

La artesanía como valor patrimonial en la enseñanza del Diseño

Genoveva Malo Toral^(*)

Resumen: Esta investigación busca descubrir vínculos significativos del diseño con la cultura para comprender lo que hoy denominamos construcción de sentido a partir de las experiencias detectadas en el campo disciplinar del diseño. Nos referimos a dos cortes del proceso cultural acotado en un contexto particular, lo que implica pensar el diseño en relación con las variables del contexto, los modos que asume la práctica y las reflexiones emergentes de esa práctica. Ponemos en consideración dos momentos culturales de la historia reciente en el pensamiento latinoamericano: el primero refiere al diseño y su presentación como disciplina universitaria en Cuenca, Ecuador, en la década de los ochenta. Nos situamos en un país y, particularmente en una ciudad, estrechamente vinculada a la artesanía. El segundo momento es el pasaje del siglo XX al XXI y referimos a un momento de inflexión cultural, un contexto de significación diferente para el diseño. Los cortes culturales en la historia del diseño ponen en evidencia los cambios en los modos de asumir el conocimiento y el grado de injerencia en la cultura del diseño. Es nuestro interés en esta investigación rastrear la incidencia de estas cuestiones en el campo del diseño, como espacio académico de formación profesional.

Palabras Clave: Diseño - Artesanía - patrimonio cultural - Enseñanza del Diseño

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 328]

^(*) Vicerrectora Académica de la Universidad del Azuay, Cuenca, Ecuador. Doctora en Diseño por la Universidad de Palermo, Magister en Proyectos de Diseño por la Universidad del Azuay. Diplomado en Gerencia Estratégica de Mercado por la Universidad Técnica Particular de Loja y Diseñadora por la Universidad del Azuay.

Introducción

Esta investigación busca descubrir vínculos significativos del diseño con la cultura para comprender lo que hoy denominamos *construcción de sentido* a partir de las experiencias detectadas en el campo disciplinar del diseño. Nos referimos a dos cortes del proceso cultural acotado en un contexto particular, lo que implica pensar el diseño en relación con las variables del contexto, los modos que asume la práctica y las reflexiones emergentes de esa práctica.

Ponemos en consideración dos momentos culturales de la historia reciente en el pensamiento latinoamericano: el primero refiere al diseño y su presentación como disciplina universitaria en Cuenca, Ecuador, en la década de los ochenta. Nos situamos en un país y, particularmente en una ciudad, estrechamente vinculada a la artesanía.

El segundo momento es el pasaje del siglo XX al XXI y referimos a un momento de inflexión cultural, un contexto de significación diferente para el diseño. Los cortes culturales en la historia del diseño ponen en evidencia los cambios en los modos de asumir el conocimiento y el grado de injerencia en la cultura del diseño. Es nuestro interés en esta investigación rastrear la incidencia de estas cuestiones en el campo del diseño, como espacio académico de formación profesional.

En los años sesenta, en América Latina, el referente más notable era la escuela Bauhaus alemana, tal como lo había sido para otras Escuelas de Diseño, casi todas orientadas a la producción industrial. En Cuenca, en cambio, se trataba de un planteo basado en la recuperación de lo propio, en cuanto a simbolismos y medios productivos, alejado de objetivos del desarrollo tecnológico-productivo. La relación diseño-artesanía se propuso como uno de los ejes significativos en la creación de la carrera de Diseño, pues era una cuestión central en el debate del marco cultural de los años ochenta, década en que se fundó la Escuela. La conexión con el pensamiento de época, en Latinoamérica, consistía en recuperar el vínculo con el pasado para revalorizar las tradiciones de producción artesanal frente al modelo industrial propio de los países del norte. Por eso, la búsqueda de significados, como potencial del diseño, se daba a través de los valores simbólicos y productivos. Esto implicó, necesariamente, un (re)conocimiento de las culturas ancestrales para integrarlas a la cultura del diseño. En tal sentido, la carrera constituía un mecanismo emergente de la cultura local en términos de identidad.

Sin embargo, el planteo académico no se agotaría en esos términos, sino que avanzó hacia las primeras expresiones del llamado *regionalismo crítico*, como salida de las posiciones extremas respecto del modelo cartesiano. Esto ubicaba a Latinoamérica en un ensimismamiento cultural basado solo en la reivindicación.

En la actualidad, transcurridas algunas décadas desde que se instauró la carrera de Diseño, es posible identificar en los ámbitos¹ académico y productivo que la relación diseño-artesanía vive un proceso de transformación: existen ahora distintos modos de relacionar la identidad con los sistemas significantes. En efecto, cuando analizamos productos de diseño, las relaciones técnica-materialidad, técnica-expresión, técnica-función, entre otras referidas a la interacción con la artesanía, prueban el desfasaje en la relación significante-significado respecto de lo unívoco y la correspondencia fija de otros tiempos.

Hoy la relación del diseño con la artesanía se enmarca en una nueva dinámica proyectual. Por un lado, establecemos otras relaciones en referencia a las problemáticas ambientales, sociales y productivas. Por otro lado, nuestra condición contemporánea imprime maneras de habitar en la realidad global-local con lo que, más allá de situaciones antagónicas, comprendemos la dinámica del diseño en un juego de vínculos² sin premisas establecidas. Por tanto, el caso de estudio concreto de nuestra investigación no se limita a la comprensión del contexto local, sino que se amplía la mirada al complejo entretejido global. Nos interesa estudiar los nuevos modos (no modelos) de cómo construir esa relación. No decimos *modelos* porque referimos a otra manera de investigar y descubrir posibilidades de innovación.

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

La Escuela de Diseño, creada en los años ochenta en Cuenca, ha vivido un proceso de transformación en términos de continuidad y cambio: ha pasado del diseño generalista a una oferta con especialidades y, posteriormente, a brindar estudios de posgrado. En este recorrido se han producido cambios curriculares que dan cuenta de permanencias y transformaciones respecto del enfoque fundacional. Estos cambios dan cuenta de la inserción de la práctica del diseño en la dinámica social de transformaciones y su rol cultural. El proceso de transformación se visualiza en el paso de la *cultura del producto* a la *cultura del proyecto*. Según Roberto Fernández (2013a), esto implica pensar que la práctica en el diseño y la arquitectura no se define por el resultado, por la realización formal del objeto, sino por las acciones, procesos y visión del proyecto que construyen su sentido. Dicho de otro modo, la práctica proyectual cambia: de la *convergencia*, que implicaba la relación programa-desarrollo-resultado, pasa a la *emergencia cognitiva* en el desarrollo del proyecto. Ezio Manzini (2015) propone redefinir el concepto de diseño más allá del producto al marco de implicaciones sociales, ambientales y culturales. Asimismo, Gui Bonsiepe (1999) planteaba ya décadas atrás el concepto de *interfase* como articulación en la relación sujeto-objeto, que construye sentido en ese vínculo.

Observamos señales en las producciones académicas de los estudiantes de Diseño, que dan cuenta de transformaciones en la relación mencionada. Estos han incursionado en otros ámbitos del quehacer cultural –a los campos tecnológico, científico, social y ambiental– señales de proyecciones de la disciplina y de su relación con el contexto.

A partir de estas reflexiones proponemos la pregunta principal a modo de guía para la investigación: ¿cuál fue el contexto cultural que rescató en Cuenca, Ecuador, el vínculo del diseño con la artesanía, en referencia a la identidad, en los años ochenta y cómo fue el proceso de transformación de ese vínculo hasta la actualidad? Entendemos por *contexto cultural* las visiones e interpretaciones que estaban y están latentes en la vida de la sociedad. Para responder a este interrogante, debemos comprender el *estado del conocimiento* que deviene en cultura, reconociendo a este estado como la variación histórico-cultural res-

pecto de la concepción del conocimiento. Para ello, mencionamos la idea de cultura del diseño “como parte de una dinámica, donde ya no sería posible adoptar estructuras estáticas ni posiciones excluyentes, sin cuestionamientos” (Giordano, 2016, p. 190).

Entendemos que ha habido instancias significativas en el proceso cultural, entre continuidad y cambio, ya sea a manera de rupturas (caso: posmodernidad) o de procesos de inflexión. Los acontecimientos de la cultura inciden directa o indirectamente en el campo del diseño, en su desarrollo tanto epistémico como sociológico.

A la pregunta principal planteada subyacen otras que conforman el corpus de la investigación:

- ¿Desde dónde y por qué surge en Ecuador la propuesta de una carrera de Diseño en el contexto cultural de América Latina de los años ochenta?
- ¿Qué giros o mutaciones en el campo del diseño emergieron a finales de siglo y cómo inciden en nuevas conceptualizaciones sobre el diseño?
- ¿Qué transformaciones observamos al comparar las producciones de los dos momentos del estudio?
- ¿Qué emerge como cambios conceptuales en las producciones de diseño en relación con la noción de identidad y el estado de conocimiento y cómo deviene el estado de conocimiento en inflexión cultural?

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

Podemos conjeturar, entonces, como hipótesis que *si realizáramos un estudio comparativo sobre el planteo problemático del diseño en el campo disciplinar, tomando dos momentos culturales en el período que abarca la tesis, podríamos comprender un cambio de paradigma y argumentar así las diferencias en el vínculo del diseño con la artesanía y con la noción vinculante de identidad.*

La hipótesis nos conduce al objetivo de la tesis que consiste en situar la relación diseño-artesanía en dos momentos de la historia reciente en América Latina, con referencia a la institucionalización y desarrollo del diseño como disciplina universitaria en Ecuador (años ochenta) y comparar esa problemática con el contexto contemporáneo, con énfasis en Cuenca, Ecuador. Buscamos ubicar la mencionada relación en la práctica del diseño como clave de comprensión relativa a la transformación en el proceso cultural, es decir, buscamos convergencias, divergencias y emergencias en el proceso cultural de los últimos tiempos.

Los objetivos específicos inherentes a la investigación, que nos permitirán descubrir los cambios conceptuales a partir de las producciones de diseño puestas en contexto, son:

- Analizar las condiciones de contexto y el estado del conocimiento que dieron origen al surgimiento del diseño como disciplina universitaria, con relación a los medios productivos y a la particularidad de Cuenca, Ecuador, en los años ochenta.

- Analizar las mutaciones y transformaciones en el campo del conocimiento que se manifestaron en la cultura a finales del siglo XX y preguntarnos su incidencia en las conceptualizaciones sobre el diseño.
- Analizar los principios fundacionales de la carrera y comparar los productos académicos (concepciones curriculares y proyectos de graduación) que corresponden a los años ochenta y a los de principios del siglo XXI en la Escuela- Facultad de Diseño de Cuenca, Ecuador.
- Detectar los cambios conceptuales en la noción de identidad respecto de los años ochenta y descubrir factores recurrentes en los productos de ese contexto para comparar con la producción actual en cuanto a la relación del diseño con los medios productivos locales.

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

Así mismo, desde hace varias décadas los estudios sobre la cognición están referenciados en la biología, disciplina que estudia los seres vivos en sus procesos vitales, dinámicos y relacionales. En este campo, los modos de integración se basan en la interacción entre componentes y no en sumatorias. Esto implica concebir el conocimiento como construcción y no como acumulación de información. En esa relación con la biología, comprendemos la vitalidad de los lenguajes, que abandonan la concepción académica de los *tratados de sistematización* como concepto de *lo establecido*. Los procesos culturales se constituyen en términos dinámicos de construcción y transformación, con base en el concepto de sistema relacional complejo; nuestra mirada reemplaza lo que era una simplificación inducida, por la complejidad de lo real.

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

El conflicto de la identidad cultural en nuestros días se explica desde otra mirada y, por lo tanto, requiere otras precisiones teniendo en cuenta los procesos de interculturalidad, entre otras variables sociológicas. Por otro lado, sabemos que la transformación es un proceso simultáneo con el cambio de referentes en la estructura relacional de una cultura, como un estado de equilibrio, continuamente inestable, entre permanencia e innovación. En un sentido amplio, a manera de propósito,³ nuestra investigación busca impactar en las reflexiones académicas sobre un tema que atraviesa al diseño de todos los tiempos: los *modos productivos diferentes en contextos diferentes*. Se trata de instalar el debate académi-

co sobre el sentido de la artesanía en relación con el diseño en el ámbito de interacción global-local.

Asimismo, nos interesa también transferir al ámbito de la enseñanza-aprendizaje el modo de plantear problemas en lugar de transmitir soluciones o producciones. Con esta investigación pretendemos, además, aportar a ese campo en cuanto a modos didácticos y construcción epistemológica.

Con nuestro enfoque proponemos una composición del problema desde una mirada heurística⁴ fundamentada en tres capacidades del conocimiento: la mayéutica (capacidad de preguntar/se), la hermenéutica (capacidad de interpretar) y la holística (capacidad de relacionar). Desde esta mirada que aborda la problemática de la complejidad en relación con el diseño, tomamos como marco teórico a Edgar Morín (1994) y su planteamiento sobre el pensamiento complejo y a Rolando García (2000) en cuanto construcción de sistemas complejos. Asimismo, nos remitimos al pensamiento relacional que, de acuerdo con Dora Giordano (2004), es un modo de “búsqueda de lo latente conjeturando o formulando hipótesis provisionarias; pero, de lo que se trata en el conocimiento, es de descubrir lo latente en lo real para construir otras realidades” (p. 12).

En este sentido, el mayor reto de la investigación consiste en buscar una manera de organizar los modos de pensar para construir conocimiento desde el pensamiento complejo y el pensar relacional. Desde esta mirada, se dejan de lado las dicotomías, aceptamos la multiplicidad de sentidos posibles y producibles, a modo de nuevos lenguajes, nuevas gramáticas relacionales. La construcción de sentido dependerá de la elección de las variables y de las conexiones que devienen en relaciones. Cuando armamos *estructuras relacionales*, estamos buscando asociaciones no evidentes en los procesos de conocimiento; son vínculos nuevos que se construyen como ejercicio de un pensamiento que conecta (Najmanovich, 2005).

La relación del diseño con la artesanía, vista desde el pensamiento complejo, da cuenta no solo de cuestiones heterogéneas entre sí, sino de una interacción en mutua dependencia, como diría Rolando García (2000) al referirse a la construcción de los sistemas complejos. Desde la postura de Breyer (2007), esto implica la posibilidad de volver verosímil la interpretación a través de la hipótesis.

La heurística como disciplina es concebida como un recurso estratégico del conocimiento para problematizar, relacionar y desarrollar el pensamiento crítico. Con este enfoque intentamos acercarnos a la *intelección* (darse cuenta) como forma de conocimiento. Esta postura nos permite movernos en el terreno de las conjeturas hasta descubrir *presunciones con sentido*. Aspiramos a salir de los modelos establecidos, de lo exacto y preciso. Moles (1990) diría que se trata de movernos en el terreno de lo vago, lo incierto, lo blando, algo diferente a lo preciso.

Para el estudio recurrimos a la metodología cualitativa, en términos de fases y no de etapas secuenciales, es decir, un proceso que construye vínculos de interacción entre las operaciones en el proyecto. Este enfoque se inscribe en las premisas epistemológicas de Juan Samaja (2004) y de Roxana Ynoub (2015) que proponen una perspectiva reflexiva antes que prescriptiva. Esta metodología crítica da lugar a la comprensión de la investigación “como un ejercicio constructivo que permite explicitar los procesos y las lógicas subyacentes a un cierto saber-hacer” (Ynoub, 2015, p. 6). La flexibilidad en el proceso de in-

vestigación cualitativa la faculta al investigador avanzar hacia un pensamiento relacional, siempre abierto, en constante movimiento, en un ir y volver sobre el objeto de estudio para agudizar la mirada.

La investigación comprende también una exhaustiva revisión bibliográfica y documental, como trabajo de campo con metodologías cualitativas e integra el análisis de contenido de documentos y entrevistas a personas involucradas en la problemática. El núcleo conceptual de la tesis se expresa en un análisis comparativo referido a dos momentos de la historia reciente en la problemática latinoamericana y al proceso de inflexión que los vincula: el desarrollo del proceso académico del Diseño en la Universidad del Azuay, en su relación con la artesanía de la región.

El desarrollo de esta tesis presenta, en primer lugar, el estudio del estado del arte para luego, en el primer capítulo, referirnos a nuestro posicionamiento expresado en el marco teórico-filosófico, epistemológico-heurístico, antropológico y disciplinar del diseño. El marco filosófico refiere al estudio de la noción de *paradigma* en relación con la cultura; analizamos, comparamos y contraponemos visiones diversas para situar la problematización general sobre la base de los conceptos de inflexión cultural y del ser humano como devenir de la cultura.

El marco epistemológico-heurístico da cuenta de los modos de configurar el pensamiento para desarrollar la tesis desde el lugar de enunciación en el abordaje y composición de un campo de estudio. El marco antropológico revisa la cultura en Latinoamérica y su problemática de los años ochenta y la actual. Se analizan aspectos relativos a las nociones de tradición e identidad en las circunstancias contextuales y temporales; luego las *mutaciones*⁵ referidas a tiempo y lugar para comprender la concepción contemporánea en la noción de identidad cultural.

El marco disciplinar aborda la concepción de diseño que propone esta tesis en su relación con los modos productivos diferentes como problemática en América Latina, así como la variabilidad conceptual en la *noción de forma* en relación con los estados de conocimiento. La reflexión disciplinar involucra cuestiones del diseño relativas a la problemática ambiental, tecnológica y de innovación social. Estos abordajes conceptuales los planteamos involucrándonos en la reflexión sobre el proceso de descolonización cultural, tomando como referencia las nuevas epistemologías. Finalmente, como deriva conceptual, acudimos a la *noción de proyecto de diseño*, en términos consecuentes o emergentes.

El segundo capítulo explica el enfoque metodológico que se enmarca, como hemos anticipado, en el tipo de metodología cualitativa con carácter interpretativo, en correspondencia con nuestro posicionamiento y marco valorativo.

El tercer capítulo es central en la tesis: la composición del problema del conocimiento en relación con el tema de estudio. Se trata de una caracterización interdisciplinar y un enfoque desde el pensamiento complejo. Proponemos estrategias heurísticas a través de un esquema conceptual, mediante el cual planteamos las precisiones y la problematización del caso de estudio. Así, precisamos las variables empíricas y conceptuales para llegar a una interpretación de la problemática con base en *objetivaciones provisionarias*.

En el cuarto capítulo contextualizamos el tema de estudio. En un primer momento se efectúa un análisis que se centra en la relación de dependencia cultural y productiva para América Latina y, posteriormente, se aborda la inflexión cultural de fin y principio de

siglos que interpretamos, conceptualmente, en la interacción de lo diverso como parte constitutiva de una red global. Abordamos el análisis del contexto cultural latinoamericano en la segunda mitad del siglo XX y la relación con Europa y Estados Unidos, y se describen las tensiones (dependencia/no dependencia, desarrollo/subdesarrollo, modernidad/posmodernidad, centro/periferia) como relaciones constitutivas del marco referencial en la construcción del vínculo diseño-producción en América Latina.

En esa orientación del proyecto de investigación, este capítulo analiza los cuestionamientos al modelo cientificista, el surgimiento de otras posturas ideológicas. En este marco de pensamiento se inserta la problemática latinoamericana. La transferencia de enfoque y de criterios de diseño europeo a las Escuelas de América Latina creadas en los años sesenta se basaban en ideales de industrialización; solo algunos recurrieron a tecnologías intermedias. En este capítulo hacemos referencia a Ecuador en la condición de los años ochenta en el contexto de valoración de los referentes propios y de los medios productivos artesanales.

El caso de estudio nos remite a la fundación de la primera *Escuela universitaria de Diseño, en Cuenca*, a sus antecedentes de conexión con la artesanía en el diseño informal; abordamos especialmente el enfoque conceptual de la problemática curricular del diseño como disciplina.

En este mismo capítulo analizamos el pasaje del siglo XX al XXI, con un enfoque crítico sobre el proceso de inflexión cultural, un proceso que continúa (contemporaneidad). Estudiamos las mutaciones referidas al diseño desde el pensamiento complejo y los conceptos sociológicos innovadores que injieren en el campo del diseño. Profundizamos en los conceptos de diversidad cultural y las dinámicas semióticas contemporáneas. Nos referimos, en este escenario, al proceso de continuidad y cambio en la Facultad de Diseño de la Universidad del Azuay en relación con este estado del conocimiento.

En el quinto capítulo abordamos el esquema comparativo y la propuesta de estructuras relacionales que remiten a la hipótesis; se trata de un esquema heurístico, una trama conectiva (tridimensional) que construye, relaciona y descubre los vínculos entre ambos momentos que surgen del análisis.

La producción de conocimiento de la tesis se manifiesta en este capítulo desde la propuesta comparativa que mira al mismo objeto de estudio desde otro marco valorativo en otro contexto. A través del esquema de conocimiento articulado con el recorrido de la tesis damos cuenta del proceso de inflexión que sitúa a la problemática del diseño en relación con la artesanía y la noción de identidad en otro *estado de conocimiento*.

Finalmente, proponemos una *reflexión diagnóstica*, entendida como conjetura, a partir de descubrir indicios del estado de la situación desde un posicionamiento y una visión crítica sobre un campo de estudio (Giordano, 2018). El objetivo es comprender cómo se orienta la transformación hacia una ética del diseño contemporáneo. Estas reflexiones nos conducen a caracterizar los indicios de un nuevo paradigma como construcción cultural y a involucrar la relación del diseño con la artesanía en nuevos conceptos respecto de identidad cultural, con sus implicaciones éticas y estéticas. Para conducir la discusión, proponemos una reflexión crítica que da cuenta de convergencias, divergencias y emergencias en el análisis comparativo. En las proyecciones, a manera de sugerencia, proponemos posibles futuras líneas de investigación en relación con la complejidad de la problemática que abordamos.

Este trabajo se inscribe en la línea de investigación y desarrollo de la Universidad de Palermo denominada “Cruces entre cultura y diseño”, que enfatiza la compleja relación entre el diseño y la artesanía. Enmarcar la tesis en esta línea es posible en cuanto ofrecemos una visión problematizadora de *esta relación*.

Estado de la cuestión: Relación con respecto al *estado de conocimiento*

En el contexto regional latinoamericano, en donde la presencia de la artesanía como valor productivo y cultural es evidente, visualizamos modos de vinculación con el diseño. Los espacios compartidos son diversos y variados; están presentes en los campos académico, productivo de gestión y consumo. Las formas de interacción obedecen a diferentes enfoques que proponemos analizar y estudiar. El estudio es factible, pues se cuenta con información y documentación al respecto.

La producción de conocimiento, objetivo inherente a esta investigación tiene, además, el propósito de aportar a la formación académica respecto de estas cuestiones. De la misma manera, conjeturamos que la relación de la artesanía con el diseño motiva la apertura de nuevos espacios de trabajo e interacción, lejos de las concepciones diferenciadoras y excluyentes.

A nivel académico, y para las instituciones de apoyo al sector artesanal, es evidente la necesidad de contar con estrategias de mercado para potenciar la artesanía. El diseño puede aportar a ese propósito gracias que se puede comprender su interrelación con el área disciplinar del diseño. En el trabajo conjunto buscamos el fortalecimiento de ambos sectores. Este estudio puede contribuir a la formación de ámbitos de investigación conjunta, al buscar modos de relación, didácticos y laborales, y debates sobre emprendimientos profesionales y académicos.

Es necesario, desde el espacio académico, atender la formación de proyectistas y artesanos que sean capaces de dialogar en el marco de las transformaciones culturales; esto implica comprender la relación de constancia y variación, sin desmesuras extremas y sin olvidar la dinámica en la noción de identidad, como devenir de una ética cultural contemporánea. Las acciones emprendidas con el propósito de fortalecer interacciones entre el diseño y la artesanía en los países europeos, asiáticos y latinoamericanos han sido, en su mayoría, llevadas a cabo por instituciones de la cultura, organizaciones gubernamentales y no gubernamentales, entre otras, que han buscado fortalecer el desarrollo artesanal como eje de desarrollo social y preservación de las culturas aborígenes y los saberes ancestrales. Mencionamos al respecto organizaciones como Fundesarte en España (Fundación Española para la innovación en Artesanía, 2011), Artesanías de Colombia (2014), Manos del Uruguay (Rostangol, 1989), CIDAP en Ecuador (CIDAP, 2007), las que dan cuenta de las acciones y proyectos que buscan construir vínculos entre el diseño profesional y la artesanía. Desde los espacios académicos observamos el interés por ese vínculo y existen algunas carreras de diseño, especialmente en Latinoamérica, que tienen en su desarrollo curricular proyectos académicos y de vinculación enfocados a la artesanía y a sus modos de

producción. Mencionamos a la Universidad del Azuay en Cuenca, Ecuador; Universidad Católica, en Santiago de Chile; Universidad Simón Bolívar en Barranquilla, Colombia, entre otras.

Es creciente el desarrollo de eventos, congresos y ámbitos de diálogo entre el diseño y la artesanía a nivel global. En efecto, grandes ferias mundiales como la de Milán o *Revelations* de París instauran espacios para visibilizar el trabajo del diseño en este campo. A nivel local, el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, genera continuamente espacios por medio de encuentros, seminarios y ferias en las que la artesanía busca su encuentro con el diseño, es el caso del Congreso Internacional ARDIS, artesanía y diseño celebrado hace ya varios años. Los temas de debate dan cuenta de la continua exploración de nuevas interacciones del diseño, la artesanía, identidad y sociedad que se alejan del inicial vínculo artesanía-tradición que fue el eje de trabajo de este organismo⁶. En México, el museo Jumex (2021) desarrolla una exhibición que recoge el pensamiento de Clara Porset, precursora del estudio del diseño vinculado a la artesanía. La exposición tiene la intención de auspiciar espacios de reflexión sobre el diseño de corte social, con inspiración en la tradición y lo local, con distintas miradas contemporáneas, este y otros son espacios que muestran la presencia constante de la pregunta por las relaciones diseño-artesanía en campos sociales, culturales y productivos.

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

Del análisis de los diversos enfoques mencionados, a nivel mundial, se desprenden algunas líneas teóricas de interés para esta investigación:

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

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

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

Las relaciones entre artesanía-diseño-mercado constituyen otra de las líneas de reflexión que analizan la inserción de productos artesanales en el mercado, a través de la vinculación con el diseño. En Inglaterra, por ejemplo, un estudio analiza la vida de los artesanos contemporáneos y su inserción en los mercados culturales del país. A pesar de no contar con una artesanía de tradición consolidada en ese país, se encuentran interacciones con el diseño y los nuevos mercados culturales en los que participan en conjunto (Yair, 2011). En Argentina, un estudio basado en uno de los proyectos del *Centro Metropolitano de diseño* constata la mutua transferencia entre artesanos y diseñadores localizados en territorios urbanos y rurales (Lebendiker, 2011), un interesante proyecto de investigación que introduce la reflexión a nivel de sujetos: diseñadores y artesanos.

También cabe mencionar el emprendimiento Tramando, liderado por el diseñador Martín Churba en el que trabajan en conjunto diseñadores y artesanos textiles del norte argentino, con visión social y solidaria (Bugallo, 2015).

Relaciones entre diseñadores y artesanos constituye una línea teórica abordada en varios espacios por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO, que ha apoyado encuentros exitosos entre diseñadores y artesanos. En las memorias de estos encuentros (UNESCO, 2009), se encuentran relatos y experiencias que dan cuenta de nuevas formas de trabajo y relación orientadas al concepto de (co)creación o diseño colaborativo enfocado en la innovación social de procesos participativos. En Estambul hay reportes de investigaciones orientadas a la comprensión de los efectos de la exposición no planificada de la tradicional cultura de artesanía y la cultura del diseño entre sí, en un contexto de la modernidad no occidental (Kaya y Yagız, 2011). Este lineamiento coincide con postulados propuestos desde América Latina como la emergencia de un diseño desde el Sur.

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

Diseño-artesanía y ética es motivo de reflexión en una investigación que propone que la percepción del trabajo conjunto no puede reducirse a analizar las vinculaciones entre materiales, resoluciones técnicas entre materia y forma, sino que, principalmente, se deben

tener en cuenta las implicaciones éticas en un marco de *pensamiento social del diseño*.

Diseño-artesanía y tecnología implica un vínculo que ha sido estudiado en Perú, país con una vasta herencia artesanal. El interés por la vinculación del diseño con la artesanía empezó a ocupar un espacio académico imbricado con la tecnología, como es el caso de la investigación de Walter González (2017), quien profundiza en la necesidad de llevar la innovación tecnológica al mundo artesanal. El investigador sostiene que en la época de la Colonia los europeos ya trajeron a América sus tecnologías, lo que se tradujo en una especie de sincretismo tecnológico. Y señala que hoy también podríamos estar viviendo una nueva irrupción de tecnologías en el sector artesanal y que las tecnologías digitales podrían ser espacios multiplicadores para difundir masivamente procesos artesanales. Esta propuesta se promociona a través del proyecto anclado en la red FabLab (anexo al Instituto Tecnológico de Massachusetts), que consiste en el rediseño de un telar tradicional con revolucionarios aportes en costos y simplificación de procesos.

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

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

Diseño-artesanía e innovación en lo social y ambiental es una línea de debate que resalta la preocupación por el medio ambiente y la condición especial óptima de la artesanía al utilizar materias primas de bajo impacto, poco consumo energético; y es al mismo tiempo un apoyo en la reconfiguración social sobre la base de las tradiciones, la participación en la vida social y cultural del artesano. Sennet (2009) explicaría esto diciendo que para frente a esta situación nos vemos obligados a cambiar tanto lo que producimos como el modo de utilizar. Señala que será necesario aprender nuevas maneras de construir, producir, utilizar e imaginar maneras de ahorrar. Ahora será necesario convertirnos en artesanos del medio ambiente y de la configuración de la sociedad.

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

De acuerdo con Prieto (2011), para establecer similitudes y diferencias, vínculos y oposiciones entre diseño, artesanía es vital “comprender la actividad de proyectar (diseño), el control sobre el proceso (artesanía) y el permanente deseo de especular (arte). Los vínculos existen y es el equilibrio dinámico de estas tres capacidades el que dará como resultado esa contundencia que todos deseamos” (p. 20).

Discusiones sobre *neoartesanía* o *artesanía contemporánea* son abordadas por diseñadores que exploran en Ecuador las posibilidades de resignificar motivos precolombinos en el diseño actual (Torres, 2015). Este mismo enfoque es seguido en producciones de la Fundación Española para la Innovación en Artesanía (2011) que ofrece una clasificación de las artesanías e incorpora el término *artesanía urbana* y *neoartesanía*.

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

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

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

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

Diseño como objeto artesanal es una noción desarrollada por Mónica Susana De la Barrera Medina (2019-2020), quien asevera que existe una tendencia contemporánea de volver a lo artesanal no solo en objetos, sino productos gráficos que contribuyen con sello de individualidad, sustentabilidad, producción limitada, menos agresiva con el medio ambiente. *Artesanía y ciencia* como uno de los vínculos más radicales es tema que se indaga en la experimentación con nuevos materiales que pueden ser incorporados a procesos artesanales para generar innovación. En España, la Escuela de Organización Industrial y Fundarte organizó el primer encuentro de ciencia y artesanía para debatir los posibles ejes de desarrollo en este campo como fomento a los procesos de tecnología artesanal (2013). Por otro lado, un estudio en las comunidades aymaras, las características del tejido y la destreza de las artesanas muestra que sirven para elaborar dispositivos que salvan vidas en la medida en que son utilizados en dispositivos que se usan en operaciones de corazón abierto (Pabón, 2018).

Diseño e identidad es un tema ampliamente desarrollado por Ricardo Blanco (2016), en referencia al diseño argentino, en su libro de *Diseño argentino: permanencias*, al que el autor lo describe como un estudio de la identidad, bajo la premisa de reconocer a la globalidad como realidad en la práctica proyectual y la noción de regionalismo como propuesta intencional para el diseño. En este estudio, el autor propone la revisión de experiencias proyectuales para verificar si existen relaciones o no entre los objetos producidos en una misma región; asimismo, destaca que hay diseñadores que optan por vincularse a la tradición, ya sea a través de algo cultural, simbólico o mediante el uso de materiales propios de una región e identifica a esta visión de identidad como una manera de preservar la cultura. Esta posición puede ser vista desde otro punto de vista en vinculación con la globalidad (Blanco, 2016).

El intercambio, las proximidades y los continuos debates que se generan entre el diseño y la artesanía dan cuenta de una construcción cultural que articula pasado, presente y futuro especialmente en la región latinoamericana caracterizada por una presencia viva del quehacer artesanal. Además de una presencia del tema en cuestión, en casi todas las latitudes interesa el contexto de las discusiones teóricas en el espacio académico y las configuraciones disciplinares. Sin embargo, de las lecturas revisadas, no se ha encontrado aún una reflexión teórica como emergencia del proceso de transformación constante y complejo de la disciplina del diseño en espacios académicos de formación curricular, en relación a la artesanía y a los momentos y contextos señalados para esta investigación.

Hemos encontrado reflexiones más amplias sobre cuestiones de significación, construcción de sentido, nuevos lenguajes, análisis morfológicos y relaciones entre significante-significado en las relaciones que establece el diseño con la artesanía a la luz de transformaciones ocurridas en diversos contextos; sin embargo, en el contexto particular del caso que interesa estudiar y desde el posicionamiento propuesto existe una vacancia.

Por otro lado, como antecedentes personales que apoyan la realización de una investigación de este tipo, cabe mencionar una experiencia previa en esta temática. Con un enfoque similar abordé una tesis de maestría en la que reflexioné sobre las interacciones diseño y artesanía desde una mirada teórico-metodológica (Malo Toral, 2009). En ese caso había

realizado un análisis y construcción de nuevos significados de la relación. La indagación de conexiones entre la enseñanza académica y la realidad proyectual marcaban algunos posibles caminos de interacción en el caso del estudio escogido: la paja toquilla y fibras semirrígidas de la región, desde una mirada que surgía del pensamiento complejo.

Asimismo, del ejercicio académico y profesional han surgido siempre interrogantes y nuevas reflexiones sobre los temas de diseño y artesanía, desarrolladas en algunas investigaciones, ponencias en congresos y publicaciones a lo largo de estos años (Malo Toral, 2007, 2009, 2015, 2020-2021).

Capítulo 1. Marco teórico

El marco teórico de esta investigación se constituye mediante una articulación de disciplinas: la filosofía, la dimensión epistemológico-heurística, la antropología y la concepción del diseño. Estas teorías nos ayudan a ejercer el pensamiento crítico sobre conceptos naturalizados en el conocimiento y a profundizar en conceptos y reflexiones que definen el posicionamiento de esta investigación.

1.1. Filosófico

Desde una mirada filosófica proponemos, como punto de partida, la revisión de la noción *paradigma*. Para ello, tomamos la concepción clásica de Thomas Kuhn (1993) y los conceptos contemporáneos de Katherine Hayles (1993) sobre la cultura. Convocamos también las reflexiones de Fritjof Capra (2002) sobre los modos de pensamiento contextual y procesual que importan para este estudio de dos momentos en la historia cultural. Forman parte de este marco teórico además, las teorías de Michel Foucault (1968, 1980) y Najmanovich (2005), con su postura del ser humano como devenir de la cultura, y la teoría de Mijail Bajtín (2002) acerca de la concepción del mundo como acontecimiento. Para hablar de cambio de paradigma, se hace imprescindible definirlo en función de las relaciones, inflexiones y transformaciones del proceso cultural, como un constructo en permanente cambio. Para este propósito, nos aproximamos a las definiciones de paradigma desde una visión ontológica (la pregunta por el paradigma) y epistemológica (su construcción), acorde con el pensamiento contemporáneo. Ambas posturas se articulan en la toma de conciencia sobre un cambio de paradigma en el que se concentra esta investigación. Asimismo, pretendemos comprender las similitudes, diferencias y emergencias filosóficas y epistemológicas que se manifiestan en la cultura del diseño relativa a los dos períodos en cuestión.

El concepto de inflexión cultural, en el marco de la negación de lo preestablecido, según Foucault (1980), así como la comprensión del mundo como acontecimiento y no como algo dado según Bajtín (2002), conforman un enfoque que indaga la construcción de procesos culturales que dan cuenta de los *giros* del conocimiento. Estas posturas teóricas nos ayudarán a comprender al ser humano como devenir de la cultura y al diseño inmerso en este proceso.

La investigación en su nivel filosófico más amplio se inscribe en las preguntas por el conocimiento, los cambios en la manera de involucrarnos en él, los modos de comprender la relación sujeto-objeto, la relación condicionantes-referentes y, sobre todo, el ser humano como actor cultural y como actor protagónico. Se trata de un enfoque hermenéutico, pues tanto la problematización como la investigación están caracterizadas por la interpretación como base para descubrir la construcción de sentido en los giros del pensamiento en los dos momentos que involucra el proyecto. De igual modo, la transición de un momento al otro es parte del proceso que puso en crisis la noción de paradigma entendido como *modelo* en su manifestación hegemónica y universal.

1.1.1 Noción de paradigma e interpretaciones con relación a la cultura

En un sentido amplio, Kuhn (1993) define a un paradigma como un concepto que hace referencia a los valores compartidos por un conjunto de personas (una comunidad) que interactúan en espacios comunes, resuelven problemáticas de la misma manera y habitan en espacios sociológicos y culturales compartidos. En sentido estricto, este enfoque se aproxima a los modelos o teorías que guían a una comunidad científica a resolver problemáticas con visiones comunes. Kuhn observa el progreso cíclico de las ciencias y adecúa la teoría-práctica en torno a un paradigma aceptado por determinadas comunidades científicas en determinados períodos de tiempo, si bien pueden surgir ciertas discrepancias. De acuerdo con su teoría, la aceptación de un paradigma implica que una determinada comunidad de conocimiento comparta logros, procesos y conceptos para resolver problemas y hallar sus soluciones. Por eso, acentúa en la necesidad de estudiar esa estructura comunitaria de la ciencia pues, como el idioma, es de alguna manera propiedad común o compartida por un grupo, por lo que será vital conocer las características del contexto que la genera y la utiliza.

Para nuestra investigación es clave esta última reflexión sobre el contexto, pues afirmamos que la relación sujeto-objeto no ocurre de forma aislada, sino que pertenece a un contexto temporal y espacial definido, y como relación fundante del conocimiento no debe ser neutra. Ciertamente, los profesionales de una determinada área de conocimiento forman una comunidad, puesto que sus miembros han transitado procesos similares en la formación profesional. Pero también pueden existir también escuelas o corrientes de pensamiento diferenciadas dentro de una misma comunidad, las cuales se acercan al conocimiento desde perspectivas diversas. Esto sucede en el caso de las disciplinas proyectuales, donde ubicamos al diseño y las diferentes construcciones conceptuales de la epistemología, que son particulares de cada campo de conocimiento y que han tenido sus propios recorridos. Los paradigmas se caracterizan por proponer generalizaciones simbólicas, a manera de un lenguaje que define a una comunidad científica. A su vez, estas generalizaciones corresponden a un paradigma metafísico que es aceptado por su capacidad para resolver problemas. Finalmente están los valores que comparten los miembros de la comunidad, así sea que en algunas circunstancias difieran de su aplicación (Rodríguez Morales, 2012). Una de las características más importantes del paradigma es su sentido de comunidad. De acuerdo con Kuhn (1993), estas existen en diferentes niveles, el más global es el de los científicos naturales, y el nivel inferior corresponde a los principales grupos profesionales.

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

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

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

Queda claro que para el autor los procesos de la ciencia no se construyen en un sentido evolutivo con la acumulación de descubrimientos, sino justamente en los cambios y transformaciones que se producen en el tiempo. La acumulación de anomalías (o agotamientos, para el caso de las disciplinas proyectuales) podría dar origen a un nuevo paradigma. En este contexto, esta investigación propone descubrir aquellos cambios importantes, transformaciones e indicios en el orden social y cultural que podrían configurar un nuevo paradigma en el diseño y el devenir de las relaciones que establece con la artesanía en contextos diversos.

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

En el caso del diseño y su estrecho vínculo con la cultura, es evidente la aparición de nuevos discursos y otras visiones epistemológicas que, surgidas del campo cultural, ponen en crisis conceptos y teorías propios de la disciplina. Sobre la cultura y su desarrollo, la posición de Kuhn (1993) es relativista, pero en el caso de la ciencia no podría serlo en la

medida en que responde a una definición estricta. Para nuestra investigación, que tiene que ver con construcciones culturales, la noción de paradigma cobra importancia en cuanto podemos identificar en la inflexión cultural momentos de cambio que afectan a la concepción del diseño en modos diferentes, en función del contexto de referencia.

En la actualidad, algunos autores hablan de una situación de crisis, no del paradigma en cuanto tal (su visión ontológica), sino de la ciencia en su modo de acercarse al conocimiento (*episteme*). Se presume que el modelo que privilegia la objetividad del conocimiento está superado y que nos dirigimos hacia un *nuevo paradigma epistémico*, parecería que la repetición no motiva la justa reflexión ni la duda o pregunta permanente, esencial para los procesos de conocimiento. No cuestionar un paradigma significaría la imposibilidad de percibir los cambios y generar innovación (Mendoza de Graterol y Mendoza de Lorbes, 2008).

Sobre estas reflexiones acerca de los modos de configurar los paradigmas, emerge una visión en relación con el pensamiento complejo, es la propuesta de Katherine Hayles (1993), quien investiga los paralelismos entre la literatura, la teoría crítica contemporánea y el nuevo campo interdisciplinar conocido como *ciencia del caos*. A partir de las décadas de los años sesenta, se comenzó a proponer un distanciamiento de las perspectivas universalistas con enfoque más totalizador para dar paso al análisis de fragmentos y de lo local. Este enfoque coincide con los antecedentes que marcan uno de los períodos de estudio de este trabajo, los años setenta, época en la cual se propusieron miradas hacia sistemas particulares, fragmentarios y localistas, y conducían al pensamiento latinoamericano a la reivindicación de las identidades regionalistas.

La autora refiere a los momentos de crisis y caos no como desorden, sino como la máxima expresión de complejidad y como signo de la presencia de una red de información; y sostiene que ciertas similitudes entre las ciencias humanas y la literatura hablan de una matriz cultural común. Para Hayles (1993), el paradigma *vive* en el conocimiento, responde y subyace a una dinámica cultural compleja entre el caos y el orden. Con ello, *el paradigma se entiende como constructo cultural y no como un enunciado de hecho*, porque deviene como emergencia de arquetipos culturales.

Se puede comprender y analizar el estudio de los sistemas complejos desde dos enfoques generales: el primero, que hace referencia a la comprensión del caos, y el segundo, al orden oculto dentro de un sistema aparentemente caótico. El concepto de *entropía*, propio de la termodinámica, aporta a la comprensión de sistemas emergidos fuera de los equilibrios aparentes. También nos permite comprender la *emergencia* de nuevas formas de organización: cuando la entropía es alta (la capacidad de transformación del sistema), estas nuevas formas de organización son las estructuras disipativas. El mundo contemporáneo puede mirarse como un universo que es rico en lo que podría llamarse un *desorden* productivo en el que pueden surgir nuevas formas de organización y caos. En palabras de Hayles (1993) “se va convirtiendo en un significante cargado, que suscita el interés de muchas zonas de la cultura” (p. 28).

Para esta investigación cobra importancia esta noción de paradigma como constructo cultural, puesto que, volviendo a Hayles (1993), el paradigma deviene en emergencia de los arquetipos culturales. Dicho de otro modo, el paradigma puede entenderse como un constructo cultural y no como un enunciado de hecho. El paradigma constituye un orden subyacente a la dinámica cultural.

Interpretamos de ese modo una noción de paradigma que trata las rupturas de modelos consolidados, como señala Kuhn (1993), sino a la sensibilidad a pequeñas variaciones en las condiciones en que se presenta inicialmente un fenómeno cultural y que son la pauta para descubrir otro estado de conocimiento. Parecería que, en la aparente estabilidad de los sistemas, hay señales de cambios que dan cuenta de conexiones, relaciones, transformaciones, coincidencias y eventos que pueden ocurrir en simultaneidad y que a su vez dan cuenta de indicios de nuevos constructos culturales en el marco de la complejidad.

Nos alejamos así de la noción de paradigma como modelo clausurado para dar paso a procesos que explicitan cambios en la dinámica cultural. El diseño y su construcción epistemológica, inmersa en este complejo entramado cultural, será sin duda reflejo de este proceso dinámico que permite y valida su existencia en diferentes momentos histórico- culturales, y que permea conexiones y relaciones en la cultura contemporánea. Bajo esta premisa, creemos que para comprender a profundidad una problemática disciplinar no basta con profundizar en su ámbito particular, sino hay que extender la reflexión y búsqueda hacia el exterior para encontrar coincidencias con fenómenos que explican las transformaciones culturales que inciden en las diversas disciplinas.

En el mismo ámbito de reflexión, Capra (1987) habla del nuevo pensamiento científico holístico y sistémico. El autor afirma que los paradigmas mecanicistas empiezan a ser abandonados hacia finales del siglo XX no solo en la ciencia, sino también en el contexto social. También habla del paradigma social al que define como una constelación de conceptos, percepciones, valores y todas aquellas prácticas que son compartidas por una comunidad y que se constituye en una particular visión de la realidad, la base del modo en que dicha comunidad se organiza. Esta visión de paradigma otorga al capital social y cultural los desafíos de las transformaciones. Junto a la ciencia y a la tecnología, el diseño se relaciona con los modos productivos en contextos determinados. Interpretamos que los indicios del cambio de paradigma pueden entenderse como resultantes de las pulsiones culturales, en el devenir de un estado de conocimiento.

1.1.2 Noción de *inflexión cultural*. Pensamiento contextual y procesal

Habíamos hecho referencia a la inflexión cultural como *cambio con continuidad*. Hablamos de aquellos procesos de transformación en el conocimiento que ya no se plantean de modos excluyentes ni que implican un criterio simplificador de verdadero o falso, inducción o deducción, mirada general o particular, sino que buscamos un ejercicio relacional para elegir, seleccionar, ponderar y conectar hechos para acercarnos al conocimiento y la comprensión. Conviene decir que no concebimos al conocimiento en términos excluyentes, sino como construcción dinámica, con variantes que dependen de cada circunstancia, fase e instancia en el proceso.

Capra (2002) formula la idea de una construcción dinámica del conocimiento en el que las variantes dependen de las instancias y las circunstancias en el proceso. El autor los denomina como pensamiento contextual y pensamiento procesal, y toma en cuenta las articulaciones y vínculos sincrónicos que permiten comprender la construcción cultural de un determinado período. El pensamiento procesal, por su parte, conecta aquella construcción a una estructura relacional que sirve para forjar una interpretación histórica en términos de *cohesión diacrónica*. Son modos de mirar, pensar y acercarnos al conocimiento de una manera no lineal.

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

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

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

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

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

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

La ruptura del esquema de valores parecía darse solo como manifestación de cambio al otro extremo de un *péndulo cultural*⁷ (condición posmoderna) y no se escapaba de la relación dicotómica del esquema cartesiano. En las manifestaciones del arte, diseño y arquitectura, se pasaba del extremo apego al modelo a la ruptura contestataria en una manifestación de escepticismo. No se anunciaba nada nuevo, solamente cambiaba la posición en el mismo esquema del modelo.

En América Latina, este momento de ruptura que ocurría en Europa significó el cuestionamiento al modelo colonizante, por lo que se buscaban los referentes en el localismo. La postura no daba cuenta de un nuevo paradigma, sino de una actitud contestataria con res-

pecto a la dependencia cultural. Lo general y lo particular no se manifestaban en términos de relación, sino de posiciones excluyentes. Salir de la relación pendular suponía reflexionar sobre otras posibilidades que permitiese entretejer los extremos de las oposiciones. Abrimos de ese modo nuevas lecturas posibles a la relación centro-periferia, norte-sur, como entramado de relaciones que podrían configurar realidades alternativas, lo que permitía comprender las implicancias y consecuencias de una inflexión cultural.

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

Así, desde la neurociencia sabemos y hablamos hoy de un mundo que se caracteriza por la hipertextualidad (Genette, 1989) y la multidimensionalidad (el carácter dimensional en la comprensión de lo real en un determinado contexto o campo de estudio). Baricco (2019) sostiene que la neurociencia asimila el hipertexto al funcionamiento natural de la mente: se trata de un sistema, dice, donde los vínculos no son secuenciales y los enlaces son asociativos. Es así como el pensamiento lineal se ve forzado para entender a un mundo estático.

De igual manera, en las últimas décadas vivimos en la cultura comunicacional, sin fronteras para la información; la tecnología informática potencia el movimiento y abarca el mundo en todas sus dimensiones y direcciones. Asimismo, las migraciones e interacciones, constituyen una dinámica de flujos que caracterizan a este siglo, y están en oposición a las estructuras fijas y a la *pesadez*, diría Calvino (2008), que caracterizaron al siglo pasado. A ello se suman las consecuencias ambientales, heredadas de la cultura industrial. Se piensa hoy en procesos de mitigación, asumiendo la noción de sustentabilidad como concepto relacional e inestable (en la relación a la noción de desarrollo sostenible de la cultura industrial).

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

Si concebimos al conocimiento desde la mirada del pensamiento complejo, será necesario jerarquizar el lugar de enunciación y los discursos que construyen los hechos como formas del acontecimiento. Para ello, esta investigación toma la visión de Foucault (1980) que mira al ser humano inserto en la cultura, no como un ser aislado, sino como actor en el mundo, con capacidad de producir cultura y, por tanto, conocimiento, “en efecto, las

ciencias humanas se dirigen al hombre en la medida en que vive, en que habla y en que produce” (s.p.).

El ser humano habita en una cultura, la transforma y lo hace a través de símbolos, se desenvuelve mediante hechos, en la praxis, con lo que se ve a sí mismo en plenitud en la medida en que toma presencia cuando construye su proyecto de vida en el mundo (Gil Claros, 2012). Para Najmanovich (2005), “el hombre modernista pretendió domesticar al universo, y hoy hablamos del sujeto complejo, a quien se considera un devenir en las interacciones del entramado cultural” (s. p.). Volviendo a Foucault (1980), el autor postuló que para construir conocimiento hay que partir de la negación, e intentar comprender una situación real a través de sus diversas complejidades. Negar es desnaturalizar, despojar; luego la curiosidad lleva a la investigación y la innovación:

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

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

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

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

1.2 Epistemológico-heurístico

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

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

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

En consecuencia, señala Breyer (2007), “la heurística es el fruto de un posicionamiento ecológico, en tanto juego dialéctico permanente entre sujeto y objeto, razón y sentimiento, consciente e inconsciente, bagaje teórico e invención... profesión y estudio... individuo y sociedad... hombre y contexto” (p. 5). Este enfoque es activo y determinante en la cultura actual, debido a que establece la dialéctica entre el pensamiento sistemático y el pensamiento concreto. La heurística, continúa Breyer, al desbordar la *problemática del problema*, acarrea una meditación sobre el pensar mismo, su sentido, su aparición, sus alcances y límites.

Breyer (2007) enfatiza que la posibilidad de la heurística para salir de la dicotomía entre el pensar y el hacer es característica histórico-cultural en los procesos de conocimiento. Esta antinomia fue advertida ya por los intelectuales griegos: Platón habló de *doxa* (un hacer basado en la manualidad) y *episteme* (el pensar racional). La *doxa* se caracteriza por el uso de la herramienta, repetición de la costumbre y la rutina, así como por el resultado de la acción prueba-error; la *episteme* se basa en el pensamiento metódico, discursivo, basado en normas, principios y leyes. El diseño contemporáneo se ubicaría entre ambos extremos: el pensar racional-abstracto y el pensar-hacer concreto; la heurística asume las conexiones entre ambos.

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

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

De acuerdo con Breyer (2007), la historia de la humanidad puede leerse en tres tiempos: unos de movilidad y cambio, otros de calma y continuidad y aquellos de retroceso. En un análisis que no pretende ser histórico, sino analítico, el autor pone a la vista los factores de novedad, creación, espíritu crítico, radicalización, rupturas y descubrimientos que representaron significativos avances para la humanidad. Señala, asimismo, que la heurística es un ejercicio crítico creativo que supone relaciones entre factores distantes para obtener entidades nuevas, en conjuntos solidarios. Este proceso involucra buscar y encontrar lo nuevo, lo distinto, novísimos paisajes y sentidos.

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

De acuerdo con Ynoub (2020), para hablar de una epistemología en diseño se debe recurrir a aspectos factuales y a aspectos valorativos, es decir, se debe centrar la reflexión y la investigación en la relación ontológica (lo que es) y ética (lo que debe ser o lo deseable), comprendiendo al diseño como una praxis social compleja. Complementando estas reflexiones, Cravino (2020) sostiene que la investigación en diseño se caracteriza por su carácter proyectual y en ese sentido pueden ser objeto de investigación tanto las prefiguraciones (proyectos) como los resultados finales y materiales del proceso. La investigación es, entonces, acción, indagación práctica, interpretativa y crítica.

1.2.1 Construcción de conocimiento

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

El abordaje del campo de estudio implica una construcción del conocimiento en la cual importan las estructuras problemáticas que seamos capaces de armar en la investigación. E implica una actitud del sujeto para armar dichas estructuras mediante una relación entre variables que den cuenta de las dimensiones del tema en cuestión.

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

1.2.2 Procedimientos heurísticos: esquemas explicativos, tramas conectivas

El desarrollo de la ciencia, según Samaja (2004), está directamente relacionado con la cultura y el lenguaje de una sociedad y esto constituyen la *condición originaria* de toda investigación. Para Moles (1992), la condición del espíritu científico es esencialmente social, es el impulso más profundo del que dispone la creación científica, de alguna manera es un *subconsciente colectivo* que impulsa la verdadera creación científica. En consonancia con ello, Ynoub (2015) afirma que la ciencia constituye una práctica social y está directamente vinculada al lugar donde esta se practica, los fines a los que responde y a los móviles que son las motivaciones más profundas. Sostiene, además, que en toda investigación es imprescindible vincular el método de la ciencia con otras prácticas y métodos que sean capaces de nutrir la creatividad e inventiva científica. “No hay técnicas, procedimientos o metodologías que subsanen la falta de ideas” (Ynoub, 2015, p. XVI).

Creemos que un enfoque válido en este sentido determina el carácter heurístico que le damos a esta investigación. Asimismo, adoptamos la metodología cualitativa en su carácter interpretativo/hermenéutico. Y tomamos como referencia conceptual el pensamiento de Roxana Ynoub (2015) sobre una metodología crítica que instaura una perspectiva reflexiva antes que prescriptiva, lo que ofrece posibilidades a la investigación como un ejercicio reconstructivo que aporta de la siguiente manera:

Por una parte, contribuye a la explicitación de los procesos y las lógicas subyacentes a un cierto saber hacer (no es lo mismo saber caminar que tener un conocimiento consciente, discursivo – incluso operacional – del acto de caminar). Como consecuencia, lo anterior permite revisar críticamente esa práctica de modo tal que no solo se extrae un conocimiento que está en sí (implícito o de hecho) para transformarlo en conocimiento para sí (explícito o de derecho), sino que además crea condiciones para expandir, optimizar o mejorar el saber práctico (p. 6).

La flexibilidad en el proceso de investigación cualitativa la mueve al investigador hacia un pensamiento relacional, siempre abierto, en constante movimiento, en un ir y volver sobre el objeto de estudio.

A partir del planteo relacional propuesto, recurrimos a las teorías de Abraham Moles (1992) que conciben al campo de estudio como una estructura relacional no predeterminada, sino en constante construcción a partir de la mirada del pensamiento complejo. Abandonamos de esta manera los procesos lineales y la lógica del *modelo* para reemplazarlos por conexiones y articulaciones de carácter inestable, en permanente construcción, a las que Moles llama *tramas conectivas* en la configuración de sistemas complejos.

Desde este enfoque se propone entender la investigación como un proceso y proyección continuo, sin cierres de clausura, sino con *objetivaciones provisionarias*. Como explica Giordano (2018), “en el campo del conocimiento hoy se reemplazan las formalizaciones heredadas del modelo por procesos y conexiones inestables” (p. 25). Estas conexiones inestables arman en esta investigación lo que comprendemos como tramas conectivas, conexiones no determinadas a priori, no secuenciales, sino vínculos que se suponen va-

riables y que desarrollamos más adelante en la construcción del objeto de estudio. En este sentido, continuando con la autora, se desecha lo inmutable para pensar mediante una configuración mental previa que busca y confirma.

Siguiendo esta propuesta, la metodología que propone el pragmatismo contemporáneo, en el libro *El giro aplicado, transformaciones en el saber en la filosofía contemporánea*, compilación propuesta por Fernández (2002), alude al sentido de un marco valorativo cuando señalan los autores que la construcción del conocimiento obliga a *precisar las cuestiones* (marcar límites al tema), a una mediación ética (esencial y metodológica, desde donde se plantea el tema), a esclarecer el problema y revisar la norma teórica para volver al campo de estudio. La complejidad de las problemáticas que incluye un tema de estudio supone posicionarnos en un marco valorativo que conecta cuestiones generales y particulares, globales y locales.

Son estrategias heurísticas aquellos artificios del conocimiento utilizados para componer el problema, a diferencia de los métodos de aplicación directa de una u otra teoría. La premisa básica supone mantener una mirada crítica, preguntarnos sobre los factores que pongo en juego y su interacción para la composición del problema, técnicas, estrategias y procedimientos. Una de las estrategias heurísticas que proponemos para esta investigación es la composición de *estructuras relacionales* comprendidas como aquellas relaciones dinámicas, a manera de interacciones puestas en juego. Cuando decimos *estructuras*, no hablamos de un sistema fijo de relaciones predeterminadas, sino de un planteo problemático relacional en constante construcción e interpretación.

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

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

Abraham Moles (1992) propone como técnica componer estructuras relacionales mediante la asociación de imágenes o textos de ida y vuelta (técnica estética) o también sugiere la asociación de palabras en la búsqueda de nuevos términos y conceptos (técnica de constelaciones) que puedan entablar conexiones semánticas en la interacción y dinámica vincular.

1.2.3 Posicionamiento: marco valorativo

Dijimos que el lugar de enunciación es aquel que deviene de un posicionamiento, confiere sentido y ubica al problema en un contexto, definiendo un *marco valorativo*. El posicio-

namiento implica una ética cultural, como interpretación del mundo desde una cultura específica, en tiempo y espacio.

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

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

En el ejercicio del pensamiento relacional, este *lugar de enunciación* no surge de una mirada particular exclusiva, sino que da cuenta de las tensiones con otros discursos y del sistema cultural y configura el espacio epistémico en el que se plantean las interpretaciones. El lugar de enunciación cobra de este modo un sentido protagónico y adquiere relevancia, pues condiciona el punto de vista. Con lo dicho, la hipótesis de la tesis también cobra sentido y puede ser argumentada en un marco valorativo y de posicionamiento.

1.2.4 Planteo de la problemática del conocimiento

Nos proponemos armar estructuras provisionales en un sistema relacional para llegar a descubrir el nudo problemático.

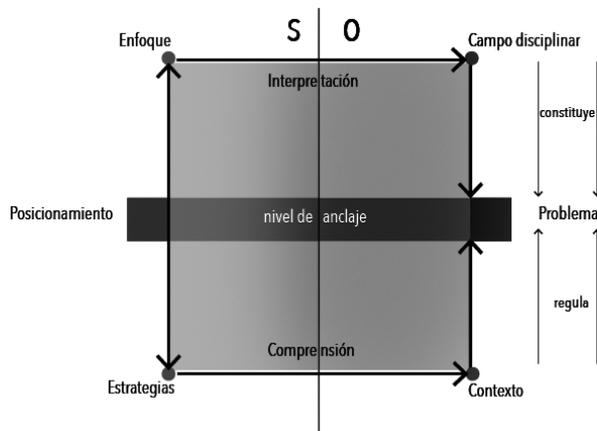


Gráfico 1. Esquema de problematización 1. Factores empíricos y reguladores. Fuente: elaboración de la autora (expresión nivel de anclaje tomada de Samaja, 2004)

De acuerdo con el esquema relacional (Figura 1), partimos del posicionamiento que orienta el enfoque y las estrategias. A través de ese enfoque el sujeto interpreta el campo disciplinar; mediante estrategias busca la comprensión del contexto desde su posicionamiento. En el campo disciplinar están los elementos empíricos, significantes y, en el contexto, los factores que regulan y proveen significados. Los elementos constitutivos regulados por el contexto componen el problema. En el nivel de anclaje está la cuestión del proyecto: entre el posicionamiento del sujeto y el problema del objeto. El esquema indica, pero no separa los campos objetivo y subjetivo. La interpretación y la comprensión del sujeto plantean la interacción entre ambos.

Comprendemos la investigación desde un enfoque heurístico. El rol de la ciencia no es el de prever cuidadosa y minuciosamente una explicación del universo en toda su dimensión, características y detalles, sino el de construir modos (no modelos) inteligibles para explicar la complejidad (Moles, 1992). Problematizar consiste, desde esta mirada, en descubrir las conexiones, armar las estructuras (siempre variables y provisionales), el camino del conocimiento. No son estructuras fijas, son siempre variables y su característica es la pregunta por el nudo problemático y los factores que, a manera de relaciones interdependientes, entran en juego.

En estos términos comprendemos el planteo de la problemática, como una estructura relacional que no debe verse como clausurada, aislada, sino en permanente cambio y posibilidad de variación en cuanto seamos capaces de incorporar factores desde afuera y que pueden resignificar las relaciones inicialmente propuestas. Como señala Giordano (2018), “esto implica aceptar múltiples relaciones y conexiones entre elementos y en referencia a uno o más contextos; es la capacidad de inferir emergencias a través de relaciones y no de entidades” (p. 79).

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

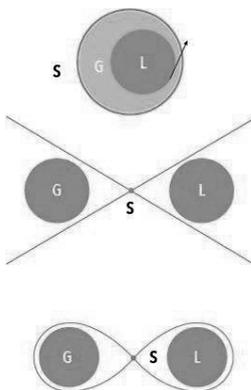


Gráfico 2. Esquema de problematización 2. Relación global-local, interpretación temporal y posición relativa del sujeto. Fuente: elaboración de la autora

Planteamos un esquema relacional comparativo problemática global-local/ interpretación desde diferentes posiciones:

Caso 1: la visión del sujeto que se sitúa afuera, como mero observador, entiende la globalidad en una lógica totalizante que absorbe las localías, según el concepto modernista de universalismo (modelo racionalista). En esta interpretación, recurrimos al concepto deleuziano de *línea de fuga* que explica la supervivencia de las culturas locales en tiempos de hegemonía global.

Caso 2: la visión del sujeto se sitúa entre lo global y lo local, en términos de opción ideológica; se involucra en el problema tomando posición respecto de una interpretación cultural de época (planteo posmoderno).

Caso 3: la visión del sujeto se sitúa en esa relación desde la ética cultural contemporánea; se involucra en el problema interpretando una continuidad conectiva, dinámica y, a su vez, comprendiendo las diferencias entre contextos (planteo sinusoidal de la continuidad).

1.3 Antropológico

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

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

En el contexto contemporáneo, el escenario de relaciones puestas en juego, se nos presenta como un sistema complejo de conexiones articuladas que tienen que ver con una subjetividad interactiva. El sujeto, como ser cultural, define su mirada sobre el conocimiento emplazado en un contexto que, en una dinámica relacional condiciona la construcción epistemológica.

1.3.1 Diferencias y similitudes entre tradición e identidad: circunstancias contextuales y temporales

Para nuestro enfoque debemos profundizar en las nociones de *tradición e identidad* sobre las que se fundamenta el análisis de dos momentos histórico-culturales. El objetivo es destacar aquellos conceptos que ponen de relieve las transformaciones en la noción de identidad, a manera de giro o mutación (de la identidad como valor anclado al pasado a la identidad *en construcción*). Al respecto, autores como Escobar (2000, 2016) mantienen

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

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

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

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

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

Los inicios del siglo XXI están marcados por la aparición de nuevos discursos sobre la cultura, la identidad y su relación con la tradición. Los conceptos de cultura de Wright (2007), caracterizados por una definición de campo dinámico en construcción y de disputa de significados, están permeados por conflictos, por contradicciones y por inconsistencias que nos llevan a pensar en otras conexiones entre el diseño-cultura-identidad. De igual modo, la visión de identidad actual de Taylor (Zárate Ortiz, 2014) se construye como afirmación de libertad, no existe a priori, sino que aparece en términos de narración social, y entabla vínculos con otras personas a partir de una narrativa de lo que somos y

lo que hacemos. Es también un concepto que claramente puede encontrar relaciones con el diseño en su rol en la innovación y cambio social que surge de la construcción en el presente y no del pasado.

Wright (2007) analiza las viejas y nuevas concepciones de cultura y propone comprender la identidad como un constructo actual que postula una nueva mirada sobre el presente. La antropóloga caracteriza a las antiguas concepciones de cultura como conceptos estáticos incapaces de dar cuenta de la complejidad de la sociedad, pues se comprendía a la cultura como una entidad a pequeña escala, con características definidas (como enunciado de características y atributos) en un equilibrio, capaz de autorreproducirse, y como un sistema de significados compartidos capaz de actuar sobre individuos tenidos como homogéneos e idénticos.

A diferencia de estas viejas concepciones de cultura, las nuevas ideas de cultura e identidad, insiste Wright (2007), se caracterizan por su dinamia, por su constante transformación y por representar a sujetos que están posicionados en diferentes relaciones socio-espaciales y en procesos de dominación. Esto habla de sujetos que habitan espacios y contextos no restringidos, sino interconectados local, nacional y globalmente. Asimismo, representan conceptos que indican momentos históricos concretos y no un todo coherente y cerrado. Desde esta visión, el apareamiento de otras nociones de identidad que no son inherentes a una determinada cultura, que no están definidas, que no son estáticas, sino que, por el contrario, se presentan dinámicas, fluidas y en construcción visibilizan la realidad actual. El concepto de cultura se derrumba como entidad naturalmente definida, consensual, ahistórica y auténtica.

De acuerdo con Hall (1996), nuevas nociones sobre identidad son planteadas también como estrategia política de las minorías (etnia, género, entre otras) para afianzar pertenencia y aceptación. Estas identidades se construyen en juegos entre el poder y las formas de exclusión, dentro de la representación y no fuera de ella, además, no están en el retorno a las raíces, sino en la aceptación de nuestros derroteros. De acuerdo con esta visión, es posible entender a la identidad como sentido de apropiación y rasgo del presente, sentido de pertenencia y de diferencia que se construye más en oposición que en favor de. Y se abre la posibilidad a la multiplicidad de identidades, no como una caja cerrada, sino en constante intercambio con el exterior.

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

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

En este contexto, podríamos conjeturar que los discursos sobre cultura e identidad han ido transformándose en el período de tiempo que se estudia en esta investigación; sobre

todo la noción de identidad que podemos comprenderla en Latinoamérica y, particularmente en Ecuador, asociada al proyecto nacional mestizo, que en momentos previos a los ochenta servía para construir discursos nacionales. La marcación de un pasado común que glorificaba lo ancestral y precolombino con un enfoque casi arqueológico que ensalzaba la memoria con los rasgos de identidad se asociaba a una historia compartida (Eljuri, 2019, entrevista, anexo 1).

Los cambios en la construcción de discursos nacionales son evidentes en las constituciones del Estado ecuatoriano. En la Constitución de 1978 se instituía al castellano como el idioma oficial y se reconocía al quichua y demás lenguas aborígenes como integrantes de la cultura nacional (Constitución Política del Ecuador, 1978). En cortas líneas, se comprobaba el énfasis en la valoración de lo aborígen y en la construcción de una cultura nacional con un solo pasado común, una lengua compartida, una religión, un territorio, entre otros valores. La Casa de la Cultura Ecuatoriana y otras instituciones como el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares CIDAP se crearon cuando estaba en auge la construcción del discurso mestizo, incluso como un estado unitario. Sin embargo, también surgieron más adelante posiciones desde élites intelectuales que empezaban a referirse a lo tradicional.

Al pasar los años, en Ecuador, nuestro contexto de estudio, las reformas constitucionales de 1998 y posteriormente la reforma del año 2008 mostraron un enfoque de reconocimiento de la identidad y de la cultura ecuatoriana que se ve diversa, pluricultural y pluriétnica, y que comprende al país ya no como un todo unitario, sino heterogéneo e intercultural; un Estado social que se construye en la diversidad cultural, ambiental y social (Constitución Política del Ecuador, 1998, 2008).

Es evidente que a nivel mundial y local se promueven constantemente diálogos sobre la diversidad como fue el caso de la Convención sobre la Diversidad Cultural organizada por la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO. Su objetivo fue comprometer a los pueblos al desarrollo de políticas que promuevan el respeto a la diversidad cultural en la plena realización de derechos humanos y libertades (UNESCO, 2001).

En este contexto, el diseño como disciplina, que revisa constantemente su relación con la cultura, la tradición, la identidad y los modos productivos, se ha vinculado con los medios de producción masiva bajo el modelo industrial y también ha buscado en la relación con el arte y la artesanía, caminos para configurar y potenciar su accionar en el campo cultural, productivo y simbólico. De acuerdo con Avenburg y Mataresse (2019), el campo de la cultura y del diseño se construyen y atraviesan mutuamente tanto en el plano teórico como en el práctico la búsqueda de significación.

Es así como podemos pensar al diseño, en sus diversas áreas de acción (los productos, los espacios, el diseño comunicacional, la gráfica, entre otros) como “campos de disputa por la construcción de sentidos” (Avenburg y Mataresse, 2019, p. 11) y a la cultura como los “procesos activos de construcción y disputa por los significados” (Wright, citado por Avenburg y Mataresse, 2019, p. 11). Es decir, los cruces y relaciones marcan interacción y comunicación permanente de los dos campos. Manzini (1992) también explica la problemática de la identidad cultural y la producción de diseño como esa capacidad de “hablarnos en una lengua inteligible” (p. 146), capaz de ser leída, interpretada y valorada dentro

de un contexto determinado, con una codificación lingüística que construye sentido en una cultura específica.

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

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

1.3.2 La condición social de la artesanía

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

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

La noción de campo como espacio social de interacción es definido en términos de red de relaciones que se estructuran en determinadas posiciones, “un espacio de juego, a un conjunto de relaciones objetivas entre los individuos o las instituciones que compiten por un juego idéntico” (Bourdieu, 2002, p. 214). En la definición, el campo se define por variadas posiciones con reglas y propiedades que devienen en validez y reconocimiento. El campo, además, significa hablar de un sistema relacional. Para nuestro estudio, la comprensión de las estructuras culturales, sociales del contexto en cuestión (años ochenta y principios de siglo XXI) ayuda tanto en la comprensión del campo artesanal como en la constitución y propuesta de un nuevo campo: diseño en relación con las condiciones de las estructuras sociales e históricas. *Habitus* es otro de los conceptos básicos de la teoría social de Bourdieu (2002). Con él se supera la dicotomía objetividad/subjetividad y más bien aporta para entender la artesanía, su forma de operar entre sujetos y objetos y su modo de vinculación con el diseño. Los productos del proceso de vinculación diseño-artesanía parecerían conformar

esta nueva relación objeto-sujeto, diseño-realización, proyecto-ejecución, que podría desprenderse de la noción de *habitus*.

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

¿Cuál sería el capital cultural y simbólico que entra a formar parte de las relaciones que establece el diseño con la artesanía en la carrera de Cuenca? Los forjadores y primeros profesores entraron a formar parte de este juego, en términos de Bourdieu (2002), con un capital académico, experiencia y conocimiento del contexto. No es casual que el decano académico de la Universidad, director también del CIDAP, haya sido quien propuso inicialmente la carrera: era evidente que poseía un capital cultural, este actor entraba al campo de juego y desde una posición concreta y, de cierta manera, testimonia el sistema de creencias con el que se entra y mantiene en el campo al que Bourdieu (2002) llama *illusio*. Para Bourdieu (1980), la objetividad y la subjetividad son concepciones aisladas, se agotan y conducen a callejones sin salida. La extrema objetividad se disuelve porque asume que es no posible explicar que sujetos en similares posiciones sean capaces de producir prácticas diversas. La subjetividad, en su sentido más amplio, no muestra algunas regularidades presentes en la sociedad. Coincidimos con Bourdieu cuando reemplaza las dicotomías por una estructura social en interacción.

Este concepto define también la conformación de la estructura social en los procesos históricos para conformar disposiciones duraderas en estructura, tanto estructuradas (interiorización de lo social) como estructurantes (prácticas culturales y representaciones). Podríamos entender los modos de producción artesanal, los saberes heredados, en el marco de una estructura objetivo-subjetiva del *habitus*, pues Bourdieu (2002) con esta teoría trasciende al sujeto individual y lo ubica en el plano de lo colectivo.

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

El esquema, por su parte, supone el conocimiento y, en este sentido, podríamos ubicar como *habitus* a las prácticas y oficios artesanales, tema que motiva, inicialmente, esta investigación. Queda claro también que el concepto de *habitus* no es un destino, como se lo interpreta a veces. Al ser producto de la historia, es un sistema abierto de disposiciones que se confronta permanentemente con experiencias nuevas, y, por lo mismo, es afectado también permanentemente por ellas. Vemos una interesante sintonía con los conceptos de

la antropología cultural de Lévi Strauss (2011) que habla de culturas que se transforman, son móviles y cambiantes. Los conceptos nos sirven para analizar las prácticas artesanales y sus transformaciones en la vinculación con el diseño.

Al hablar de cultura hegemónica y cultura popular, en donde se ubican las artesanías, traemos nuevamente el concepto de *habitus*; pues, según la teoría de Bourdieu, las clases se distinguen por la posición y por la manera de producir bienes simbólicos y materiales en la sociedad. La cultura popular mantiene, en este sentido, a manera de *habitus* una producción vinculada a los procesos manuales, a las tradiciones; mientras que la cultura hegemónica y de masas produce y distribuye en el amplio espectro de la sociedad de consumo. Así, los capitales culturales se conforman en la oferta y la posibilidad de adquirirlos. El objeto de estudio de esta investigación propone un acercamiento a la noción de cultura popular (producción artesanal principalmente) que se da a partir de los años ochenta en América Latina, con sentido reivindicador. Como diría Martín Barbero (2008): “lo popular constituye una cultura en su sentido más fuerte, esto es, concepción del mundo y de la vida contrapuesta a las concepciones oficiales y a las de los sectores cultos” (p. 52). Esta visión propone incluir en este ámbito no solamente a las culturas originarias, sino también la serie de transformaciones de mestizaje en las intersecciones sociales.

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

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

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

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

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

Estas reflexiones nos conducen a mirar algunos procesos de transformación y mutación en el diseño hacia finales del siglo XX e inicios del siglo XXI y que difieren de otras teorías sociales de la cultura cuyo enfoque era interpretar los procesos y producciones culturales en ámbitos exclusivamente locales. Con este enfoque, articulamos procesos en la relación diseño-artesanía que trascienden lo local y muestran conexiones con sucesos de otros lugares del mundo. No interesa analizar exclusivamente el caso Cuenca, y relacionarlo con otras manifestaciones que ponen de manifiesto la relación global-local, según nuestra concepción. La teoría estructuralista antropológica propicia este diálogo y sus transformaciones (Lévi-Strauss, 2011). De acuerdo con el estructuralismo, los fenómenos sociales en antropología son, en sí mismos, signos o símbolos (significaciones). Es claro que la mirada de validar la significación cultural del proceso artesanal estuvo vigente en la propuesta de una carrera de Diseño que vinculaba su planteo al contexto de significación. La mirada antropológica y estructuralista estuvo, sin duda, presente en la concepción de la práctica relacional diseño-artesanía.

1.3.3 Mutaciones-transformaciones en la cultura

El fin de siglo e inicio del nuevo milenio nos ha hallado, a decir de Najmanovich (2005), en plena mutación, atravesando procesos de metamorfosis y transformación acelerada que nos dan la sensación de una inadecuación entre lo que vivimos, la experiencia humana, y las herramientas de las que disponemos para explicar el mundo. Hablar de mutaciones y descubrirlas en el campo de la cultura nos conducen a reflexionar sobre las transformaciones en el mundo contemporáneo, las fracturas de aquellas configuraciones aparentemente sólidas en el ámbito cultural, político y económico en una nueva configuración geopolítica e histórica. Asumimos con ella a las mutaciones como procesos de inflexión en el continuo histórico cultural y geográfico (tiempo y lugar); las comprendemos también como transformaciones que son capaces de vitalizar el complejo y continuo constructo cultural. En el campo proyectual, Fernández (2013a), al tratar las mutaciones, enfatiza el fin de aquellas ideologías que pretendían construir saberes y representaciones totalizantes, pues hoy presenciamos un mundo con modelos estético-culturales y socio-políticos fragmentados. Estamos hablando de heterogeneidades, desplazamientos, descentralizaciones que producen mutación. Tiempo y lugar son testigos de mutaciones en una dinámica que vitaliza la continuidad cultural y pone de manifiesto la realidad contemporánea como proceso inmerso en la relación global-local. Analizamos algunas mutaciones en sintonía con el enfoque conceptual de esta tesis:

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

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

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

Sobre este mismo tema de mutación en la manera de concebir el proyecto, Fernández (2013a) también apunta al pasaje de la *lógica del proyecto* a los *modos del proyecto*, entendido este último como el conjunto de relaciones o voluntades que insertan un proyecto determinado en ámbitos de carácter microcultural, en sintonía con lo que algunos estudios culturales proponen como eclosión multicultural o la fragmentación de lo global en microculturas alternativas; esta visión favorecería una comprensión más amplia de la dimensión de los modos proyectuales en Latinoamérica. Nos referimos a la cultura histórica y a la comprensión del proyecto en un momento de tensión entre un discurso globalizante y la posible fragmentación multicultural en un afán de fortalecer lo local y, en particular, como señala el autor, *el mundo del proyecto americano*. Esto no representaría un mundo de relativa autonomía, sino, por el contrario, un mundo relacional, tejido en una trama de conexiones entre lo central y lo periférico.

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

Comprendemos el rol del diseño y la arquitectura no como configuradores de formas edificadas y construidas, sino como enunciadores de lo sensible y lo relacional en donde se vuelve imprescindible desplazar el énfasis de la lógica del objeto a los modos de proyectar:⁸ *una mutación de la cultura del objeto a la cultura del proyecto*.

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

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

Al respecto, Giordano (2018) opina que “la lógica de sentido de los procesos por sobre el resultado marca la diferencia; los argumentos sustentan la ponderación del proyecto. Desde esta posición se propone el planteo de una construcción epistemológica. En el caso del diseño, esto implica asumir una mutación de contexto” (p. 88).

De las teorías a los constructos: en concordancia con nuestro posicionamiento, asumimos el conocimiento como un proceso en construcción, dejando de lado enunciados de carácter general como garantía de conocimientos específicos, ya que aludimos a las interpreta-

ciones de lo real como dependientes del marco valorativo y de las condiciones de contexto. *De los métodos a las estrategias*: en el marco epistemológico contemporáneo, concebimos la posibilidad de búsqueda de estrategias en la construcción de conocimiento, esto supone elegir referentes, revisar el lugar de enunciación que construye sentido y el discurso sobre hechos particulares.

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

De las dicotomías a los vínculos: Najmanovich (2005) argumenta que es indispensable crear nuevas cartografías para navegar en la condición contemporánea, la cual no se comprende en las oposiciones, sino en las relaciones a las que podríamos entender como “nuevas configuraciones relacionales y tramas de sentido al mismo tiempo delicadas y potentes. En esto consiste el juego de los vínculos: en crear forma sin congelar, en hacer existir” (p. 14). Desde este enfoque, la autora indica que nuestra concepción del mundo está en transformación; el conocimiento se construye en la relación recíproca entre realidad-sujeto-objeto, puesto que pensar es una actividad en movimiento, es un modo de conectar, y los vínculos pueden ser capaces de generar actividad *pioética* (productiva y poética). Algunas nociones claves caracterizan esta concepción: los vínculos (que muestran sistemas abiertos), organizaciones complejas, las dinámicas no lineales (emergencias y devenir), los juegos productores de sentido (que interactúan con el mundo y su subjetividad), las tensiones (circulaciones y flujos en constante movimiento e interacción) y los escenarios como espacios de posibilidad.

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

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

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

De la relación significante-significado, a la emergencia de significados: históricamente, las disciplinas proyectuales han trabajado en la construcción de signos a partir de la relación significante-significado. Ferdinand de Saussure (1945), padre de la semiología, caracterizó al signo lingüístico como la relación existente entre significante (imagen acústica) y significado (concepto). Hoy comprendemos a través de un giro de pensamiento el desplazamiento operado sobre esa estructura, otrora fija, que ha dado origen a nuevos significados. En el campo del diseño vinculado con la artesanía, observamos estos desplazamientos entre el material, como significante, respecto de la forma, escala y uso como significados. Por ejemplo, una fibra como el mimbre, tradicionalmente utilizada en objetos de uso doméstico, fue empleada en la construcción de un *stand* a gran escala en el pabellón de España para la Exposición Mundial en Shanghai (2010). Asimismo, una técnica de cestería fue utilizada para fabricar un dispositivo para operaciones cardiológicas (Pabón, 2018).

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

Desde el pensamiento complejo, Morín (1994) apunta a una postura reflexiva para construir lo que él denomina *sciencia nouva*. Se trata de una mirada que propone una comprensión de la antropología que pretende restablecer las conexiones entre sujetos y objetos, las partes y todo, el orden y el desorden, lo cultural y lo natural, la autonomía y la dependencia. El pensamiento de Morín es transdisciplinar, pero sus teorías sugieren una aproximación a la dinámica de la producción cultural que ubica al ser humano como protagonista, por lo que podríamos otorgarle una dimensión antropológica a su pensamiento.

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

Algunos autores han trabajado las teorías de la complejidad en la cultura, esto lleva a pensar la antropología desde otra perspectiva. Para Pérez-Taylor (2002), esta visión implica un giro en los estudios culturales y tiene que ver principalmente con pensar la diversidad y otredad, esto último debe comprenderse como una noción que explica una parte de un mundo que está cargada de incertidumbre y movimiento y que permite entrar en el juego de la convivencia con otras identidades. Desde este enfoque le otorgamos a la antropo-

logía un propósito hermenéutico y deconstructivo en el diálogo intercultural constituye el principio del intercambio enunciativo que inicia en el acto de habla, luego avanza a la escritura, hasta convertir la realidad descrita en verosímil.

Desde este punto de vista, se podría catalogar a la antropología como una ciencia transdisciplinar capaz de irrumpir en los límites de la ciencia convencional y mirar con ojos de diversidad. Pérez-Taylor (2002) aduce que, puesto que la antropología es la ciencia que regula el conocimiento y la construcción de posibles observables en diferentes contenidos histórico-sociales, lleva consigo el punto de vista desde el cual se observa; de esta manera se convierte en un posible verosímil, debido a que solo podrían ser comprendidas las realidades desde la carga ideológica de quien observa y enuncia.

Comprender la relación antropología-complejidad involucra romper los límites disciplinares y fortalecer el corpus discursivo, así como las posibilidades de investigación, tanto desde la propia disciplina de la antropología como desde otras disciplinas que se nutren de la ella, como el caso del diseño.

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

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

De acuerdo con Michel Foucault (1968), la epistemología occidental configura su espacio de acción y conocimiento para las ciencias en el ser humano que vive, trabaja e interpreta (biología, economía y semiótica-lingüística); sin embargo, algunas ciencias sociales, entre ellas la antropología, no están circunscriptas a ninguno de estos espacios, sino que más bien habitan en los intersticios y en la interrelación, y eso les da carácter de complejidad; “no es el estatuto metafísico la imborrable trascendencia del hombre del que habla, sino más bien la complejidad de la configuración epistemológica en la que se encuentra colocada su relación constante con las tres dimensiones que le dan su espacio” (p. 338).

Comprendemos de ese modo la noción de complejidad en su propósito de componer un campo de reflexión, muchas veces difuso y disperso, que podría revelar convergencias, coincidencias y relaciones entre conocimientos aparentemente distantes entre sí. Este principio básico de la complejidad implica un desplazamiento desde el terreno de la certidumbre, como campo de conocimiento conocido, hacia la incertidumbre respecto de los

sistemas culturales en los cuales las fronteras y límites aparecen de manera borrosa. Esto implica no asumir las categorizaciones previas como dadas, sino encaminar la reflexión hacia lo heterogéneo y diverso como trama cultural.

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

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

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

1.4 Disciplinar

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

Analizamos la noción de forma y su variabilidad conceptual con respecto a la cultura y a los *estados del conocimiento* en un breve recorrido histórico sobre las concepciones de forma, para posteriormente profundizar con Montaner (2002) y Giordano (2018) en la variabilidad de esa noción. En la concepción actual de la *noción de forma* nos interesa profundizar las cuestiones del diseño y su conexión con la problemática ambiental, tecnológica, productiva y de innovación social. Aquí nos interesan las visiones de Manzini (1992, 2015) y la idea del sentido del diseño en relación al contexto propuesta por Papanek (1977). Desde una mirada epistemológica nos aportan a la reflexión sobre la disciplina

en América Latina, considerando su inserción en un proceso de descolonización cultural (Bonsiepe, 1982), las epistemologías del Sur (De Sousa Santos, 1998) y las reflexiones sobre el *diseño del Sur* (Gutiérrez, 2014, 2017). Finalmente, importan los aspectos relativos a una nueva comprensión sobre el proyecto, al planteo de la *proyectualidad* en lugar del proyecto y al concepto de *proyecto consecuente y emergente* (Fernández, 2013a).

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

El diseño y su relación con los modos productivos constituye una problemática tan antigua como el ser humano, sin embargo, su incidencia en el hábitat social toma fuerza a partir de la Revolución Industrial (siglo XIX). La relación entre diseño y producción ha constituido un debate permanente en la disciplina desde su creación. Consideramos que la vieja antinomia (y aún latente en algunos escenarios) diseño industrial-diseño artesanal alude solamente a dos modos productivos diferentes que corresponden también a contextos distintos (artesanía e industria), que se problematizan constantemente en el campo del diseño.

En el primer caso, la unidad diseño-realización habla de un proceso en el cual el sujeto productor, con escasos medios de mecanización, es quien crea y produce. Con el advenimiento de los sistemas productivos industriales se produjo una ruptura de una unidad que se tenía como indisoluble como signo de la unión arte-técnica. Con este cambio se rompe y se abre el paso a nuevas maneras de producir, pero también a nuevas maneras de pensar la disciplina, a debates conceptuales que van más allá de la fabricación. Nos hallamos en el escenario del profesionalismo del diseño.

De este modo, el análisis del diseño vinculado a la artesanía o el diseño vinculado a la industria responde a momentos histórico-culturales que reflejan modos distintos de pensar la disciplina y su vinculación con la producción. No pretendemos comparar dos modos productivos, por cuanto nos veríamos atrapados en la encrucijada de la dependencia, sino que nos interesa la interacción y los sentidos que se construyen en cada modo productivo. En los inicios del siglo XX, en los años veinte, con la fundación de la emblemática Escuela de Diseño Bauhaus, existió una estrecha vinculación del diseño con la artesanía, como camino inicial para el aprendizaje y dominio de las técnicas que luego serían reemplazadas por procesos industriales. Los antecedentes de la creación de esta carrera provienen de John Ruskin y el movimiento Arts and Crafts, como reivindicación del oficio artesanal. Desde una visión social y ética, se quiso generar un acercamiento entre arte y técnica, fragmentados a partir del Renacimiento, caso que se acentúa con la Revolución Industrial;⁹ el escenario de la creciente industrialización había exteriorizado la urgencia de formar diseñadores que respondieran a la estética de un nuevo modo productivo y al mismo tiempo se reclamaba volver a los oficios y la artesanía. La crítica a los objetos industriales, carentes de una estética propia, mostraba un camino ideal para que una profesión como el diseño fuera capaz de articular todas las demandas técnicas, expresivas y productivas (Maldonado, 1977).

De acuerdo con Devalle (2019), recordar la discusión entre artesanos de tradición y quienes, como nuevos productores de la industria, ansiaban fórmulas universales de expresión para los objetos, constituye un tema central que nos conduce a las primeras de-

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

Más allá de estas concepciones sobre la relación artesanía-arte-estilos del pasado, la reconciliación arte-técnica que propuso la Bauhaus vio en el modo productivo artesanal una base esencial para la formación de diseñadores y luego ese aprendizaje fue puesto al servicio de las demandas de la industria. La formación del diseño fue concebida casi como una comunidad gremial de artesanos y artistas. Un anuncio importante se había hecho con esta visión académica: la unión del arte, artesanía y tecnología, así como su progresiva integración a otra meta, la arquitectura. De esta manera, se manifestaba el postulado inicial propuesto por su primer director, Walter Gropius, en el manifiesto inaugural de la Bauhaus: *arquitectos, escultores, pintores, todos debemos volver a la artesanía*. Asimismo, sus fundadores sostenían que la industria no podía convertirse en una imitación absurda de la artesanía ni podía subyugar al diseño, había que encontrar caminos para forjar la relación diseño-modos productivos en la futura producción industrial.

Conforme los principios de la Bauhaus, industria y artesanía podían acercarse progresivamente: la diferenciación estaba en la división de trabajo en la primera y la unidad en la segunda. En este sentido, una inicial concepción del acto de diseñar, como adiestramiento en técnicas y procesos artesanales fue propuesto en el espacio académico para preparar a diseñadores que estuvieran en iguales condiciones de dominar tanto la técnica como el manejo de la forma y el proyecto;¹⁰ los prototipos se concebían en los talleres bajo el principio de experimentación, mejora continua y preparación en detalle para la producción seriada. No obstante, si bien la escuela imaginó la formación de diseñadores en relación con la artesanía, posteriormente cedió sus esfuerzos al determinismo industrial en el marco del pensamiento racionalista. Esto implicaba la expresión del movimiento moderno en diseño y arquitectura. Así, los postulados iniciales de la Escuela Bauhaus se alejaron de aquellas bases fundacionales para adoptar posiciones más cercanas a la corriente racionalista y de esta manera, en palabras de Maldonado (1977) emerge “el milagro y surge la estética racionalista de la producción industrial” (p. 38).

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

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

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

El diseño como profesión se ha desarrollado a partir de estos postulados iniciales y ha recorrido caminos diversos en los que un tema central siempre ha estado en debate, como señalamos anteriormente: la forma de producirlo y la relación con la cultura. La pregunta por el vínculo con la artesanía sigue vigente y es motivo de reflexiones éticas y políticas en el campo del diseño. Señala la socióloga Devalle (2019):

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

Para este estudio, nos concierne particularmente referirnos a la relación del diseño con la artesanía en la constitución disciplinar, por ello analizamos los conceptos de artesanía que, si bien están ligados a un modo de producción manual, implican sobre todo una referencia cultural.

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

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

Si bien el interés de esta investigación no es indagar en los orígenes de la artesanía o su definición, sí aspira a caracterizarla y comprenderla como un modo productivo con un lenguaje que puede entablar estrechas relaciones con el diseño; queremos profundizar en sus implicaciones con la estructura material y simbólica, así como con sus condiciones sociales, culturales y económicas de producción. El concepto de artesanía de Acha (1995) abarca la noción de campo (ámbito artesanal), de objeto (producto artesanal), de forma de producción (modo productivo) y al campo de distribución y consumo de manifestaciones culturales.

Larrea Solórzano (2020), quien cita a Valdés de León, explica que diseñar significa “transmutar la materia en signo, esto es, designar, otorgar sentido al objeto –mediante un gesto, el diseño, no exento de voluntarismo– integrándolo al mundo de la cultura, que no es otra cosa que la construcción y reproducción de símbolos socialmente compartidos” (p. 200). En su estudio sobre manifestaciones estéticas en los tapices de la cultura Saraguro de Ecuador, señala que, aunque los tres sistemas (artesanías, artes y diseños) están en constante convivencia y retroalimentación, los fenómenos sociales han dado lugar a artesanías y “artes cultas”, que se convierten en sistemas residuales frente a la práctica del diseño más vinculada al consumo y, por ello mismo, estarían en la escala del sistema dominante.

La definición de artesanías es estructural y sistémica y no reside en tales o cuales rasgos típicos. Según Acha (1995), inicialmente se hallaban los fines prácticos (utensilios), luego los míticos, pronto la magia sobrepasó a la utilidad y nacieron los mitos, y las tradiciones se conservaron. Asimismo, continúa el autor, *artesanía* es un término lastrado, con connotaciones caprichosas y en ocasiones erróneas, por lo que su definición se torna compleja, pues abarca en un solo término todas aquellas expresiones sensitivas de más de cuarenta mil años; coincide con esta visión el antropólogo Claudio Malo González (1990), cuando señala que, si bien en sus orígenes las artesanías cubrían valores utilitarios y estéticos, es solo a partir de la Revolución Industrial que nació la tendencia a establecer claras diferencias entre lo útil y lo estético. En la cultura posindustrial parecería que las artesanías son ubicadas en el ámbito de lo popular, o artes menores y, de alguna manera, inferiores. Por su parte, Richard Sennet, en su libro *El artesano* (2009), argumenta que la historia ha dibujado irreales líneas divisorias entre la práctica y la teoría, la técnica y la expresión, artesano y artista, productor y usuario. Malo González (2008) enfatiza en este mismo sentido: si intentáramos diferenciar o comparar la artesanía con el arte, nos encontraríamos que, a partir de la Revolución Industrial, la sociedad ubicó a las artesanías en estamentos sociales más bajos, diferenciados del arte cercano a las esferas elitistas, cuando lo real es que en ambos campos productivos podrían encontrarse procesos de excelencia, de mediocridad y deficiencia.

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

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

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

La producción artesanal lleva implícita una construcción de patrimonio inmaterial (Larrea Solórzano, 2020) y, desde esta concepción, podemos comprender a la artesanía como una manifestación productiva de arte cuyos principios están en la transmisión de los saberes, sin embargo, una nueva visión de las industrias culturales no dejaría de reconocer que el desarrollo de las artesanías en la contemporaneidad está además vinculado a la adquisición de objetos de valor simbólico.

Las intersecciones, relaciones, convergencias o diferencias entre diseño y artesanía han estado en debate permanente. De acuerdo con Prieto (2011), la sociedad se ha empeñado en clasificar y dividir la capacidad de proyectar para el diseño y el control procesual en el modo productivo para la artesanía y, peor aún, señala que la cultura contemporánea intenta colocar a la artesanía en el plano del baratillo y ha quedado relegada a una producción menor sin comprender su verdadera significación. Sin embargo, son más los vínculos que las diferencias, relaciones que esta investigación pretende analizar en el marco de momentos histórico-culturales de Latinoamérica, como muestra de una permanente interacción tanto en el valor cultural como por constituir un sistema productivo con grandes oportunidades regionales en el campo de la innovación social.

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

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

Señala Devalle (2019):

Pensar en América Latina es, simultáneamente, pensar la historia de una dominación colonial y de un pasado colonial que precipita un presente de hibridaciones culturales según la certera definición de García Canclini (1989). Articulaciones diversas entre el pasado prehispánico, la cultural colonial, la dominación pura y dura, el genuino sentimiento emancipatorio, la pregunta

por cómo dejar de ser una región subalterna y, finalmente, la búsqueda de la segunda independencia, la independencia económica (p. 23).

De acuerdo con la autora, hoy resuenan algunos debates que recuerdan la visión socio-política del momento fundacional del diseño como disciplina y la huella de lo humano. Podría también analizarse la problemática regional desde las nociones de lo hegemónico y lo residual. Devalle (2019) define a elementos residuales como aquellos que se hallan normalmente a cierta distancia de la cultura dominante y que podrían provenir del pasado, y resalta la posibilidad de mirar lo emergente frente a los nuevos valores, prácticas y significados que se generan permanentemente.

Pensar a la disciplina del diseño en América Latina supone analizar condiciones de contexto distintas a aquellas que se consolidaron en Europa a la disciplina y que le otorgaron una visión eurocéntrica, por lo que nos interesa el debate que se instala, en torno a las producciones que dan cuenta de la realidad local y, en el caso de estudio de esta tesis, Cuenca, Ecuador y la fundación de la primera Escuela de Diseño, los modos como el vínculo diseño-artesanía fue pensado como respuesta a condiciones del contexto.

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

Por su parte, el antropólogo Claudio Malo González (2008) advierte que, en tiempos contemporáneos, las artesanías, han sido relegadas a una especie de tierra de nadie por no pertenecer al campo arte ni tampoco al campo del consumo de bienes de satisfacción de necesidades básicas; por esta razón, también lo recalca Giordano (2018), muchas veces en América Latina, y concretamente en nuestro contexto de estudio, Cuenca, se mira a las artesanías como objetos de *alteridad*, por su exotismo y por no estar ubicadas en el campo privilegiado de las artes ni tampoco en el ámbito de los objetos de consumo masivo y primera necesidad; sin embargo, la presencia de innovaciones en lo técnico y formal con rasgos de evocación, dan cuenta de la presencia de diseñadores profesionales y una forma de diseño que despliega otras posibilidades expresivas en la región.

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

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

1.4.2 Variabilidad conceptual en la *noción de forma*. Relación con estados del conocimiento

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

La definición de forma ha estado caracterizada por la dicotomía en versiones como la empirista (disposición física en el espacio) o en la idealista de Kant (la forma como abstracción de la geometría). Las corrientes empiristas la consideraban solamente en su existencia material, alejada de toda interpretación y estas miradas exclusivamente descriptivas posicionaron este concepto en la existencia física, material y disposición espacial. La versión idealista de forma, por su lado, enfatizaba en la geometría como productora de la forma, bajo cánones de la *forma ideal*. Desde otra perspectiva, la Gestalt había asociado la comprensión de la forma con la percepción del sujeto, esto implicaba situar todos los atributos de la forma a la particular percepción de un sujeto (fenomenología) y no relacionarla con el contexto o el campo cultural. Giordano (2018) enfatiza la comprensión de forma como producto cultural en la medida en que porta sentido en una cultura; el diseño sería entonces un operador de formas, no una acción neutra para resolver problemas funcionales, sino una práctica comprometida con el contexto. Bajo ese supuesto, el concepto de significación es clave en la interpretación de las formas.

El pensamiento racionalista, por su parte, también problematizó la caracterización de la forma, pero bajo la idea determinista de que la *forma sigue a la función*. El discurso de la forma era absorbido por una condición funcionalista. La condición posmoderna, en contraste, deslindó a la forma de la exclusividad funcional y puso énfasis en los significados. El discurso de la forma liberaba de este modo las condicionantes funcionales y buscaba otro tipo de significados. Por lo expuesto, distintos discursos han construido la noción de forma, y su significación ha explicitado los momentos histórico-culturales de su existencia.

Desde nuestro posicionamiento, comprendemos la *noción de forma* en su variabilidad conceptual, en función de las relaciones que establece con el contexto a partir de pautas culturales que le dan sentido. Este es un tema central en esta investigación que estudia al diseño como la producción de formas en una estrecha relación con los referentes del contexto. Y para comprender la noción de forma y su variabilidad conceptual, creemos importante reflexionar sobre las diversas definiciones, teorizaciones y concepciones existentes en los momentos histórico-culturales que subrayan posiciones que podrían resultar

antagónicas: unas se han enmarcado en posturas sobre el campo de lo objetual (positivismo) y otras, en contraste, se ubican en el campo de lo subjetivo (subjetividad) y, por tanto, de lo sensible.

Al referirnos a la morfología como estudio de las formas que surge con el estructuralismo, comprendemos que las entidades geométricas no pueden ser concebidas como neutras, sino que forman parte de una estructura de factores que las condicionan (los instrumentos conceptuales y materiales, principalmente) y determinan su existencia, siendo especialmente relevante el contexto y la cultura. De acuerdo con Giordano (2018), el análisis de la manera en que interactúan los factores constitutivos de la forma explicaría su existencia, transformación y presencia como producto cultural e histórico. Y añade que el diseño, en su rol transformador del hábitat, actúa mediante la producción de formas y estas a su vez dan cuenta de los modos en que las diversas culturas comprenden la noción de forma y le dan sentido a su producción material y simbólica. El diseño *mediatiza* la realidad.

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

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

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

Las transformaciones en el concepto de forma, revisadas y analizadas por Montaner (2002), nos dejan ver la continua reconceptualización y teorización que sufrió a la luz de los cambios en el estado de conocimiento y debido a la irrupción del desarrollo tecnológico que incidió en el surgimiento de nuevas concepciones de forma no imaginadas

antes de los medios digitales, tal es el caso del diseño paramétrico digital que ha mostrado otra relación forma-producción, forma-materia. El autor pretende romper con la idea de forma asociada a una imagen exterior, apariencia, silueta o contorno, y prefiere la noción de *estructura esencial e interna* que construye un espacio y materia. También insiste en diferenciarla de la cultura de consumo basado en formas visuales que no contemplan una interpretación crítica de las formas; por el contrario, una interpretación con enfoque relacional podría contribuir a la comprensión del sentido de los objetos, la relación entre ellos y con el contexto, la pertinencia, las lógicas constructivas, los lenguajes, las articulaciones y las implicaciones sociales y políticas.

Las transformaciones que se han dado en el estado de conocimiento de la cultura actual nos conducen a nuevas interpretaciones sobre el concepto de forma, que revelan un carácter integrador, de interacción de factores constitutivos y reguladores con especial relevancia en el contexto. Son relaciones que nos posibilitan hablar hoy otra de concepción de forma. En diseño comprendemos hoy la noción de forma en su concepción integradora, con referentes contextuales y otros tales como las técnicas digitales que han introducido variables de extrema complejidad en la generación de formas, que llegan incluso a transgredir la lógica convencional de su génesis para buscar y construir otro tipo de sistematizaciones y lenguajes formales.

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

La forma por sí misma no existe. La verdadera plenitud de la forma está condicionada, está entremezclada con la propia tarea, sí, es la expresión elemental de su solución. La forma como meta es formalismo; y esto lo rechazamos. También la voluntad de aspirar a un estilo es formalismo. Tenemos otras preocupaciones. Precisamente nos interesa liberar la práctica de la construcción de los especuladores estéticos, para que vuelva a ser aquello que únicamente debería ser: una construcción (p. 95).

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

El diseño como producto cultural y social, en su rol de operador de formas, no es un ejercicio neutro, sino comprometido con las transformaciones del hábitat. Las problemáticas ambientales, tecnológicas, sociales y políticas inciden en la manera en que el diseño deja huellas de su actuar en determinados momentos históricos. En la contemporaneidad, de hecho, nuevos conceptos en la noción de forma revelan las condiciones en las que el diseño opera por influencia de factores del contexto y de la cultura, principalmente ambien-

tales y comunicacionales. La noción de forma vuelve a presentarse como una búsqueda de construcciones, deconstrucciones y reconstrucciones, de la mano de la filosofía, la lingüística y las continuas reflexiones del saber social.

Ezio Manzini (1992) sostiene que es importante volver a colocar la reflexión sobre la producción material en los compromisos con el ambiente, de modo que la cultura del proyecto salga de la espiral de involución en la que, a su juicio, había caído en los últimos años. Hay que volver los ojos “a la producción incontrolada e incontrolable de formas sin razón, y al aumento de la contaminación semiótica (y a menudo también física) que esto genera” (p. 15). Con ello, la relación forma-estructura resulta en una constante interacción. La estructura se convierte en el conjunto de relaciones variables que constituyen y dan sentido a la forma y desde esta concepción relacional surge una variabilidad de sentidos y significados. Acogemos esta postura de Montaner (2002), ya que busca resignificar ese sentido cerrado y estático dado a la forma por otros enfoques teóricos, como el inscrito en el pensamiento moderno. Buscamos con ello desmitificar la concepción racionalista de la forma para dar paso a una postura que dé cuenta de la relación con los significados culturales como clave en la comprensión de un *diseño situado* y pertinente a la problemática de América Latina, objetivo particular de esta tesis.

Asimismo, nos suscribimos a la noción de forma asociada a procesos de abstracción-concreción interdependientes, no secuenciales. El mismo Montaner (2002) recorre momentos y contextos en los cuales las formas sugieren diversas concepciones relacionales. De este modo, forma y significación se han construido como un lenguaje que, a lo largo de la historia, ha contado relatos sobre los modos de pensar, de vivir y de producir. Pero, sobre todo, el lenguaje de las formas ha construido un discurso sobre las transformaciones de la sociedad, entre evoluciones y revoluciones. El relato de la forma es el relato de la historia de la humanidad. Hoy entendemos a la forma como una construcción cultural, con los límites de validez y significación que estarían marcados por la cultura de época

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

Los estudios morfológicos en las disciplinas del diseño transitaron un proceso de transformación conceptual en el marco del estructuralismo, con los aportes de la lingüística y la semiótica. La visión contemporánea –posestructuralista– produce un giro significativo en la morfología; ya no se proponen “patrones” estéticos, metodologías ni lenguajes sistematizados. Hoy hablamos de proceso de “construcción” de la forma; es otro estado del conocimiento, tan alejado de aquellas premisas teóricas como de la heterodoxia extrema de los años sesenta. (...). Hoy deberíamos situar a la morfología en una condición exploratoria y experimental sobre los nuevos planteos conceptuales (Giordano, 2016, pp. 63-64).

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

El diseño es una disciplina involucrada en el ámbito productivo, ambiental, tecnológico y comunicacional, por lo que resulta ineludible asumir posturas en términos de diversidad y diferencias para plantear el diseño en América Latina, cuyo sentido se involucra con la ética cultural.

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

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

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

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

De esta manera, al reconocer que la producción de lo artificial es una actividad eminentemente humana, se ponen en juego y en constante interacción las relaciones natural y

artificial y se rompe la polaridad obsoleta natural-artificial. La pregunta entonces es cómo construir un entorno en armonía natural-artificial. En este juego de palabras y sentidos, la relación de ida y vuelta también nos hace reconocer cómo hemos naturalizado lo artificial y artificializado lo natural.

La producción artificial avanza a ritmos tan acelerados que hemos cambiado el sentido y percepción de lo que llamamos natural y artificial, por ello debemos, insiste el autor, erradicar el concepto negativo del término artificial. Solo en ese momento comprenderemos las verdaderas implicaciones de la interacción natural-artificial y, por tanto, del diseño inmerso en esta relación. Manzini (1992) busca una nueva *ecología artificial*, resignificar las intervenciones materiales sobre el hábitat hacia una dimensión más responsable, comprometida y ética, como una forma de enunciar las responsabilidades actuales del diseño. Nos conectamos de este modo con la visión de *forma* en el diseño expuesta en párrafos anteriores y también argumentada por Manzini (1992) en cuanto producto cultural e histórico y no como entidad unitaria, un producto que se construye en un proceso de ida y vuelta, en constante relación con el contexto, insertado en el ámbito natural. En sintonía con el pensamiento de Bonsiepe (1982), analizado anteriormente, Manzini conceptualiza al diseño en un complejo articulado físico, social y cultural que responde a un tiempo y lugar, e insiste en que es preciso concebir una nueva *cultura de proyecto*. En esto concuerda con Fernández (2013a) quien cree que el proyecto no se reduce solamente a la concreción material del producto, sino a la capacidad y necesidad del proyecto de actuar en la dinámica socio cultural particular, no homogénea.

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

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

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

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

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

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

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

Resulta interesante comprender esta mutación del diseño coincidente con el pensamiento complejo que hemos tratado en párrafos anteriores, como enfoque de esta investigación, en la medida en que buscan descubrir el valor de las conexiones y los vínculos antes que de entidades aisladas. Nos acercamos así a una visión del diseño desde el pensamiento relacional, en la cual la relación sujeto-objeto, eje fundacional del conocimiento, es también la *interfase* del diseño.

Por lo expuesto, afirmamos que la problemática de la tecnología trasciende cuestiones puramente técnicas y productivas para convertirse en un tema humano, ético y social. Las transformaciones que provocan en el conocimiento, tanto la tecnología de las comunicaciones y la informática, así como los avances de la ciencia, ponen en crisis lo conocido en el campo de la técnica y sus implicaciones y los sistemas productivos con sus impactos en el contexto de producción y consumo. No estamos lejos de acoger la expresión de técnica como segunda naturaleza, pero preocupa que esta nueva naturaleza se mueva en direcciones no controladas y que sus efectos sociales y culturales sean devastadores.

Ciertamente, como advierte Manzini (1992), la creciente complejidad del sistema técnico, su evolución de una manera que no se puede prever, lleva a pensar en la creación de un mundo artificial desconocido, cuya calidad debe ser explorada y cuyas leyes debemos investigar.

Urge, entonces, pensar la tecnología desde otro espacio, desde otras lógicas, de tal manera que se puedan direccionar sus efectos para producir los significados que la sociedad exige. El diseño contemporáneo, producido en un tiempo-espacio concreto, debe dar cuenta de otras relaciones construidas en una relación sujeto-objeto y de los momentos y lugares. En una sociedad posindustrial como la que vivimos, o en la era de la cuarta revolución industrial (hegemonizada por las ciencias de la comunicación e información), presen-

ciamos indicios de la construcción de un nuevo concepto de tecnología que no responde exclusivamente a la técnica como ya hemos señalado anteriormente.

El dilema al que nos enfrentamos podría ser la inversión de roles, en donde la nueva tecnología no responda a necesidades de la sociedad, sino que el ser humano se ponga al servicio de la tecnología o tecnocracia como expresión de dominio del paradigma técnico. Como contrapartida a esta postura, ha surgido en las últimas décadas el concepto de tecnologías de lo social o tecnologías sociales pensadas para generar cambios en la estructura de acceso a la tecnología (históricamente de carácter asimétrico). El enfoque principal de este concepto propone la tecnología para todos o de alcance para todos, capaz de generar transformaciones sociales. Va más allá de la reproducción y uso de una técnica, prioriza en la consecución de cambios en el ambiente y la sociedad y resulta así la concepción de tecnologías sociales como una estrategia para enlazar la problemática social y tecnológica de la sociedad, en la que el tema de la inclusión toma especial interés.

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

Thomas y Fresoli (2008) sostienen que el estudio de estas tecnologías se convierte en una tarea de orden prioritario para el desarrollo social y económico en América Latina y proponen líneas de acción y definición de las tecnologías sociales en esta región debido a sus alarmantes asimetrías. En tal contexto, los autores proponen avanzar de *la problemática social* (como factor elemental del estado de dependencia de la región debido a la extrema pobreza de muchos sectores, la discriminación, la exclusión, entre otros factores) a *la problemática cognitiva* (el flujo de conocimiento nuevo que debe darse, más allá de una tecnología apropiada, que podría correr el riesgo de transparentar o agudizar la diferencia), a *temas socioeconómicos* (la mirada laboral y productiva de estas tecnologías implica una dinámica integradora con visión de una producción encaminada a la integración social de individuos y contextos marginados, así como la revalorización de procesos productivos locales en dinámicas de innovación); a *soluciones en el plano político-institucional* (un gran espectro de problemas sociales podrían resolverse con la incorporación de estas tecnologías e inclusive el paso hacia sociedades más democráticas en el plano socio-técnico) y, por último, al problema *de investigación epistemológica* como un desafío cognitivo en cuanto a pensar y diseñar metodologías pertinentes al contexto y momento histórico cultural.

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

Otra forma de comprender la tecnología asociada no exclusivamente a un problema de fabricación, sino a lo social y cultural, es el enfoque de las tecnologías sociales. Thomas y Fresoli (2008) caracterizan a las tecnologías sociales con algunos atributos; una de las ideas más significativas es la *re-significación de tecnologías*, entendida como aquel modo de reutilización innovadora y creativa de tecnologías existentes, no como meros cambios de orden mecánico, sino como la construcción de un nuevo sentido en el contexto de aplicación; re-significar es, otorgarle una función y sentido diferente al contexto de producción y uso. Esta descripción está en consonancia con los postulados de innovación social de Bettina Vom Stamm (2008), quien es muy crítica con el abuso de las tecnologías o cuando se las emplea con solo un uso comercial. Ella cree que el exceso de innovación asociada al despilfarro, al consumo exagerado, no es innovación responsable, y una innovación que no contemple el impacto social, económico y ambiental no aporta al desarrollo de la sociedad.

Las tecnologías sociales emergen como una crítica y transformación de las tecnologías asociadas a una sola visión de desarrollo tecnológico. Esta crítica apela a las implicaciones negativas de la llamada tecnociencia y al impacto de la visión única de desarrollo que no ha avistado las implicaciones del contexto ambiental y cultural ni las condiciones laborales y de salud, menos aún los ritmos de producción muchas veces inhumanos (Novaes y Dias, 2008). Por el contrario, el enfoque de la tecnología social se construye en diálogo con los actores de la sociedad y anhela una mayor inclusión a través de metodologías de trabajo, procesos constructivos que combinen conocimientos nuevos o existentes en campos diversos como la vivienda popular, la agricultura, los procesos sostenibles de producción y consumo, las artesanías y fabricación de comestibles todos ellos mediante una construcción colectiva de conocimiento en el campo tecnológico.

En sintonía con estos conceptos, Ezio Manzini (2015) desarrolla una nueva teoría de innovación en lo social en su libro *Cuando todos diseñan*. El autor se posiciona en un pensamiento concordante con el enfoque de esta tesis al mirar la realidad contemporánea cada vez más conectada, más fluida y menos sólida, líquida o gaseosa en términos de Bauman (2004). Asistimos, pues, a una creciente ola de innovación como signo del movimiento constante, de la no permanencia, de la velocidad y transformación de las sociedades, lo que obliga, a los diseñadores a redefinir el concepto de innovación en sus proyectos y orientarlo a las condiciones de la sociedad contemporánea, entre ellas principalmente el tema de la sostenibilidad.

La innovación social constituye una nueva plataforma para el diseño (Manzini, 2015), debido a todas las formas de colaboración que puede recibir para crear diversos modos de diseño, como una nueva práctica comprometida con los procesos de transformación social en la más amplia escala y en diversas dimensiones (agricultura, medios digitales, vivienda social, sistemas educativos y de salud). El enfoque de la innovación social rebasa al diseño, es un concepto transdisciplinar y por su propia naturaleza podría concebirse como uno de los campos en los que el diseño se vincula más estrechamente con la creación de política pública.

Resulta interesante analizar los momentos históricos de los inicios del diseño con la escuela alemana Bauhaus, también vinculados a un ideal de cambio social, desde otra perspectiva, en la revitalización de arte, el oficio, la artesanía como enfoque de diseño total. Luego, y como consecuencia de estos ideales, llegó el movimiento moderno y el diseño

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

Desde esta perspectiva podríamos hablar de indicios de mutación en la concepción social de la disciplina del diseño en ámbitos tan amplios como los usos e interpretaciones sobre la tecnología, la relación con el contexto cultural y el ambiente. El diseño y su rol en la sociedad se resignifica frente a la *innovación social*: constatamos el papel protagónico desde la proyectación y configuración material de nuestro hábitat o, en palabras de Manzini (2015), asistimos a la configuración de una nueva *ecología de lo artificial*.

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

Es obligado preservar y promover las diferencias; diferencias que, no solo enriquecen la calidad de nuestras vidas, sino que son también un valor digno de atención para garantizar la diversidad cultural y social que haga más resiliente la sociedad global. Es decir, para que sea capaz de afrontar lo inesperado que, sin duda, conlleva el futuro (p. 10).

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

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

Los conceptos de innovación social tienen una cabida especial en un mundo inestable, incierto, lleno de cambios y amenazas constantes, un mundo de grandes diferencias sociales como el que vivimos. Manzini (2015) profundiza en la existencia de dos mundos en simul-

táneo: el dominante, como centro, con la hegemonía política y económica, y el mundo de las islas, o micromundo o periferia –término que también usa Bonsiepe (1982)– en donde las personas viven, piensan y habitan de maneras distintas. Con esta premisa se construye la teoría de la innovación social como herramienta de cambio y transformación para un mundo que debe emerger de las nuevas realidades y de la diversidad. No cabe más el criterio totalitario y unificador de sociedades tan diversas. Las crisis de los últimos años son reveladoras en este sentido.

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

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

Entre los valores de la cultura de la innovación en lo social, tomamos la noción de *resiliencia* no en el sentido tradicional del término, relacionado con eventos de crisis, adversidad y resistencia, sino al contrario, de ser un discurso defensivo, podría asumirse una posición altamente optimista con enfoque de diversidad, experimentación continua que obliga a una sociedad a ser más creativa y a reconocer su diversidad. Al respecto, sostiene Manzini (2015), la diversidad cultural debe ser uno de los factores integrativos más fuertes de una sociedad resiliente. Otro aspecto destacado para la comprensión de la innovación social es la noción de complejidad. Para el diseño será sustancial reconocer los factores y las relaciones puestas en juego.

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

En este marco de pensamiento, Papanek (1977) define al diseño como “el esfuerzo consciente por establecer un orden significativo” (p. 19). Sus concepciones de diseño ajustadas a la significación son importantes referentes para el marco conceptual de esta tesis que inserta al diseño en la cultura. Enfatiza el autor en el carácter social y responsable del diseño, que debe alejarse de la banalidad con la que proliferan productos de consumo sin sentido o e insiste en que ese su carácter principal es:

Ser un utensilio innovador, altamente creativo e interdisciplinario, que responda a las verdaderas necesidades del hombre, ha de estar orientado a la investigación, y es preciso que dejemos de deshonrar a la misma tierra con objetos y fabricaciones pobremente diseñadas (...). Como diseñadores comprometidos moral y socialmente, debemos encarar las necesidades de un mundo que está con la espalda contra la pared mientras que las agujas del reloj señalan inexorablemente la última oportunidad de enmendarse (pp. 13, 16).

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

Manzini (1992, 2015) coincide con la construcción de sentido desde sus teorías de ecología de lo artificial y diseño en la innovación social que apuntan a la construcción de sentido en el entorno que habitamos. A su juicio, el rol de solucionador de problemas, tradicionalmente otorgado al diseño, actúa en el campo de lo físico y lo biológico principalmente y, al ser una entidad autónoma, está intrínsecamente relacionada con la construcción de sentido que la producción material ejerce. Victor Margolin (2002) también sostiene que el diseño actúa de una manera proactiva en la generación social de significado y, en consecuencia, incide en la creación de valores, belleza y calidad.

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

1.4.4 El diseño en el proceso de descolonización cultural: nuevas epistemologías

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

Sus obras son claves para comprender las transformaciones que, desde el pensamiento del diseño, ocurrieron en los años ochenta y hacia finales de siglo. En *Diseño de la periferia*, Bonsiepe (1982) expone una alternativa al diseño industrial europeo que puede nacer

desde los países que están *en la periferia* y que podría darse en estrecha conexión con las condiciones del contexto. El autor recuerda al *mito de la Bauhaus*, junto a las fisuras del industrialismo, habla del diseño para las pequeñas y medianas industrias, del diseño vernáculo, e insinúa caminos posibles de vinculación entre diseño y artesanía. Es un referente teórico que nos sitúa claramente en el pensamiento de época y en los inicios del diseño como disciplina y sus conexiones con el contexto cultural latinoamericano.¹¹

En una relación centro-periferia, que se podría interpretar como bipolar y pendular, Bonsiepe (1982) aduce que el diseño industrial en los países periféricos debe ser repensado y que la respuesta no está, como lo dice, “en las tendencias del mimetismo cultural ni en el esnobismo de pensar que en el exotismo y lo tropical está el rumbo de un nuevo diseño en los países dependientes, un desarrollo autónomo inconexo para llenar el vacío proyectual de la periferia” (p. 24), sino que debe ser propuesta propia, pensada desde la realidad local. Sus reflexiones y compromisos con la disciplina del diseño apuntan a posicionar a esta profesión a través de un nuevo desarrollo productivo y tecnológico que posibilite la tan anhelada independencia y bienestar social en América Latina, reafirme una visión política y ética del diseño referida a su accionar comprometido con el contexto. Inscribe también una visión social como ideal modernizador de un diseño que podría aportar en la disminución de las brechas de desigualdad y dependencia, marcadas en la relación asimétrica centro-periferia.

La postura de Bonsiepe (1982), enfocada en la reflexión de un diseño que atienda la realidad del contexto, tiene que ver con el carácter social de la disciplina y también con la realidad tecnológica. En sus primeros textos, entre los que están *Diseño en la periferia*, es muy crítico con la realidad de dependencia de América Latina y con los conceptos de *subdesarrollo*, *tercer mundo* y *pobreza* que estigmatizan a esta área del continente. Con esta reflexión, su pregunta principal por el rol y el tipo de diseño que debe configurar la región es fundamental. Para ello, se remite a la desigualdad entre el centro y periferia, entendiéndose por centro a los países del norte (Europa y Estados Unidos) y por periferia, el sur o países dependientes, como los llama.

Bonsiepe (1982) cuestiona duramente los cánones definidos o de alguna manera impuestos por el centro y que son adoptados por la periferia que no incluyen otras realidades; parecería que la periferia, en una suerte de mimesis, reproduciría lo que es bueno para el centro, casi como un protectorado. La dualidad civilizado-primitivo, o desarrollados-subdesarrollados, siendo este último el binomio más fuerte, traduce una desigualdad basada en un solo concepto de desarrollo, que excluye realidades contextuales. De igual manera, insiste en la necesidad de liberarse de la dependencia tecnológica:

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

Un mismo modelo de diseño en dos realidades distintas generará irremediablemente más diferencias, en cambio, un diseño con raigambre cultural, social y ambiental podría producir un diseño endógeno, que obligue a repensar la cultura material. Asimismo, insiste en la urgente necesidad de encaminar las acciones a lo que se produce como respuesta de necesidades inminentes de la sociedad en una suerte de *deselitización del diseño*. Si hablamos de diseño industrial, señala, hará falta insertar de manera real la actividad de diseño y la práctica proyectual concreta en los sistemas productivos de América Latina, de modo que se puedan generar las condiciones preparatorias y las condiciones para que exista el diseño. En esos años, Bonsiepe (1982) alerta que, si no somos capaces de generar condiciones tecnológicas apropiadas, estaremos condenados al rol de eternos consumidores y proveedores de materia prima. Enfáticamente advierte: “cambiará el estado de dependencia por interdependencia, solo y cuando la industrialización en los países dependientes vaya acompañada por la innovación tecnológica e industria local” (p. 29). Y luego añade: “la industria en los países periféricos no necesita al diseñador, pues los problemas de la industria en ellos no son de diseño sino de producción” (p. 29).

Comprendemos en sus palabras que el rol del diseño en la periferia no es la proyectación, sino resolver problemas de producción e interacción con el contexto.

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

La perspectiva de Bonsiepe (1982) podría interpretarse desde un enfoque descolonizador en concordancia con el pensamiento crítico contemporáneo que, en una de sus corrientes, ha dado paso a reflexiones contextualizadas en tiempo y espacio, concretamente desde el Sur. Algunos pensadores han desarrollado con profundidad esta tesis problematizadora que cimienta las bases para construir una epistemología contemporánea más allá de la postura eurocéntrica y de los métodos científicos dominantes y neutrales del pensamiento racionalista. Su visión de la sociedad actual se basa en la comprensión de las diversas escalas: local, nacional y global.

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

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

La postura ideológica de Bonsiepe (1982) sintoniza con las reflexiones con respecto a la disciplina del diseño en los países de la periferia. Para él, el mundo contemporáneo debe avanzar en el diálogo entre saberes locales y universales, una invitación para la construcción de un conocimiento plural. Con ello se presenta un desafío para las ciencias sociales y humanísticas: romper con las lógicas universalistas y entrar en el diálogo global- local. De acuerdo con el planteo de De Sousa Santos (2009), la visión modernista del mundo ocultó conocimientos alternativos y prácticas sociales que representaban otras maneras de entender el mundo, por lo que se vuelve prioritario configurar una nueva epistemología que represente escalas espaciales y temporales diferentes. Esta no debería construirse por acumulación, sino por reconocimiento de su incompletud, es un proceso en construcción y transformación. Esta manera de producir conocimiento privilegia las circunstancias contextuales desde una visión crítica.

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

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

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

El tiempo y la realidad han mostrado la incapacidad del proyecto moderno único para explicar toda la complejidad y diversidad de realidades diferentes.

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

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

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

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

Coincidimos con Gutiérrez (2014) quien intenta aproximarse a otros modos de conocimiento contextualizados en un aquí y un ahora, en clave de diversidad, rompiendo de esta manera aquellas generalizaciones que contemplan sujetos abstractos en contextos de idealización y homogenización. Con respecto al diseño, sostiene que es posible identificar otros saberes que pueden ser múltiples y confusos, pero hay que descubrirlos, por eso continuamente se gestan nuevos *saberes otros* (entre estos los andinos, tan potentes en tecnologías, simbolismos y elaboraciones formales). Hace falta, entonces, un enfoque particular, una mirada que propicie aproximaciones al contexto latinoamericano, un enfoque que tome en cuenta la relación que se construye entre condicionantes y referentes para forjar un sentido en el diseño.

Este desarrollo conceptual nos obliga a pensar en una idea de diseño localizado, que dé cuenta de realidades del entorno, no desde una postura exclusivamente etnocentrista, sino justamente en la construcción de vínculos con la realidad global, de la cual no puede alejarse. La propuesta incorpora *la sociología de las ausencias y de las emergencias* y tiene como objetivo visibilizar aquellas experiencias que se heredaron de la modernidad.

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

En el Sur podemos ser nosotros y a la vez otros; la palabra “nosotros” pronunciada para diseñar, o en cualquier espacio de acción humana reviste diversas interpretaciones en cada ocasión que expresamos “nosotros”, no hablamos del mismo “nosotros” y cuando varios conversamos probablemente es diferente el nosotros que cada quien imagina (Gutiérrez, 2014, p. 75).

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

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

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

1.4.5 Proyectualidad: de los procesos lineales a las tramas conectivas Conceptualización del proyecto de diseño: consecuente; emergente

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

La noción de proyecto consecuente define a una manera de encarar la práctica proyectual desde el pensamiento lineal, descendente, programado en fases y etapas como configuraciones formalizadas (necesidad planteada, datos, normativa, cliente, programa, mercado, entre otras). El resultado es una consecuencia de acciones y procesos pautados en el proyecto. En cambio, la noción de proyecto emergente rompe con el esquema lineal para ubicar al proyecto en una dimensión problematizadora y un campo que es susceptible de proponer otras indagaciones exploratorias, en virtud de referentes elegidos y transformados. En este sentido, Fernández (2013a) enfatiza en el valor de *la emergencia* como resultado de una actividad proyectual que se aleja de esquemas programáticos de la lógica modernista que conducen a resultados predeterminados, consecuencias imaginables a priori, para “asumir un grado de elecciones frente a un menú de opciones emergentes del contexto cultural del proyectista” (p. 57). El proyecto emergente sería el resultado de elecciones que a su vez suponen la adscripción a opciones localizadas como operación cultural.

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

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

Para Rolando García (2006), el recorte inicial puede abarcar una cantidad limitada de datos y, en el desarrollo, se incorporan factores que modifican el planteo problemático donde, simultáneamente, se considera la regulación de las operaciones a partir de un marco valorativo. Fernández (2013a) diferencia entre *proyectos convencionales* o *profesionalistas*

y *proyectos fundacionales*, es decir, aquellos que producen una innovación en el conocimiento sobre el diseño.

En definitiva, este marco teórico disciplinar enfatiza el posicionamiento teórico que proponemos en esta investigación, consituye el marco valorativo desde el cual comprendemos las relaciones que configuran nuestro objeto de estudio. Estas reflexiones y visiones de distintos teóricos del diseño avalan nuestro estudio en ámbitos de referencia cultural.

Capítulo 2. Metodología

2.1. Tipo de investigación: cualitativa/interpretativa

La investigación se enmarca en el tipo de metodología cualitativa con carácter interpretativo (hermenéutica), con relación a nuestro posicionamiento y marco valorativo. Y desarrollamos una metodología de investigación en diseño tomando como referente a Roxana Ynoub (2015) sobre la propuesta de metodología crítica que responde a una perspectiva reflexiva, antes que prescriptiva. Vasilachis De Gialdino (2009) sostiene que este tipo de investigación se caracteriza por su rigor, flexibilidad, sistematicidad, creatividad, pluralismo metodológico y reflexibilidad. La flexibilidad en el proceso de investigación cualitativa permite ir y volver sobre el objeto de estudio hasta dar lugar al pensamiento relacional.

2.2. Unidades de análisis

Constituyen aquellas entidades, objetos y sujetos de los cuales se extrae (y produce) la información (Ynoub, 2015). Estas unidades son variadas y se establecen en relación con cada uno de los objetivos específicos (ver figura 3).

Las *variables* escogidas se encuentran mencionadas en la pregunta de investigación y refieren a los aspectos y nociones puestos en juego, como es el caso de las nociones de identidad, contexto, artesanía. En el análisis crítico de las producciones académicas se considera la relación entre los aspectos productivos y teórico-conceptuales en una lógica de sentido, según el ámbito de referencia.

Esas variables son observadas en términos de valores, en circunstancias distintas, en las cuales se pone de manifiesto la significación que les confiere el contexto; por ejemplo, la noción de *identidad*, entendida como *recuperación*, *rescate*, *reelaboración*, o como *reinterpretación* de los referentes. Asimismo, se observa el *valor* en la relación diseño-artesanía, es decir, un diseño subordinado a la artesanía en el contexto de los años ochenta y la variabilidad de esa relación en estos tiempos. Además, el juego relacional de factores del diseño nos remite a los conceptos de función-forma-técnica-expresión-materialidad; los modos de correspondencia no son fijos.

Los *indicadores* se constituyen en las recurrencias observables, son marcas visibles en el objeto de estudio. Los resultados parciales y provisorios que se obtienen, tanto en el análisis

sis diacrónico como en el sincrónico, ilustran la complejidad en la dinámica de relaciones que se producen entre diseño y artesanía.

MATRIZ DE INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS Y ANÁLISIS									
PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	OBJETIVO GENERAL DE INVESTIGACIÓN	OBJETIVOS ESPECÍFICOS	UNIDAD DE ANÁLISIS	CATEGORÍAS O VARIABLES QUE APARECEN EN EL OBJETIVO	INDICADORES	VALORES	ESTRATEGIAS PARA ALCANZAR EL OBJETIVO		CAPÍTULO
							INSTRUMENTO DE RECOLECCIÓN DE DATOS	INSTRUMENTO DE ANÁLISIS	
¿Cuál fue el contexto cultural que rescató, en Cuenca Ecuador, el vínculo del diseño con la artesanía, en referencia a la identidad, en los años ochenta y cómo fue el proceso de transformación de ese vínculo hasta la actualidad?	Situaz la relación diseño-artesanía en dos momentos de la historia reciente en América Latina, con referencia a la institucionalización y desarrollo del Diseño como disciplina universitaria en Ecuador (años ochenta) y comparar esa problemática, en el contexto contemporáneo, con énfasis relativo en Cuenca, Ecuador.	Analizar las condiciones de contexto y el estado del conocimiento que dieron origen al surgimiento del Diseño como disciplina universitaria, con relación a los medios productivos y en la particularidad de Cuenca, Ecuador en los años ochenta.	Condiciones de contexto (Latinoamérica y Cuenca)	Ideología cultural de época (Relación a los modos productivos)	Noción de identidad en relación a la producción material	Mención a recuperación, rescate, re-elaboración, o como re-interpretación	Libros de pensamiento Latinoamericano (énfasis en los años setenta y ochenta)	Análisis documental y análisis relacional (técnicas heurísticas)	4
			Surgimiento del Diseño como disciplina en Cuenca en relación a la artesanía	Modos de vinculación del diseño con la artesanía en los espacios de formación	Relación entre los aspectos productivos y teórico-conceptuales en una lógica de sentido, según el ámbito de referencia.	Énfasis en las reflexiones teóricas en la problematización de la enseñanza del diseño (mención a referentes propios)	Entrevistas a forjadores, profesores, y estudiantes del pensum fundacional	Análisis de entrevista y análisis relacional (técnicas heurísticas)	
		Analizar las mutaciones y transformaciones en el campo del conocimiento que se manifestaron en la cultura a finales del siglo XX y preguntarnos sobre la incidencia en las conceptualizaciones sobre el diseño	Pasaje del siglo XX al XXI: análisis de conceptos emergentes e injerencias en el Diseño	Transformaciones en el pensamiento, nuevas epistemologías, variabilidad en la noción de forma	Noción de forma, cuestiones el proyecto	Mutaciones en los conceptos	Nuevas epistemologías, conceptos sociológicos y antropológicos en el cambio de siglo, nociones de identidad	Análisis de contenido, análisis relacional (técnicas heurísticas)	4
		Analizar los principios fundacionales de la carrera y comparar los productos académicos (concepciones curriculares y proyectos de graduación) que corresponden a los años ochenta y los de principios del siglo XXI en la Escuela-Facultad de Diseño de Cuenca, Ecuador.	Producciones académicas (trabajos de graduación) de estudiantes del pensum fundacional (años 80-2000) y las nuevas concepciones curriculares (años 2000-2020)	Relaciones del diseño con la artesanía en la creación de la carrera y nuevos enfoques curriculares a partir del año 2000	Alusión a factores del diseño: función-forma-técnica-expresión-materialidad y los modos de correspondencia	La forma respecto de la significación. con énfasis en lo vernáculo o no. Nuevos referentes: Modos en que se configuran relaciones no preestablecidas . Modos de las nuevas relaciones significante-significado. Emergencias	Entrevistas a profesores y estudiantes de la carrera de Diseño (pensum fundacional y especialidades)	Análisis de contenido, análisis semiótico, análisis relacional (técnicas heurísticas)	4 y 5
		Detectar los cambios conceptuales en la noción de identidad, respecto de los años ochenta y descubrir factores recurrentes en los productos de ese contexto para comparar con la producción actual, en cuanto a la relación del diseño con los medios productivos locales	Resultados de los análisis previos	Relaciones de la identidad con las producciones de diseño	Modos e intenciones de vinculación del diseño con la artesanía y los espacios de formación. Recurrencias.	La noción de identidad en el giro de pensamiento. La problemática del diseño y artesanía como parte de esta relación	Emergencias de análisis previos	Análisis relacional (técnicas heurísticas)	5 y 6

Gráfico 3. Matriz de datos: instrumentos de recogida y análisis.
Matriz de análisis de datos. Elaboración: autora

En concordancia con la investigación de carácter cualitativo, interpretativo, se definieron criterios para el análisis de documentos, productos y discursos (textos y entrevistas). En la matriz (figura 3) se detallan las relaciones entre la pregunta de investigación, el objetivo principal y objetivos específicos y se detallan las unidades de análisis, las categorías, los indicadores y los valores, así como los instrumentos de recolección, análisis más el capítulo en el cual se han volcado los resultados.

2.3 Corpus referido a la Escuela-Facultad de Diseño (Cuenca, Ecuador)

Con respecto al proceso académico del Diseño en la Universidad del Azuay y en su relación con los medios productivos artesanales, contamos con información sobre el tema: informantes calificados en este campo y documentación oficial.

La primera fase es de revisión bibliográfica, documental, de recolección y procesamiento de datos. Los fines de esta fase están en los análisis parciales y comparativos sobre la producción académica. El corpus de la investigación para este caso está conformado por documentos, libros, actas, memorias de eventos, informes y relatos orales de los forjadores, profesores y graduados, quienes tuvieron y tienen protagonismo en ese proceso. Las tesis de grado y de maestría de la Escuela-Facultad de Diseño (Cuenca) ofrecen datos sobre los valores intrínsecos de esa producción, en relación con los planteos curriculares y, eventualmente, proporcionan valores emergentes con respecto al campo cognitivo del diseño. Los métodos de análisis son la exploración y la inferencia, a través de la comparación e interpretación respecto de la información mencionada. Las inferencias e interpretaciones del análisis constituyen una correlación respecto de las reflexiones conceptuales de la tesis y la referencia a la hipótesis, recordando que “una hipótesis hermenéutica consiste en una proposición que postula, a título de conjetura, una interpretación o lectura sobre determinado material o fenómeno, el que será asumido como material significativo” (Ynoub, 2015, s. p.).

Desglosamos los elementos del corpus:

- **OBJETOS:** Se han identificado y categorizado diversos tipos de objetos para responder a los objetivos y contexto de la investigación:

Documentales: textos de referencia y publicaciones relativos a los contextos del estudio, entre estos están artículos sobre la relación diseño-artesanía en Latinoamérica y el contexto de análisis, el caso de estudio de la fundación de la Escuela de Diseño en Cuenca, Ecuador. Entre los textos de referencia están los archivos y actas fundacionales de la carrera de Diseño en Cuenca, en ellos constan posturas y declaraciones ideológicas sobre la formación del diseñador y su relación con la artesanía. Entre estos textos están también las publicaciones del Instituto Interamericano de Artesanías y Artes Populares CIDAP, que promovió el desarrollo de la artesanía y propuso relaciones con el diseño.

Otro tipo de documentos son los generados en el interior de la Universidad del Azuay (contexto inmediato y caso de estudio), aquí están los trabajos de titulación (tesis) de las

primeras promociones de graduados que corresponden a este primer perfil de diseñador imaginado en el contexto de Cuenca (1984-2000), los trabajos de graduados que corresponden al segundo momento de estudio (2000 -2020) y los trabajos de la primera maestría en Diseño (2007-2014). Estas tesis se encuentran en los archivos de la Facultad de Diseño, Arquitectura y Arte y en la Biblioteca de la Universidad del Azuay.

- SUJETOS. Son los actores que han tenido y tienen protagonismo en la relación diseño-artesanía en los momentos de estudio, tanto en el contexto productivo como en el académico: son los forjadores, fundadores y primeros profesores de la carrera de diseño, a los primeros alumnos, los primeros graduados, los promotores de instituciones culturales que han propiciado y fomentado la relación mencionada. Para los dos momentos de estudio se dispone de las voces de los actores de las reformas curriculares, los profesores y estudiantes; además de los funcionarios implicados.

- SUCESOS. Se analizan y estudian aquellos eventos en los cuales, se trate del espacio académico o fuera de él, han problematizado, reflexionado o visibilizado el vínculo del diseño con la artesanía. Entre estos están estudios de diseño, congresos, ferias, exposiciones, seminarios, concursos profesionales, memorias de eventos, entre otros, que corresponden a los períodos del análisis.

La investigación ha podido contar con la voz de todos los forjadores gracias a las entrevistas (en la bibliografía, en segmento aparte). Para el análisis de producción académica se revisó la totalidad de trabajos registrados en la biblioteca de la Universidad y de ellos se analizó solamente a los que se relacionaban en sus títulos con el tema propuesto (interacciones diseño-artesanía y la noción de identidad). En un análisis más detallado se escogieron casos representativos de productos de las tesis para los dos momentos en mención.

- DIMENSIONES DE ANÁLISIS O VARIABLES. Las variables se encuentran mencionadas en la pregunta de investigación y conciernen a aspectos y conceptos que deseamos indagar en profundidad. Se analizan relaciones productivas y conceptuales referidas a estos vínculos, la producción conceptual a partir de la práctica en los talleres, las nuevas visiones curriculares, los tipos de producción de diseño en la artesanía, los desfases en las relaciones.

- VALORES O CATEGORÍAS DE LAS VARIABLES. Las variables escogidas son observadas en diversas circunstancias en las que se ponen de manifiesto. Hablamos de la presencia de la noción de identidad en términos de *recuperación*, *reelaboración*, *rescate*, así como de la correspondencia de la función- morfología o de la ruptura de relaciones formales y funcionales, las relaciones *técnica- función*, *técnica-expresión* y *técnica-materialidad* en su correspondencia unívoca o no con el origen artesanal.

- INDICADORES DE LAS VARIABLES. Como marcas visibles hallamos los textos, palabras, frases que constan en los proyectos. En el caso de las entrevistas y textos, los indicadores se analizarán a través de la recurrencia de conceptos (o no), como se han señalado

en las variables (palabras tales como *reinterpretación*, *recuperación*, *identidad*, entre otras), por medio de una clasificación.

- ESTRATEGIA PARA ALCANZAR EL OBJETIVO. Se detalla en los instrumentos de recolección e instrumentos de análisis, descritos en la matriz y son principalmente el análisis documental, el análisis de las entrevistas y el análisis heurístico que conecta e interpreta los hallazgos.

- INSTRUMENTOS O TÉCNICAS ELEGIDAS. Para los sujetos

Se formuló una entrevista semiestructurada, se cumplió con la totalidad del universo de estudio en el caso de los forjadores. Para los graduados, se contó con una muestra representativa, o sea, muestras finalísticas o intencionales.

- Forjadores: totalidad del universo de estudio (4).
- Profesores de la primera promoción: una muestra representativa (6).
- Estudiantes, graduados, de la primera promoción: una muestra representativa (11).
- Profesores de las carreras (de especialidades en diseño) (8).
- Estudiantes de las carreras reformuladas (especialidades en diseño) (8).
- Actores sociales: vinculados a la producción de diseño y artesanía en el medio local, funcionarios de instituciones vinculadas (3).

El criterio de selección de los informantes ha sido que sean profesores fundadores que estuvieron en la planificación conceptual y en los primeros años de la carrera. También se incorporó a actores claves en la constitución de la carrera (directivos académicos). La voz de los primeros alumnos está presente gracias a la muestra representativa. Y se han entrevistado a las personas vinculadas a la producción de diseño y artesanía que, estando fuera del contexto académico, tuvieron alguna participación en la producción material y reconocimiento institucional o de mercado en el tema de diseño y artesanía. Cabe señalar que se ha contado con los informantes en un contexto cercano y de fácil acceso en la mayoría de casos; para aquellos no accesibles se efectuó una entrevista telefónica, en ambos casos se partió de un guion y una firma de consentimiento.

- Para los objetos/productos se utilizó, en primer lugar, los títulos de las tesis, luego se clasificaron y escogieron aquellos que se vinculaban con el diseño, la artesanía y la identidad. Posteriormente, mediante una muestra representativa, se llevó a cabo un análisis semiótico de discurso, de acuerdo con los criterios de Verón (1993).

- Para los objetos/textos se analizó el contenido para identificar los indicadores y variables descritas y establecer así vínculos entre *los discursos* y *la producción real*.

Con los datos obtenidos, en palabras de Ynoub (2015), se reconstruyó el conocimiento desde la perspectiva de la ciencia como “práctica social y el producto que genera, o sea el conocimiento científico, puede ser examinado atendiendo a sus condiciones de posibilidad” (p. 8).

- DESGLOSE DE LA MATRIZ EN GRÁFICOS. Presentamos una guía gráfica (figuras 4, 5, 6 y 7) en la que relacionamos la pregunta principal, el objetivo general y su relación con cada uno de los objetivos específicos y las estrategias de recolección y análisis de datos para la construcción del conocimiento, en consonancia con nuestro posicionamiento.

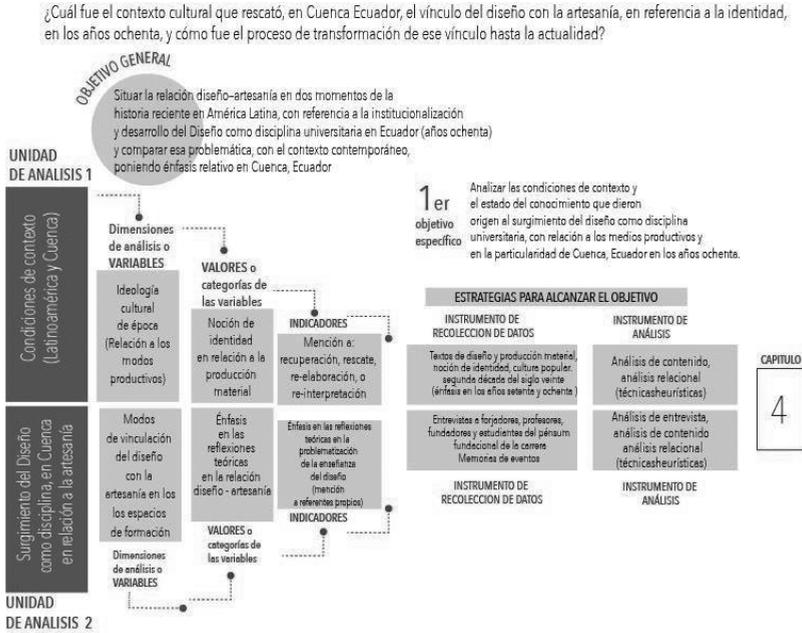


Gráfico 4. Esquema parcial de análisis 1. Objetivo específico 1. Fuente: elaboración de la autora

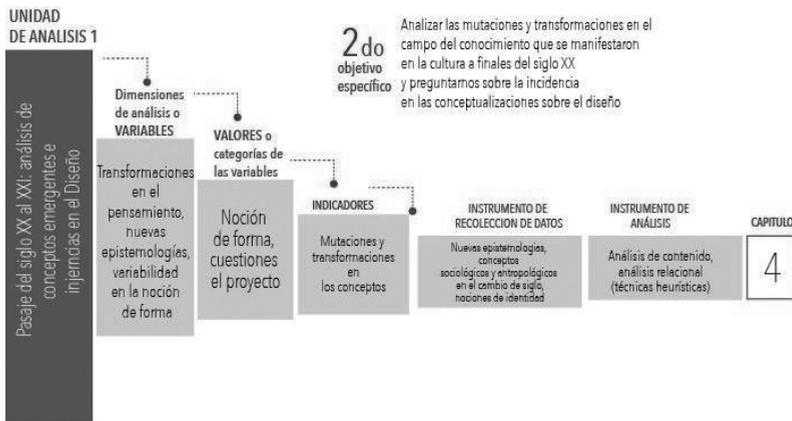


Gráfico 5. Esquema parcial de análisis 2. Objetivo específico 2. Fuente: elaboración de la autora

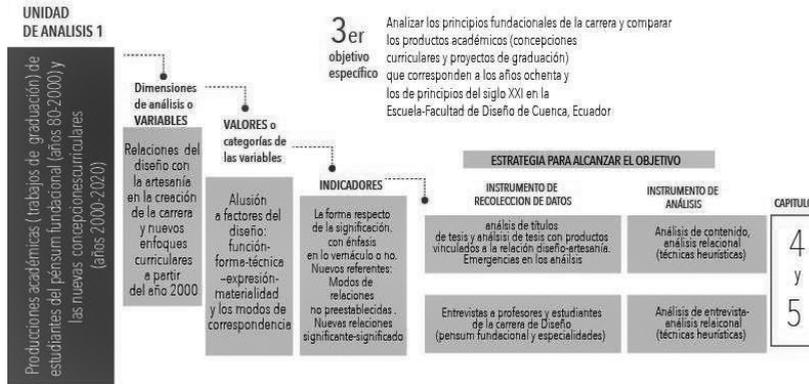


Gráfico 6. Esquema parcial de análisis 3. Objetivo específico 3. Fuente: elaboración de la autora



Gráfico 7. Esquema parcial de análisis 4. Objetivo específico 4. Fuente: elaboración de la autora

2.4 Recursos heurísticos

Con relación al planteo problemático de esta tesis, recurrimos a la heurística en cuanto a modos de preguntar(nos), interpretar y relacionar. Utilizamos los siguientes procedimientos, referencias a Moles (1992) y a estudios de la Centro de Heurística de la Universidad de Buenos Aires CHEU FADU UBA.

- Cortes significativos en un proceso de conocimiento (objetivaciones provisorias).
- Composición de estructuras relacionales (construcción de vínculos), esquemas heurísticos, relaciones emergentes, tramas conectivas.
- Selección de estrategias, con base en la comprensión del contexto y circunstancias.

- Detección de simetrías recurrentes en lo diverso (factores de integración).
- Construcción de vínculos entre lo diverso (factores de conexión).
- Representación explicativa (medios para abordar la complejidad).
- Descubrimiento de conceptos en imágenes (reorganización del campo intuitivo).
- Clasificación usando intersecciones y no exclusiones entre clases.
- Asociación de palabras y expresiones del lenguaje para constituir un ámbito.
- Conversión de un cuadro de doble entrada en trama conectiva: descubrimiento de relaciones y contradicciones.
- Decodificación: migración de conceptos entre disciplinas.
- Desorden experimental: introducción de variables distintas a las iniciales, transformación y reorganización de un sistema.
- Retórica explicativa a través de una composición de fragmentos de sentido.
- Constelación de atributos: asociación de palabras y expresiones, emergentes; asociaciones lejanas.

Capítulo 3. Composición del problema del conocimiento Relación con el tema de estudio

Enlazamos el marco teórico que guía esta tesis con nuestro posicionamiento que articula una visión filosófica, visión epistemológico-heurística, visión antropológica y disciplinar, para abordar el nudo central de esta investigación o composición de la problemática en su caracterización interdisciplinar.

La epistemología como disciplina pertenece al campo de la filosofía; el vínculo con la hermenéutica se produce cuando asumimos la interpretación como rasgo distintivo del conocimiento. La heurística se integra a este vínculo con el planteo de recursos estratégicos y procedimentales para pasar de los datos y descripciones empíricas a los interrogantes y conjeturas en la problematización.

3.1 Enfoque sobre la problemática

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

Para este planteo, tomamos como referencia el esquema relacional sobre una concepción del conocimiento, formulado por Dora Giordano (2018). Es un esquema que no posee definiciones ni relaciones fijas, puesto que la premisa es que no hay caminos establecidos,

sino preguntas cuyas respuestas las hallamos en términos de relaciones entre los factores puestos en juego y que formulamos respecto del objeto de estudio de esta tesis. Se trata de una estrategia de conocimiento que asumimos en este trabajo que precisamente propone otros modos de conocimiento.

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

3.2. Esquema heurístico, interpretación

El esquema relacional, al que hacemos referencia, parte de la idea de descubrir, eligiendo los factores, preguntando(nos) y construyendo relaciones. La premisa consiste en plantear el *eje fundacional del conocimiento* en la relación sujeto-objeto (Figura 8). Sabemos que esa relación no es neutra, por tanto, es necesario pensar en una lógica de sentido. La relación entre un marco valorativo y el contexto de referencia se propone como *eje de sentido*. El afán es aproximarnos a lo que significa una construcción de conocimiento.

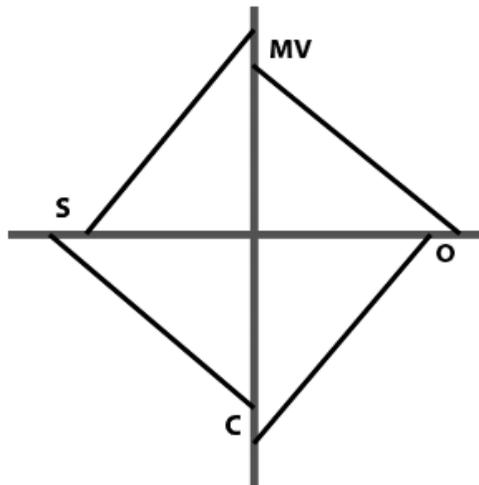


Gráfico 8. Esquema de conocimiento. Fuente: Giordano (2018)

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

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

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

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

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

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

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

El sujeto elige los referentes y pondera los condicionantes del contexto con relación con al objeto de estudio.

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

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

3.4. Reelaboración del esquema original para el caso de estudio. Construcción conceptual con base en el desarrollo de la tesis

Proponemos una reelaboración conceptual del esquema para la tesis, amparados en las nociones de convergencias y emergencias que surgen a partir de las relaciones puestas en juego (Fig. 9, 10, 11 y 12).

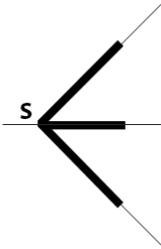


Gráfico 8. Construcción de la noción de sujeto. Fuente: elaboración de la autora

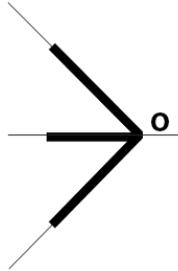


Gráfico 9. Composición del objeto de estudio. Fuente: elaboración de la autora

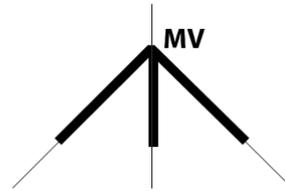


Gráfico 10. Configuración del marco valorativo. Fuente: elaboración de la autora

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

Para nuestro caso de estudio, la referencia a la noción de sujeto se corresponde con el investigador (o grupo, en proyectos de investigación) que encara una problemática del diseño. Este sujeto se limita a un tiempo y lugar para precisar su posicionamiento o *lugar de enunciación*. De igual modo, ubicamos al investigador a través del modo epistemológico con que organiza su pensamiento, a los referentes que elige del contexto y a los modos interactivos que establece con el objeto para componer la problemática. (Figura 9)

Interpretamos al objeto de estudio respecto de un posicionamiento, como lugar de enunciación, en el vínculo con el sujeto disciplinar y social, según las circunstancias del proyecto. En cuanto al vínculo con el contexto, tomamos los condicionantes que acotan el campo de estudio. Consideramos, de este modo, que el objeto *se compone* entre esos vectores del sistema relacional.

Para nuestro caso de investigación referimos a la composición del objeto de estudio como problemática de los vínculos entre factores empíricos, constitutivos y condicionantes relativos al contexto (socio-culturales, ambientales, técnico-productivos). La composición deviene de la interpretación del tema-problema y de la regulación que ejerce el sujeto en relación con el marco valorativo. La problemática alude a la relación del diseño con la artesanía, de acuerdo con dos condiciones culturales en el marco valorativo: la tradición y la transformación.

La tradición es una característica de un tiempo, cuando hay señales de subordinación del diseño a las técnicas y materiales de la región, y la reiteración de la relación significante-

significado como constancia en la noción de artesanía. La identidad cultural, además del patrimonio simbólico, estuvo asociada a la noción de recuperación de la producción artesanal, frente a las condiciones de subdesarrollo, en los términos del modelo industrial.

La transformación; como característica de un tiempo que se manifiesta en conceptos semióticos dinámicos; entre ellos, los que afectan directamente al diseño, en relación con técnicas y materiales. La noción de contexto remite a variables y no a una constancia de relaciones fijas. Hablamos de nuevas condiciones dadas por la interacción, la construcción de sentido y la ampliación de la problemática hacia el medio ambiente, la innovación social y el planteo relacional entre la identidad y la diversidad. (Figura 10)

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

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

En el segundo momento de este trabajo, el marco valorativo se abre a las interacciones culturales, la complejidad, como condición característica de época. Los modos de pensar el conocimiento y de interpretar lo real son la expresión indicativa del cambio. El proceso cultural entre ambos cortes en la historia reciente es nuestra contemporaneidad. La sintonía cultural de época¹² está signada por el llamado *giro epistemológico*.

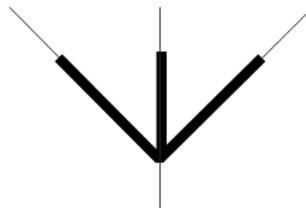


Figura 11. Construcción de la noción de contexto. Fuente: elaboración de la autora

Entendemos al contexto como el ámbito en el que se sitúan las variables empíricas (respecto del objeto de estudio). Planteamos los tres vectores constitutivos como la sintonía cultural de época que pone en relación el marco valorativo, los referentes elegidos por el

sujeto y los condicionantes que acotan la composición del objeto de estudio. Así se *construye* la noción de contexto.

Para nuestro campo de estudio, la noción de contexto supone específicamente el análisis del particularismo respecto de cada época puesta en consideración. Entendemos que el contexto de los años ochenta se mantuvo en la condición (posmoderna) de reivindicación, contribuyendo a desestabilizar el modelo. En cambio, lo que identificamos como contexto en la estructura relacional del segundo corte se nos presenta como una *construcción cultural* en la que hallan las localías en relación con la conexión de lo diverso.

Capítulo 4. Contextualización del tema en estudio

En este capítulo presentamos la caracterización del espacio temporo-espacial en el que se construye el objeto de estudio. Esto incluye el contexto ideológico, productivo y cultural en el que analizamos la relación del diseño con la artesanía a partir de la creación y desarrollo de la Escuela, luego Facultad, de Diseño en una universidad de Cuenca, Ecuador.

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

Con la actuación de Bonsiepe en Latinoamérica, comenzaban a verse indicios de una dinámica transformadora en los referentes de la cultura del diseño. En este escenario cultural se asienta nuestro estudio de caso: la fundación y desarrollo de la primera Escuela universitaria de Diseño en los años ochenta en Cuenca, en relación con las condiciones particulares de contexto, esto es, los antecedentes previos se hallaban en la formación de artesanos y en la producción artesanal de la región.

Para dar cuenta de la continuidad y cambio de la Escuela de Diseño en el período mencionado, revisamos el pasaje del siglo XX al XXI y los procesos de cambio en el estado de conocimiento, a las corrientes de descolonización cultural y a los modos epistemológicos. Los conceptos sociológicos innovadores en lo que respecta a la diversidad cultural llevaron a construir vínculos, sobre todo, cuando se asume el interculturalismo como parte dinámica en la lógica de sentido contemporánea. Eduardo Grüner (2005) afirma que las diferencias (como condición estática) solo se quedaban en el *fetichismo de la diversidad abstracta*.

4.1 Segunda mitad del siglo XX

En América Latina: discursos y acciones contestatarias En Europa: cuestionamientos al modelo cientificista. Para comprender el contexto al que hacemos referencia en la composición de nuestro objeto de estudio debemos ubicarnos en la relación Latinoamérica-Europa a par-

tir de la segunda mitad del siglo XX. Ese momento, pos Segunda Guerra Mundial, marca la ruptura con la posición hegemónica y el sistema imperante. En los diversos campos del conocimiento: la ciencia, la filosofía, la literatura, la política, la cultura y las artes se descubrían señales de que se estaba gestando otro *estado de conocimiento*. A través de la visión crítica de nuestra historia reciente, nos interesa descubrir los cambios cualitativos- significativos, aquellos que nos pone de relieve signos de ruptura en el proceso revolucionario que se producía en Latinoamérica, con el caso más radicalizado, Cuba (1959).

El fin de la Segunda Guerra Mundial, con la bomba de Hiroshima, mostraba al mundo que el avance de la ciencia era capaz también de llevar al planeta a su destrucción; vino así el desencanto, la ideología de progreso se derrumbaba, los cuestionamientos se agudizaban, los sistemas establecidos parecían caerse y América Latina comenzaba su proceso de rebeldía ante esa modernidad impuesta.

Era una época marcada por el desencanto de Europa y América Latina se mostraba como un crisol que hacía posible una revitalización de otras formas originarias de saber opacadas por la expresión de un único conocimiento universal. Devalle (2020), al referirse a estos cambios ocurridos en el siglo XX y su relación con el diseño, señala:

Poco queda de aquel mundo. La industrialización moderna, la expansión del mercado de consumidores de la mano de un capitalismo otrora competitivo, la politización del movimiento obrero, la irrupción de las sociedades de masas, el triunfo de la revolución en la URSS, el problemático período de entreguerras, el avance del nacionalsocialismo, la crisis del 30, la Segunda Guerra y la definitiva consagración de los EE. UU. como potencia hegemónica en la posguerra fueron los horizontes en donde hoy entendemos como diseño, daba sus primeros pasos (pp. 20-21).

En este escenario se cuestionaba con fuerza el pensamiento positivista y con él, el movimiento moderno, interpelación que se manifestaba en el surgimiento de otras formas de pensamiento en los más diversos campos del conocimiento y la cultura. Muy pronto tendrían resonancias en América Latina. Por otra parte, los efectos del desplome de la modernidad al otro lado del continente y sus efectos en América Latina deberían analizarse en el contexto de una modernidad que no llegó a consolidarse en nuestro medio y que, *tal vez, nunca fuimos modernos*, como lo señala Bruno Latour (2007) en su ensayo sobre la definición de moderno, al que caracteriza como “el quiebre en el pasaje regular del tiempo y un combate en el que hay vencedores y vencidos” (p. 27), una asimetría a la que tal vez no llegamos a situarnos entre dominación y emancipación.

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

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

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

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

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

Eran tiempos de crisis en los cuales otras corrientes de pensamiento buscarían una manera diferente de encarar una continuidad, articulando rasgos de la modernidad, ese fue el caso de la denominada *arquitectura moderna apropiada* cuyo afán era reflejar en el diseño y la arquitectura el *espíritu de la época* y el *espíritu del lugar*, como nuevos sentidos para una producción local. Fueron expresiones culturales de carácter reivindicatorio respecto del estado de dependencia, sin embargo, una cuestión de fondo debía plantearse: el modo de salir del modelo dicotómico para hallar otro sentido en la orientación de la cultura. Había que acudir a los principios éticos y las consecuencias estéticas de un camino propio. En Cuenca, Ecuador, esta manifestación fue visible en la arquitectura de los años setenta, principalmente a través de las obras del estudio de arquitectura CONAR.¹⁴¹³ Sobre estas producciones, Carlos Jaramillo (2016) comenta: “la arquitectura moderna significativamente apropiada juega con otras sensibilidades y expresiones para superar la línea neovernacular localista y la modernidad puritana de la arquitectura de la década de los sesenta” (p. 14). Esta nueva forma de arquitectura se distingue del folklorismo populista o neovernáculo y de las líneas rectas que marcaban una tendencia premoderna; en su lugar,

se diseñaba “combinando y recombinando creativamente logros plásticos universales con valores y códigos locales” (p. 14). Rafael Malo, uno de los integrantes del estudio de arquitectura, señala “tuvieron muchas un atrevido tono moderno, y otras un marcado acento hispano-mediterráneo, influido también sin duda por nuestra arquitectura popular” (Jaramillo, 2016, p. 14). Se proponían desafíos ineludibles al plantear la problemática del diseño y la arquitectura sin recurrir a importaciones de modelos, sino por el contrario, al asumir una postura ética frente al proceso de transformación cultural.

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

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

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

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

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

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

Es en este marco general de pensamiento en América Latina, Octavio Paz (1979) levanta su voz y ofrece una serie de reflexiones en torno a la producción material y simbólica, habla de la tensión entre producción artesanal e industrial. Advierte Paz, marcando los extremos de una posición dicotómica, que las artesanías, luego de la Revolución Industrial estuvieron condenadas a desaparecer, desplazadas por la gran industria; pero que, por el contrario, no desaparecieron, pues los objetos hechos a mano formaban parte de la cultura, tradición y sistemas de intercambio; la posibilidad de potenciar las artesanías empezaba, de este modo, a configurar una nueva sensibilidad como estrategia para imaginar nuevos modos de desarrollo económico y social.

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

Asimismo, como hemos revisado en capítulos anteriores, Bonsiepe (1978) observa la puesta en crisis del diseño industrial en América Latina, basada en aspectos que cuestionan las contradicciones entre los objetivos de la actividad proyectual y los intereses particulares de un sistema económico productivo que difiere de otras regiones del planeta. El diseño industrial había llegado a América Latina como producto de novedad, cuando fue ya estereotipo en la expresión de modernidad de los años cincuenta y no daba cuenta de la problemática de contexto. Con este mismo enfoque crítico, Papanek (1977) había expresado con fuerza el rol del diseño como responsable de los cambios sociales que debían darse en Latinoamérica.

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

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

Si hablamos de ese momento histórico, en referencia concreta al campo del diseño y sus implicaciones en el hábitat social, aparecían corrientes de pensamiento americanista que buscaban en el contexto el sentido de la producción concreta. La conciencia de lo propio daba señales de rebeldía contra los postulados de una cultura ajena. Giordano (2016) lo expresa de este modo:

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

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

Así, la crisis de valores de la modernidad, el fin de los grandes relatos y la necesidad de salir del estado de dependencia habrían inducido a la búsqueda de nuevos significados en los diferentes órdenes: social, cultural y productivo en relación con la cultura del contexto. América Latina buscaba referentes en su historia que veía perderse frente a otras formas de conocimiento universal. El diseño no podía ser ajeno a ello y trataría de hallar la innovación al apostar por lo propio, al atender a una visión ética sobre la estética de su producción.

La llamada posmodernidad se manifestaba en América Latina como una subversión al modelo que era canon del movimiento moderno. El extremo que ahora se proponía era una nueva postura, la del relativismo cultural, que traería su propia verdad: el pensamiento localista como expresión que ponía en tensión el universalismo frente al pluralismo. Este ideario se mostraba fértil para pensar en una nueva *cultura de diseño*, en la que convergiera la realidad histórica y no fuera un trasplante de modelos, como herencia del diseño industrial europeo.

Como utopía se pensaba en la transformación estética hacia los significados culturales del contexto, el diseño encontraría caminos de construcción, entre significados del contexto

inmediato y los instrumentos teóricos y materiales que posibilitarían su existencia. Los referentes del contexto constituirían un punto de partida. Se presentaba con ello un nuevo panorama en la relación desarrollo-subdesarrollo, que había colocado a América Latina en una posición relegada de progreso, basada en la escala comparativa como única dimensión de desarrollo tecnológico.

4.1.1 Planteo del diseño como problemática en Latinoamérica. Valoración de los referentes propios y de los medios productivos artesanales

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

De acuerdo con Devalle (2019), existe un equívoco al formular una definición de diseño desde un solo punto de vista eurocéntrico, que históricamente ha dejado de lado aspectos medulares como el hecho de que una determinada producción material no es reducible a conjuntos limitados de producción material y simbólica. Por eso, es vital reconocer las formas locales de idéntico valor, entonces, continuando con la autora: “Desde esa crítica, no solo hay diseño en otros lugares del mundo –y este es el punto de interés– que ese otro diseño no se comporta siguiendo el canon moderno” (p. 22). Se abre de este modo un camino para la reflexión e investigación sobre las producciones visuales y materiales en correspondencia con el entorno determinado que las produce y valida. Debe añadirse que las realidades regionales tampoco son homogéneas. No resulta difícil comprobar que en América Latina conviven polos de innovación tecnológica con amplias zonas de pobreza que marcan un sinnúmero de inflexiones a la idea misma de necesidad social, de hábitat y de las posibles soluciones proyectuales del diseño.

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

Para la historiadora del diseño Isabel Campi (2013), estas tensiones generaron diversas configuraciones en los distintos contextos culturales, económicos, productivos y sociales. Devalle (2019) cree que las condiciones de heterogeneidad son una característica de América Latina, en ella conviven la pobreza con polos de desarrollo e innovación tecnológica.

Estas condiciones, dice la autora, “marcan un sinnúmero de inflexiones a la idea misma de necesidad social, de hábitat y de las posibles soluciones proyectuales del diseño” (p. 22). Es por esta razón que, al hablar del diseño en América Latina, se construye una trama que articula similitudes y diferencias, se comparten visiones coincidentes, pero también se advierten variantes significativas.

Al estudiar el surgimiento del diseño en los países latinoamericanos e intentar cartografiar su presencia se observan enfoques disciplinares, modos de pensar la profesión, modelos de enseñanza aprendizaje, modos de inserción laboral y posicionamientos distintos que revelan la diversidad como característica de una región. Por otro lado, pensar al diseño en esta región es también pensar en una historia de dependencia cultural y en procesos de colonización que derivaron en mixturas a las que García Canclini (1989) denominó *hibridaciones culturales*. La dominación, la diversidad, la búsqueda de la salida de la dependencia y el camino hacia una emancipación fueron los temas bajo los cuales el diseño de la región se constituyó y buscó su caracterización.

En este sentido, hablar de un pensamiento y acción del diseño en América Latina nos permite una reflexión comparada con otras realidades de contexto. Los momentos históricos de las transformaciones en los procesos de manufactura y las tensiones entre los modos productivos artesanales e industriales, de acuerdo con Devalle (2019), no comenzaron en América Latina de la misma manera que en Europa, debido a los cambios en los sistemas productivos y al modo en que debían formularse nuevas tipologías universales.

Podríamos decir que los inicios de la profesión y práctica estuvieron marcados a manera de importación, tanto de productos como de transferencia cultural, sin que esto significase que la actividad no hubiera existido previamente. La práctica del diseño, sin duda, estuvo antes de la aparición rigurosa del término y de la disciplina académica. De acuerdo con Bonsiepe (1982) y Jaramillo (1991), la década que marcaría la autonomía del diseño fueron los setenta, si bien las distintas expresiones de esta práctica estuvieron latentes desde antes. En cada país de la región, el diseño tuvo orígenes diversos y consolidaciones que se dieron en tiempos diferentes. En mayor o menor grado la disciplina académica fue pensada en relación al contexto, pues se tomaron modelos (de enseñanza y producción) importados con escasa relación con la realidad contextual y con pocas modificaciones de los modelos predominantes en Europa. El ideal modernizador vinculado al progreso de la técnica estuvo siempre presente, aunque muchas historias se hayan escrito luego con la especificidad local. Como sostiene la historiadora Ana Calvera (2017), podría decirse que existen en simultáneo historias complementarias entre sí, que difieren, que coinciden y que juntas forman parte de la historia general del diseño.

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

Por otro lado, es importante señalar la influencia del llamado proceso de modernización, que, teniendo aparentemente ideales comunes, tomó rasgos diferentes en cada contexto.

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

En el libro *Historia del Diseño en América Latina y el Caribe* (Fernández y Bonsiepe, 2008) se revisa, desde diversas perspectivas, el surgimiento del diseño académico y la fuerte influencia de la Hochschule für Gestaltung (escuela de Diseño HfG ULM) en la mayoría de Escuelas de Diseño. También se detalla la relación con el momento histórico de cambio productivo en gran parte de la región, asociado a las políticas de modernización iniciadas a partir de los años cincuenta y sesenta. La diversidad de factores de contexto, que van desde las políticas públicas el contexto económico y productivo, las influencias artísticas, que los autores analizan para cada país, son un indicio más de los distintos modos en que el diseño tomaba nombre e iba consolidándose en América Latina.

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

Devalle (2009), en un extenso estudio socio-histórico, caracteriza la consolidación del diseño gráfico en relación con una marcada influencia del arte concreto, y menciona el papel de Tomás Maldonado y su estrecho vínculo con la Escuela de ULM, como la persona que marcó la perspectiva de un diseño orientado a la industria. En ninguno de los estudios revisados para este país se encuentra una relación estrecha con la concepción del diseño como disciplina y la artesanía como modo productivo, tampoco se encuentra el valor simbólico o huella identitaria que pueda ser visto como un referente en esa relación. Al analizar el caso de Chile, se subraya la similitud con el origen en Argentina: la política de sustitución de importaciones (previo a los años cincuenta), como detonante de un proceso que apoyaría al surgimiento de esta nueva profesión y la consolidación del diseño como disciplina en ese país. En Chile, en una primera etapa el diseño se orientó a la industria creciente de fabricación de muebles, pues se imaginó esta profesión en estrecha conexión con los procesos de producción masiva. No obstante, en el momento actual se puede observar el interés de algunas instituciones académicas como la Universidad Católica Santiago de Chile por anexas diseño-artesanía (UNESCO artesanía y diseño, 2009) en sus proyectos de vinculación.

En el caso Brasil, se encuentran interesantes vínculos entre la historia social, el desarrollo económico del país y el surgimiento del diseño: un acelerado proceso de industrialización de los años cincuenta habría dado cabida a un diseño enfocado al mercado y al consumo (León y Montore, 2008). No se encuentran conexiones fuertes con los modos de producción local vinculados con la artesanía. Sin embargo, el vínculo sí es latente hacia finales del siglo XX y se ha visto fortalecido por nuevos espacios de resignificación y la capacidad de

este tipo de diseños de aportar no solamente en aspectos funcionales, sino en una nueva propuesta simbólica de valores como la singularidad, lo humano y el sentido de pertenencia (Borges, 2011).

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

En México sí se encuentra una fuerte conexión del diseño que emerge como disciplina cercana a las artesanías y la cultura popular. La historia del surgimiento de la disciplina tiene antecedentes marcados en la mencionada relación. Hechos como la exposición de *Arte en la vida diaria* de Clara Porset en 1952 o el establecimiento de talleres de artesanos maestros son la antesala de la creación de una Escuela de Diseño y artesanías. En 1958 se creó el centro Superior de Artes Aplicadas, en 1959 la Escuela de Diseño Industrial con carácter de Bachillerato Técnico, y en 1961 la carrera de Diseño Industrial en la Universidad Iberoamericana. En la actualidad se critica la poca atención al diseño a la producción con simbolismo locales en los espacios académicos: “el diseño industrial mexicano moderno y contemporáneo, ligado a sus vitales y diversas raíces artísticas y artesanales, ofrece un panorama amplio y complejo que, pese a su trascendencia, no solo retrospectiva, sino también prospectiva, todavía no ha recibido la atención académica merecida” (Álvarez y Comisarenco, 2008, p. 173).¹⁴

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

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

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

Las tensiones e intersecciones entre lo originario y lo exógeno, entre lo local y foráneo, entre desarrollo y subdesarrollo forman parte del debate constante sobre el diseño latinoamericano, caracterizado por su hibridez en lo conceptual y formal. Como señala Valdez de León (2008), su enorme riqueza, su identidad, es también la causa de los obstáculos que se presentan al establecer tipologías y categorías de análisis que confieran cierto orden sobre tal heterogeneidad. Es evidente que la propia diversidad, multiplicidad y riqueza en la que basa su propia identidad es la misma causa de la imposibilidad de definirlo en su amplio sentido. Esta misma riqueza convierte al fenómeno en algo más atractivo para ser estudiado.

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

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

Es así como la cultura del diseño se escribe de modo diverso en constante debate y construcción. El escenario de su problemática se caracteriza también por el afán de visibilizarlo en contextos en donde se habían marginado las prácticas locales. En palabras de Campi (2013), el recorrido del diseño a través de la historia atraviesa una primera fase vinculada a la división de funciones, producto de la revolución industrial, luego vino la preocupación por la forma de esos productos fabricados en serie y, finalmente, en los últimos años del siglo pasado, la búsqueda por la identidad y por vincularla con la particularidad de los contextos. Si bien es cierto que este estado de la cuestión era propicio para América Latina, estaba latente el riesgo de que se atribuyese a los *sistemas cerrados* como característica sociológica de esos tiempos, con sus consecuencias en el campo del diseño. “Con respecto a la utilización de elementos de un universo particular, debemos ser cuidadosos pues puede llevarnos a una simplificación básica de ‘aplicación’ de ese arte sobre un objeto de diseño, esto debe interpretarse como paso equivocado (Blanco, 2016, p. 144).

4.1.2 Regionalismo crítico: vías de salida respecto de la introversión cultural. Evocación de referentes

Conviene profundizar ahora las tensiones ya mencionadas entre lo universal y lo particular. Alrededor de los años setenta y ochenta, América Latina estuvo inmersa en un proceso de revalorización de los particularismos. El debate ideológico-cultural entre lo regional y lo universal estaba ya instalado en la región. Es interesante señalar que no solo fueron voces locales, sino que, en otros lugares del mundo, ya existía la conciencia sobre las diferencias culturales.

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

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

Mira el asunto como un tema ético que debe ser debatido, pero que no solo se trata de la preservación de lo originario, sino de lo que él llama *núcleo creativo de las grandes culturas* y el *núcleo ético y mítico de la humanidad* (Frampton, 2020). Su punto de partida es la problemática de América Latina frente a la pretendida homogeneidad universal. Su aporte, más precisamente, consistía en proponer una transformación desde los particularismos para no anclarse en un modelo estático, cerrando las fronteras culturales.

El filósofo Ricoeur, en su libro *Historia y Verdad* (1961), ya había planteado el tema como paradoja: cómo ser modernos sin perder la memoria, cómo avanzar y no dejar la historia y la cultura que subyace a toda forma de progreso. Y había señalado también que, desde el inicio de la Ilustración, la sociedad había puesto su preocupación más importante en las razones instrumentales, mientras que la cultura había sido capaz de construir otra realidad desde la expresión, la realización individual y colectiva. El gran reto, según él, era la búsqueda de una modernización que no deseché, reniegue ni oculte su pasado, sino que sea capaz de construir un nuevo espíritu respecto de su identidad para los desafíos contemporáneos. La paradoja suponía cómo construir una modernidad anclada en los orígenes, cómo revitalizar y visibilizar las dormidas civilizaciones para que sean parte de una nueva sociedad universal.

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

La perspectiva del regionalismo crítico es clave en esta investigación, como lo fue para los primeros tiempos de la Escuela de Diseño, en Cuenca. Construye el objeto de estudio en relación a un contexto concreto de actuación, asumiendo los referentes propios, pero sin

verlos como condicionantes estáticos, solo reproducibles. Se trata de una interpretación para el diseño en términos de evocación y no de imitación de los referentes propios. Esto implica crear, desde nuestra mirada, un modo de procesar el diseño, más allá de pensar en resultados previsible.

4.1.3 Estudio de caso: Escuela de Diseño, Cuenca-Ecuador

El abordaje de nuestra investigación en el campo empírico se basa en el estudio de caso de la primera escuela Universitaria de Diseño que surge en Cuenca, Ecuador, en ella se analizan y contrastan condiciones de contexto que dieron origen a la carrera y su fundamentación conceptual. Analizamos la documentación e información relativa a las bases ideológicas de la fundación en las voces de los forjadores, primeros estudiantes y producciones académicas (tesis de graduación) de ese pénsum fundacional.

4.1.3.1 Fundación y desarrollo de la primera Escuela Universitaria de Diseño 1984. Condiciones el contexto particular

Cuenca, conocida también como *La Atenas del Ecuador* por su prolifera producción cultural, es una ciudad ubicada en los Andes ecuatorianos. Es la capital de la provincia del Azuay y está ubicada en la zona austral del país a 2550 m s. n. m. Es una ciudad montañosa, de vasta riqueza cultural y expresiones artísticas. El Centro Histórico se configura en una trama de edificaciones patrimoniales, con muchos vestigios arqueológicos, obras de arte, museos, ferias artesanales permanentes. Es una ciudad con acento de tradición, en la que conviven lo rural y lo urbano, las clases sociales diferenciadas y el campesinado, motor de la economía agrícola y producción manufacturera artesanal. Cuenca ostenta el reconocimiento de Patrimonio Cultural Nacional otorgado el 29 de marzo de 1982 y un reconocimiento internacional como Patrimonio Cultural Mundial conferido por la UNESCO el 1 de diciembre de 1999.

La geografía del valle de Cuenca, montañosa y quebradiza, la configura como una zona agrícola fuerte con amplios territorios para la producción, por lo que tradicionalmente las zonas aledañas a la ciudad han sido productoras de artesanías como actividad más importante. Cuenca ha sido una ciudad pujante en el desarrollo de la pequeña y mediana industria con un crecimiento importante, y hoy esta ciudad es una de las ciudades más industrializadas del país, título que llama la atención por la ubicación geográfica: alejada de puertos marítimos y sin contar con un aeropuerto internacional.

En la segunda mitad del siglo XX se potenció tanto la industria como la artesanía gracias a dos hechos importantes: la ley de fomento industrial promulgada en 1973 y, apenas dos años después, la fundación del CIDAP en 1975, institución llamada a preservar y fomentar las artesanías. Cabe señalar que algunas de las industrias de la ciudad nacieron a partir de artesanías consolidadas y reconocidas, tal como fue el caso de la cerámica.¹⁵

De acuerdo con el historiador Juan Cordero (2019), la cerámica industrial, que alcanzó un gran desarrollo, con varias plantas de producción, contó en sus inicios con la participación de los artesanos del cantón Chordeleg (provincia del Azuay), que fueron quienes aportaron con diseños artísticos y folclóricos en esos momentos germinales. Las fábricas que iniciaron con la producción en serie de vajillas fueron la cerámica Andina, Yapacunchi¹⁶ y Artesa, creadas en la década de los setenta. Todas ellas se nutrieron formal y técnicamente

de la mano de procesos de la artesanía ya instalada en la región. La pequeña industria nació entrelazada fuertemente a la artesanía y los artesanos que emprendieron en proyectos de producción más grande. Una mano de obra altamente calificada favoreció un desarrollo industrial importante en algunas ramas productivas.

La diversa producción artesanal entre urbana y rural (en zonas aledañas a la ciudad) se ha caracterizado por lo variado de las técnicas y tradiciones. La ciudad de Cuenca y la provincia a la que pertenece, Azuay, cuentan con una extensa producción textil en los tejidos en telar de cintura de paños de Ikat, tejido de fajas de doble lado, bordado y otras técnicas con tejido en fibras semirrígidas como la paja toquilla, materia prima básica para la elaboración del reconocido *sombrero de paja toquilla* y otras artesanías como contenedores y adornos, además de la cestería tradicional en fibras de duda, carrizo y totora. El tejido de paja toquilla recibió en 2012 el reconocimiento como Patrimonio Mundial Inmaterial. La cerámica constituye también una artesanía de referencia cultural importante, y había sido el motor importante para un desarrollo semiindustrial alrededor de los años setenta con más de diez fábricas de vajillas construidas con elementos decorativos, y posteriormente una industria de pisos cerámicos.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.1.3.2 Antecedentes en la formación de artesanos en otros ámbitos

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

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

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

Otros centros habían sido establecidos por la OEA con propósitos similares: el de Etnomusicología en Venezuela, en Argentina un centro orientado al turismo regional, y uno de bienes culturales en Perú, con sede en Cuzco. Ecuador ganó la postulación frente a Guatemala, por las condiciones culturales y artesanales del país y especialmente de Cuenca. La creación de la sede recibió el aval presidencial mediante decreto expedido el 3 de noviembre de 1975 en el que se otorgaba a Cuenca la calidad de sede interamericana para el fortalecimiento y preservación de las artesanías. El CIDAP, comprometido con el desarrollo socio-cultural de la región, asumía el reto de preservar la artesanía y técnicas artesanales como parte de un patrimonio que debía protegerse y proyectarse. Las acciones se encaminarían al registro, documentación y difusión de técnicas y a la capacitación permanente a los artesanos. De acuerdo con los estatutos de la OEA, se otorgaba la calidad de sede por diez años. Cuenca renovó la sede por tres ocasiones hasta el 2005, fecha en la cual la OEA dejó las aportaciones económicas.

La sede de Cuenca del CIDAP tuvo como primer director al antropólogo mexicano Daniel Rubín de la Borbolla, quien contaba con una larga trayectoria en el tema. Durante su dirección, se ejecutó el primer curso de diseño para artesanos en Bogotá en 1978. Es interesante encontrar que desde los orígenes de esta institución ya se nombraba al diseño como actor protagónico para la puesta en valor de las artesanías. A Rubín de la Borbolla le sucedió en la dirección el antropólogo cuencano Claudio Malo González en 1984, quien continuó con los mismos ideales. Entre sus labores, junto con otros académicos, organizó un seminario nacional con el propósito de debatir sobre el diseño en Ecuador y sus vínculos con la artesanía (para ese entonces no existía la disciplina académica aún en el país). La sede de este primer seminario de diseño fue la Universidad Central de Quito, que acogió a académicos, intelectuales y artistas que buscaban proyectar e imaginar esta nueva carrera en el país. Una de las importantes conclusiones del seminario fue la urgente necesidad de crear carreras de Diseño en el país que tengan vínculos con la cultura popular y la artesanía. El diseño empezaba a nombrarse y el vínculo con el contexto era latente.

Bajo esta mirada es posible vincular además algunas acciones y hechos que, desde la reivindicación de lo propio y lo popular, habían empezado a aparecer en Latinoamérica y particularmente en el contexto de estudio que nos interesa. Están allí la creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1944;¹⁷ el Centro de Reconversión Económica del Austro, CREA¹⁸ en 1958, con sede en Cuenca; el Instituto Ecuatoriano de Folklore en 1961;¹⁹ el Instituto Azuayo de Folklore en 1966;²⁰ el Instituto Andino de Artes Populares, IADAP;²¹ entre otros. En 1965 entró en vigencia la Ley de Fomento a las Artesanías y de la Pequeña Industria y en la ciudad se crearon inmediatamente las cámaras artesanales y de la pequeña industria, cada una en su campo cumplió el papel de fortalecer y proyectar el desarrollo productivo de la región.

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

El surgimiento del mencionado Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP coincide con el momento histórico de visibilización de América Latina y antecede a la creación de la carrera de Diseño en Cuenca. El CIDAP se convirtió en la tercera institución más antigua de América creada con el propósito de impulsar y auspiciar el fomento de las artesanías y la cultura popular. Las diversas acciones iniciadas por el CIDAP marcarían, a partir de finales de los setenta, nuevos espacios y miradas de valor para la artesanía. Otros acontecimientos ocurridos en Cuenca configuraron un camino para vincular diseño-artesanía: el trabajo del reconocido artista y ceramista Eduardo Vega, que exploró con técnicas y simbolismos locales al efectuar una propuesta diferente en el ámbito de la producción artesanal de cerámica con inspiración en lo popular y el contexto (Kennedy y Zapata, 2012). Y está el trabajo de Diana Sojos, pionera en la reinterpretación y utilización de técnicas artesanales en indumentaria. Sojos estuvo en la etapa fundacional del CIDAP, en el año 1975, junto con el antropólogo Daniel Rubín de la Borbolla, y fue pionera en el trabajo con los artesanos de la técnica del Ikat, produciendo el emblemático *pañó de Gualaceo* y llevándolo a nivel internacional en desfiles de moda. Posteriormente fundó una empresa de desarrollo local con fomento de la artesanía textil en relación a la indumentaria contemporánea, con énfasis en el diseño y, comercialmente, en la exportación. Su obra constituye una señal de nuevas alternativas que, desde la producción y la cultura, vinculan al diseño (en ese momento, no profesional) con la artesanía.

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

4.1.3.3 La carrera de Diseño en Cuenca

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

Los cursos fueron de dos tipos: *Cursos Interamericanos para Artesanos Artífices* y *Cursos Interamericanos de Diseño Artesanal*. Los primeros se impartieron en la ciudad de Cuenca;²² con ellos se pretendía que los artesanos comprendieran lenguajes de diseño, tanto

en la operatoria como en la significación para que los pudieran incorporar a sus producciones; hablamos de conceptos generales de morfología, procesos de seriación, sistemas y tipologías, entre otros. También se buscaba la sensibilización con el entorno natural y con rasgos de la tradición cultural, por lo que en las prácticas y ejercicios se fomentaba la búsqueda de referentes de la naturaleza y la cultura.

Los cursos eran maneras de abordar el proceso creativo en la práctica artesanal para buscar caminos de innovación. En ellos primaba el reconocimiento a los saberes y técnicas tradicionales y la interacción con el diseño que fue promovido inicialmente a través de los diseñadores Alfonso Soto Soria y Omar Arroyo, y que luego contó con la participación de reconocidos artistas y arquitectos para conducir el trabajo en talleres desde la visión de interacción entre el diseño y la artesanía.

Los *Cursos Interamericanos de Diseño Artesanal*, por su parte, se impartieron en distintos países (Colombia, México, Ecuador, Argentina, Brasil, Uruguay, Paraguay entre junio de 1978 y agosto de 1990) con el auspicio y financiamiento del CIDAP y la OEA. Se convocó a artistas, arquitectos y diseñadores de reconocida trayectoria, entre ellos, profesores de la Escuela de Diseño. En estos espacios de formación e interacción se pretendía vincular a estos actores y productores de cultura al campo artesanal. Es decir, se fomentaba que el diseño se relacione con los medios productivos artesanales.²³

Los espacios interdisciplinarios que se crearon en los cursos para artesanos en América Latina aportaron a consolidar visiones sobre el valor del diseño en su vínculo con la artesanía. Adicionalmente se introdujeron nuevos lenguajes formales, técnicos y conceptuales en las producciones de artesanía con referencia cultural. Los ejercicios de taller inducían a un involucramiento con el contexto y al desarrollo de una sensibilidad al no perder de vista el entorno más cercano: la naturaleza y la cultura en la búsqueda de motivos gestores iniciales para los procesos de creación. La práctica compartida generó intercambios y experiencias importantes en el reconocimiento del diseño (aún no existente como disciplina en la ciudad de Cuenca). Los mencionados cursos se impartieron en Cuenca y en diferentes ciudades latinoamericanas por la incidencia regional del CIDAP. Al culminar este proyecto, uno de sus mentores, el diseñador Alfonso Soto (1990) concluía:

Como resultado de la experiencia adquirida durante más de una década, podemos concluir recomendando que el diseñador que intervenga en el campo artesanal, debe tomar muy en cuenta la relación que exista entre el objeto y su entorno, ya que aunado a su funcionalidad requiere de la expresión y del carácter distintivo del sitio de su proveniencia, ya que no puede estar desligado de la tradición y del recorrido histórico del lugar, ya que formará parte de un patrimonio y deberá ser puente de continuidad que dé unidad a los procesos de desarrollo cultural, por lo que el diseñador involucrado en esta acción deberá profundizar en la historia y en los testimonios plásticos del pasado y del presente, de tal manera que pueda incorporar a su obra un carácter distintivo acorde con el ambiente ecológico cultural con el que se desarrolla su acción de diseño (p. 273).

El director del CIDAP, Claudio Malo González, que fungía en ese momento como decano académico de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, sede en Cuenca, fue quien propuso la creación de una carrera universitaria en Diseño. Su idea inmediatamente fue acogida por el decano general de investigaciones, José Cuesta Heredia. La profesión del diseño no existía en el Ecuador y, aunque ejercida desde personas y ámbitos diversos, no era reconocida como tal.

Que una carrera de Diseño haya sido imaginada como necesaria desde el pensamiento de un antropólogo resulta interesante para estudiar y para comprender el estado de conocimiento de la época con respecto a los dos temas en cuestión: las técnicas artesanales y el diseño. Como señala Jaramillo (2020):

Para esa época, también, frente al proceso de modernización que vivía la ciudad, había toda una corriente de recuperación de la tradición de la identidad. Era evidente un contexto cultural que favorecía la creación de la carrera y la orientaba de una manera muy particular, en el sentido de revitalizar las artesanías y de recuperar esa enorme tradición y riqueza que había en sabiduría, materiales y que, sin duda, poco a poco se iba perdiendo (entrevista, anexo 1).

De este modo, podemos asegurar que en Cuenca, nuestro contexto de estudio, el diseño como profesión universitaria se inició con una propuesta en estrecha vinculación con la cultura y las condiciones productivas de la región, así como del momento histórico y pensamiento de la época. En los años ochenta, el marco de referencia que relacionaba el diseño con la artesanía estaba fuertemente condicionado por una búsqueda de identidad latinoamericana centrada en lo vernáculo, en los símbolos y rasgos del pasado, testimoniando una fuerte tendencia a la revalorización de lo propio. La búsqueda de identidad atravesaba a la sociedad en su conjunto desde los ámbitos universitarios en los cuales se posicionó el denominado *pensamiento de izquierda* con fuerza, así como en el campo cultural, social y artístico.

En relación con el pensamiento de recuperación de las tradiciones, la inicial concepción del diseño estuvo ligada a los modos de producción y cultura locales; no se pensó en fortalecer la artesanía de manera aislada al diseño, sino en relación con un nuevo ámbito académico y disciplinar que debía consolidarse. Sostiene Malo González (2019) “nunca pensamos en una carrera de Diseño Artesanal, pues esta hubiera sido muy limitada, pues el artesano es un diseñador nato, no necesita de formación académica. Para ser diseñador se requiere una formación universitaria” (entrevista, anexo 1). Una carrera nueva debía surgir.

Es así como la sede de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador en Cuenca (1983) acogió en el Consejo Académico la propuesta de crear dicha carrera. Se encargó el inicial desarrollo curricular al arquitecto Diego Jaramillo, profesor de la carrera de Museología de la Universidad, becario de los cursos de diseñadores y artesanos del CIDAP y artista plástico; a Patricio León²⁴, también arquitecto, vitralista y director de diseño de la fábrica de muebles Arterpráctico con sede en Cuenca, de alcance regional; y a Guido Álvarez, artista y arquitecto constructor del campus universitario de la mencionada universidad. Malo González (2019) acota: “al no haber una Escuela de Diseño en Cuenca, no se con-

taba con profesionales del diseño, entonces, se recurrió a arquitectos que tenían alguna vocación hacia el diseño o artesanía y, sobre todo, que habían participado del curso de diseño artesanal” (entrevista, anexo 1). Poco a poco, se irían incorporando otros profesores vinculados a la arquitectura, al arte y a la artesanía. La Escuela de Diseño organizaba permanentemente seminarios para que el planteo de la problemática del diseño sea un factor de comprensión general para todos.

La vinculación del diseño con la artesanía estuvo presente desde este momento fundacional, tanto a nivel conceptual como práctico, pues en ese momento se pensó que no era posible enseñar diseño sin talleres para la práctica artesanal, es así como la Universidad instaló talleres equipados para la práctica. En las *Actas de constitución de la carrera* se deja clara esta visión del diseño al implementar aulas y talleres en diferentes técnicas tradicionales (UDA, Escuela de Diseño, 1984). Asimismo, se pensaba que de nada serviría conocer las técnicas productivas, procesos y materiales, si no se entendía la significación de la tecnología, las posibilidades de expresión, como última instancia.

En las declaraciones conceptuales de la carrera de Diseño, se pone de manifiesto la intención de encarar un proceso de enseñanza- aprendizaje que tome como referente ineludible el medio productivo con las tecnologías del contexto regional. La ideología estaba marcada como una utopía que se hacía posible para un contexto dependiente. El diseño se presentaba como un potencial para construir nuevos lenguajes sobre la base ética de un modelo cultural propio.

La carrera de diseño se creó con énfasis en Diseño Gráfico y Diseño de Objetos como áreas de la formación. Se expresan reiteradamente las intenciones que enmarcan la búsqueda de una “producción propia, alejada de modelos preestablecidos para otras condiciones de contexto” (UDA, Fundamentos Carrera de Diseño, 1985). El pènsum de estudios se potenció en esa posición a través del trabajo conjunto de la arquitecta Dora Giordano (Argentina), invitada para asesorar en la creación de la carrera, y el primer director de la Escuela de Diseño, arquitecto Diego Jaramillo (2016), quien recuerda: “Fue un reto formular el primer plan de la carrera, una tarea totalmente nueva porque no había ninguna referencia a nivel local ni nacional y muy pocas a nivel internacional, pero tenían condiciones de contexto diferentes a la nuestra” (p. 24).

El plan de estudios fundacional sentó las bases del diseño como profesión en Ecuador y abrió las puertas a una profesión que fue creciendo y consolidándose con matices diversos en distintos lugares. Se trató de una apertura a pensar en el contexto y en los recursos propios, siguiendo una ideología que marcaba un camino promisorio para América Latina. Para el exrector de la Universidad del Azuay, Mario Jaramillo Paredes (2016): “La larga tradición artesanal de Cuenca y la región fue el argumento básico. Sin embargo, un punto importante fue la filosofía de la Universidad, su deseo de ofrecer innovadoras alternativas de estudios superiores para la región” (p. 21).

La carrera en Cuenca comenzó a desarrollarse contando con un equipo de profesores especialmente formados en una orientación innovadora en cuanto a la relación teoría-práctica. También se convocó a artesanos y técnicos especializados del medio local en diferentes ramas artesanales. Esto significó crear espacios de trabajo conjunto basados en el estudio

y exploración de las posibilidades formales de las técnicas. Se trataba de un enfoque que mostraba la diferencia con modelos importados y que reflejaba una profunda conciencia cultural al reconocer el potencial tanto tecnológico como cultural de la región.

De acuerdo con Diego Jaramillo (1988), este modelo reflejaba el rol y función social del diseño, pues no se concibió esta carrera alejada de las condiciones y posibilidades de intercambio social. En sus palabras “Buscábamos una profunda conciencia de la función social y del contenido democrático del diseño” (p. 85). Insiste también Jaramillo que el proyecto académico cumplía una condición básica para la universidad: responder no solamente a las necesidades del medio, sino crear esas necesidades. En tal este sentido, la carrera de Diseño en Cuenca buscaba crear una necesidad, instalar el pensamiento y acción de diseño como una disciplina nueva en el contexto local y en el contexto nacional, pues fue la primera carrera profesional del país.

Evidentemente se había planteado una carrera innovadora en la concepción del diseño, que se alejaba de los objetivos de desarrollo vinculados a la industrialización, como clave de progreso. Se proponía otro contexto de referencia, uno que conjugaba a la artesanía como base del diseño. Los primeros estudiantes, hoy profesionales del diseño, reconocen esta visión:

Pensar en un proceso de diseño en la vinculación con la artesanía era reconocer la identidad cultural como huella en la carrera (Malo Tamariz, 2019, entrevista, anexo 1).

Explorar, aprender y diseñar con medios artesanales era recuperar y reconocer esos saberes de nuestros antepasados para plasmarlos en diseños actuales (Balarezo, 2021, entrevista, anexo 1).

Esta forma de enseñanza potenciaba la posibilidad de encontrar fuentes inagotables de expresión y de técnicas para el diseño (Vega, 2020, entrevista, anexo 1).

Era saber que podríamos construir un diseño con sello local (Sanmartín, 2021, entrevista, anexo 1).

Es evidente que la formación profesional en diseño buscaba crear impacto en el desarrollo de la región, en el campo de la pequeña y mediana industria y una artesanía que reclamaba su espacio en el sector productivo de la región.

Dora Giordano trabajó en la formación de profesores a partir de la propuesta conceptual de la carrera de Diseño. Al llegar desde Buenos Aires, ella relata ese primer momento de encuentro con *otra realidad*, lo que iba a ser un detonante para interpretar el contexto, desechando los modelos hasta entonces establecidos para las carreras de Diseño Industrial.

Allá, por los años ochenta, llegué a Cuenca por primera vez; me fascinó esta ciudad; imaginé entonces que sería posible descubrir ese sentido latente, mentado en tantos discursos referidos a la identidad latinoamericana:

En el momento de primera aproximación a la ciudad, solo hubo sensaciones; era una especie de encantamiento, sin mediación de análisis racional alguno. Después... sucedieron vivencias, aquellas que irían hilvanando un proceso de conocimiento más profundo desde la subjetividad, es decir, desde una mirada intencional que busca y encuentra rasgos, elementos, relaciones... Un contexto natural que enmarca y penetra el hábitat urbano, el ambiente, la arquitectura y los objetos, se presentaba a través de una maravillosa conjugación de formas y colores. Todo parecía ofrecer certezas de lo genuino, en términos de construcción cultural (Giordano, 2007, p. 27).

En este escenario de relaciones construidas con el contexto se propuso el enfoque de la enseñanza del diseño en Cuenca. Según Diego Jaramillo (1991), la posibilidad de vincular diseño y artesanía se planteó desde tres pilares que sustentaban la propuesta conceptual e ideológica de la Escuela: el diseño como un lenguaje, el diseño como práctica de transformación y el diseño como un hecho contextualizado. Como eje conceptual se construiría el discurso del diseño en términos de morfología y significación. En este sentido, la propuesta de vincular la producción artesanal al proyecto se fundamentó en el reconocimiento de significantes (materiales y técnicas) y significados (arraigo al origen), se concebía al diseño como una práctica comprometida con el contexto inmediato. Se buscaba el compromiso con la artesanía, pero no la repetición de formas, sino potenciar las posibilidades formales en el diseño. Los principios de operatoria y significación fueron la base teórica que armó y construyó la noción de sentido tanto para el abordaje de la enseñanza y en los ejercicios como para el énfasis en la vinculación productiva y simbólica con el contexto inmediato. Esto implicaría que el conocimiento, la comprensión y diseño de formas remitiría a esta condición necesaria como planos de análisis y decisión. La operatoria se comprendía como desarrollos teóricos encaminados a proveer criterios para analizar y producir formas. La significación, por su parte, planteaba una manera de valorar el espectro amplio de posibilidades generadas por la instrumentación. Los referentes se tomarían del contexto. La presencia en el currículo de materias tales como Antropología, Diseño Ecuatoriano (historia de la producción artesanal local) y tecnologías propias reforzaban esta visión. Interpretamos que no se pretendía la reproducción o el trasplante de significados asociados a la historia o la repetición de formas como significantes del pasado, sino la búsqueda de posibilidades evocativas en un contexto cultural diferente a partir de condicionantes morfológicos y tecnológicos de los procesos productivos locales que se exploraban en los talleres entre profesores, estudiantes y artesanos (guías de taller). Los fundadores fueron muy enfáticos en señalar que la problemática de la enseñanza no se reducía a la experiencia práctica y aprendizaje de oficios, sino que respondía a un nuevo modo de encarar la práctica proyectual y la construcción de sentido para encarar el diseño, teniendo como referente el principio de que cada cultura y cada cambio cualitativo en la historia del diseño propone distintos ejes de significación que caracterizan su producción. Se había creado así un modelo de enseñanza que redefinió la disciplina diferenciándola