

# El diseño como mestizaje: una forma de entender las características multidisciplinares de la actividad

Luciano do Monte Ribas<sup>(\*)</sup>

---

**Resumen:** El artículo discute el concepto de mestizaje de François Laplantine y Alexis Nouss como herramienta para entender el diseño desde sus contradicciones y tensiones, aceptadas como características esenciales de la actividad. La inspiración para esta discusión está en el esquema de Rich Gold (2007), quien exploró las tensiones entre arte, ciencia, diseño e ingeniería, definidas por él, de manera alegórica, como “sombreros” que habría usado durante su carrera profesional. En esta línea de pensamiento, inicialmente se buscó definir el diseño desde lo que es, pero también desde lo que no es, siguiendo el razonamiento de Rafael Cardoso (2012), para quien los diseñadores no serían y serían artistas, artesanos, arquitectos, estilistas, mercadólogos o publicistas, entre otras actividades que están, de alguna manera, vinculadas a las actividades de la profesión. A continuación, presenta el pensamiento de Laplantine y Nouss sobre el mestizaje y establece paralelismos entre el diseño y otros ámbitos, como la música y el cine, vistos por los autores como ejemplos del concepto. También se propone una inconclusión, basada en la comprensión del diseño como mestizaje y utilizándolo como método para explorar tensiones de forma positiva, reconociendo el potencial creativo y proyectual de este enfoque. Finalmente, se intenta proponer pautas para un modelo visual capaz de representar el diseño como mestizaje, teniendo por un lado el concepto de rizoma, de Gilles Deleuze (2000), y la forma en que se elaboran los tradicionales lazos de cuero de los gauchos desde el sur de América por el otro.

**Palabras clave:** diseño – mestizaje – interdisciplinariedad – concepto – rizoma.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 66]

---

<sup>(\*)</sup> Diseñador gráfico y fotógrafo, licenciado en Diseño Industrial / Programación Visual, especialista en Pensamiento Político Brasileño y máster en Artes Visuales por la UFSM. Es uno de los coordinadores de Santa Maria Vídeo e Cinema; presidente del Consejo Municipal de Política Cultural de Santa Maria.

## Motivaciones y tensiones

En la década de 1990, la formación de un estudiante brasileño de diseño, podía incluir materias tan disímiles como Economía, Grabado, Administración, Física, Psicología, Geometría descriptiva, Técnicas de pintura y Sociología de la comunicación, además de las que se enfocaban en saberes considerados específicos del diseño.

Desde entonces, la mayoría de las estructuras curriculares han sido revisadas. Por un lado, las trayectorias académicas han sido adaptadas a los cambios tecnológicos, sociales y culturales que ha vivido Brasil y el resto del mundo. Por otro lado, reflejan la afirmación de un campo en permanente construcción, donde las tensiones presentes desde la experiencia de la escuela Bauhaus (Hollis, 2001) —especialmente entre arte y técnica—, siempre han estado presentes. Aun así, en pleno siglo XXI, los cursos de Diseño mantienen características esencialmente similares, aun cuando se aborden a partir de nuevas construcciones pedagógicas, y presentando soluciones formales que aportan mayor o menor grado de rigidez. Por lo tanto, las directrices curriculares nacionales del Ministerio de Educación de Brasil apuntan en esa dirección.

Si bien el tema de este breve artículo no son las estructuras curriculares de los cursos de diseño brasileños, fue a partir de estos que se encontró una de las motivaciones iniciales. La razón se encuentra en que la característica multidisciplinar de la formación académica de los diseñadores no se replica —al menos, no con la misma radicalidad, por así decirlo— en otras áreas del conocimiento.

Por ejemplo, un estudiante de economía no necesitará estudiar Historia del Arte, por muy relevante que sea el tema. Un estudiante de física se mantendrá alejado del tema de la producción gráfica, acercándose a ella solo de una manera muy indirecta, cuando publique su primer libro. Ni tampoco alguien que estudie psicología se someterá a la desagradable enseñanza de la Geometría Descriptiva, aunque esta provoque malabarismos en el razonamiento espacial.

Se pueden añadir más ejemplos, pero serían refuerzos innecesarios en apoyo de dos consideraciones iniciales: la primera, que la formación en Diseño —y, en consecuencia, la propia actividad—, se encuentra entre las que están más fuertemente marcadas por la multidisciplinariedad y la interdisciplinariedad. Segunda, que esta característica es un fuerte indicio de que las tensiones —mencionadas en el segundo párrafo—, también están presentes en él.

Sin apartarse del tema de la formación académica, pero dejando de lado las estructuras curriculares, también es necesario desarrollar la segunda motivación de la discusión aquí ‘ensayada’. En el curso de Epistemología del Diseño, del Doctorado en Diseño de la Universidad de Palermo, se discutió el esquema gráfico de los Cuatro sombreros (Gold, 2007). En este trabajo de Rich Gold, publicado de forma póstuma por el MIT Press, el “artista, compositor, diseñador, inventor, ponente y escritor” (Leal, 2008, párr. 2) organiza visualmente las diferentes caras de su trabajo como artista, científico, diseñador e ingeniero. A partir de ellos, busca discutir las relaciones entre el arte, la ciencia, el diseño y la ingeniería, con dos ejes fundamentales: mover mentes y mover moléculas. En esa línea, explora las similitudes y tensiones entre las cuatro áreas, a partir de los cuatro sombreros que había utilizado durante su vida profesional.

La discusión sobre el esquema gráfico de Rich Gold tuvo como objetivo proponer alternativas inspiradas en él, teniendo como referentes el contenido de la disciplina y las áreas de interés de los estudiantes —que, eventualmente, podrían convertirse en objetos para sus investigaciones académicas—. Sin entrar en detalles sobre las soluciones presentadas, es importante destacar que, en general, exploraron ‘fuerzas’ de atracción y repulsión entre los parámetros y ‘polos’ propuestos.

Esto generó modelos inspirados en fuentes tan diversas como las culturas de los pueblos originarios de las Américas, modelos de física, fútbol y representaciones de grupos identitarios, entre muchos otros. En común, sin embargo, apareció la tensión, presentándose nuevamente en un debate que tuvo al diseño como motivador y amalgamador.

## Qué (no) es el diseño

La definición de qué es el diseño es una discusión recurrente entre profesionales, académicos e interesados en el área. Hay algunas aparentemente simples, como la de Alexandre Wollner (un nombre fundamental en el diseño brasileño), quien, en una entrevista, afirmaba que “el diseño es proyecto” (Stolarski, 2005, p.67). Muy influyente en la posguerra, el funcionalismo instauró el concepto de “buena forma” (Andrade, 2020, p. 14), como sinónimo de diseño. Por otro lado, están las evidentemente humanistas, como la de Gui Bonsieppe (2011), quien definió el diseño como “el ejercicio (...) para interpretar las necesidades de los grupos sociales y desarrollar propuestas viables, emancipatorias, en forma de artefactos, instrumentos y artefactos semióticos” (p. 21).

Existen incluso algunas que reducen el diseño a un apéndice del marketing, como la de Philip Kotler (2015), quien afirmaba que “el diseño es el intento de aunar la satisfacción del cliente con el beneficio de la empresa, combinando de forma innovadora las cinco componentes principales del diseño: desempeño, calidad, durabilidad, apariencia y costo” (p. 112). Ninguno de ellos logró, sin embargo, producir un consenso, lo que evidentemente también denota una especie de tensión.

El diseñador brasileño Rafael Cardoso (2012) propone una construcción muy interesante sobre este debate, principalmente porque transforma algo que —a priori—, puede verse como negativo, en otra cosa, llena de posibilidades:

Como toda nueva identidad, los profesionales del diseño históricamente se han visto obligados a definirse a sí mismos a través de oposiciones y aproximaciones. Según el sentido común —aún enseñado en algunas escuelas— “los diseñadores no son artistas”, tampoco lo son artesanos, arquitectos, ingenieros, estilistas, mercadólogos, publicistas, etc. En medio de tantas advertencias sobre lo que los estudiantes no deben ser, a menudo se olvida decirles lo que, de hecho, pueden llegar a ser. La respuesta viene en dos partes: por un lado, no son ninguna de esas cosas; en cambio, son todo eso y más. (p. 231)

Esta ‘otra cosa’ es quizás la capacidad del diseño para “construir puentes y forjar relaciones en un mundo cada vez más desgarrado por la especialización y fragmentación del conocimiento” (Cardoso, 2012, p. 234). Como algo que no existe ni de un lado ni del otro, sino entre los lados y fuertemente ligado a ellos, pero manteniendo la capacidad de ser definido en el espacio y en el tiempo, con personalidad propia y función —o funciones— perfectamente identificable.

Siguiendo esta lógica, simultáneamente el diseño ‘es y no es’; a pesar de ello —o precisamente por ello—, sigue siendo diseño. Más que una frase retórica, esta observación sirve como introducción al tema que este artículo pretende traer a la discusión de manera exploratoria y reconocidamente imperfecta: la comprensión del diseño como mestizaje.

## El pensamiento mestizo de François Laplantine y Alexis Nouss

En las primeras líneas del prefacio de *Il pensiero meticcio*<sup>1</sup>, Laplantine y Nouss (2017) buscan en la biología el significado original del mestizaje, como una suerte de presentación del concepto:

El término *métis* (mestizo), proveniente del latín *mixtus*, que significa “mixto”, aparece por primera vez en español y portugués en la época colonial (así como las palabras “mulato”, “criollo”, “sanguemisto”). Sin embargo, la noción toma cuerpo en el campo de la biología para designar los cruces genéticos y la producción de fenotipos, es decir, fenómenos físicos y cromáticos (el color de la piel) que servirán de soporte para la estigmatización y la exclusión. La primera cuestión que plantea el mestizaje es la del desplazamiento y extensión de esta noción fuera de la disciplina (biología) en la que se asienta. Si por un lado parecería aceptado por la lingüística (lenguas criollas) y el estudio de las religiones, por otro lado, su entrada en el campo antropológico es mucho más tímida (cruce de caminos culturales), como parece vacilante en el campo artístico (para designar, por ejemplo, el Barroco), hasta el punto de volverse problemático, y para algunos incluso inaceptable, en el dominio de la ciencia y la epistemología [traducción propia]. (2017, p. 6)

Al hacerlo, los autores asumen una ambiciosa tarea, definida como la intención de “transformar esta noción en concepto, de hecho en paradigma, y mostrar su legitimidad sobre el terreno, su relevancia en campos muy diversos [traducción propia]” (Laplantine y Nouss, 2017, p. 7). Con este fin, es necesario avanzar en la definición de lo que ellos entienden por mestizaje y su pertinencia fuera de los límites de la biología. Por tanto, advierten que una interpretación errónea del mestizaje podría suponer la existencia de individuos originalmente ‘puros’ o en un estado inicialmente homogéneo, cosa que los autores niegan enfáticamente:

Por otro lado, el mestizaje se opone a la polaridad homogéneo/heterogéneo. Aparece como una tercera vía entre la fusión totalizante de lo homogéneo y la fragmentación diferencialista de lo heterogéneo. El mestizaje es una composición cuyos componentes mantienen su integridad. Esto es suficiente para expresar toda su relevancia política en los debates sociales actuales (racismo, integración, nacionalidad, etc.) [traducción del autor]. (Laplantine y Nouss, 2017, p. 7)

En adelante, el mestizaje tendrá como esencia la confrontación y el diálogo, no la fusión, la cohesión y la ósmosis (Laplantine y Nouss, 2017). Para estos autores, las ciudades son el espacio privilegiado de intercambio cultural y, por tanto, propicio para el mestizaje. Para contextualizar el concepto, en pos de facilitar la comprensión, los autores buscaron ejemplos en diferentes períodos históricos, señalando experiencias civilizatorias que son consideradas como momentos en los que el encuentro y el intercambio tuvieron un valor especial. Entre estas, pueden señalarse el área mediterránea bajo Alejandro Magno, como el ‘embrión’ de la cultura europea; Andalucía, desde el siglo VIII al XII; parte de Europa, desde el Renacimiento hasta el Siglo de las Luces, y la ciudad de Viena, a finales del siglo XIX y comienzos del XX (Laplantine y Nouss, 2017).

Sin embargo, las vivencias de los autores en las Américas ejercieron una especial influencia en ellos. Si bien pueden ser demasiado optimistas sobre las realidades latinoamericanas actuales, parecen captar aspectos de nuestras sociedades que necesitan ser comprendidos mejor (incluyendo sus contradicciones) para que puedan ser valorados:

Estas Américas —que por lo tanto no son sólo latinas— han inventado un estilo de vida, formas de ser, formas peculiares de ver el mundo, de encontrarse con los demás, de hablar, de amar, de odiar; aquí se afirma la pluralidad como valor constitutivo y no como fragilidad provisional. Por supuesto, el mestizaje que relacionan, que puede ser considerado cultural más que estructural, nunca podrá disfrazar las especificidades que excluyen. Sin embargo, es ilusorio buscar en estas sociedades el tipo de coherencia que organiza las sociedades de “tradición” o las sociedades de “razón”. En este último, todo sucede como si para pensar hubiera que distinguir y contrastar el blanco y el negro, el pasado y el futuro, lo sagrado y lo profano, lo público y lo privado... Las sociedades que se han definido a sí mismas como “racionales” soportan con dificultad la ambigüedad y la ambivalencia de convertirse en mestizas. Desconfían de la pluralidad y tratan de imponer comportamientos dominantes excluyentes, una visión única del mundo que guía todas las esferas de la vida social.

Por el contrario, lo que nos llama la atención en los latinoamericanos es su capacidad de ser occidentales y no occidentales, intelectuales y sensuales, modernos y tradicionales, ateos y religiosos, cristianos y paganos, razonables y sentimentales, críticos y líricos y, a veces, en la semejanza de Macunaíma, el

antihéroe de la obra homónima de Mario de Andrade (Macunaíma, 1928), honesto y mentiroso. A menudo es desconcertante esta actitud (que se encuentra en particular en Brasil) de conectar lo que está excluido según la buena lógica cartesiana, pero más aún el hecho de que esta mezcla no confunda y que se pueda vivir sin una separación esquizofrénica, una doble, una triple, una identidad cuádruple [traducción del autor]. (Laplantine y Nouss, 2017, p. 21)

Toda esta caracterización del mestizaje ciertamente ayuda a comprender el tipo de pensamiento propuesto por estos autores, pero no lo define. De ello son conscientes Laplantine y Nouss (2017), cuando afirman que, al no poder decir qué es el mestizaje, pueden intentar un acercamiento especificando lo que no lo es (2017). Para ellos no es un principio, en sí mismo; no puede haber victoria de un campo sobre otro y “nada es definitivo, absoluto, estabilizado, lo fijo en el espacio de un territorio o en el marco de un código que permite ‘descifrar’ el comportamiento de otro” [traducción del autor] (Laplantine y Nouss, 2017, p. 48). Sin embargo, no dejan de calificar el pensamiento mestizo como un pensamiento de mediación, que busca espacios intermedios, utiliza tensiones, se da en el tiempo y está “dirigido por un horizonte imprevisible que nos permite devolver toda nuestra dignidad a devenir” [traducción del autor] (p. 50).

En la apreciación de las tensiones en el pensamiento mestizo, parece emerger una forma de mirar —y analizar— el mundo, con mucha similitud con la que el diseño aborda los problemas, necesidades y deseos de las personas para producir soluciones. Esto permite parafrasear la definición de Rafael Cardoso (2012) sobre lo que son los diseñadores y transportarla al mestizaje, que también parece ser, por un lado, “nada de eso y, por otro, todo esto mucho más” (p. 231).

## **Barroco, Maria Bethania, jazz, cine y diseño**

Las imágenes de santos y santas católicas producidas por los indígenas que habitaban las misiones jesuíticas que existieron en los actuales territorios de Brasil, Argentina y Paraguay, siguieron patrones de representación heredados del barroco europeo. Sin embargo, sus ojos tenían la misma forma que los de los rostros de las personas que las hicieron. Por estas y otras características, el barroco de la región ganó el adjetivo ‘misionero’<sup>2</sup>, constituyendo una de las tantas versiones de este estilo difundidas por el mundo desde Europa. El barroco, que se extendió por América, es considerado un ejemplo de mestizaje en el arte, ya que puede encontrarse una versión en muchos de los territorios donde se produjeron encuentros entre los pueblos originarios y los colonizadores/invasores españoles y portugueses. Dominique Berthet (2007) habla de esta profusión de versiones del barroco y de su continua influencia, que se deja sentir hasta nuestros días, especialmente en la cultura popular:

En México, el barroco se deshace de influencias aztecas y españolas para convertirse en un arte propiamente mexicano. Del mismo modo, en Brasil, los africanos, los indios, los portugueses, encuentran una expresión específica en el barroco. Tomado como fuente por el modernismo brasileño, permanece incluso en la creación contemporánea. El barroco, en este país dieciséis veces el tamaño de Francia, está extendido pero diversificado. Hay tantos barrocos como estados y ciudades. Angelo Oswaldo, curador brasileño de la *exposición Brésil Baroque, entre Ciel et Terre*, hablará, por cierto, de un “archipiélago barroco”. El barroco, caracterizado por la exuberancia, el dinamismo, la proliferación, la acumulación, la repetición, la mezcla, el arrollamiento, etc., es un arte popular con múltiples influencias. Abierta, dinámica y maleable, se encuentra en toda América del Sur porque se adapta a las condiciones de cada país. (p. 58)

Laplantine y Nouss (2017), presentaron otros ejemplos de mestizaje en las artes. Uno de ellos es la obra de la cantante brasileña Maria Bethania, nacida en Bahía, estado cuya capital, Salvador, es la ciudad con mayor población negra fuera del continente africano<sup>3</sup>. Para los autores, en la música de Maria Bethania es posible reconocer el tempo sincopado proveniente de África, las flautas de la gente del Amazonas y la melodía del fado portugués. En la obra de la artista, todos estarían presentes, pero sin transformarse por completo al entrar en contacto unos con otros.

Otro ejemplo es el fado que, además de las influencias de las culturas ibérica —fandango andaluz— y subsahariana —lundu bantú—, entre otras, representaría también un sentimiento nacido del mestizaje, la saudade, que consistiría simultáneamente en sufrir por el placer del pasado y en sentir placer en el sufrimiento del presente.

El jazz y el cine son otros ejemplos señalados por los autores, siendo la música considerada la forma artística más apropiada para el mestizaje. En esta línea, sobre el jazz, Laplantine y Nouss (2017) hacen una descripción que, sin exagerar, se puede definir como apasionante:

De las plantaciones a los salones de baile y luego a los conservatorios, de los esclavos de Luisiana a las estrellas internacionales, del ragtime al free jazz, la (breve y rápida) historia del jazz —como la del cine, una de las artes nacidas en el mismo siglo—, sigue un itinerario de riqueza extrema bajo el signo del mestizaje. Diferentes rasgos, en diferentes niveles, la caracterizan en este sentido: desde sus orígenes conserva, al mismo tiempo, la dureza del trabajo en los campos de algodón y a lo largo de las vías del tren y la elevación de los *spirituals* entonados en las congregaciones (una doble naturaleza que asegura que se canta en iglesias como en burdeles y que se encuentra a la altura de John Coltrane o Miles Davis); se desarrolla mezclando las estructuras armónicas de la música europea con las estructuras complejas de los ritmos africanos; no está escrito, sobre todo al principio, pero tampoco es del todo improvisado; su dinámica creativa generalmente confunde quién es el compositor y el intér-

prete; finalmente, es uno de los ejemplos más logrados de la dialéctica musical entre la libertad del solista y la partitura común de la orquesta [traducción del autor]. (p. 63)

El cine, en cambio, pone en marcha un número muy elevado de actividades que se superponen para formar la obra audiovisual: dirección, interpretación, literatura —guion—, música, fotografía, escenografía, vestuario, maquillaje, efectos especiales, etc. No es exagerado decir que el cine es tan interdisciplinario y/o multidisciplinario como el diseño, además de ‘sufrir’ algunas de las mismas tensiones, derivadas de las relaciones con el arte, con el mercado, con la autoría, con la técnica, con la función, con la estética, con el estigma de la futilidad y con el lenguaje, entre otros. El siguiente extracto del libro *El lenguaje cinematográfico*, de Michel Martin (2005), podría estar dirigido al diseño, solo cambiando el ‘protagonista’:

Evidentemente, el cine es una industria, pero se estará de acuerdo en que la construcción de catedrales casi lo fue también, materialmente hablando, una industria por la inmensidad de los medios técnicos, económicos y humanos que requería, y este hecho no impidió el surgimiento de estos monumentos en el de la belleza. Más que su carácter industrial, es su carácter comercial lo que constituye un grave inconveniente para el cine, ya que la importancia de las inversiones que necesita, lo convierte en tributario de fuerzas económicas para las que la única regla de actuación es la rentabilidad y de las que creen poder hablar en nombre del gusto del público, en virtud de una hipotética ley de oferta y demanda, cuyo juego se distorsiona en la medida en que la oferta influye a su antojo sobre la demanda. (p. 21)

Para Martin (2015), la evolución del cine lo ha ido convirtiendo paulatinamente en un lenguaje, es decir, “un proceso de conducción de relatos y de transmisión de ideas” (p. 22), cuyo montaje es el más específico de estos procesos. Sin entrar en polémicas ni profundizar en el tema, e incluso cuando fuera verdad, el cine mestizo tendría aquí una aproximación más al diseño porque, en esencia, los mismos ‘principios’ de percepción visual son válidos tanto para el espectador de la obra audiovisual como para las audiencias que utilizan —en un sentido amplio— los productos del diseño.

Se puede afirmar que, al igual que con el cine, la evolución del diseño también dio lugar a un lenguaje propio, influenciado por los estudios de percepción, psicología, cultura, ergonomía, materiales, procesos, tecnología de la información y varias otras áreas relacionadas. Frederico Braida, Vera Nojima y Mónica Moura (2011) argumentan en este sentido, afirmando que “el diseño es lenguaje” (p. 2), a partir del entendimiento de que la existencia de un lenguaje de diseño también proviene de su inserción como producción cultural y fenómeno de comunicación. De hecho, van más allá, considerando que el diseño es pensamiento y que funciona como mediador para la aprehensión del mundo. Para ellos:

El lenguaje se manifiesta como una constitución de la propia condición humana y ha ocupado un lugar tan relevante en nuestra cultura que Santaella (1998,

p. 30) llega a afirmar que “el lenguaje es la única y gran forma de síntesis que tenemos para la conexión entre el exterior y el interior”. Por tanto, si el diseño es lenguaje, también porta estas propiedades y funciona como mediador para la aprehensión del mundo. Diseñar productos, entendidos como signos, establecen relaciones entre el mundo y los hombres y les ayudan a pensar en sí mismos y en el mundo mismo. Para Sudjic (2010, p. 21), “los objetos son nuestra forma de medir el paso de nuestras vidas. Son lo que usamos para definirnos, para señalar quiénes somos y qué no somos”. Sudjic (2010, p. 21) también afirma, “y el diseño se convirtió en el lenguaje con el que se moldean estos objetos y los mensajes que llevan”.

Finalmente, vale la pena señalar que “no hay, sin embargo, identidad entre lenguaje y pensamiento, lo que existe es la inseparabilidad de ambos, que nunca se presentan en forma pura” (Fiorin, 2009, p. 34). Así concibe Vygotsky (2007) la relación lenguaje/pensamiento: distintas, pero inseparables. (Braida et al., 2011, p. 6)

Si se admite que existe una inseparabilidad entre lenguaje y pensamiento, que el diseño es pensamiento y que estos nunca se presentan en forma pura, se habrá dado el paso fundamental para ver el diseño como un mestizaje, en términos y condiciones similares a los que Laplantine y Nouss (2017) entienden el cine, el jazz, el fado, la obra de Maria Bethania, la Andalucía antes de la reconquista, el Renacimiento, la Viena de principios del siglo XX y el Barroco, por ejemplo.

## Una inconclusión: el diseño como mestizaje

En los primeros párrafos de este artículo se comentaba la diversidad de disciplinas con las que entra en contacto un estudiante de diseño durante su formación. También se mencionó la discusión sobre los Cuatro sombreros, de Rich Gold (2007), que hace referencia a las actividades realizadas por él durante su carrera profesional: artista, científico, diseñador e ingeniero. Más adelante, la discusión sobre qué es el diseño fue rápidamente comentada, hasta llegar a la ‘conclusión’ de Rafael Cardoso, donde afirma que el profesional del diseño es y no es una serie de cosas: artista, artesano, arquitecto, ingeniero, estilista, mercadólogo, publicista, etc.

Este conjunto de referencias pretendió traer a la superficie una de las características más importantes del diseño, la tensión entre ideas, prácticas, orígenes, soluciones, teorías, influencias y experiencias profesionales. Así, la que puede ser, tal vez, la gran virtud de la actividad, podría ser discutida como algo con un gran potencial positivo, siempre que exista una forma de pensar que la comprenda y la acoja, lo que nunca puede suceder si la mirada y la comprensión son totalizadoras o fragmentarias.

Esta es la cuña que, como el póster de Lissitzky (Hollis, 2000), este texto pretende colocar en los debates sobre el diseño como campo de conocimiento en construcción. Asimismo,

se refuerza esto con las palabras de otro soviético, el poeta Mayakovisk (s.f.), para entender que es necesario extraer alegría del futuro<sup>4</sup>, en pos de que el diseño cumpla con las pretensiones humanistas que justifican su existencia como actividad profesional durante casi siglo y medio.

Sin embargo, como se pregunta André Villasboas (2002), ¿cuál sería esa cuña capaz de hacer del diseño una “práctica de la diversidad, no de la totalización[?]” (p. 26). Una de las posibles respuestas es pensar el diseño como un mestizaje y utilizar esta forma de pensar como una especie de método, una palabra tan querida por los diseñadores, en la línea de lo que proponen Laplantine y Nouss (2017):

A nuestro juicio, una epistemología mestiza no debe buscar abolir, sino problematizar, afinar y complejizar el análisis de las categorías, que ya no serán sólo pensadas en el espacio sino también en el tiempo. Nos lleva a no considerar más lo local frente a lo global (o al revés), la periferia en el centro, las mujeres a los hombres, los locos a lo normal, el futuro al pasado (o al revés). Esto determina una cuestión que no puede ser resuelta por la lógica de la tesis y la antítesis, ni siquiera de la síntesis: es el no totalmente blanco o totalmente negro, el no exclusivamente hombre ni solo mujer, el no realmente enfermo pero no por eso razón con buena salud, no es el pasado ni el futuro en sí mismo, es la presencia del Tercer Mundo en Occidente (el Sur del Bronx en Nueva York) y de Occidente en el corazón del Tercer Mundo (São Paulo), es el mestizaje que genera naturaleza-cultura, política-ciencia, inteligencia artificial, es “el ser a medio camino”, pero también el bagre, la serpiente emplumada (Quetzalcóatl), la mujer-araña y sobre todo el hombre lobo, quien no es un lobo a tiempo completo [traducción del autor]. (p. 52)

La consistencia en las citas de Laplantine y Nouss respecto de imágenes y símbolos, así como de la música, indican que el pensamiento mestizo es en gran medida visual/sensorial. También parecen plantear un desafío a quienes, como los diseñadores, necesitan pensar visualmente: ¿cómo representar, tal vez sintetizar, el diseño como mestizaje?

Para ellos, la respuesta al mestizaje (y no al diseño como forma de mestizaje, cabe señalar) está en Gilles Deleuze (2000), quien propone la figura del rizoma, que permite la mejor manera de liberar ‘multiplicidades’, configurando sentido y realidad (Laplantine y Nouss, 2017). El rizoma es una forma donde todos los puntos están conectados entre sí, diferenciándose de la raíz y del árbol por no seguir una lógica de desdoblamiento. Para Deleuze (2000):

Cualquier punto de un rizoma puede y debe estar conectado a cualquier otro punto. Es muy diferente al árbol o a la raíz que fijan un punto, un orden. El árbol lingüístico al estilo de Chomsky todavía comienza en un punto S y procede por dicotomía. En un rizoma, en cambio, cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: allí se conectan cadenas semióticas de todo tipo a muy

diferentes modos de codificación, cadenas biológicas, políticas, económicas, etc., poniendo en juego no sólo regímenes de distintos signos, pero también estatutos de estados de cosas. (p. 14)

El reto de diseñar un rizoma que realmente cumpla con estas características y que sea, al mismo tiempo, eficiente en la tarea de representar y comunicar, parece enorme. El mismo Deleuze (2000) lo indica, cuando dice que “frente a la gráfica, al dibujo o a la fotografía, frente a la calca, el rizoma remite a un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontado, conectable, reversible, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga” (p. 32).

Al mismo tiempo, sin embargo, es necesario retomar el ejercicio propuesto en la cátedra de Epistemología del Diseño, abordado en el primer acápite de este artículo, que proponía la construcción de modelos alternativos al esquema Rich Gold. ¿Cómo, entonces, resolver este problema, utilizando el pensamiento mestizo del diseño?

En primer lugar, hay que mencionar que, evidentemente, ningún proyecto puede aspirar a la perfección, ya que siempre será una mediación entre todas las condiciones, circunstancias, recursos y objetivos que lo rodean y le dan límites y posibilidades. La solución es, en un cierto sentido, producto de una mezcla, por naturaleza. Además, la ambición de llegar a la solución ideal, no puede ser una razón para no arribar a la mejor solución posible. Por otra parte, la representación visual necesita ser clara en la presentación del diseño como mestizaje, para poder así resaltar sus componentes y, al mismo tiempo, lograr una personalidad propia.

Una forma posible es inspirarse en las cuerdas de cuero trenzado que se utilizan para capturar el ganado. En el sur de Brasil, el origen de la elaboración y uso del instrumento se atribuye a los indios guaraníes<sup>5</sup> que habitaban las haciendas mantenidas por los jesuitas, en una amplia región que hoy comprende territorios brasileños, argentinos y paraguayos. En el siglo XVII, con la destrucción de las misiones que estaban ubicadas en lo que hoy es Rio Grande do Sul, el estado (provincia) más septentrional de Brasil y vecino a los países de la cuenca del Plata, parte del ganado se volvió salvaje y comenzó a reproducirse libremente en los campos, originándose las llamadas vaquerías (Ramos, 2010). Durante muchas décadas, la captura de este ganado —llamado alçado (cimarrón)—, para la extracción de cuero, cuernos y huesos, fue la única actividad económica practicada en el sur de Brasil —así como en las regiones adyacentes, entonces en disputa entre las coronas española y portuguesa—, por los colonizadores y por la población mestiza, nacida en la entonces colonia de Portugal.

El lazo gaucho<sup>6</sup> de cuero trenzado, consiste básicamente en pedazos de cuero cortados en tiras y trenzados entre sí de manera ordenada, dando como resultado una especie de sogá cilíndrica, maleable y resistente al mismo tiempo. El artesano que la elabora, cada vez más escaso en estos días, se llama guasqueiro<sup>7</sup> y la calidad final del producto, naturalmente, depende de su destreza. Lo cierto es que, bien o mal hecha la cuerda, los tentos (tientos) — como se llama a las correas de cuero—, son perfectamente perceptibles y están conectados múltiplemente, aunque constituyan un solo objeto.

Las trenzas están presentes en varias culturas alrededor del mundo, utilizando diferentes tipos de materiales de origen vegetal, animal o, actualmente, sintético. Con ellas se elaboran muchos artefactos, como sombreros, canastas, ropa, tapetes y objetos decorativos, que sin duda han servido de inspiración y referencia para muchos proyectos de diseño. La técnica, por tanto, puede variar de un territorio a otro —igual que el barroco— pero tiene un alcance universal.

¿Es posible desarrollar un esquema visual inspirado en el trenzado de cuero —o cualquier otra forma de trenzado con características similares—? Antes de responder, se busca referencia, una vez más, en Laplantine y Nouss (2017):

Finalmente, el mestizaje no existe sólo en la no coincidencia, sino también en la no resolución. No podría ser del orden de la simbiosis o de la síntesis, es decir, de la compleción. Ni adelante ni atrás, ni punto de partida ni punto de llegada —“no el punto, sino la frase” como escribe Gilles Deleuze—, es el devenir más que el futuro y requiere ser pensado en sí mismo, en su propia incompletud. Transitoria, imperfecta, inacabada, insatisfecha, el mestizaje remite siempre a la aventura de una migración, a las transformaciones de una actividad de tejido y entrelazamiento que no puede detenerse. Esto basta para decir hasta qué punto esta noción es eminentemente contradictoria. No puede usarse como respuesta, ya que es ella misma la pregunta que perturba al individuo, la cultura, el lenguaje, la sociedad en su tendencia a estabilizarse [traducción del autor]. (p. 51)

En este punto, no parece haber otra respuesta posible que no sea ‘tal vez sí, tal vez no’. Como el personaje de Simone Simonini, que termina el libro de Umberto Eco (2010) *El cementerio de Praga* sin terminarlo, parece ser una buena forma de dejar abierta a todas las opiniones y posibilidades, la idea de pensar el diseño como un mestizaje.

## Notas

1. Las citas de Laplantine Nouss fueron traducidas libremente al español por el autor del artículo, basado en la edición italiana del libro, publicado en 2017 por Elèuthera.
2. Para saber más sobre el barroco misionero en el interior de Rio Grande do Sul (Brasil): <https://museudasmissoes.museus.gov.br/arte-sacra-missioneiera/>
3. Salvador es una metrópoli en la región Nordeste de Brasil y alberga la mayor población afro fuera del continente africano. Para saber más: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2016-03/os-467-anos-de-salvador-cidade-mais-negra-fora-da-africa>
4. Para leer el poema completo en portugués: [http://www.culturapara.art.br/opoema/maiakovski/maiakovski\\_poema.htm](http://www.culturapara.art.br/opoema/maiakovski/maiakovski_poema.htm)
5. Algunas informaciones sobre el origen de las cuerdas de cuero en Rio Grande do Sul:

<https://www.portaldasmissoes.com.br/site/view/id/1562/laco-de-12-bracas.html>

6. Los nacidos en Rio Grande do Sul son comúnmente conocidos como gauchos, y también pueden ser llamados rio-grandenses, aunque no es habitual.

7. Un guasqueiro gaúcho trabajando: <http://diariogaúcho.clicrbs.com.br/rs/dia-a-dia/noticia/2019/02/conheca-o-guasqueiro-profissional-que-produz-artigos-em-couro-10697794.html>

## Bibliografía

- Berthet, D. (2007). *O imprevisível resultado do encontro*. Cattani, I.B.(Ed.). Mestiçagens na arte contemporânea, pp. 55-63. Editora da UFRGS.
- Bonsiepe, G. (2011). *Design, cultura e sociedade*. Blucher.
- Braida, F., Nojima, V., & Moura, M. (2019). Fascículo: Quatro Pressupostos do Design como Linguagem. *Revista Triades*, 2(1), 1-16. <https://tríades.emnuvens.com.br/tríades/article/view/222>
- Cardoso, R. (2012). *Design para um mundo complexo*. Cosac Naify.
- Eco, U. (2010). *Il Cimitero di Praga*. Romanzo Bompiani.
- Giles, D., y Guattari, F. (1995). *Mil platôs (capitalismo e esquizofrenia)*. Editora 34.
- Gold, R. (2007). *The Plenitude. Creativity, Innovation, and Making Stuff*. MIT Press.
- Hollis, R. (2001). *Design gráfico: uma história concisa*. Martins Fontes.
- Kotler, P., y Armstrong, G. (2015). *Princípios de marketing*. Pearson Education .
- Laplantine, F., y Nouss, A. (2017). *Il pensiero meticcio*. Elèuthera.
- Leal, J. (2008). *Arte, Ciência, Diseño e Ingeniería: Los cuatro sombreros de Rich Gold*. <https://www.seisdeagosto.com/indica/2008/09/2008-09-arte-ciencia-diseno-e-ingenieria-los-cuatro-sombreros-de-rich-gold/#sobre-esto>
- Machado, J., y Colvero, R. (2018). *O artesanato em couro cru: guasqueria, identidade e tradição no século XXI*. *Geosul*, 33(69), 228-250. <http://dx.doi.org/10.5007/2177-5230.2018v33n69p228>
- Martin, M. (2005). *A linguagem cinematográfica*. Dinalivro.
- Milezi, M.P. (2016). *O artesanato guarani entre o encanto e o conflito: A intervenção do design na produção de artesanato tradicional sob uma ótica descolonial*. (Tesis doctoral), Universidade de Brasília. [https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/22077/1/2016\\_MaikaPiresMilezzi.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/22077/1/2016_MaikaPiresMilezzi.pdf)
- Ramos, S. M., y Peter, A. P. (2010). *Produção do espaço: a formação territorial do Rio Grande do Sul nos séculos XVII a XIX*. Anais do VI SEUR e III Colóquio Internacional Sobre as Cidades do Prata. <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/seur/article/view/3270>
- Stolarski, A. (2005). *Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil: depoimentos sobre o design visual brasileiro*. Cosac Naify.
- Villas-Boas, A. (2002). *Identidade e cultura*. 2AB.

---

**Abstract:** The article discusses François Laplantine and Alexis Nouss's concept of miscegenation as a tool to understand design from its contradictions and tensions, accepted as essential characteristics of the activity. The inspiration for this discussion is in the scheme of Rich Gold (2007), who explored the tensions between art, science, design and engineering, defined by him, in an allegorical way, as "hats" that he would have worn during his professional life. In this line of thought, initially it was sought to give design a definition for what it is, but also from what it is not, following the reasoning by Rafael Cardoso (2012), that states designers simultaneously are and are not artists, artisans, architects, stylists, marketers or advertisers, among other activities that are, in some way, linked to the activities of the profession. Next, it presents the thoughts of Laplantine and Nouss on miscegenation and establishes parallels between design and other areas, such as music and cinema, seen by the authors as examples of the concept. An inconclusion is also proposed, based on the understanding of design as miscegenation and using it as a method to explore tensions in a positive way, recognizing the creative and design potential of this approach. Finally, it attempts to propose guidelines for a visual model capable of representing design as miscegenation, having the concept of rhizome, by Gilles Deleuze (2000), on one hand, and the way in which traditional leather bows of the gauchos are made from southern America on the other.

**Keywords:** design – miscegenation – interdisciplinarity – concept – rhizome.

**Resumo:** O artigo discute o conceito de mestiçagem de François Laplantine e Alexis Nouss Como ferramenta para compreender o design a partir de suas contradições e tensões, aceitas como características essenciais da atividade. A inspiração para essa discussão está no esquema de Rich Gold (2007), que explorou as tensões entre arte, ciência, design e engenharia, definidas por ele, de forma alegórica, como "chapéus" que teria vestido durante sua vida profissional. Nessa linha de pensamento, inicialmente buscou-se definir o design a partir do que ele é, mas também do que ele não é, seguindo o raciocínio de Rafael Cardoso (2012), para quem os designers ao mesmo tempo não seriam e seriam artistas, artesãos, arquitetos, estilistas, mercadólogos ou publicitários, entre outras atividades que estão, de alguma forma, ligadas às atividades da profissão. A seguir, apresenta o pensamento de Laplantine e Nouss sobre a mestiçagem e estabelece paralelos entre o design e outras áreas, como a música e o cinema, vistas pelos autores como exemplos do conceito. Também é proposta uma inconclusão, baseada no entendimento do design como mestiçagem e utilizando-o como método para explorar tensionamentos de forma positiva, reconhecendo o potencial criativo e projetual dessa abordagem. Por fim, ensaia a proposição de diretrizes para um modelo visual capaz de representar o design como mestiçagem, tendo o conceito de rizoma, de Gilles Deleuze (2000), por um lado, e a forma como são feitos os tradicionais laços de couro dos gaúchos do sul da América por outro.

**Palavras-chave:** design – mestiçagem – interdisciplinaridade – conceito – rizoma.

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

---