento en la implantación del diseño como actividad profesional y artística fundamental en el desarrollo del Ecuador contemporáneo [...] Los del I Seminario fueron: Edmundo Ribadeneira, Oswaldo Moreno, Manuel Mejía, Oswaldo Viteri, Leonardo Tejada, Mauricio Bueno, Hugo Hernán Hidalgo, Jorge di Paula, Diego Iturralde, Juan Fernando Pérez, Sonia Casares, Julio Romoleroux, Sonia Guevara, Nicanor Fabara, Vladimiro Silva, Mario Solís Recalde y los delegados institucionales del CIDAP y el Ministerio de Industrias (1988, p.5)

Si bien ciertas instituciones como el IEF y el CIDAP incluían al diseño dentro de sus ensayos e investigaciones, este no figuraba como tema central ni era objeto principal de reflexión. El hecho de que en este primer seminario se haya tratado por primera vez el “problema del diseño” indica una necesidad por definir y demarcar el *campo de juego* y, además, hace ver el interés de los actores y agentes por posicionarse dentro del mismo.

Los trabajos escritos presentes en el seminario revelan también una dimensión de lo *ideológico* (Verón, 2004) que atraviesa al conjunto de los enunciados y que, de alguna manera, deja entrever las interpretaciones propias del momento (Foucault, 2008). Estas interpretaciones pueden verse en las diferentes claves de comprensión respecto de la disciplina.

Entre las instituciones participantes, además de la Facultad de Artes anfitriona del evento, estuvieron representadas por sus respectivos delegados /respectivas delegaciones instituciones públicas como el Ministerio de Industrias, Comercio Exterior e Integración, Banco Central del Ecuador, el Instituto Ecuatoriano de Normalización, el Servicio Ecuatoriano de Capacitación Profesional, la Casa de la Cultura Ecuatoriana, el Museo de Artesanía del Ministerio del Trabajo; diferentes organizaciones vinculadas a los estudios antropológicos como el Instituto Otavaleño de Antropología y el CIDAP; otras relacionadas a los ámbitos profesionales y académicos, como la Sociedad de Ingenieros del Ecuador; facultades de arquitectura de Quito, Guayaquil y Cuenca, y el Centro de Investigaciones Urbanas de la Arquitectura y el Diseño.

Entre los ponentes se destacan algunos actores ya mencionados, como Oswaldo Viteri, Leonardo Tejada; también constan en las memorias otros como Edmundo Rivadeneira, afamado escritor ecuatoriano que, para entonces, se desempeñaba como Director de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, el arquitecto Mario Solís Recalde pionero de la Arquitectura Moderna en el Ecuador y Director del Colegio de Arquitectos, el también arquitecto Nicanor Fabara y el artista, curador y crítico de arte Manuel Mejía, y el reconocido pintor cuencano Mario Moreno Heredia, entre los más importantes y algunos a los que se citará en este apartado. Si bien estaba previsto que Guido Díaz comentase una de las ponencias, finalmente su comentario no se publicó por las razones que él mismo explica.

En este evento que justamente tú mencionas, que hicieron ese seminario [el Primer Seminario de Diseño en Quito, en 1979], yo hice el comentario a la ponencia de Mauricio Bueno. De eso no hay ninguna referencia: primero, porque la ponencia fue absolutamente gráfica, fue un discurso que dio Mauricio sobre su propia obra y sobre la obra de otros que tenían, lo que en esa época se podía entender, que era el arte contemporáneo y la influencia que podía haber de eso en el diseño en general (G. Díaz, comunicación personal, 20 de junio, 2019).

Galarza y Fisch asistieron al evento pero no presentaron ponencias ni aportaron con comentarios.

La diversidad de pertenencias y puntos de vista de los asistentes inevitablemente planteó un panorama heterogéneo para abordar al diseño. No obstante, en este conjunto significativo dominaron las dicotomías: dependencia-independencia, dominante-dominado, desarrollo-subdesarrollo y centro-periferia. Por ende, el diseño era tomado como un instrumento con diferentes propósitos, que replicaba estas dicotomías. Como corolario del evento, se diagnosticaron dos posturas hasta ahí asumidas por el diseño: una que lo entendía como instrumento de intereses ajenos a la práctica, y otra que lo entendía como una herramienta de la crítica: “Necesitamos, pues, diseñadores críticos y humanistas; no, diseñadores-instrumentos; no, diseñadores-reproductores de los brillos y oropeles de lo ajeno y enemigo” (Oña, 1980, p. 33). No obstante, entre los enunciados, también se describe la urgencia por un diseño apropiado para los contextos socioculturales periféricos, cuyas necesidades no eran tomadas en cuenta por los países industrializados, y que requería la búsqueda de soluciones que se diferenciaron del repertorio clásico europeo y norteamericano.

El diseño que nos imponen los grandes países capitalistas constituye, sin ninguna duda, un claro instrumento de alienación y distorsión [...] Se trata, además, de un diseño generalmente ajeno a las necesidades reales de nuestros pueblos, obligados psicológicamente a comprar objetos sofisticados que insumen gastos tan ingentes como inútiles (Rivadeneira, 1980, p. 42).

Adicionalmente, se pueden encontrar diferentes propuestas respecto al tipo de diseño “apropiado” para el contexto social y cultural de la nación.

Dentro de estas se pueden reconocer dos posturas dominantes, una que promovía la utilización de los potenciales que ofrecía el diseño industrial en los procesos de modernización: “Resulta conveniente que los profesionales del diseño en el Ecuador puedan tener claridad de las posibilidades que ofrece el sector industrial” (Ministerio de Industrias, Comercio Exterior e Integración, 1980, p. 137). Por el otro lado, estaban aquellas voces que defendían un vínculo del diseño con las artes populares: “PROYECCIÓN DEL ARTE POPULAR EN EL DISEÑO [...] La proyección, en este caso implica trasladar y mantener la imagen cultural de un hecho como el arte popular al plano de la creatividad del diseño contemporáneo” (Tejada, 1980, p. 115).

También se criticó cómo el diseño se había orientado a una función mercantilista, dejando de lado la función social que era vertebradora de su praxis. En este sentido, se pensaba que el diseño artesanal podría representar una opción válida dentro del contexto ecuatoriano, capaz de devolver su sentido social y cultural. Se reconocía, por ende, al vínculo diseño-artesanía como una alternativa válida frente a lo que se percibía como la ausencia de un desarrollo industrial significativo en el Ecuador: “poseemos una capacidad y talento artesanales reconocidos en el tiempo, y que, en tal virtud hablemos de una posibilidad concreta y no de simples conjeturas. Entramos, sin discusión, al tratamiento de un diseño artesanal, puesto que aún no puede serlo industrial” (Mejía, 1980, p. 77).

Simultáneamente, se criticaban los efectos de los procesos de modernización en las artes y artesanías resultado de las intervenciones de las décadas de 1950 y 1960. Se hacía alusión a las organizaciones internacionales que actuaron durante ese tiempo vinculando arte, diseño y artesanía: “Pero es también de justicia puntualizar que fue igualmente la época de muchos pseudoprogramas internacionales, de las ‘Alianzas para el Progreso’ y otros fantasmas de apoyo dudoso y peores resultados” (Moreno, 1980, pp. 60-61). Además, se manifestó la urgencia por la creación de instituciones dedicadas a la enseñanza del diseño, reconociendo, de esta manera, la necesaria autonomía del campo respecto del arte, artesanía y arquitectura:

en el Ecuador no existe un instituto especializado en diseño que eduque y adiestre en el conocimiento de las fuentes internas y externas de la disciplina. La contribución parcial de arquitectos, artistas y artesanos, apenas han participado con la individualidad de cada uno de ellos. Esto quiere decir que en el país no hay una experiencia suficiente para determinar como punto de partida una escuela de diseño (Tejada, 1980, p. 115).

Se puntualiza, además, que la enseñanza debe ser universitaria: “La suma de valores en torno al diseño dibuja la importancia que posee [...] La Universidad debe, pues, atender este imperativo” (Mejía, 1980, p. 77).

No obstante, la delimitación del campo, paso previo a la elaboración de un plan de estudios, requería de una definición clara sobre el *tipo de diseño*. Al respecto existieron dos modos de entender el campo disciplinar: uno que dividía al diseño en gráfico e industrial y otro que sostenía una visión integradora del campo que, según sus defensores, era más acorde con el nivel de industrialización del país. “La participación del diseñador no sólo se refiere a una fase, sino a todo el proceso en su conjunto” (Hidalgo, 1980, p. 156).

Adicional a las ponencias, se destacan los “DOCUMENTOS DE TRABAJO”, que consistieron en la ponencia por escrito de la Universidad Técnica de Loja, en el *Plan Nacional de Diseño 1976* de Proexpo de Colombia, el ensayo *La naturaleza del folklore y el problema de su contenido popular* de Ileana Almeida de Oña, y el artículo de Gui Bonsiepe *Diseño industrial, funcionalismo y mundo dependiente*. El hecho de que se haya incluido el artículo de Bonsiepe como lectura previa al evento, da cuenta de la circulación de sus ideas entre el grupo de artistas, arquitectos e intelectuales afines al diseño en el Ecuador. Empero, la búsqueda por un “diseño en la periferia” acorde a las necesidades de la sociedad ecuatoriana, iba más allá de la caracterización de una tecnología apropiada solamente en un sentido productivo-tecnológico, sino que se la relacionaba también a unas necesarias características culturales, admitiendo de ese modo, que los procesos productivos son resultado de la cultura. Es así como Oswaldo Viteri le da la debida importancia a la esfera cultural como parte inseparable de los modos de producción:

el producto de su cultura satisface las necesidades del pueblo. Que el pueblo necesita de sus artesanos, de sus artistas y que por lo tanto el producto de éstos es necesario preservarlos y protegerlos como objetos, pero como objetos producto de unos hechos culturales, sea de la vida, de las relaciones socio-culturales del pueblo (Viteri, 1980, p. 98).

De ahí que Viteri haya enfatizado en la necesidad de creación de un centro de diseño en donde se investigara y se proyectaran productos acorde a las necesidades –productivas y culturales– de la sociedad ecuatoriana, superando de esta manera la dependencia cultural: “Solo añadiría la de emprender desde ya en la formación de un Centro de Diseño a alto nivel, consciente del incremento industrial, que por ahora se satisface con la importación de modelos, ajenos a nuestra realidad” (p. 100).

En medio de estos debates, el CIDAP, representado por Daniel Rubín de la Borbolla y su director ejecutivo Gerardo Martínez, presentaron la ponencia titulada *La preservación del arte popular y las artesanías y su proyección en el diseño*, que fue comentada por Oswaldo Viteri y Leonardo Tejada. La ponencia del CIDAP se centró en los aspectos culturales-antropológicos de las artes populares y la artesanía, dejando el tratamiento del diseño en un puesto secundario, definiendo al diseño como: “La proyección del Arte Popular de las Artesanías en el Diseño Artístico, Gráfico Industrial o Arquitectónico. [...] Es la aplicación de su imagen al plano de la creatividad para conseguir la expresión formal que la materializa” (CIDAP, 1979, p. 21). En los demás apartados de la ponencia, el diseño es descrito como un “proceso de

relación directa entre la necesidad manifestada y la ejecución del objeto” (p. 21), dicho de otra manera, como una habilidad de transformación material intrínseca al oficio artístico y artesanal, mas no como un campo disciplinar autónomo. En este sentido, la ponencia del CIDAP llama la atención dados los antecedentes que esta institución tenía al haber incorporado previamente al diseño en sus cursos y talleres, en los que participaban actores muy vinculados al diseño, como Galarza, Sijos, Fisch, Soto Soria y Aguirre.

A pesar de que el planteo de los representantes del CIDAP daba un lugar secundario al diseño, los efectos de este seminario no se hicieron esperar. Uno de ellos fue el creciente interés por debatir académicamente el rol del diseño en el país. Un ejemplo de ello fue la invitación realizada por el Colegio de Arquitectos del Ecuador a Bonsiepe para participar como conferencista invitado en la Segunda Bienal de Arquitectura de Quito, el 28 de noviembre de 1980. El tema de su conferencia fue: *Vivienda de interés social e industrialización* (Bonsiepe, 1982, pp. 155-160), en donde abordó también el rol del diseño industrial en los países periféricos. Empero, el efecto que hemos considerado analizar en esta investigación es la producción de un cuerpo consolidado de discursos sobre el diseño del CIDAP -en tanto terreno donde aparecen los conceptos centrales del campo- luego de su participación en el Primer Seminario Nacional. Si bien antes del evento, en la práctica, en los cursos y talleres del CIDAP ya se establecía una relación estrecha entre el diseño y la artesanía –incluida su publicación periódica más importante, el *Boletín de Información*– se le seguía otorgando una posición secundaria. Los temas giraban en torno de la antropología como tema central, de similar manera a lo que sucedía con otras instituciones con un enfoque parecido, como el caso del IADAP (Instituto Andino de Artes Populares) en Quito, en cuyas publicaciones, como por ejemplo, la *Memoria del primer congreso andino de artistas populares* (IADAP, 1981), se topa la temática del diseño, pero dándole un rol secundario.

Luego de su participación como institución en el Primer Seminario Nacional de Diseño, en su evidencia en el CIDAP se produce una repentina valoración de la disciplina. Fue así que, con la dirección técnica de Daniel Rubín de la Borbolla y Claudio Malo como Director de Publicaciones, se publicó una edición especial –la número tres– del *Boletín de Información* del CIDAP (1979), cuyo tema central fue el diseño. Los ensayos publicados dan cuenta de su rol en las sociedades periféricas como la ecuatoriana, la relación del diseño con la dialéctica modernidad-tradición y la consolidación de los límites disciplinares en el Ecuador, mediante la profesionalización de la disciplina y la consecuente definición de un modelo de enseñanza-aprendizaje acorde al momento sociohistórico.

Merece la pena analizar el número tres del *Boletín de Información* del CIDAP en donde se ve claramente el modo en que el diseño pasa a ser una temática central. Este cambio evidencia un reconocimiento del diseño como un campo autónomo:

El diseñador, con su dominio de soluciones formales y de eficiencia en la solución de necesidades, deberá actuar cada vez con mayor energía en el campo artesanal [...] Es por esta razón, que se están dando las bases para la implantación de cursos especializados que permitan establecer los patrones operativos de una acción que genere la integración de la actividad del diseñador en las artesanías [...] (Soto, 1979, p. 25).

Quienes participaron del número fueron actores importantes en las actividades del centro: Gerardo Martínez –Director Ejecutivo–; Daniel Rubín de la Borbolla, Omar Aguirre y Alfonso Soto Soria, Carlos Rojas artista y diseñador colombiano –exdirector de Artesanías de Colombia– y, el artista y diseñador colombiano Renzo Fajardo.

De ahí que, con este boletín, el CIDAP haya buscado construir un discurso propio sobre el diseño, algo que le permitiría posicionarse con fuerza en el emergente campo disciplinar en el Ecuador, específicamente en Cuenca. En esta publicación se destacan varios elementos que vale la pena analizar: primero, el sentido integral que se le da a la disciplina, argumentado por un lado en una incongruencia cultural entre los países centrales y los periféricos, ante todo, los países con un mapa cultural heterogéneo y diferente al pensamiento moderno; por otro, en una “polivalencia” del campo, definida de la siguiente manera: “lo que caracteriza al concepto de diseño es su polivalencia, su posibilidad de ser interpretado con arreglo a concepciones doctrinales que en algunos casos se llegan a contraponer”, por ende, “la definición o delimitación unitarias del diseño son todavía más difíciles. [...] dependen del marco de referencia de su pensamiento y, por consiguiente, del campo social con el que se identifican y en el que actúan” (Arroyo, 1979, p. 2).

En los años setenta, cuando el diseño era definido como gráfico o como industrial, afirmaciones de ese tipo permitieron justificar otras definiciones consideradas más afines a los contextos productivos y culturales como el ecuatoriano. “El hábitat no determina el diseño, pero sí lo limita y condiciona. [...] La aparición en las culturas de sistemas de valores y creencias y la necesidad de representarlas objetivamente revolucionan radicalmente la actividad del diseño” (Malo, 1979, p. 10). Por consiguiente, se fue construyendo en el discurso un marco argumentativo para una redefinición disciplinar que interrelacionase al diseño moderno con otros paradigmas. “El encuentro de dos métodos, uno, el del moderno diseñador y, otro, el del artesano hábil, producirá una nueva situación que conllevará a nuevas formas” (Fajardo, 1979, p. 6).

Hay que notar que estas afirmaciones fueron hechas en un momento de consolidación del diseño en la esfera comercial, suscitado con más fuerza durante la década de 1970. El crecimiento de las agencias de publicidad, de las casas editoriales, de las revistas, canales de televisión y un aparato industrial –aunque débil y fragmentado– crearon una demanda de diseñadores profesionales. Al mismo tiempo, a diferencia de épocas anteriores, una nueva generación reconocía como naturales las ideas de la arquitectura y el arte modernos, con un mejor acceso a los medios de comunicación y estimulada por la sociedad de consumo, reconocía al diseño como una actividad profesional independiente del arte y de la arquitectura. Algunos hijos de los primeros arquitectos modernos empezaban a dar prioridad al estudio del diseño, y quienes tenían la posibilidad, lo hacían en el exterior ante la falta de opciones en su país. Tal es el caso de Juan Lorenzo Barragán, hijo de Milton Barragán, quien luego de estudiar por un corto tiempo arquitectura, se decidió por el diseño gráfico en Pratt Institute en Nueva York:

una cosa que me influenció muchísimo fue el hecho de que mi papá recibiera cada dos meses la famosa, ya no es famosa pero en ese tiempo lo era, la famosa revista *Graphis*. Era una revista de un lujo espectacular y cada dos meses lle-

gaba sin falta [...] como tenía ese gusto por el diseño gráfico, apliqué a varias Universidades y me aceptaron en Pratt, en Nueva York [...] (J.L. Barragán, comunicación personal, 6 de septiembre, 2019).

Al igual que Barragán, jóvenes diseñadores hicieron sus estudios en el exterior y, a su regreso al Ecuador, conformaron la primera generación de profesionales en diseño quienes, años después, serían actores en el intento por consolidar un gremio profesional a nivel nacional.

A esto se suma que, durante los setenta, el diseño se hacía presente como tema de conversación en ciertas esferas artísticas, académicas e intelectuales, resultado de la circulación de ideas de escuelas como la HfG-Ulm, y de los efectos que estas tuvieron en América Latina, como es el caso del debate que se generó en varios grupos respecto al papel del diseño en las sociedades periféricas. Estos hechos hicieron que, en primer lugar, se diesen las condiciones de posibilidad para la apertura de espacios académicos de discusión, como fue el caso del Primer Seminario Nacional de Diseño. En segundo lugar, las condiciones de posibilidad para la creación de las primeras escuelas de diseño en el Ecuador.

Como antecedente debemos mencionar a las primeras carreras de decoración de interiores –la de la Universidad Vicente Rocafuerte²⁷ en Guayaquil en 1979²⁸, y la del Instituto Tecnológico Equinoccial en Quito a inicios de la década de 1980– que serían, posteriormente, antecesoras de las primeras carreras de Diseño Interior en sus respectivas instituciones. No obstante, fue durante la primera mitad de la década de 1980 que hicieron aparición las primeras carreras de Diseño propiamente dichas. Se fundó así, en 1982, la escuela de Diseño en la Pontificia Universidad Católica Sede Ibarra, fundada por Fausto Carrera y Fabián Jaramillo. José Carrera, hermano de Fausto Carrera lo describe así:

Fausto Carrera y Fabián Jaramillo crearon la Escuela de Diseño en Ibarra, yo di cátedra ahí, aporté en algo a eso pero, ellos fueron realmente el [los] creador[es]. Fueron los creadores también de la Escuela de Decoración y después de Diseño de Interiores en el ITE [Instituto Tecnológico Equinoccial] y luego pasó a ser la Escuela de Diseño de Interiores, que no sé si todavía sobrevive, en la UTE [Universidad Tecnológica Equinoccial, antes ITE] (J. Carrera, comunicación personal, 9 de junio, 2019)

Fausto Carrera luego cofundó también el Instituto Metropolitano de Diseño en Quito en 1985:

El Instituto Metropolitano de Diseño se crea en 1985. Por un grupo de profesionales que estudiaron maestrías, profesionalmente, en áreas vinculadas al diseño: publicidad, comunicación, diseño industrial; y, regresamos con la inquietud de dar nuestro aporte a nuestro país. [...] La Metro fue creada por el arquitecto Fausto Carrera, el Máster Hugo Carrera, Giovanna Buchelli e Inés María Félix. Estos profesionales ya tenían una experiencia en el campo del Diseño. Fausto Carrera fue un arquitecto que hizo un posgrado en Diseño

Industrial en Madrid y ya tenía una visión muy clara de lo que debería ser el Diseño. También fue el primer director de la Escuela de Diseño en la Universidad Católica en Ibarra (J. Carrera, comunicación personal, 9 de junio, 2019).

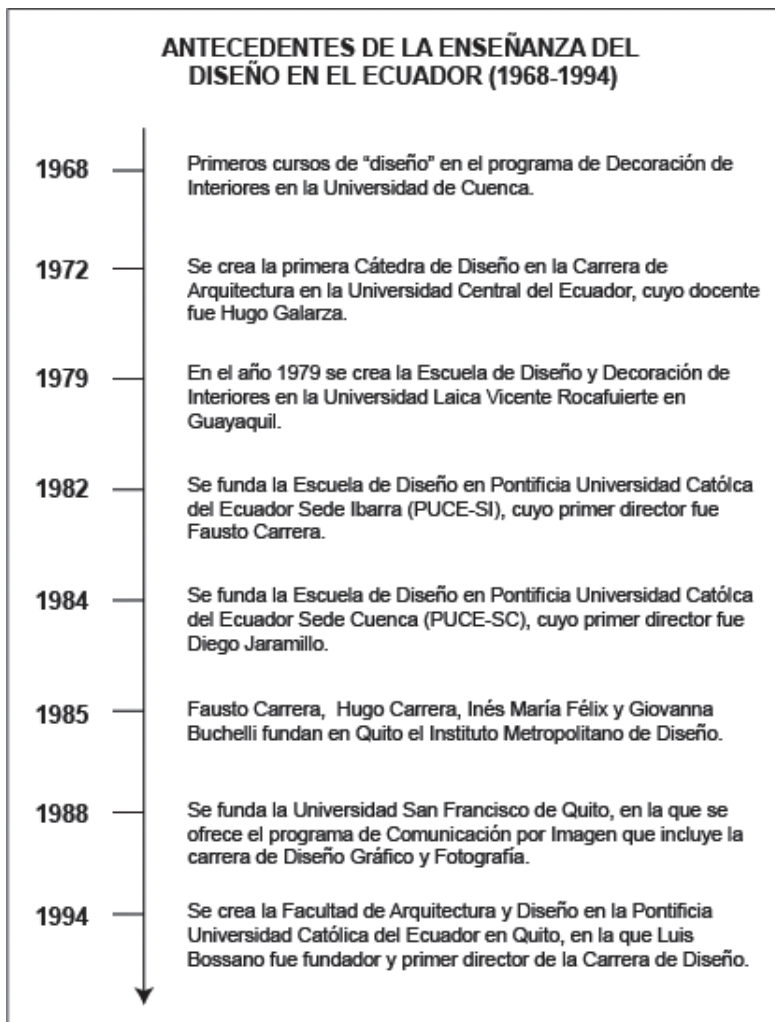


Figura 29. Línea de tiempo de antecedentes de la enseñanza del diseño en el Ecuador hasta 1994.

En medio de este contexto de un creciente interés profesional y académico por el diseño y, por ende, de una creciente demanda por contar con carreras propias en el país, el CIDAP tomó un rol protagónico en lo referente a la consolidación de la disciplina. El primer paso lo dio al organizar el Segundo Seminario Nacional de Diseño en 1980, cuyas memorias llevan el título de *Diseño en una sociedad en cambio* (CIDAP, 1981). En este sentido, el CIDAP tomó la posta, no solo en la organización del evento que tenía ya previsto realizarse cada año, sino que además ocupó el espacio dejado por la Universidad Central del Ecuador que no había llevado a cabo las acciones necesarias para concretar ninguna de las recomendaciones hechas en el seminario anterior, esto es: la creación de una carrera universitaria y un centro de investigación en diseño. En la segunda edición, el CIDAP también se aseguró de contar con expositores que pudieran difundir sus ideas respecto al naciente campo. Entre ellos, estuvieron: Claudio Malo y los diseñadores mexicanos Omar Aguirre y Manuel Álvarez Fuentes²⁹; todos relacionados con el CIDAP. También congregó a ponentes con puntos de vista diferentes, como el artista guayaquileño Luis Molinari – parte del círculo artístico con el que Araceli Gilbert estuvo relacionada –, el Ministerio de Industrias Comercio e Integración – que había participado también en el primer seminario – y el escritor e intelectual ecuatoriano Hernán Rodríguez Castelo. En los comentarios se destacan: el diseñador y artista Eduardo Vega, el arquitecto cuencano Patricio Muñoz Vega, Efraín Jara Idrovo director de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en ese momento, el historiador Juan Cordero colaborador del CIDAP y Rector de la PUCE-SC – y el arquitecto y diseñador Patricio León – los dos últimos serían también actores clave en la creación de la Escuela de Diseño en la PUCE-SC en 1984 –.

Al igual que en 1979, Galarza asistió al evento, pero no presentó ponencias ni realizó comentarios. Es necesario hacer notar también la asistencia de Fausto Carrera y Fabián Jaramillo que, como se vio tiempo después, serían actores en la creación de carreras de Diseño en Ibarra y en Quito. En la sesión de cierre, se destacó la intervención del Dr. Pedro Córdova Álvarez, en ese momento alcalde de la ciudad de Cuenca. En su discurso describió al CIDAP como resultado de las acciones iniciadas en 1948 con la suscripción de la Carta de la OEA, en la cual se habían establecido las directrices que sustentaron las políticas de modernización e industrialización, seguidas por los países miembros, incluido el Ecuador. De ahí que se resaltara el rol del diseño como una actividad fundamental en la consecución de los objetivos propuestos³⁰ (Córdova, 1981, p. 211). Finalmente, se destacan, por supuesto, Gerardo Martínez director del CIDAP, y Sojos, en ese entonces subdirectora.

A diferencia de la primera edición, en esta ocasión el CIDAP como institución dio mucha más importancia al diseño describiéndolo como una disciplina con una fundamental transversalidad cultural: “El diseño, como actividad previa y organizadora de todas las demás, tiene para el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares valor trascendental” (Martínez, 1981, p. 3). Adicionalmente, el título que se dio al evento, *Diseño en una sociedad en cambio*, dice mucho del rol protagónico que se otorgaba al diseño entendido como un factor importante en una sociedad que, de manera abrupta, experimentaba los efectos de los procesos de modernización. Una modernización que había tomado demasiado en cuenta aquellos aspectos productivos y económicos, dejando a un lado los efectos culturales:

El diseño en una sociedad en cambio, tema de reflexión de este encuentro [...] resulta interesante y consistente cuando entendemos que se hace referencia a aquellas sociedades que cortando con una elevada proporción de formas de vida propias de lo que se ha denominado era preindustrial, comienza a equipararse con los útiles de la civilización postindustrial y aspiran a una “modernización” sin beneficio de inventario. [...] ¿Es posible conciliar el beneficio indudable de la tecnificación con los rasgos fundamentales que nos individualizan como pueblo y como región? (Malo, 1981, p. 16)

Si bien los discursos siguen atravesados por las dicotomías desarrollo-subdesarrollo, centro-periferia y sus variantes, también se evidencia el tránsito que lleva de la enunciación a la agencia. En las memorias de este segundo seminario se distinguen actores que ya se encuentran ubicados dentro del incipiente campo del diseño y otros que buscan posicionarse en el campo y, para ello, apelan a la institucionalización del diseño en el Ecuador, como modo de formar diseñadores con conciencia regional. Así lo señala Malo (1981):

debe esta tarea [el diseño] estar encomendada a personas serias y sistemáticamente formadas que hayan demostrado mediante pruebas rigurosas sus conocimientos y aptitudes [...] de allí la necesidad de contar con diseñadores ecuatorianos altamente calificados; mientras no los tengamos, tendremos que recurrir permanentemente a extranjeros que, salvo honrosas excepciones, operan en función de sus empresas y países (Malo, 1981, p. 15, 23)

Los efectos de este discurso (Verón, 2004) serán visibles en el enfoque que la Escuela de Diseño de la PUCE-SC adoptará más adelante para fundamentar su modelo de enseñanza en la relación diseño y artesanía. Esta relación diseño-artesanía toma en cuenta que en un proceso de transculturación inevitable el diseño moderno aporta la racionalidad y funcionalidad indispensables para competir en el mercado, y por otro lado, la articulación con artesanías y artes populares permiten dar cuenta de la dimensión simbólica vinculada al carácter identitario:

La formación del técnico, del diseñador, del investigador, (sic) es CRÍTICA, puesto que, por una parte, debe saber reconocer y evaluar equilibradamente el valor real de nuestro patrimonio cultural y por otra, captar el conocimiento tecnológico apropiado. [...] Esto incluye la formación de un plan para el desarrollo de Centros de Diseño (León, 1981, pp. 84-85).

De esta forma, el discurso como institución social fue legitimando el campo del diseño, otorgándole reconocimiento cuando los cambios culturales y sociales lo hicieron posible:

Lo que liberó a la profesión y a su imagen de sus claros límites originales no fueron las diferentes designaciones y concepciones de entrenamiento, sino los cambios internos y externos en la totalidad de las estructuras económicas,

sociológicas y de producción industrial en general. Esto produjo la situación actual de especialización en la profesión, en el entrenamiento, en el proceso de planear (Arroyo, 1981, p. 100).

Al mismo tiempo, el diseño se constituyó en un dispositivo que dio legitimidad al accionar de los agentes. En los términos *bourdeanos* del *sentido práctico*, el discurso constituyó el capital simbólico requerido para ingresar en el campo. Por consiguiente, quienes se posicionaron primero fueron aquellos capaces de desplegar ese capital con *la debida anticipación*. Es por ello que aquellos actores con sentido del juego fueron los primeros en posicionar su autoridad en el campo.

Tener el sentido del juego es tener el juego en la piel; es dominar en estado práctico el futuro del juego; es tener el sentido de la historia del juego. Así como el mal jugador siempre va a destiempo, siempre demasiado pronto o demasiado tarde, el buen jugador es el que anticipa, el que se adelanta al juego (Bourdieu, 1997, p. 146)

Fue así como Claudio Malo González se posicionó como una autoridad local en el emergente campo disciplinar del diseño en el Ecuador. “El cuencano Claudio Malo es uno de los personajes que más ha aportado en el desarrollo del Diseño en Cuenca, a pesar de no estar ligado directamente a ninguna de las disciplinas relacionadas con el diseño” (Calisto y Calderón, 2011, p. 117). El plan de acción de Malo, su estrategia, más que intencional y deliberadamente proyectada, fue producto de un *habitus*, es decir, fue consecuencia de una apropiación simbólica de las reglas del campo. Es así cómo, las estrategias resultan algo natural para los agentes, funcionan como disposiciones adquiridas dentro de un juego ya interiorizado. Es por ello que

la mayor parte de las acciones humanas tienen como principio algo absolutamente distinto de la intención, es decir disposiciones adquiridas que hacen que la acción pueda y tenga que ser interpretada como orientada hacia tal o cual fin sin que quepa plantear por ello que como principio tenía el propósito consciente de ese fin [...] el jugador, tras haber interiorizado profundamente las normas de un juego, hace lo que hay que hacer en el momento en que hay que hacerlo, sin tener necesidad de plantear explícitamente como fin lo que hay que hacer (Bourdieu, 1997, p. 166).

Esta posición de autoridad en el campo fue alcanzada por Claudio Malo, pese a que la concepción del diseño vinculado con la artesanía y las artes populares no fue creada por él. En esto tuvieron que ver las experiencias anteriores, tanto en Ecuador como en otros países latinoamericanos como México, y la clara influencia de Daniel Rubín de la Borbolla, referente y creador de los talleres y cursos en el CIDAP, cuyo propósito fue “incorporar la artesanía a los avances tecnológicos sin que pierda su sentido de autenticidad, [...] y el Doctor [Rubín] de la Borbolla decía que para eso era muy importante un enfoque de la artesanía desde el punto de vista del diseño” (C. Malo, comunicación personal, 25 de abril, 2018).

Sin embargo, la particularidad de las acciones de Claudio Malo radica en asignar al vínculo diseño-artisanía un sentido apropiado dentro del contexto sociocultural ecuatoriano. Por su intermedio se institucionalizó, con la creación de la carrera de diseño en Cuenca -sobre la base del vínculo diseño-artisanía como ideología fundacional- una concepción distinta para el diseño. En el camino, Malo fue consolidando su posición de autoridad, a partir de condiciones sociales de posibilidad, generadas por la apertura de un debate intelectual donde se discutieron, entre otros temas, las características apropiadas del diseño en el Ecuador. Este fue el espacio para que Malo expresase la necesidad de pasar de un diseño artesanal como práctica meramente empírica, a una redefinición de los límites disciplinares del diseño. Esta última sustentada en un modelo de enseñanza-aprendizaje acorde con las dinámicas productivas y culturales ecuatorianas, que se ofrecería como base para la legitimación del diseño.

Ya no es suficiente el buen gusto o el chispazo genial, son necesarias información y destrezas. [...] En nuestro medio, aún no podemos hablar con claridad del diseñador profesional que ha dedicado algunos años de su vida a estudiar y formarse en estas disciplinas y que ejercita sus conocimientos y destrezas sistemáticamente (Malo, 1981, p. 14)

Además de la creciente demanda de diseñadores profesionales y los cambios sociales, diversas circunstancias institucionales hicieron posible la creación de la carrera de diseño en Cuenca. El desarrollo productivo que vivía la ciudad de Cuenca durante los años setenta del siglo XX, hizo necesaria la creación de nuevas carreras que satisficieran los requerimientos técnicos de una creciente industria: “la ciudad experimentaba cambios internos profundos: adquiriría un nuevo perfil industrial tras décadas de mirar exclusivamente al campo, lo que implicaba cambios en la clase media y en las aspiraciones universitarias de los hijos de estas familias” (Universidad del Azuay, 2018, p. 20). En 1968 se creó el Instituto Superior de Filosofía de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil en Cuenca –“un nombre larguísimo”, señala Claudio Malo” (p. 33) –. Luego, este instituto pasaría a formar parte de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, convirtiéndose así en su sede en Cuenca (PUCE-SC). Para los inicios de la década de 1980, la PUCE-SC tenía intenciones de convertirse en una Universidad independiente para lo cual, debía contar con al menos tres carreras de las dos con las que contaba en ese momento. De ahí que surgiera la idea de crear una carrera “técnica” que, además de satisfacer la creciente demanda educativa, permitiese cumplir con el objetivo de independizarse de la PUCE. “Entonces, me invitaron a que creemos una Facultad técnica para poder liberarse de la PUCE de Quito” (G. Álvarez, comunicación personal, 8 de octubre, 2019). Surge así la idea de crear una carrera de Diseño, como contrapartida a la carrera de Arquitectura que existía ya en la estatal Universidad de Cuenca. Así lo describe el arquitecto Vicente Mogrovejo, uno de los docentes fundadores:

como academia, el diseño no había. Pero, en algunos lados estaban surgiendo las escuelas de diseño. Es más, habían algunos países que ya tenían un fuerte desarrollo académico sobre el diseño. Entonces, la Universidad en esa época también

estaba buscando la posibilidad de crear nuevas opciones como carreras profesionales. Y esta era una opción importante, interesante, porque en el mundo se estaba desarrollando bien, ya mucho tiempo, y porque el potencial de la gente aquí era, por cierto, bueno y podía permitir que la carrera tenga aceptación y se desarrolle bien (V. Mogrovejo, comunicación personal, 16 de octubre, 2019).

Es así que, a partir de la iniciativa del entonces Decano General de Investigaciones de la PUCE-SC, el Dr. José Cuesta Heredia, y el arquitecto Guido Álvarez, Director de Obras Arquitectónicas a cargo de la construcción del campus de la PUCE-SC y docente en la Universidad de Cuenca, se comenzaron a realizar los primeros. Malo González, uno de los docentes fundadores de la universidad y, por ese entonces Decano de Coordinación Académica, se sumó al proyecto consciente de que ese era el espacio idóneo para concretar las ideas respecto a la creación de una carrera de diseño que permita institucionalizar el vínculo diseño y artesanía.

Esta coyuntura inauguró la subsecuente relación del CIDAP, por intermediación de Claudio Malo, con la Pontificia Universidad Católica del Ecuador Sede Cuenca, “el CIDAP, que ya tenía antecedentes en diseño artesanal, evidentemente participó, de alguna manera, a que se cree esta escuela de diseño” (C. Malo, comunicación personal, 15 de octubre de 2109). Esta cooperación permitió que Arroyo y Soto Soria contribuyeran con sus: “Fue también importante la presencia de notables diseñadores que llegaban a dar cursos internacionales en el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP), dirigido por el Dr. Malo González” (Cordero, 2018, p. 63). Esa incorporación permitió reorientar la carrera hacia lo que se consideraba más adecuado, esto es un diseño generalista –integral– con un vínculo hacia las artes populares y la artesanía: “la preocupación nuestra era vincular el diseño y la artesanía con la enseñanza del diseño, porque éramos una carrera recién creada y esa era nuestra preocupación inicial” (D. Jaramillo, comunicación personal, 17 de octubre, 2019). Así lo recuerda Juan Lazo, uno de los primeros egresados:

el CIDAP manejaba la artesanía y manejaba el diseño, traían sobre todo diseñadores mexicanos, me acuerdo de Soto y tal vez Aguirre y, claro, es gente que sabía mucho de cómo trabajar en diseño. México es un pionero en Latinoamérica en Diseño. [...] Entonces, de alguna forma, lo que se quiso aplicar aquí fue algo similar: vincular al diseño y la artesanía; rescatar a la artesanía que ya estaba, cómo decir, muy repetida y darle un enfoque más contemporáneo (J. Lazo, comunicación personal, 15 de octubre, 2019).

Con el fin de dar forma a la carrera, en sus inicios se creó una comisión encargada de generar el plan de estudios, integrada por los arquitectos Guido Álvarez, Patricio León y Diego Jaramillo.

Había que recurrir a arquitectos porque era la única carrera en la que había un Diseño de esta manera, con alguna visión de la cultura popular, la tradición para mantener la Arquitectura en Cuenca [...] había arquitectos que estudiaron

Arquitectura porque no había otra elección de carrera, entre ellos, por ejemplo, Diego Jaramillo [...] Igual, Patricio León, él inclusive tomó cursos de Diseño en España pero es graduado de arquitecto (C. Malo, comunicación personal, 25 de abril, 2018).

Se nombró como primer director de la carrera, y posterior escuela, a Diego Jaramillo quien había estado involucrado con el CIDAP como alumno en los cursos de Diseño y Artesanía, y participado de los dos seminarios nacionales de diseño. Según Malo: “se encontró que él era una persona muy indicada, [...] reunía cualidades que eran mayores para una Facultad de Diseño que las de un arquitecto común y corriente” (comunicación personal, 25 de abril, 2018). De esta forma, se consolidó la perspectiva fundacional de la Escuela de Diseño en 1984 con una visión desde

un enfoque de liberación nacional a través de la creación de un nuevo modelo social basado en las raíces propias, el potencial tecnológico local y en una profunda conciencia de la identidad cultural. Una enseñanza del diseño orientada hacia una libertad de campo pero sustentada en la realidad del mercado. Una profunda conciencia de la función social y del contenido democrático del diseño (Jaramillo, 1988, pp. 89-90)

No obstante, pese a que el plan de estudios estuvo completado a nivel general, se necesitaba del apoyo y asesoría permanente de una persona con experiencia, conocimientos y relación académica probada con el diseño, algo que los mexicanos Soto Soria y Aguirre no podían hacer a plenitud debido a compromisos ya adquiridos en su país. Fue así que los mismos diseñadores mexicanos sugirieron a Malo que era necesario contar con la colaboración de una persona capaz de llenar estas expectativas. Ellos

sostenían que al no haber aquí diseñadores en el Ecuador [...] sería muy conveniente alguien que tenga experiencia de profesor en la carrera de diseño para que se establezca aquí y ayude, porque una cosa es dar la teoría y otra es la organización práctica a medida que avance la carrera (C. Malo, comunicación personal, 25 de abril, 2018).

Al principio se buscó en México sin éxito. Más adelante, durante el curso de Diseño Artesanal en Catamarca, Argentina, Malo contacta a uno de los estudiantes del curso, Adrián Bromiguer quien, a su vez, le habló sobre la arquitecta y profesora en la Universidad de Buenos Aires, Dora Giordano:

Claudio Malo tuvo referencias de mí porque yo era profesora de la carrera de Diseño Industrial. Me conoció y además sabía que era profesora de la Universidad de Buenos Aires y tenía datos de mis antecedentes a través de otra persona que me conocía [Adrián Bromiguer], entonces tuvimos una conversación y él se dio cuenta de que, por mi visión de la problemática del diseño que yo pude

expresar en ese momento, yo era la persona indicada (D. Giordano, comunicación personal, 13 de marzo, 2018).

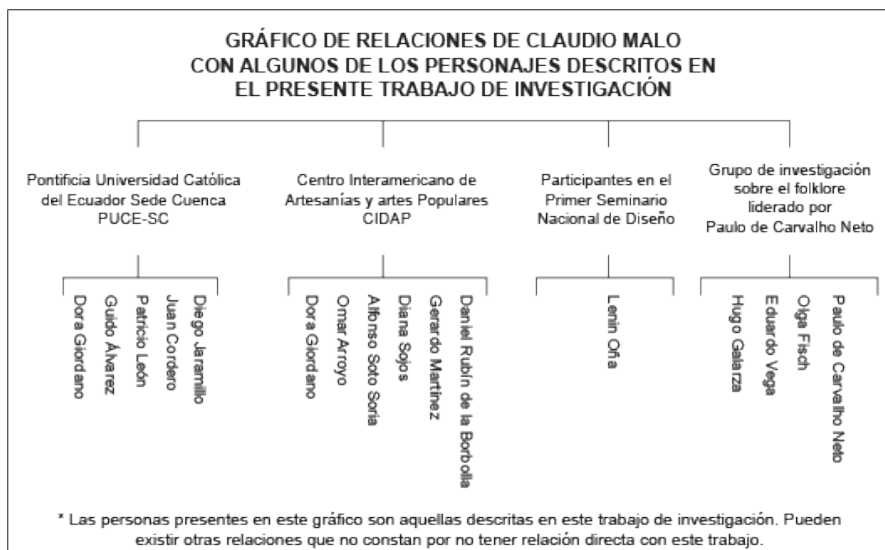


Figura 32. Relación de Claudio Malo con algunos de los personajes

Finalmente, la colaboración se concretó mediante un acuerdo entre, para ese entonces, la PUCE-SC y la Universidad de Buenos Aires que permitió a Giordano viajar a Cuenca para colaborar en la consolidación del plan de estudios. El reto no era menor, ya que el objetivo planteado por Malo no era el de trasplantar un modelo de estudios, bien fuera moderno-racionalista como el caso de la HfG-Ulm, o vinculado a la artesanía como era el caso de algunas instituciones de enseñanza en México, sino dar forma a una concepción sobre la enseñanza del diseño adecuada al contexto sociocultural ecuatoriano, tomando así al vínculo artesanal como un *potencial transformador*.

Claudio Malo fue un visionario, porque él como antropólogo supo comprender la situación de América Latina en ese momento y supo anticipar, o avanzar con su pensamiento, de lo que podría ser el diseño respecto de la producción artesanal. ¿Por qué? Porque, el marco ideológico que había en ese tiempo era el de la “recuperación de lo propio”. Entonces, la “recuperación de lo propio” no podía quedarse en lo de antes y repetir siempre lo de antes. Claudio Malo vio en el diseño un potencial transformador, y eso fue lo que hablábamos. Lo interesante del diseño no era repetir siempre lo mismo, porque era si vos re-

cuperás las artesanías, recuperaste y, ¿qué haces?, ¿seguir haciendo siempre lo mismo? Entonces, Claudio Malo entendía al diseño como lo más importante en ese momento y yo también lo comprendí así, él como antropólogo y yo como diseñadora (D. Giordano, comunicación personal, 13 de marzo, 2018).

¿Por qué se ha tomado a la carrera de Diseño fundada en 1984 en la entonces PUCE-SC como referente para hablar sobre el paso “del discurso a la enseñanza” que es el título de este apartado? ¿Por qué no analizar la formación de otras carreras como la creada en Ibarra en la PUCE-SI en 1982, que antecede por dos años a la cuencana, o a otras escuelas de enseñanza pioneras como el Instituto Metropolitano de Diseño en Quito, o la fundada en 1994 en la PUCE-Quito con su antecedente en el INDICE y que tuvo como uno de sus fundadores a Bossano?

La respuesta radica, por una parte, en el vínculo diseño-artesanía que, partiendo desde una visión antropológica de la cultura, fue especialmente recuperado a la hora de la fundación de la carrera. Por otro lado, y como consecuencia de esto mismo, se desarrolló una concepción singular y propia del diseño que se convirtió en fundamento para el tipo de enseñanza de la escuela. Por ende, no se trató de transponer o adaptar una concepción sobre el diseño de un lugar a otro –fuese la de la HfG-Ulm que tuvo muy buena acogida en otras carreras de diseño latinoamericanas, o modelos más acordes al vínculo diseño-artesanía, como sucedía ya en algunas escuelas en Colombia o México– sino de realizar un cambio cualitativo en el modo de concebir y en el modo de enseñar la disciplina, acorde a la sociedad ecuatoriana de la época. “¿Qué otros caminos había? Y, empecé con la innovación. ¿Qué significa la innovación? La diferencia es que para mí la innovación no es modernización, es innovación; yo le llamo mutación, porque hay un cambio cualitativo” (D. Giordano, comunicación personal, 3 de marzo, 2018). Si la importancia histórica de Claudio Malo fue haber pasado del discurso a la acción, Dora Giordano tiene el mérito de que su aporte teórico y académico, haya dado la forma final a la nueva concepción disciplinar en sintonía con el discurso y con la agencia que le antecedieron. Y luego, llevarla a la práctica en la enseñanza del diseño. Aquí sus palabras:

en ese momento los más lúcidos se dieron cuenta que era la oportunidad de reivindicación. Entonces, se empezó a trabajar sobre los valores tradicionales, ese era el discurso. Cuando yo llegué era eso, un discurso de arenga de recuperación de los valores tradicionales [...] Pero eso no avanza, no transforma, entonces, ahí es donde empieza cómo tenía que transformarse el modelo cultural para que el diseño tenga cabida en una ideología como la nuestra (D. Giordano, comunicación personal, 13 de marzo, 2018).

Para mí esto es muy importante porque ni el trasplante del modelo, ni tampoco pasemos al otro extremo y seamos creativos, como los extremos de un modelo cartesiano duro en donde no hay otra posibilidad, sino construir un modelo conceptual emergente de esa relación. Ese era el desarrollo que queríamos allí (D. Giordano, comunicación personal, 14 de marzo, 2017).

De ahí que el resultado fue tomar a la artesanía y al diseño moderno como manifestaciones culturales diferentes, no contrapuestas, dejando así a un lado las dicotomías presentes en los discursos anteriores. “La escala desarrollo-subdesarrollo no es dialéctica, puesto que tal concepto define una síntesis comprensiva y valorativa entre los extremos” (Giordano, 1988, p. 42). Por consiguiente, la concepción emergente sobre el diseño tomó a la artesanía y las artes populares, no como modos productivos o técnicos, menos aún como expresiones culturales relacionadas a uno de los extremos de la dialéctica desarrollo-subdesarrollo, sino como modos de expresar, de actuar, de valorar, de vivir, por ende, como elementos multidimensionales de la cultura. A partir de un pensamiento relacional, se vincularon las dimensiones de lo empírico-artesanal y del diseño como representantes del pensamiento moderno racional, estableciendo así un modo de concebir la enseñanza cuya base era el taller –el hacer como fuente de reflexión– del cual surgen los conceptos, las definiciones, en fin, las teorías.

Para mí, esos eran los dos ejes, uno el ideológico, digamos, cómo enfocar el diseño, y el otro, cómo sería establecer la relación teoría y práctica. No iba a ser más teorías aplicadas a la práctica, sino, sobre la práctica empezar a emerger conceptos para la reflexión, y ahí se recurría a la teoría o se elaboraba teoría. Esa era la propuesta que surgió [...] No diciendo con esta teoría vamos a hacer tal cosa como se hacía en el movimiento moderno. Entonces, eso fue uno de los mayores logros que tuvimos: empezar a trabajar con la práctica (D. Giordano, comunicación personal, 14 de marzo, 2017).

Si bien existió semejanza con el modelo de enseñanza de la Bauhaus caracterizado también por los talleres de oficio y un origen vinculado a la artesanía, la diferencia de la escuela de diseño de Cuenca fue su intento por salir del pensamiento positivista, al adoptar una perspectiva que tomó en cuenta la diversidad y la heterogeneidad del mapa cultural ecuatoriano. Eso se planteó a partir de un enfoque basado en relaciones; “esta carrera no puede ser armada desde el diseño industrial. Hay que armarla de otra manera. Y se me ocurrió una cosa, que me pareció, y que sigue en práctica allá, que es hacer todo en función de relaciones” (D. Giordano, comunicación personal, 14 de marzo, 2017). Por lo tanto, las soluciones propuestas recuperaban al proyecto como solución integradora, en este aspecto no se tomaba en cuenta solo la materialidad, sino también al conjunto de otros componentes inmateriales como la visualidad; asimismo, se podía partir del tipo de producción artesanal, para luego derivar el proyecto a otros modos de producción diferentes; o partir del paradigma cultural artesano para luego proyectar soluciones destinadas a otros modos de pensamiento. En este sentido, la carrera, si bien surgió del vínculo diseño-artesanía, terminó desviándose hacia el diseño integral con un enfoque holístico y general de las posibilidades del diseño como campo unificado y unificador. Así lo recuerda Juan Alvarado, egresado de la tercera promoción:

Y al final, tú intencionalmente lo puedes manifestar, decidiendo por una materialidad, por una tecnología, por una expresión, por lo que sea, tú decides inten-

cionalmente entre usar madera o usar acrílico, entre usar piedra o usar arcilla, lo sabías. No era una cosa que así debía ser, lo tomabas, tenías el criterio para saber si así debía ser (J. Alvarado, comunicación personal, 10 de mayo, 2018).

Sebastián Malo, egresado de la primera promoción lo describe de la siguiente manera:

Esa flexibilidad que te daba esa educación generalista, lo que te enseña, es que tú tienes que adaptarte, y para adaptarte tienes que oír, aproximarte y aprender permanentemente. Y, ese es el gran reto, hoy por hoy, para cualquier diseñador, para cualquier carrera. A veces la especialidad nos puede volver muy tiosos, muy duros para un cambio y, en esta época, es nuestra tumba, estaríamos completamente condenados a desaparecer si no tenemos la capacidad de cambiar (S. Malo, comunicación personal, 18 de octubre, 2019).

Adicionalmente, el vínculo con el CIDAP y la cultura artesanal cuencana, permitían generar intersecciones entre modos de pensamiento diversos, mediante la apertura de espacios en donde artesanos y estudiantes de diseño pudiesen interactuar;

siempre hubo la opción de participar en los talleres. Muchos se desarrollaron en Cuenca y muchos se desarrollaban en Latinoamérica. Y venían artesanos, y nosotros, para nosotros, siempre fue este sistema que utilizó el CIDAP de mezclar, es decir, del artesano de oír del diseño y el diseñador de oír de la artesanía, fue lo que paralelamente reforzó el crecimiento de nuestra carrera como diseñadores (S. Malo, comunicación personal, 18 de octubre, 2019).

Sin embargo, el pensamiento tipológico característico de la modernidad, continuó pesando de cierta manera. Esta tendencia a dividir lo útil de lo *bello*, hizo difícil lograr el propósito de integrar artesanía y diseño, en lo que se pretendía como un homenaje a la *obra de arte total*. La tendencia social de posicionar a lo moderno como pensamiento dominante frente a otras realidades culturales hizo que en la práctica la intersección no se tradujera necesariamente en integración o vínculo. Además de las diferencias culturales, también pesaron factores de distinción entre clases sociales. Otro de los egresados de las primeras promociones, Cristian Mogrovejo, lo percibe retrospectivamente de esta forma:

siempre hubo una separación en lo que tiene que ver con lo social, entre el maestro artesano de una clase social baja y el diseñador que, generalmente, es de una clase social más alta, con privilegios. Y, nunca vi una verdadera sinergia entre esos dos mundos, siempre se separaron. Los que salíamos de diseño allí [de la PUCE-SC], íbamos a estudiar afuera, otros abrían sus talleres, talleres que seguían en las mismas burbujas sociales, en las mismas élites trabajando para ellos, entre ellos y para ellos, y utilizaban la mano de obra de un artesano para cumplir con su trabajo, nada más, pero nunca vi una sinergia (C. Mogrovejo, comunicación personal, 20 de junio, 2019).

Por otro lado, desde el pensamiento del artesano, existió una resistencia al cambio, a aceptar otras maneras de percibir y valorar otras síntesis formales consideradas como ajenas. Guillermo Vega, hijo de Eduardo Vega y uno de los primeros egresados, lo describe así:

Un ejercicio en el pénsum era, luego de hacer muchos diseños, maquetas, prototipos, ir donde un artesano, empaparse bien de la realidad de ese taller, de ese artesano, de su forma de trabajar, de su técnica y proponer un diseño moderno para que sea producido por ese artesano. Entonces, íbamos con mucha ilusión y obviamente el artesano hacía el prototipo que todos habíamos diseñado pero, la reacción que todos recibimos de los artesanos, diferentes artesanos de toda índole, era que ellos decían “sí, sí, bonito está pero, usted que viene aquí a querer enseñarnos o a querer hacer cosas que no se van a vender, porque nosotros lo que hacemos es esto y hacemos esto porque esto se vende pero, lo que usted está proponiendo es como una locura” (G. Vega, comunicación personal, 27 de abril, 2018).

Posteriormente, la carrera, sin dejar a un lado su ideología fundadora, terminó por alejarse de la visión integradora del diseño hacia otra que tomaba en cuenta *los diseños* como campos análogos, pero diversos. Claudio Malo (2017) lo describe de esta manera:

aquel origen de un diseño con enfoque integral, fuertemente vinculado a la prolifera y diversa producción artesanal de la región, y a los modos de producción local; fue abriéndose paso hacia nuevos campos de intervención, de la mano de los avances tecnológicos y de las nuevas maneras de pensar y hacer diseño (C. Malo, 2017, p. 25)

En conclusión, el paso de un discurso singular sobre el diseño hacia la su enseñanza, se evidencia en el legado que ha tenido esta carrera en Cuenca, lo que pone de manifiesto la irrupción que tuvieron las ideas que motivaron su creación. Este legado, establecido sobre la base de una histórica interacción entre diseño y artesanía, construyó nuevos sentidos referentes a lo artesanal y lo industrial, lo tradicional y lo moderno, tanto en los ámbitos productivos como simbólicos. Más que influencia, este conjunto de ideas “entró en el juego y dinamizó el juego” (S. Malo, comunicación personal, 18 de octubre, 2019).

La creación en 1984 de la Escuela de Diseño en la entonces PUCE-SC, fue el resultado de una serie de transformaciones que se remontan a la irrupción del pensamiento moderno en la sociedad ecuatoriana, manifestado en el arte y la arquitectura. La separación entre las bellas artes y los oficios, llevó a repensar las categorías sociales otorgadas a las producciones culturales de tipo material y visual. Un nuevo tipo de objetos y de imágenes fueron surgiendo con el cambio de las condiciones productivas y culturales. La inmigración de artistas y arquitectos europeos aceleró la circulación de las ideas modernas respecto a lo formal y proyectual. En un mapa cultural heterogéneo y diverso ubicado dentro del dentro del estado-nación ecuatoriano de entonces, estas ideas, inevitablemente, circularon e interactuaron con las artes y las artesanías populares, provocando hibridaciones en los

ámbitos simbólicos y productivos. Un incipiente campo del diseño se fue conformando en este proceso en un diálogo abierto con el arte, la artesanía y la arquitectura. En un contexto social y temporal influenciado ideológicamente por un pensamiento latinoamericano atravesado por las dicotomías dependencia-independencia, desarrollo-subdesarrollo y centro-periferia, estas prácticas no tardaron en convertirse en el objeto de nuevas concepciones sobre el diseño que yuxtaponían conceptos e ideologías en clave cultural y política de la época. Como resultado de estas acciones surgió una propuesta que, partiendo de la idea de relacionar diseño y artesanía, sentó las bases para la fundación de una de las primeras carreras de diseño del país.

| LÍNEA DE TIEMPO DE ACONTECIMIENTOS RELACIONADOS A PERSONAJES E INSTITUCIONES MENCIONADOS EN ESTE TRABAJO | | |
|--|-----------|--|
| Rafael Rivas Nevárez | 1936 | Fundó la fábrica de juguetes HO |
| Karl Kohn | 1939 | Arquitecto austrohúngaro, llega a Quito. Pionero de la Arquitectura Moderna y diseño de mobiliario. |
| Olga Fisch | 1939 | Artista expresionista austrohúngara, llega a Quito. Pionera en vincular el arte moderno y la artesanía para el diseño de productos. |
| Jan Schreuder | 1940 | Artista expresionista holandés, llega a Quito. |
| Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) | 1944 | Se funda en Quito la Casa de la Cultura Ecuatoriana |
| Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía (IEAG) | 1950 | Se crea al Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía (IEAG), adscrito a la Casa de la Cultura Ecuatoriana. |
| Programa Indigenista Andino | 1950 | Se crea el Programa Indigenista Andino, adscrito a la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Jan Schreuder dirigió el Centro de Tecnificación de la Industria Campesina, donde realizó talleres que vincularon las técnicas artesanales de tejido de las comunidades indígenas con el diseño moderno. |
| Araceli Gilbert | 1950 | Viaja a París donde conoce a Auguste Herbin y se relaciona con el grupo Abstraction-Création. |
| Araceli Gilbert | 1955 | Realiza su primera exposición en Quito, donde finalmente se radicaría. |
| Hugo Galarza | 1956-1957 | Hugo Galarza llega a Quito en 1956 para estudiar Arquitectura en la recientemente creada Facultad de Arquitectura y Urbanismo en la Universidad Central del Ecuador. Desde 1957 colabora con Jan Schreuder en el Programa Indigenista Andino. |
| Paulo de Carvalho Neto | 1961 | Llega al Ecuador Paulo de Carvalho Neto como agregado cultural de la Embajada de Brasil. |

>>> continúa

| | | |
|--|-------------------------|---|
| Instituto Ecuatoriano del Folklore (IEF) | 1961 | Se crea el Instituto Ecuatoriano del Folklore (IEF) adscrito a la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Paulo de Carvalho Neto fue el primero en dirigir esta institución y en organizar un proyecto sistemático de investigación sobre las artes populares y las artesanías en el Ecuador, que dieron como resultado la publicación del <i>Diccionario del folklore ecuatoriano</i> (1964) y de la <i>Antología del folklore ecuatoriano</i> (1970). |
| Hugo Galarza | 1961-1962 | Hugo Galarza viaja a Cranbrook Academy of Art, en Detroit, para estudiar Diseño. |
| Eduardo Vega | 1961-1962 | Eduardo Vega viaja Inglaterra para estudiar diseño en el Brixton School of Building. |
| Centro de Desarrollo Industrial del Ecuador (CENDES) | 1962 | Se crea el Centro de Desarrollo Industrial del Ecuador. |
| Peter Mussfeldt | 1962 | Llega al Ecuador. Llega primero a Quito para luego trasladarse a Guayaquil. |
| Charles McGee | 1962-1963 | Llega al Ecuador, invitado por Hugo Galarza y a través del Punto IV, el diseñador estadounidense Charles McGee. |
| Centro Experimental de Diseño | 1962-1963 | Hugo Galarza y Charles McGee crean el Centro Experimental de Diseño adscrito a CENDES. |
| Tosca Originales | 1962-1963 | Hugo Galarza y Charles McGee fundan Tosca Originales, donde comercializan objetos diseñados por ellos y producidos artesanalmente. |
| Arctectum y Foresta | 1965-1966 Aprox. | Fernando Jaramillo funda Arctectum y Nicanor Fabara, Milton Barragán, Ramiro Pérez y Jaime Dávalos fundan Foresta. Empresas de diseño y producción de mobiliario. |
| Claudio Malo Gonzáles | 1968 | Claudio Malo Gonzáles, Doctor en Filosofía y Letras, regresa al Ecuador luego de haber estudiado Antropología Cultural en Saint Xaviers College en Chicago. |
| Estudio Z | 1970-1972 Aprox. | Milton Barragán funda Estudio Z, empresa que tuvo la representación de Herman Miller en Ecuador y que comercializó mobiliario diseñado por Milton Barragán y fabricado en fibra de vidrio y metal cromado por FibroPlast. |
| Cátedra de Diseño en la Carrera de Arquitectura en la Universidad Central del Ecuador | 1972 | Se crea la primera Cátedra de Diseño en la Carrera de Arquitectura en la Universidad Central del Ecuador, cuyo docente fue Hugo Galarza. |
| Eduardo Vega | 1973 | Funda ARTESA en Cuenca. |
| Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP) | 1975 | Se crea en Cuenca el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP). |

>>> continúa

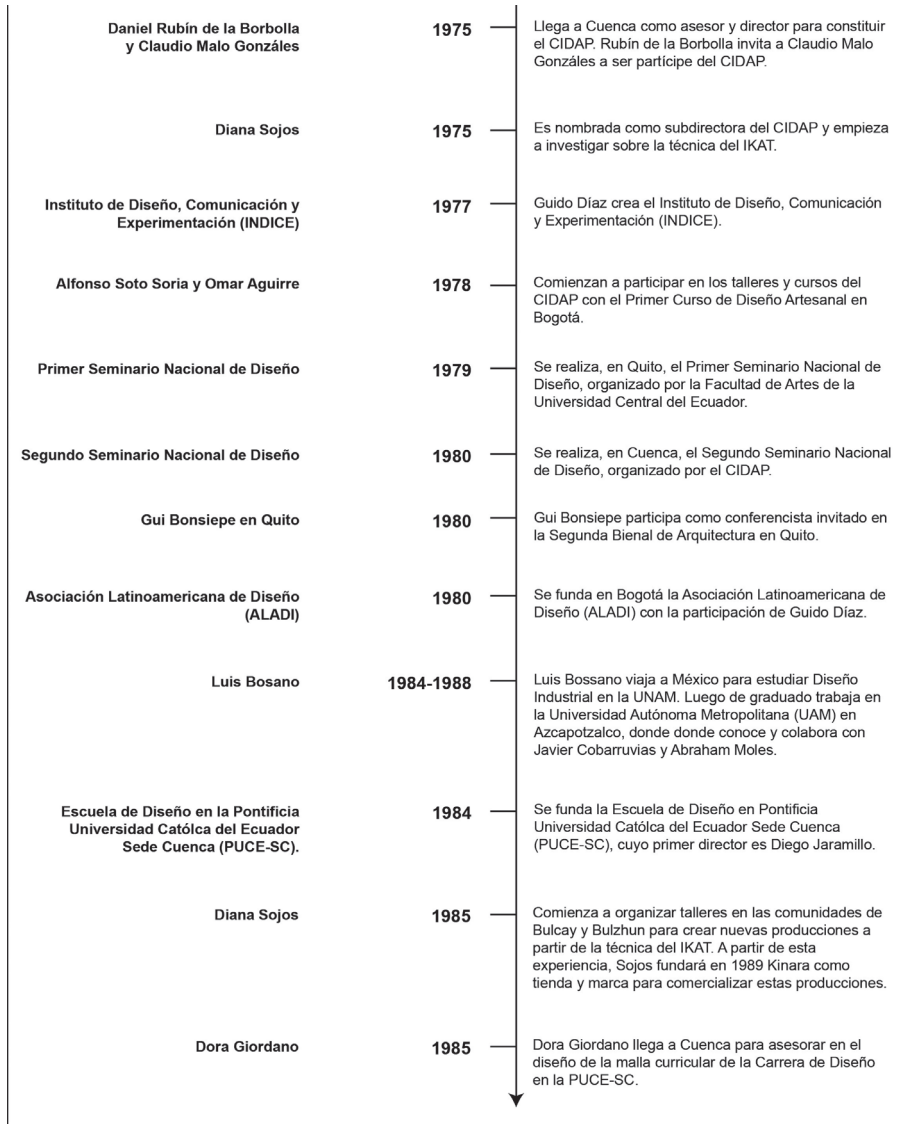


Figura 35. Cronología de acontecimientos relacionados a personajes e instituciones descritos en este trabajo.

Conclusiones

La práctica del diseño moderno en el Ecuador tiene sus orígenes en la serie de transformaciones sociales y culturales de las primeras décadas del siglo XX. Estas transformaciones se hicieron evidentes en el arte y la arquitectura, pero, también marcaron las maneras de producir y dar significado al conjunto de la cultura material y visual. No tuvieron un origen único sino, más bien, modificaron las prácticas culturales a partir de un conjunto de acontecimientos, cada uno con su propio árbol de derivaciones. Uno de estos se originó a partir del cambio que supuso la separación entre las producciones utilitarias de aquellas consideradas artísticas, resultado de la división entre las bellas artes y los oficios. Con la irrupción de los procesos de industrialización y el consumo masivo, esta división generó nuevas tipologías que discriminaron a los productos entre industriales y artesanales. Esto creó un vacío en el mercado artesanal, lo que afectó significativamente al conjunto de las actividades que se dedicaban a dar forma a estos productos que tuvieron que adaptarse conforme a las nuevas categorías. Este proceso fue un punto de ruptura que generó la necesidad de vincular el diseño moderno y la artesanía, lo que dio origen, posteriormente, a una manera particular de concebir el campo disciplinar en el Ecuador.

Concebida inicialmente como una actividad asociada exclusivamente con las cadenas productivas, la práctica del diseño se fue juntando de a poco con otros saberes que le han permitido comprender y reflexionar sobre su relación con la sociedad, por ende, transformándose en una disciplina. No obstante, su concepción no es homogénea, sino más bien el resultado de las transformaciones sociales que dieron forma a diversos paisajes culturales. Retomando las ideas de Stuart Hall (2017), es posible pensar la cultura como formas de poder que circulan alrededor de dinámicas de representación, ideología y dominación. De manera similar, se puede describir al diseño: gestor de significantes que construye sus significados desde una diversidad de miradas atravesadas por la dimensión de lo ideológico y por dinámicas de transculturación y hegemonía. Estas formas de poder, sintetizadas en objetos e imágenes, fueron construyendo su legitimación.

A diferencia de una práctica legítima, una práctica en vía de legitimación plantea a los que se entregan a ella la cuestión de su propia legitimidad. Los que quieren romper con las reglas de la práctica común y rehúsan conferir a su actividad y a su producto la significación y la función acostumbradas, se ven constreñidos a crear íntegramente el sustituto (Bourdieu, 2002, p. 35).

Por lo tanto, el diseño como campo disciplinar se formó a partir de un conjunto de discursos heterodoxos, manifestaciones de un nuevo conjunto de saberes y prácticas (Devalle, 2009) que, en esencia, son *proclamas de modernidad*. Estas proclamas: racionalidad, funcionalidad, técnica, vanguardia y progreso son, al mismo tiempo, enunciados cuyo significado se define en la instancia social de reconocimiento (Verón, 2004). Este sentido que se le da al diseño es culturalmente inestable e, irónicamente, guarda en sus *proclamas de modernidad* las razones de su constante crisis. En consecuencia, en su intento por imponerse culturalmente, en otras palabras, en su intento por “modernizar” las sociedades, el diseño moderno no es capaz de escapar de los efectos de las derivas de la semiosis social (Verón, 2004).

La *euromodernidad* proyectó el diseño sobre la base de sus propias necesidades y utopías; la HfG-Ulm es un ejemplo. No obstante, este diseño, al ser un discurso *eurocentrado*, al momento que sus enunciados se inscriben en otros mapas culturales, surge la pregunta: ¿cuál es el diseño apropiado para cada formación cultural? De ahí que, en una sociedad como la ecuatoriana –considerada periférica–, donde modernización y crisis son una constante, los significados se transforman continuamente, se yuxtaponen a nuevos lenguajes culturales, y surgen otras utopías y necesidades. De esta manera, se desplegaron las condiciones sociales para el advenimiento de nuevas prácticas productivas y culturales que hicieron entrar en crisis a las artes populares y a las artesanías, formaciones culturales que escapan al pensamiento racionalista dicotómico: la separación entre lo útil y lo bello terminó siendo una aporía. Fue así como las artes populares y las artesanías adquirieron un nuevo significado, surgiendo una concepción diferente del diseño con el propósito de dar un nuevo sentido a lo utilitario y a lo simbólico, modernizando lo tradicional, por ende, poniéndolo en crisis.

Esta nueva concepción se puso de manifiesto en las *Memorias* del Primer Seminario Nacional de Diseño que representa la primera evidencia de un discurso que tomó al diseño como tema central. Adicionalmente, las *Memorias* fueron el punto de partida para que el CIDAP tomase la posta y, estratégicamente, sobre el espacio dejado por otros actores³¹, construyera y difundiera su propia postura sobre el diseño. En ese marco se reflexionó, desde el ámbito intelectual, sobre la relación entre el diseño y la artesanía en el Ecuador, dando origen a un cambio de significación sobre el diseño como campo disciplinar en el contexto sociocultural ecuatoriano. En estos textos se describen críticamente los nuevos modos de producir y consumir, proyectar y experimentar, que determinaban, a su vez, nuevas prácticas que necesitaban legitimarse socialmente.

Algunos de esos actores reconocieron el momento cultural y social y, aprovechando estratégicamente la coyuntura, tradujeron el discurso en una propuesta de enseñanza del diseño. De esta manera, dieron forma y difundieron una nueva concepción disciplinar, describiendo sus reglas, sus dinámicas, contribuyendo a conformar un *habitus* e interiorizando una *illusio*. Claudio Malo, como actor en este proceso, tuvo la visión para reconocer la paulatina consolidación del diseño en la sociedad ecuatoriana, y fue tomando estratégicamente posición en el emergente campo, utilizando el discurso como plataforma de acción. Al presentarse la coyuntura institucional adecuada, Malo materializó aquello que hasta entonces eran intenciones desplegadas en congresos. Pasó a la acción y ello implicó el inicio del proceso de institucionalización a través de la creación de una carrera de diseño que, dentro de un contexto universitario, diera legitimidad a la nueva concepción del campo y consolidara las posiciones ganadas por los agentes que participaron en su formación. En ese contexto, aparece Dora Giordano, quien se convierte en un actor clave al delinear y dar la forma final al plan de estudios. La cristalización de esa forma novedosa de concebir al diseño lo repositó en cuanto a la manera de interpretar el momento sociocultural, generando así una “construcción genuina” (Giordano, 2016a, p. 193). Se dejó a un lado el modelo que orientaba el diseño exclusivamente hacia la producción industrial y, al mismo tiempo, se lo alejó de un retorno ciego a las formas tradicionales a manera de una búsqueda desesperada de autenticidad. Así,

en el contexto latinoamericano de los años 80, las referencias a la producción industrial masiva habían sido y eran ajenas a la problemática propia; pero tampoco hubiera sido válido legitimar el otro extremo del péndulo en la dicotomía, es decir, una vuelta a las tradiciones sin asumir las transformaciones apropiadas a la dinámica cultural (Giordano, 2016a, p. 197).

De esta manera, se produjo en el medio ecuatoriano, una ruptura respecto de las maneras de concebir el diseño que dominaban históricamente su definición; un giro significativo que la presente tesis buscó analizar y valorar. Este acontecimiento fue, a su vez, parte de otros que, diacrónicamente, construyeron los significados del término *diseño*. Por ende, no se puede hablar de un momento único de origen, sino de varios momentos que fueron marcando el contorno polisémico que, en ese contexto, exhibía del término diseño. El *boom* petrolero de la década de 1970 que originó un rápido crecimiento del consumo, fue el origen también de una demanda por profesionales capacitados en proyectar los nuevos productos, de intervenir en nuevas maneras de producir y difundir mensajes a través de nuevos métodos y lenguajes. A partir de entonces, la profesión de diseñador fue asumiendo un sesgo productivo y persuasivo, y se crearon los espacios para que este tipo de profesionales pudieran ejercer su práctica.

La circulación de las ideas que llegaban a América Latina desde la HfG-Ulm, dejaron su huella en varias escuelas del diseño de la región y permearon también la concepción sobre el campo. Personajes como Maldonado o Bonsiepe marcaron definitivamente una acepción sobre el diseño. Desde los actores del proceso que describimos, aquella era una postura a discutir. Este caso muestra cómo, en el marco de reivindicaciones identitarias y apego a lo tradicional, surgieron voces que reclamaban una independencia cultural y tecnológica de los países centrales. De esta forma, la búsqueda por un diseño más apropiado a las condiciones periféricas se hacía necesaria. En el Ecuador, la relación diseño-*artesanía* es de las menos estudiadas e historizadas. Tal vez porque es la menos “moderna”, o la que hace recordar que el ideario moderno de la sociedad ecuatoriana nunca fue completamente moderno. La *artesanía* se considera como un modo productivo y un tipo de organización social que conlleva un pensamiento premoderno. Por ende, a los ojos del sentido común, la concepción disciplinar que relaciona diseño-*artesanía* no suele ser calificada como diseño.

Adicionalmente, en la sociedad ecuatoriana, ante todo en aquella época, ser moderno se relacionaba con el progreso tecnológico e industrial. Por ende, esta relación resultaba hasta cierto punto incómoda, ya que hacía recordar que la modernización, en la sociedad ecuatoriana, fue solo un ideario que no llegó a concretarse según el modelo de los países centrales. Por esta razón, es que esta manera de concebir la disciplina es la “menos moderna”.

El diseño en el Ecuador se relaciona generalmente con el consumo masivo y la moda, concepción que tiene su origen en el hecho que la sociedad ecuatoriana no produce sino consume modernidad, lo que la ha hecho dependiente simbólica y tecnológicamente.

Es necesario dar a conocer que el diseño moderno, gráfico o industrial no existe como única concepción, sino que, bajo el mismo término, puede abarcar distintos significados, dar lugar a prácticas heterogéneas y a una diversidad de enunciados. El diseño ha dado forma a discursos diferentes acordes al devenir, a las rupturas y a los giros históricos.

El diseño, por lo tanto, es un campo con límites difusos debido a que atraviesa las diferentes esferas sociales y culturales, modifica los modos de ver, producir, significar, valorar y consumir. En este sentido, no sorprende que en el Ecuador, el diseño como disciplina y el proceso que lo vio surgir hayan estado en diálogo con corrientes de pensamiento que veían, en la yuxtaposición del diseño con la artesanía, una alternativa de adaptar a esta última a una nueva sociedad que se estaba transformando rápidamente. El diseño en tanto campo disciplinar, con sus reglas, con sus prácticas distintas y distintivas, su *habitus* y su *illusio*, juego de posiciones, movimientos estratégicos que motivan acciones y anticipaciones, habilita, para el caso que aquí se trabajó, una serie de desenlaces. Entre otros, podemos concluir que no existe un solo campo del diseño con diferentes formas, sino que, de cada modernidad y de cada formación sociocultural nacen distintos diseños, cada uno con un fuerte anclaje al repertorio simbólico de las sociedades en las que se inscriben y en las que despliegan sus propias historias.

Notas:

1. Políticas que ya se llevaron a cabo desde la década del cincuenta, pero que los vaivenes económicos y políticos impidieron su plena implementación (Drekonja, 1980).
2. Esta frase se repetirá durante este trabajo ya que aparece reiteradamente en varios de los documentos analizados a lo largo de esta investigación; con seguridad, tiene una genealogía que se remonta a otros autores. [Cronológicamente, la primera mención en el corpus documental fue la realizada por Leonardo Tejada en las Memorias del Primer Seminario Nacional de Diseño de 1979: “conjunción de lo útil con lo bello.” (Tejada, 1980, p. 117). Más adelante, Claudio Malo usará diferentes versiones de esta metáfora para referirse a la conjunción entre la artesanía, el diseño y las artes; llegando inclusive a titular a uno de sus libros como: *Artesanías, lo útil y lo bello* (2008). Haciéndome eco de esta metáfora, la que he considerado también muy ilustrativa del vínculo diseño-artesanía, la he usado en varias partes de esta tesis.
3. Denominación que sucedió al de Pontificia Universidad Católica Sede Cuenca (PUCE-SC), que era el nombre de la Universidad antes de independizarse de la sede central de la PUCE en Quito en 1990.
4. Las personas entrevistadas fueron: Claudio Malo, Diego Jaramillo, Dora Giordano, Juan Cordero, Patricio León, Diana Sojos, Vicente Mogrovejo, Cristian Mogrovejo, Guido Álvarez, Lenin Oña, Eduardo Vega, Juan Guillermo Vega, Juan Alvarado, Juan Lazo, Sebastián Malo, Eugene Mangia, Francisco Villarreal, Guido Díaz, José Carrera, Milton Barragán, Juan Lorenzo Barragán, Luis Bossano, Hugo Galarza.
5. En los anexos de la Tesis se encuentran consignados los documentos analizados y el detalle de las historias orales.
6. Vásquez, M. (1988). Consideraciones para la elaboración del anteproyecto de ley de ejercicio profesional del diseño. En Pontificia Universidad Católica del Ecuador Sede Cuenca, *Memorias III Seminario Nacional de Diseño: el diseño como profesión en el Ecuador*. Cuenca: Pontificia Universidad Católica del Ecuador Sede Cuenca.

7. El periódico Papagayo, fue la publicación de la AGD. El número 31 del año 2006, fue su última edición.

8. “Ya en 1964 Bonsiepe había viajado a la Argentina para realizar un curso en el Instituto Nacional de Tecnología Industrial. Volvió al país en 1966 para participar en el Centro de Investigación en Diseño Industrial dirigido por Basilio Uribe, oportunidad en la cual dictó un seminario sobre diseño y tecnología del *packaging*. En 1967, la Organización Internacional del Trabajo le ofreció desempeñarse en el área de diseño industrial, en virtud de un convenio de cooperación con el gobierno de Chile. Allí se dirigió en octubre de 1968” (Crispiani, 2010, p. 375).

9. “en Quito se estableció un taller artesanal, con el auspicio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y el Instituto Ecuatoriano de Geografía e Historia” (Prieto y Páez, 2017, p. 28).

10. Método que usaban los terratenientes que, basado en la deuda, comprometía – concertaba– su trabajo de por vida so pena de ir preso al no poder pagar las deudas a su patrón, tal como se denominaba al dueño de la hacienda.

11. En este sentido, cabe mencionar que en 1909 el Gobierno Nacional del Ecuador, presidido por el General Eloy Alfaro, inauguró la Exposición Nacional en el Palacio de la Recoleta, construido específicamente para dicho evento, en la plaza del mismo nombre en la ciudad de Quito. Dicha exposición tenía el propósito de mostrar los avances del país en los campos agrícola y manufacturero. El mismo año, un mes luego de la Exposición Nacional, el mismo edificio fue sede de la Exposición Internacional de Muestras, en la que participaron, aparte del Ecuador como anfitrión, Chile, Colombia, Perú, Estados Unidos, España, Italia, Francia, y Japón. La segunda exhibición tuvo el propósito difundir e intercambiar los avances productivos con sus pares internacionales. El Palacio de la Recoleta fue posteriormente cedido a las Fuerzas Armadas del Ecuador. Actualmente es la sede del Ministerio de Defensa.

12. “Los terratenientes desarrollaron un sistema de concertaje para retener la fuerza de trabajo, que tenía sus orígenes en una cédula real de 1601, en la cual permitía a los indios concertar libremente su trabajo por semanas o por días. Con el tiempo, los indios sin tierras establecieron relaciones prácticamente vitalicias y que terminaron por envolver a la familia en faenas agrícolas o en servicios domésticos en casa de los terratenientes. [...] Por el usufructo de un pedazo de tierra y ‘presos por las deudas,’ generadas por los llamados suplidos (anticipos) [...] importantes grupos indígenas de la sierra se vieron atados al concertaje, que en realidad se trató de una forma de esclavitud” (Acosta, 2000, p. 25).

13. Vale la pena mencionar que el Ecuador ya tuvo previamente otras dictaduras militares: durante las décadas del veinte y treinta, y la junta militar de 1963 a 1966.

14. Este apodo de *dictablanda* se lo usa en contraposición al término dictadura. Pese a que hubo muchos casos de represión política, se considera que en las dictaduras ecuatorianas “hubo un manejo político de cierta tolerancia en medio de un ambiente dictatorial” (Acosta, 2000, p. 112). Circunstancia marcadamente diferente a la sufrida por otros países latinoamericanos, cuyos regímenes dictatoriales llevaron a cabo procesos sistemáticos de represión y violación sistemática de los derechos humanos.

15. Las autoras se refieren a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador en la ciudad de Quito. La Facultad de Arquitectura y Diseño en esta Universidad se creó en el año de 1994.

16. Osvaldo Hurtado Larrea (1939, Chambo) llegó a ser presidente del Ecuador entre 1981 y 1984, luego de la muerte de su antecesor Jaime Roldós Aguilera, a quien le sucedió constitucionalmente al haber sido su vicepresidente. Además de ser una figura reconocida de la política ecuatoriana, Hurtado es un importante investigador social. En 1966 dirigió el Instituto Ecuatoriano de Desarrollo Social (INEDES), y fue fundador de la Corporación de Estudios para el Desarrollo (CORDES) en 1984. Hurtado cuenta con varias obras publicadas, de las cuales se destacan: *Dos mundos superpuestos: ensayo de diagnóstico de la realidad ecuatoriana* (1969), *El poder político en el Ecuador* (1977, 2019), *Las costumbres de los ecuatorianos* (2007 y 2018) y *Ecuador entre dos siglos* (2017).

17. Claudio Malo es Doctor en Filosofía por la Universidad de Cuenca, y tiene un posgrado en Antropología Cultural por la Saint Xaviers College de Chicago. (Lazo-Galán, s.f.).

18. Esta descripción la realiza en el libro *El diseño en una sociedad en cambio*, texto que contiene las memorias del Segundo Seminario de Diseño de 1980 en Cuenca.

19. Esto se constata en la creación de movimientos de vanguardia como la Secesión de Viena, y las obras de arquitectos como Adolf Loos que llevaron estas ideas a la práctica.

20. La Misión Andina fue un programa de asistencia técnica creado por las Naciones Unidas y liderada por la Organización Internacional del Trabajo. “Esta se enfocó en los países andinos centrales: Bolivia, Ecuador y Perú, con el objetivo de formular una propuesta de intervención social en el terreno” (Prieto y Páez, 2017a, p. 115).

21. Las *polleras* son la falda típica de las *cholas* cuencanas.

22. Cuyo diseño arquitectónico estuvo a cargo del arquitecto Ovidio Wappenstein.

23. Hay que anotar lo siguiente respecto al Colegio Daniel Reyes de Ibarra: era un colegio en donde los estudiantes podían tomar la especialización en artes antes de egresar de bachillerés. Como parte de las materias que tomaban los estudiantes, existía una que se llamaba “diseño gráfico”. Esta materia tenía un enfoque hacia el diseño de carteles y la ilustración; “había una materia que se llamaba Diseño Gráfico. Pero, estaba muy relacionada con las artes [...] con el cartelismo y la ilustración de diferentes cosas: ilustraciones de eventos, ilustraciones promocionales, ilustraciones que, digamos, como que ampliaban la información textual con la información visual” (F. Villarreal, comunicación personal, 26 de junio, 2019). Muchos de los egresados de este colegio trabajaron haciendo diseño gráfico para varias agencias de publicidad, casas editoriales, revistas y periódicos, sobre todo, durante las décadas de 1960 y 1970. Muchos de los egresados de este colegio iban luego a estudiar Artes o Arquitectura en la Universidad Central del Ecuador. Tal fue el caso de Francisco Villarreal, egresado del Colegio Daniel Reyes que luego estudió Arquitectura en la Universidad Central del Ecuador para luego viajar a Polonia para especializarse en Artes. A su regreso de Polonia trabajó para una agencia de publicidad para luego convertirse en uno de los docentes fundadores de la carrera de Diseño y Comunicación en la Universidad San Francisco de Quito en el año de 1988.

24. Hugo Galarza en Cranbrook Academy of Art en Detroit y Eduardo Vega en Brixton School of Building en Londres.

25. En referencia al Secesionismo Vienés, movimiento vanguardista que, como se vio anteriormente, influyó en la formación artística de Fisch.

26. Excluyendo a Hugo Galarza que, pese a sus antecedentes con el arte y a su formación como arquitecto, posterior a sus estudios en Cranbrook Academy of Art, se dedicó tam-

bien a otras actividades relacionadas al diseño industrial y al diseño gráfico como independientes del arte y la arquitectura. En el caso de Eduardo Vega, sus estudios de diseño en Brixton School of Building, sin duda, influenciaron para que iniciara la producción industrial de productos de cerámica, mediante su fábrica Artesa. Sin embargo, estos dos personajes constituyeron, en su época, una excepción a una práctica del diseño dominada por artistas y arquitectos.

27. “En la Universidad Laica Vicente Rocafuerte había diseño, pero no tenía la suficiente consistencia académica para ser considerada una Facultad ni una Carrera de Diseño” (C. Malo, comunicación personal, 27 de octubre, 2016).

28. En el caso de la carrera en la Universidad Vicente Rocafuerte, vale la pena mencionar que esta Universidad se comprometió a organizar el Tercer Seminario Nacional de Diseño que iba a tener lugar en Guayaquil en 1981. No obstante, por circunstancias desconocidas, este evento no tuvo lugar. El tercer seminario se daría en 1988 a cargo de la PUCE-SC, presidido por Diego Jaramillo, entonces director de la Escuela de Diseño. Sobre esto, Lenin Oña hizo mención en el tercer seminario en 1988: “Si bien es cierto que las instituciones afines en sus cometidos con la cuestión, y en particular la universidad que debió organizar hace ya largos años el seminario que correspondía, han omitido el oportuno tratamiento de los innumerables asuntos que implica el diseño, no se puede dejar de recordar que entidades como el Colegio de Arquitectos de Pichincha y la Universidad Laica Vicente Rocafuerte de Guayaquil reunieron, en su orden, simposios específicos, en años anteriores sobre el diseño de interiores y sobre el uso del bambú en la construcción, la mueblería y la decoración. Temas estos, si se quiere, más cercanos a la arquitectura que al diseño propiamente” (Oña, 1988, p. 3).

29. En ese entonces, director del Departamento de Diseño Industrial y Gráfico de la Universidad Iberoamericana. Manuel Álvarez Fuentes también estaba relacionado con las actividades del ICSID (International Council of Societies of Industrial Design) de aquella época.

30. Es pertinente recordar que el CIDAP fue un centro creado por la misma OEA cuando Galo Plaza presidía la organización.

31. Específicamente, la Universidad Central del Ecuador (UCE), a través de la Facultad de Artes representada en su entonces Decano, el arquitecto Lenin Oña, fue la que inicialmente tomó la iniciativa de organizar y llevar a cabo el Primer Seminario Nacional de Diseño en 1979. En ese momento, y en virtud de las recomendaciones que se hicieron: la creación de una carrera universitaria y un centro de investigación en diseño; la UCE era precisamente la institución que pudo haber liderado la creación de una carrera universitaria. Sin embargo, por razones desconocidas, la UCE abandonó la iniciativa, dejando así el espacio libre para que otros actores, como el CIDAP, la tomaran.

Referencias Bibliográficas

Acha, J. (2009). *Introducción a la teoría de los diseños*. México: Trillas.

_____. (2012). *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*. México: Trillas.

Acosta, A. (2000). *Breve historia económica del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.

- Altamirano, C. (2013). *Intelectuales: notas de investigación sobre una tribu inquieta*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Adoum, J. (Ed.). (1954). El Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía (I.E.A.G.). En *Revista Casa de la Cultura Ecuatoriana*, 7(15), 6-21.
- Arfuch, L. (2009). Introducción. En Arfuch, L. y Devalle, V. *Visualidades sin fin: imagen y diseño en la sociedad global*. Buenos Aires: Prometeo.
- Arroyo, O. (2007). Efecto Mariposa. *Artesanías de América*, 65, 9-22.
- Ayala Mora, E. (2008). *Resumen de historia del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Benavides, J. (1995). *La arquitectura del siglo XX en Quito*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Barrera, G. y Quiñones, A. (2006). *Conspirando con los artesanos. Crítica y propuesta al diseño en la artesanía*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Bartoli, L. (2002). Indigenismo y antropología aplicada en Ecuador. En *Antropología aplicada: historia y perspectivas desde América Latina*. (pp. 59-92). Quito: Abya-Yala.
- Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Bonsiepe, G. (1 de abril de 1975). Diseño industrial, tecnología y subdesarrollo. *Cuadernos Summa-Nueva Visión (nueva serie)*. 3(1), pp. 2-32.
- _____ (1982). Vivienda de interés social e industrialización. En R. Moya y E. Peralta (Eds.), *Libro de la segunda bienal de Arquitectura de Quito*, (pp. 155-160). Quito: Ediciones CAE.
- _____ (1985). *El diseño de la Periferia. Debates y experiencias*. Barcelona: Gustavo Gili.
- _____ (1988). Intereses y Diseño. *Artefacto*, 3, 16-19.
- _____ (1993). *Del objeto a la interfase: mutaciones del diseño*. Buenos Aires: Infinito.
- Bourdieu, P. (1990). Algunas propiedades de los campos. En *Sociología y cultura*, pp. 135-141. México: Grijalbo.
- _____ (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (1997). *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2002). Alta costura y alta cultura. En P. Bourdieu *Sociología y cultura*. (pp. 215-224). México: Grijalbo.
- _____ (2002a). *Campo de poder, campo intelectual itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor.
- Bozzano, J. (1998). *Proyecto: razón y esperanza. Escuela superior de diseño de ULM*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Bretón, V. (2000). "El desarrollo comunitario" como modelo de intervención en el medio rural. Quito: Centro Andino de Acción Popular.
- Buitrago, J. (2012). *La creatividad social: la profesionalización del Diseño Industrial en Colombia*. Cali: Universidad del Valle.
- Buitrago, J. y Braga, M. (2013). De la Arquitectura Moderna al Diseño Industrial: algunas ideas sobre una tentativa migración de la utopía del proyecto moderno en América Latina. *Anales del IAA*, 43 (2), 169-182.
- _____ (2014). ALADI. Algunas hipótesis sobre su configuración (1980-1995). *Nexus Comunicación*, 15, 158-171.

- Bustos, G. (2017). *El culto a la nación. Escritura de la historia y rituales de la memoria en Ecuador, 1870-1950*. Quito: Fondo de Cultura Económica.
- Bürdek, B. (1994). *Diseño: historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Calisto, M. y Calderón, G. (2011). *Diseño Gráfico en Quito - Ecuador: 1970 - 2005*. Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio.
- Calvera, A. (2003). Cuestiones de fondo: las hipótesis de los tres orígenes del diseño. En *Arte ¿? Diseño . Nuevos capítulos para una polémica que viene de lejos*. (pp. 63-85). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Campi, I. (2013). *La historia y las teorías historiográficas del diseño*. México: Designio.
- Cardoso, F. y Faletto, E. (1998). Dependencia y desarrollo en América Latina. En *Cincuenta años del pensamiento en la CEPAL. Textos seleccionados*. Vol. 2. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Casa de la Cultura Ecuatoriana. (1957). *Trece años de cultura nacional: informe del presidente de la institución agosto 1944-1957*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Cayuela, J. (1988). *CEPAL 40 años (1948-1988)*. Santiago de Chile: Comisión Económica Para América Latina y El Caribe.
- Cirvini, S. (2004). *Nosotros los Arquitectos. Campo disciplinar y profesión en la Argentina moderna*. Mendoza: Zeta Editores.
- Compte, F. (2020). Modernos sin modernidad. *Arquitectura de Guayaquil 1930-1948. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 21(81), 99-276.
- Cordero, J. (2018). *Universidad del Azuay: nuestros primeros veinticinco años historia y testimonio*. Cuenca: Universidad del Azuay.
- Cravino, A. (2012). *Enseñanza de Arquitectura: una aproximación histórica: 1901 - 1955: la inercia del modelo Beaux Arts*. Buenos Aires: Nobuko.
- Crispiani, A. (2010) *Objetos para transformar el mundo: Trayectorias del arte concreto-inventiva, Argentina y Chile, 1940-1970: La Escuela de Arquitectura de Valparaíso y las teorías del diseño para la periferia*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ.
- De Fusco, R. (2005). *Historia del diseño*. Barcelona: Santa & Cole.
- Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (2009a). El análisis cultural. Nuevas perspectivas para pensar el diseño. En *Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global*. (pp. 41-74). Buenos Aires: Prometeo Libros.
- _____ (2019). Tomás Maldonado, 1944-1957: from Arte Concreto to nueva visión. *Journal of Design History*, 32(1), 17-34.
- Devalle, V. y Chalkho, R. (2013). Relatos del diseño. En *Anales del IAA*, 43(1), 9-18. Recuperado el 06/07/2017 de: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/104/92>
- Drekonja, G. (1980). How to handle the banana republic to oil state. *Boletín de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, N°28, 77-94. México: Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM.

- Escobar, T. (2012). *La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Fernández, S. (2006). The Origins of Design Education in Latin America: From the hfg in Ulm to Globalization. *Design Issues*, 22(1), 3-19.
- Fernández, S.; Bonsiepe, G. (Eds.) (2008). *Historia del diseño en América Latina y el Caribe. Industrialización y comunicación visual para la autonomía*. São Paulo: Blücher.
- Foucault, M. (2008). *La arqueología del saber* (2ª ed.). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Frampton, F. (1983). Prospects for a Critical Regionalism. *Perspecta: the Yale architectural journal*, 20, 147-162.
- García-Canclini, N. (1989). ¿Modernismo sin modernización?. *Revista Mexicana de Sociología*. 51(3), 163-189.
- _____ (2002). Introducción. En P. Bourdieu *Sociología y Cultura*. (pp. 5-40). México: Grijalbo.
- _____ (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados: Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- Giordano, D. (2016a). Claves contextuales para el diseño en América Latina. *Universidad y Verdad*. (70), 192-204.
- _____ (2016b). *La arquitectura en América Latina: seminario de arquitectura contemporánea*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Glenn, B. (2009). Document Analysis as a Qualitative Research Method. *Qualitative Research Journal*, 9(2), 27-40.
- Grossberg, L. (2012). *Estudios culturales en tiempo futuro: Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Hall, S. (2017). *Estudios culturales 1983: una historia teórica*. Buenos Aires: Paidós.
- Hidalgo, A. (2008). Ecuador. En Fernández, S. y Bonsiepe, G. (Ed.). *Historia del diseño en América Latina y el Caribe. Industrialización y comunicación visual para la autonomía*. (pp. 160-171). São Paulo: Blücher.
- Hurtado, O. (2016). *El poder político en el Ecuador*. Quito: Editorial Planeta.
- _____ (2017). *Ecuador entre dos siglos*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
- _____ (2018). *Las costumbres de los ecuatorianos*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
- IADAP (1981). *Memoria del Primer Congreso Andino de Artistas Populares*. Quito: Ediciones IADAP.
- Jacob, H. (1988). HfG Ulm: A Personal View of an Experiment in Democracy and Design Education. *Journal of Design History*, 1 (¾), 221-234.
- _____ (2008). La enseñanza del diseño. En Fernández, S. y Bonsiepe, G. (Ed.). *Historia del diseño en América Latina y el Caribe. Industrialización y comunicación visual para la autonomía*. (pp. 300-307). São Paulo: Blücher.
- Jaramillo, D. (1988). La formación del diseñador profesional. *Universidad y Verdad*. (3), 83 - 92.
- Jones, C.; Broadbent, G. y Bonta, J. (1979). *El simposio de Portsmouth* (3ª ed.). Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Kennedy, A. (2012). *El alma de la tierra: Eduardo Vega y la cerámica en el Ecuador*. Cuenca: Consejo Provincial de Azuay.

- _____. (12 de octubre de 2017). EL CREA. *El Comercio*. Recuperado de <https://www.elcomercio.com/opinion/columnista-opinion-elcomercio-crea-libro.html>
- Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Buenos Aires: Paidós.
- La OEA creó en Ecuador el Centro Interamericano de Artesanías. (30 de mayo de 1975). *El Excelsior*, p. 31-A.
- Larrea, D. (2020). *Trama, aunque sea urdimbre* (Tesis doctoral inédita). Universidad de Palermo, Buenos Aires. Argentina.
- Larrea Maldonado, C. (1996). Elementos relevantes del nuevo contexto social: la nueva situación agraria. En E. Ayala Mora (Ed.), *Nueva Historia del Ecuador* (Vol. 11, p. 129). Quito: Corporación Editora Nacional.
- Larsen, J. (1975). Alexander Girard. *Design Quarterly*, (98/99), 30-39.
- Lazo-Galán, J. (s.f.). *Diseño en Ecuador. Haremos historia*. Recuperado de <http://www.haremoshistoria.net/>
- Lyotard, J. (1986). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Maingueneau, D. (1989). *Introducción a los métodos del análisis del discurso. Problemas y perspectivas*. Buenos Aires: Hachette.
- Maldonado, T. ([1977] 1993). *El diseño industrial reconsiderado*. Barcelona: Gustavo Gili.
- _____. (2002). *Técnica y cultura. El debate alemán entre Bismarck y Weimar*. Buenos Aires: Infinito.
- Malo, C. (1979). Ambiente, cultura y diseño. *Boletín de información*, 3, 8-11.
- _____. (1981). Diseño y cambio social. En C. Malo, L.; Molinari, MICEI, O. Arroyo, M.; Álvarez y H. Rodríguez *El diseño en una sociedad en cambio*. (pp. 5-24). Cuenca: CIDAP.
- _____. (2017). Entre el arte y la ciencia, entre la razón, el corazón y la creación. *Coloquio*, 17 (59), pp. 25-29.
- Manzini, E. (2015). *Cuando todos diseñan: una introducción al diseño para la innovación social*. Madrid: Experimenta Editorial.
- Mazzeo, C. (2014). ¿Qué dice del diseño la enseñanza del diseño? Las propuestas de enseñanza del diseño gráfico son determinadas por la concepción de la disciplina y determinantes de esta. Buenos Aires: Infinito.
- Medina-Warmburg, J. (Ed.). (2018). *Walter Gropius: proclamas de Modernidad*. Barcelona: Editorial Reverté.
- Monard, S. (2010). *Karl Kohn: arquitecto, diseñador y artista*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Moore K., Conill, M. (1997). Perversión de la palabra: la función de las transcripciones en la historia oral. *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 18, 13-24.
- Morales, J. (2005). ¿Investi... qué? a propósito de los campos de investigación del diseño: una perspectiva etimológica. En C. Córdoba y P. Ibáñez (Eds.) *Los desafíos del cambio: investigación en diseño*. (pp. 63-86). México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.
- Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (2004). *Umbrales del arte en el Ecuador: una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética* [Catálogo de exhibición]. Guayaquil, Ecuador: Banco Central del Ecuador.

- Oña, L. (1995). *Araceli*. Quito: Imprenta Mariscal.
- Palti, E. (2001). *Aporías: tiempo, modernidad, historia, sujeto, nación, ley*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- _____ (2004). The “Return of the Subject” as a Historico-Intellectual Problem. *History and Theory*, 1(43), 57-82.
- Palti, E.; Fish, E.; Lacapra, D.; Rabinow, P. y Rorty, R. (2012). *El giro lingüístico e historia intelectual*. Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Papanek, V. (1977). *Diseñar para el mundo real. Ecología humana y cambio social*. Madrid: Hermann Blume Ediciones.
- Pelta, R. (2008). Cruzando el Atlántico. En Fernández, S. y Bonsiepe, G. (Ed.). *Historia del diseño en América Latina y el Caribe. Industrialización y comunicación visual para la autonomía*. (pp. 262-273). São Paulo: Blücher.
- Pevsner, N. (2000). *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires: Infinito.
- Prieto, M. y Páez, C. (2017). El Programa Indigenista Andino. Integración-desarrollo, estado y mujeres indígenas. En M. Prieto (Ed.) *El Programa Indigenista Andino, 1951-1973: las mujeres en los ensambles estatales del desarrollo*. (pp. 5-49). Quito: Editorial FLACSO Ecuador.
- _____ (2017a). La Misión Andina en Ecuador: doble delegación femenina y sentidos de estado. En M. Prieto (Ed.) *El Programa Indigenista Andino, 1951-1973: las mujeres en los ensambles estatales del desarrollo*. (pp. 111-158). Quito: Editorial FLACSO Ecuador.
- Salgado, M. y Corbalán de Celis, C. (2013). La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX: liberalismo, nación y exclusión. *Revista del Instituto de la Ciudad*. 1(2), 135-160.
- Secretaría General Organización de los Estados Americanos. (1973). *Carta interamericana de las artesanías y las artes populares*. Washington, D.C.: Secretaría General Organización de los Estados Americanos.
- Sennett, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- Sol, G. (2013). Clarita Porset (1895-1981) y la influencia de la segunda modernidad en el diseño industrial en México. En *Anales del IAA*, (43)1, pp. 37-54. Recuperado el 26 de abril de 2019 de: http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/101/html_58
- Sotomayor, E. (2019). *“Los indios de manos mágicas”: prácticas artesanales y construcciones de representación nacional alrededor de las exposiciones de artes manuales populares en la Casa de la Cultura Ecuatoriana matriz Quito, 1952, 1954*. (Tesis de licenciatura inédita). Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito. Ecuador.
- Taborda, F. (2008). *Diseño Gráfico Latinoamericano*. Barcelona: Taschen.
- Taylor, P. (1964). *Relaciones entre el desarrollo de la comunidad y la Reforma Agraria: Ecuador*. Santiago de Chile: Dirección de Asuntos Sociales de las Naciones Unidas.
- Valles, M. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social: Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis.
- Van Damme, S. (2012). Le retour de l’histoire intellectuelle, révolution conservatrice ou programme de relance?. *Revue d’histoire moderne et contemporaine*, 59(4), 29-46.
- Vásquez, F. (1999). Historicidad de la razón y teoría social: entre Foucault y Bourdieu. *Revista mexicana de sociología*, 61(2), pp. 189-212.

- Verón, E. (2004). *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa.
- Warmburg, J. (ed.) (2018). *Walter Gropius proclamas de modernidad. Escritos y conferencias, 1908-1934*. Barcelona: Editorial Reverté.
- Whiteley, N. (1987). Toward a throw-away culture. Consumerism, 'style obsolescence' and a cultural theory in the 1950s and 1960s. *Oxford Art Journal*, 10(2), 3-27.
- World Design Organization. (2018). *Industrial design definition history*. Recuperado de <http://wdo.org/about/definition/industrial-design-definition-history/>
- _____ (2018a). *Definition of industrial design*. Recuperado de <http://wdo.org/about/definition/>
- Wright, S. (1998). La polarización de la cultura. En M. Boivin, A. Rosado y V. Arribas (Eds.). *Constructores de otredad. Una introducción a la Antropología Social y Cultural*. (pp. 128-142). Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Ynoub, R. (2015). *Cuestión de método. Aportes para una metodología crítica*. México, D.F.: Cengage Learning Editores.
- Fuentes primarias
- Almeida, I. (1980). La naturaleza social del folklore y el problema de su contenido popular. *En Memorias Seminario Nacional de Diseño* (p. 157-161). Quito: Editorial Universitaria.
- Álvarez, M. (1981). Las ciencias y las artes en el diseño, el diseño como profesión. En *El diseño en una sociedad en cambio* (pp. 115-140). Cuenca: CIDAP.
- Arroyo, O. (1979). Sistemas de diseño. En *Boletín Informativo*, 3, 2-4.
- _____ (1981). El diseño: su arte y su ciencia. En *El diseño en una sociedad en cambio* (pp. 95-108). Cuenca: CIDAP.
- Bueno, M. (1980). El diseño en el arte gráfico. En *Memorias Seminario Nacional de Diseño* (p. 119-126). Quito: Editorial Universitaria.
- Canelos, D. (1981). Comentario 2. En *El diseño en una sociedad en cambio* (pp. 156-168). Cuenca: CIDAP.
- Carrera, F. (1988). La orientación de la enseñanza del diseño en el país. En *Memorias III Seminario Nacional de Diseño: el diseño como profesión en Ecuador* (pp. 94-104). Cuenca: PUCE-SC.
- Carvalho, H. (1981). Comentario. En *El diseño en una sociedad en cambio* (pp. 109-114). Cuenca: CIDAP.
- CIDAP. (1979). II Curso interamericano de diseño artesanal. En *Boletín Informativo*, 3, 12-16.
- _____ (1980). La preservación del arte popular y las artesanías y su proyección en el diseño. En *Memorias Seminario Nacional de Diseño* (p. 79-91). Quito: Editorial Universitaria.
- _____ (1981). Comisión No. 4: Las Ciencias y las Artes en el Diseño. En *El diseño en una sociedad en cambio* (pp. 187-190). Cuenca: CIDAP.
- Cordero, J. (1981). Comentario I. En *El diseño en una sociedad en cambio* (pp. 25-29). Cuenca: CIDAP.
- Espinoza, G. (1981). Intervención del Director del CIDAP, Sr. Gerardo Martínez Espinosa, en la sesión inaugural. En *El diseño en una sociedad en cambio* (pp. 205-208). Cuenca: CIDAP.
- Fajardo, R. (1979). Evolución artesanal y diseño. En *Boletín Informativo*, 3, 5-7.
- Giordano, D. (1988). Diseño y dependencia. En *Memorias III Seminario Nacional de Diseño: el diseño como profesión en Ecuador* (pp. 40-50). Cuenca: PUCE-SC.

- Hidalgo, H. (1980). Comentario: Las posibilidades del diseño industrial en el Ecuador. En *Memorias Seminario Nacional de Diseño* (p. 147-156). Quito: Editorial Universitaria.
- Jara, E. (1981). Comentario 1. En *El diseño en una sociedad en cambio* (pp. 155-159). Cuenca: CIDAP.
- Jaramillo, D. (1988). Discurso inaugural. En *Memorias III Seminario Nacional de Diseño: el diseño como profesión en Ecuador* (pp. XV-XVIII). Cuenca: PUCE-SC.
- _____ (1988a). La formación del diseñador profesional. En *Memorias III Seminario Nacional de Diseño: el diseño como profesión en Ecuador* (pp. 84-92). Cuenca: PUCE-SC.
- _____ (1988). El ámbito del diseñador profesional. En *Memorias III Seminario Nacional de Diseño: el diseño como profesión en Ecuador* (pp. 52-63). Cuenca: PUCE-SC.
- León, P. (1981). Comentario 1. En *El diseño en una sociedad en cambio* (pp. 79-85). Cuenca: CIDAP.
- _____ (1979). Ambiente, cultura y diseño. En *Boletín Informativo*, 3, 8-11.
- _____ (1981). Diseño y cambio social. En *El diseño en una sociedad en cambio* (pp. 5-24). Cuenca: CIDAP.
- _____ (1988). Cultura popular y diseño. En *Memorias III Seminario Nacional de Diseño: el diseño como profesión en Ecuador* (pp. 12-23). Cuenca: PUCE-SC.
- Martínez, G. (1979). Editorial. En *Boletín Informativo*, 3, 1.
- _____ (1981). Palabras preliminares. En *El diseño en una sociedad en cambio* (pp. 3-4). Cuenca: CIDAP.
- Martínez, J. (1981). Comentario 2. En *El diseño en una sociedad en cambio* (pp. 31-36). Cuenca: CIDAP.
- Mejía, M. (1980). Comentario: el problema y la función del diseño en el mundo contemporáneo. En *Memorias Seminario Nacional de Diseño* (p. 67-78). Quito: Editorial Universitaria.
- Mena, C. (1980). Discurso. En *Memorias Seminario Nacional de Diseño* (pp. 34-38). Quito: Editorial Universitaria.
- Ministerio de Industrias, Comercio Exterior e Integración. (1980). Las posibilidades del diseño industrial en el Ecuador. En *Memorias Seminario Nacional de Diseño* (p. 127-145). Quito: Editorial Universitaria.
- _____ (1981). Tecnología y diseño. En *El diseño en una sociedad en cambio* (pp. 63-78). Cuenca: CIDAP.
- Molinari, L. (1981). Creatividad y diseño. En *El diseño en una sociedad en cambio* (pp. 37-47). Cuenca: CIDAP.
- Moreno, J. (1988). Diseño y artesanías. En *Memorias III Seminario Nacional de Diseño: el diseño como profesión en Ecuador* (pp. 26-37). Cuenca: PUCE-SC.
- Moreno, O. (1980). Comentario: el problema y la función del diseño en el mundo contemporáneo. En *Memorias Seminario Nacional de Diseño* (p. 55-65). Quito: Editorial Universitaria.
- Muñoz, P. y Cisneros, E. (1981). Comentario. En *El diseño en una sociedad en cambio* (pp. 49-62). Cuenca: CIDAP.
- Oña, L. (1980). Convocatoria. En *Memorias Seminario Nacional de Diseño* (p. 7). Quito: Editorial Universitaria.
- Oña, L. (1980a). Sesión inaugural. En *Memorias Seminario Nacional de Diseño* (pp. 27-34). Quito: Editorial Universitaria.

- Oña, L. (1988). Enseñanza y perspectivas del diseño en el Ecuador. En *Memorias III Seminario Nacional de Diseño: el diseño como profesión en Ecuador* (pp. 2-10). Cuenca: PUCE-SC.
- Ribadeneira, E. (1980). El problema y la función del diseño en el mundo contemporáneo. En *Memorias Seminario Nacional de Diseño* (p. 41-53). Quito: Editorial Universitaria.
- Rodríguez-Castelo, H. (1981). Papel del diseño en la política cultural del Ecuador. En *El diseño en una sociedad en cambio* (pp. 141-153). Cuenca: CIDAP.
- Rojas, C. (1979). El diseño y su problemática. En *Boletín Informativo*, 3, 17-21.
- _____ (1988). Economía política y diseño. En *Memorias III Seminario Nacional de Diseño: el diseño como profesión en Ecuador* (pp. 120-126). Cuenca: PUCE-SC.
- Rubín de la Borbolla, D. (1979). Etnohistoria y diseño artesanal. En *Boletín Informativo*, 3, 22-23.
- Solís, M. (1980). Relato general del seminario nacional de diseño. En *Memorias Seminario Nacional de Diseño* (p. 217-220). Quito: Editorial Universitaria.
- Soto, A. (1979). Diseño, artesanía, industria. En *Boletín Informativo*, 3, 24-25.
- Suárez, S. (1988). El diseñador y la tecnología en el Ecuador. En *Memorias III Seminario Nacional de Diseño: el diseño como profesión en Ecuador* (pp. 66-72). Cuenca: PUCE-SC.
- Tejada, L. (1980). Comentario: la preservación del arte popular y las artesanías y su proyección en el diseño. En *Memorias Seminario Nacional de Diseño* (p. 101-117). Quito: Editorial Universitaria.
- Valdivieso, F. (1988). El diseñador y la industria gráfica. En *Memorias III Seminario Nacional de Diseño: el diseño como profesión en Ecuador* (pp. 74-82). Cuenca: PUCE-SC.
- Vásquez, M. (1988). Consideraciones para la elaboración del anteproyecto de la ley de ejercicio profesional del diseño. En *Memorias III Seminario Nacional de Diseño: el diseño como profesión en Ecuador* (pp. 128-136). Cuenca: PUCE-SC.
- Vega, E. (1981). Comentario 2. En *El diseño en una sociedad en cambio* (pp. 87-93). Cuenca: CIDAP.
- Viteri, O. (1980). Comentario: la preservación del arte popular y las artesanías y su proyección en el diseño. En *Memorias Seminario Nacional de Diseño* (p. 93-100). Quito: Editorial Universitaria.

Abstract: Design in Ecuador is a relatively young discipline that, more frequently, asks itself about its origins. Therefore, the question raises in the study of how and when it surges, if it was a consequence of a specific event or, otherwise, a result of the dialogue between various cultural and artistic movements which shape design practice and education. This research examines the origins of the design discipline in Ecuador. Also, it understands that the intellectual field took part of this process. The consequence was a new space of dispositions and beliefs formed through a framework of discourses that linked design and craftsmanship within a socio-historical context -such as the Ecuadorian- marked by a continuous crisis of the ideals of the occidental Modernity. Also, this work describes the process originated with the arrival of Modern Architecture and Modern Art to Ecuador. This resulted in a crisis of the traditional forms of production and, at the same time, in a

new way of understanding the material and visual cultures. A relationship between modern design and craftsmanship surged as a consequence of a trans-cultural process. It started a dialogue between these two cultural formations, from which emerged a set of practices named indistinctly as design and exercised in the same way by architects and artists.

Keywords: Ecuador - design - craftsmanship - history - modern - industrialization - development - society - cultural culture - education.

Resumo: O design no Equador é uma disciplina relativamente jovem que é mais frequentemente questionada sobre suas origens. O problema está em estudar como e quando surge, se foi produto de um acontecimento ou fruto de diversas correntes que foram consolidando tanto a prática quanto o ensino da profissão. Este trabalho questiona as origens do campo do design no Equador. Esta tese estuda suas origens a partir do campo intelectual e, a partir de um quadro discursivo, como se configurou um novo espaço de disposições e crenças que vinculou o design ao artesanato em um contexto sócio-histórico -como o equatoriano- marcado pela crise de implementação da ideia da Modernidade no Ocidente. A partir daí, foi necessário voltar à chegada ao Equador da arquitetura e da arte modernas. Dessa forma, foi possível compreender como a crise das formas culturais levou a mudanças na forma de dar sentido ao material e ao visual. Como consequência, houve uma relação entre design moderno e artesanato, ambas formações culturais que, a partir de um processo de transculturação, entraram em diálogo. Daí surgiu um conjunto de práticas denominadas indistintamente de design, e exercidas da mesma forma por artistas, arquitetos e artesãos.

Palavras chave: Equador - design - artesanato - história - moderno - industrialização - desenvolvimento - sociedade - cultura popular - ensino.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por su autor]
