

de otros modelos tomados a manera de trasplante de escuelas internacionales. Con esto se estaba instaurando caminos para dar forma a una propuesta de diseño ecuatoriano y latinoamericano, como forma de salida al estado de dependencia.

Los productos académicos (trabajos de estudiantes que constan en archivos de la Facultad) de los talleres, así como las propuestas de proyectos de graduación de los primeros diseñadores muestran una diversidad de abordajes que, desde el campo del Diseño Gráfico y del Diseño de Objetos retoman elementos del origen que exhiben las tradiciones como valor identitario, con énfasis en la recuperación. En los abordajes conceptuales de los trabajos de estudiantes es posible encontrar esa mirada que reafirma la visión de los fundadores:

En este planteamiento de tesis hemos considerado importante el estudio y caracterización de motivos del hierro forjado, puesto que esta rama rica en artesanías no ha sido valorada debidamente. Esta preocupación por la *recuperación* de motivos de hierro forjado responde a nuestro interés de considerar al diseño comprometido con el contexto local (Rengel y Malo, 1996, p. 7).

Es evidente que la búsqueda motivos formales se lo hacía con la convicción de *recuperar* lo que se podría perder. Estaba latente la intención de poner en valor tanto la expresión como la técnica, en el diseño contemporáneo. El proceso de diseño buscaba definir tipologías formales que, desde los rasgos de constancia y variedad, pusieran de manifiesto la evocación.

- BASES IDEOLÓGICAS DE LA ESCUELA DE DISEÑO EN CUENCA

La primera Escuela Universitaria de Diseño en el Ecuador fue una de las muestras del estado de la cultura latinoamericana en los años setenta: eran tiempos de reivindicación frente a una modernidad en decadencia. La concepción ideológica de la fundación de la Escuela estaba lejos de pensar el diseño como parte de la gran industria, como mera resolución de problemas predeterminados en un modelo foráneo. Se asumía la ética de un contexto local-regional, caracterizando una problemática propia.

La mirada era distinta, respecto de aquellos países que continuaron la línea conceptual de la Escuela de Ulm para el diseño industrial. Particularmente, el planteo curricular de esta Escuela deriva de una convicción comprometida con el medio cultural y productivo. A través de la revisión de documentos presentados en la instancia de consolidación de la Facultad de Diseño y de las entrevistas realizadas a los forjadores de la Escuela, nos es posible inferir las constantes que identifican las bases ideológicas.

Esa visión del diseño enfatizaba un planteo morfológico, como estudio de las formas del contexto. Se puso énfasis en la noción de forma porque en ella parecían estar las claves de transformación respecto de referentes y condicionantes. Era un cambio de referentes simbólicos y de factores de producción respecto de los condicionantes. Desde ese marco conceptual, el diseño se manifestaba en términos de lenguajes formales, en cuanto a su significación, a los rasgos de identidad, es decir, a la pertenencia cultural.

La propuesta curricular se enlazaba, necesariamente, con la problemática de enseñanza-aprendizaje del diseño. En el planteo de esas cuestiones, se desechaba la condición ra-

cionalista (binaria) en la relación teoría-práctica, es decir, aquello que ejercía una determinación sobre la praxis, a través de teorías y métodos. El campo operativo constituía el espacio del aprendizaje; la generación de formas era emergente, ponía en juego conceptos, instrumentos, técnicas y materiales con relación a referentes y condicionantes.

Si trasladamos ese enfoque a nuestro presente podríamos inferir que el desarrollo y las transformaciones posteriores estuvieron latentes en los criterios fundacionales. Y podemos interpretar indicios de proyecciones posibles, pues se trataba de una concepción abierta y dinámica, no de un modelo, como estructura fija.

Cabe mencionar que en los años setenta, el sector artesanal aportaba con un 20,1%²⁵ a la economía de la ciudad y también a la pequeña y mediana industria, que comenzaba una producción en serie, sistematizando los procesos artesanales para llevarlos a una mayor escala de producción. Las ferias artesanales y los mercados de la ciudad expresaban una presencia viva, como pulsiones de un desarrollo productivo basado en técnicas tradicionales. El planteo curricular implementó esas artesanías en las prácticas operativas del diseño, como ámbitos de experimentación y reflexión permanentes.

- PLANTEAMIENTO DE LA ESTRUCTURA CURRICULAR

La comisión inicial trabajó en la primera propuesta curricular que fue presentada al Consejo Académico y aprobada en julio de 1984, para ser ofertada en octubre del mismo año. En 1985, a través de la gestión de Claudio Malo González, llega desde Argentina, como profesora invitada la arquitecta Dora Giordano, profesora de la Universidad de Buenos Aires, con amplia trayectoria académica. Ella, junto con el arquitecto Diego Jaramillo, nombrado primer director de la Escuela, iniciaron una nueva etapa de caracterización ideológico-conceptual y desarrollo programático del pènsum llegando, inclusive a plantear pautas para los ejercicios de cada taller con el propósito de garantizar coherencia en los criterios de abordaje de cada problemática de diseño en la relación teoría-práctica. Ese trabajo curricular se potenció en la transferencia a la formación de un equipo de profesores convocados a participar en esta posición sobre el diseño latinoamericano y los modos de concebir la enseñanza en relación a referentes culturales, dejando de lado la supuesta neutralidad del funcionalismo.

La fundación de la Escuela fue en 1984, con la apertura del primer semestre académico el 15 de octubre de 1984. Surgió como escuela anexa a la Facultad de Ciencias de la Administración, no por afinidad conceptual, sino por temas exclusivamente operativos y administrativos. Para 1985, conjuntamente con la Escuela de Tecnología Industrial, se constituye la Facultad de Diseño y Tecnología, a la que en 1988 se agregan otras escuelas del área tecnológica.

En abril de 1989, el Consejo General de la sede universitaria, aprueba la separación de la Escuela de Diseño, convirtiéndola en Unidad Académica dependiente del Prorectorado. Esta acción que, aparentemente, fue solo administrativa, marcó un nuevo rumbo en la Escuela, pues la convivencia con otras escuelas nunca se determinó por un principio de

afinidad temática o en la problematización de campos de estudio o fenómenos comunes que en su momento hubiera posibilitado una relación interdisciplinar desde lo académico, lo administrativo y de recursos humanos.

En la documentación presentada para argumentar dicha separación se retoman los principios fundacionales de la Escuela y se enfatiza la conceptualización como escuela surgida desde los requerimientos del medio, y se manifestaba claramente la necesidad de profesionales que contribuyeran al desarrollo del potencial de nuestros simbolismos y nuestra cultura material.

La carrera fue concebida con criterio genérico (con énfasis en Diseño Gráfico y Diseño de Objetos). Intencionalmente, no se escogió la expresión *Diseño Industrial*, sino una expresión de contextos ajenos en esos tiempos a América Latina. Inferimos estas reflexiones al conocer los documentos, artículos, entrevistas, relatos personales respecto de los inicios de la carrera en Cuenca. Inicialmente no se ofertó especializaciones; sin embargo, quince años más tarde, con la profesión consolidada en el medio local, la interpretación de la demanda condujo a ramificar el pénsum en especificidades, diferenciando los objetos de estudio en alternativas de especialización.

La formación profesional de la Escuela abarcaba la programación de áreas de estudio correspondientes a una visión amplia y generalizadora de la problemática del diseño, previendo proyecciones y futuras alternativas. La intención fue definir un perfil profesional amplio y tender a una capacitación inicial que permitiera intervenciones de diversa índole. La experimentación en distintas técnicas tradicionales, en los talleres equipados para las prácticas, correspondía a los fines de profundizar la relación teoría-práctica como eje del aprendizaje (UDA, Escuela de Diseño, 1984).

En todos los documentos revisados existe una clara intención de vincular la formación del profesional en diseño a su actuación en un contexto determinado; es manifiesto el interés por generar una *reflexión diagnóstica* sobre el medio para visualizar la gestión profesional. En la propuesta curricular se lee claramente “este proceso de estructuración curricular ha contado con antecedentes de Escuelas de Diseño en el mundo, con referencias de otros países, pero sin llegar a un trasplante desconectado de nuestro medio” (UDA, Escuela de Diseño, 1984), idea que habla de una propuesta propia y un compromiso con la identidad cultural.

Se propuso una carrera de nueve semestres con desarrollos en áreas de teoría, diseño básico (conceptos de morfología, como problemática inicial, derivada del posicionamiento respecto del diseño), de técnicas artesanales y de asignaturas referidas al contexto y su historia. Reiteramos que no se planteaban especializaciones sino orientaciones exploratorias, comenzando por el diseño de objetos y de gráficos.

Entendemos al diseño como un modo de expresión cultural, lo cual induce los lenguajes que el diseñador deberá comprender y profundizar. Consecuentemente en el campo operativo, la formación del estudiante se plantea en términos de teoría y práctica simultáneas. Si bien es cierto que este proceso lleva,

necesariamente, a una fragmentación en áreas específicas para profundizar conocimientos o adquirir destrezas, es necesaria también la integración en una síntesis comprensiva (UDA, Escuela de Diseño, 1984, p. 7).

En el documento de la malla curricular es posible identificar esta articulación teoría- práctica como dialéctica permanente entre forma-función-tecnología con el trabajo en aulas y talleres. En cuanto a la manera de concebir el diseño, la propuesta se basó, y aún se basa, en la interpretación de significados y en criterios para la operatoria y, a manera de *construcción de sentido*. La interacción teoría-práctica, asimismo, relaciona lo productivo y lo simbólico con el contexto.

Todas estas reflexiones desde las voces de los forjadores de la carrera apuntaban, sin duda, a esclarecer el rol de una nueva profesión con características de inserción social y pertinencia cultural. La caracterización de la praxis calificada permitiría fortalecer un vínculo necesario entre el diseño y un modo productivo latente en el contexto: las artesanías. Esta visión se traducía en la concepción del diseño en su intervención en el hábitat como instrumento para transformar el contexto social, se buscaba, sin duda, formar profesionales con una actitud acorde con la ética cultural de época.

- ENFOQUE CON ÉNFASIS EN LA RECUPERACIÓN DE IDENTIDAD: EL DISEÑO COMO SIGNIFICACIÓN DEL ÁMBITO DE REFERENCIA

Habíamos señalado el enfoque ideológico-conceptual de la Escuela de Diseño, que concebía al diseño en el reconocimiento de su práctica como un hecho contextualizado, un producto histórico y un hecho comunicacional, que prefigura o anticipa una realidad diferente. Este enfoque conceptual reafirma la capacidad humana de simbolizar y por lo tanto mediatizar la realidad; hablamos de la interpretación como la posibilidad de hacer conciencia de la realidad, reelaborarla y poder representarla, esto es, sin duda, un hecho comunicacional.

El planteo teórico basado en la comprensión del diseño como hecho comunicacional alude a la intervención con intencionalidad sobre un recorte de realidad, para que la acción de diseño construya sentido en un acto eminentemente comunicativo (tanto en su proceso de prefiguración como en la materialización de formas concretas). La caracterización del diseño como lenguaje y, por tanto, como portador de sentido, se reafirma en los productos académicos de los primeros graduados, quienes en sus marcos teóricos subrayan esta ideología que estuvo presente en las bases fundacionales:

La semiología como estudio de los signos en el seno de la vida social ha contribuido a conformar una nueva teoría de diseño orientada hacia la significación cultural. El diseño, en cuanto hecho comunicacional, toma este carril teórico y se aparta de las normas racionalistas que conducían a una sola expresión (Vega, 1991, p. 7).

Entendemos al diseño como un lenguaje y como una práctica cultural y social contextualizada. Es clave el concepto de interpretación entre abstracciones y concreciones tanto para el análisis como para la propuesta (Malo Toral, 1996, p. 6).

Las relaciones entre abstracción y concreción, así como entre morfología y geometría, están siempre presentes en el diseño como formas que son posibles de interpretación en cada lenguaje expresivo (Rengel y Malo, 1996, p. 5).

Esta comprensión del diseño como lenguaje se manifiesta en los códigos, la sintaxis y sentidos que se construyen con base en referentes que, en el caso de la ideología de la carrera, eran tomados de la cultura local. Los relatos de los primeros graduados mencionan esta construcción de lenguaje como rasgo distintivo de la forma de enseñanza y producción de diseño:

Con la visión que el diseño nos planteaba, proponíamos conceptual y operativamente nuevas variantes de formas y función a partir de los rasgos que analizábamos en la artesanía. Creo que, al tener conciencia del campo de acción del diseño, procuramos un nuevo lenguaje de diseño y creo que con esfuerzo lo logramos. Siempre se insistió en las aulas el respeto y evocación de rasgos de identidad cultural en los trabajos que desarrollamos, era una forma de lenguaje (Sanmartín, 2021, entrevista).

Entendíamos al diseño como un lenguaje y, por lo tanto, como una expresión social y cultural contextualizada. El concepto de interpretación entre abstracciones y concreciones era clave en la problemática (Vega, 2020, entrevista).

Analizamos, a partir de estos relatos, que la caracterización del diseño como hecho comunicacional y su relación con la semiología, que estuvo presente en la ideología que sentó las bases conceptuales de la carrera, ha sido un aporte para contribuir a una nueva manera de comprender a la disciplina del Diseño orientada a la significación cultural y que se ha puesto de manifiesto insistentemente en la ideología de la Escuela de Diseño.

- COMPRENSION DE LA MORFOLOGÍA COMO ESTUDIO DE LAS FORMAS EN LA RELACIÓN OPERATORIA-SIGNIFICACIÓN

El abordaje de la morfología en la Escuela no refería a la generación de formas como un hecho neutro, sino que se trataba de comprender la noción de forma y de lenguaje formal como *productos culturales*, desmitificando la concepción racionalista de la forma predefinida en tipologías formales, según la materialidad, con relaciones fijas. La visión funcionalista de la forma bajo el lema: *la forma sigue a la función*, dejaba de lado las particularidades del contexto, era una reducción de signos, una generalización de la expresión estética. Al respecto, señalan Giordano y Jaramillo (1990):

Recuperamos el concepto de patrimonio cultural localista y el estudio de las formas se orienta en sentido inverso a la neutralidad funcionalista y tecnicista, centrándose en los significados culturales como tema ineludible en la problemática comunicacional de las formas (p. 128).

La relación geometría-morfología fue presentada con un enfoque semiológico, como hecho comunicacional. Se buscaba construir lenguajes desarrollando gramáticas formales, como interpretación de la geometría.

Esa concepción tomaba los significados de la identidad cultural y la construcción de sentido se entendía, a su vez, como modos procesales de interpretación y transformación, con base en la relación constancia-variación. Los primeros graduados lo enuncian en sus trabajos; Sebastián Malo (1990), uno de los primeros profesionales de diseño en Cuenca, en su proyecto *Desarrollo gráfico sistemático: utilización de sellos de culturas representativas del período regional en Ecuador* confirma esta visión:

La conciencia de identidad cultural nos lleva necesariamente a la valoración y reconsideración del patrimonio aborigen de Latinoamérica. La propuesta de este enfoque para el tema u objeto de análisis está basada en la significación gráfica. Este potencial de los rasgos ofrece inmensas posibilidades de relecturas y criterios de desarrollo para el campo de la gráfica actual (p.7).

Este es un caso de *evocación del referente*, a partir de un sello originario se desarrolla un proceso de transformación, cuyo límite se encuentra en la pérdida de referencia al origen. La ideología de la Escuela se reafirmaba en el reconocimiento del diseño como operador de formas con relación al contexto y, por consiguiente, la morfología como disciplina se involucraba en el proceso de formación. El modo de enseñanza de la Escuela posicionaba a la morfología como el estudio de los modos en que una determinada cultura produce, comprende y organiza las formas, de ahí su concepción de producto cultural.

Los primeros graduados mencionan en sus proyectos esta referencia a la morfología y es clara la mención a las operaciones del diseño que contemplan instancias de decisión que se plantean como ideológicas. Señala Sebastián Malo (1990), en su proyecto de graduación:

Para abordar este campo de análisis y su posterior elaboración, es necesaria la contextualización. Los rasgos gráficos, como toda otra forma de expresión, deben entenderse en el ámbito cultural y temporal, lo que da sentido a su existencia (...) la tesis se orienta hacia la localización cultural, como tendencia deseable en el diseño actual (pp.7- 8).

Con esta ideología, queda claro el reconocimiento de los significados culturales. Los fundadores propusieron el proceso de diseño en términos de relaciones de abstracción-concreción para proponer nuevos lenguajes expresivos. Se refleja esta intención en la tesis de Juan Vega (1991), quien indicaba: “En el análisis de rasgos de esta cultura aborigen, buscamos comprender la relación: geometría- morfología-significación, que nos permitirá trasponerlos a nuevos objetos de diseño” (p. 5). Observamos en la documentación de la tesis el uso del concepto de seriación en el proceso morfológico que remite a los límites en la evocación (Figura 13):

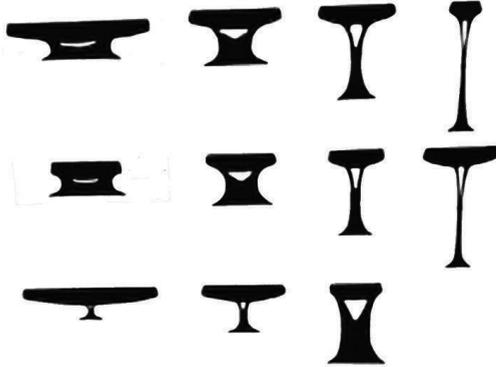


Gráfico 12. Proceso de seriación, límite: evocación Fuente: Juan Guillermo Vega (1991), reelaboración de la autora



Gráfico 13. Interpretaciones morfológicas Fuente: Sebastián Malo (1990)

La figura muestra un proceso de seriación que, en el campo de la morfología, supone un desarrollo sistemático-lineal de transformación de figuras y de combinatorias de esas series elementales. La noción de *serie elemental* remite a un proceso, cuyo desarrollo parte de una figura origen, sobre la cual se operan transformaciones parciales (aumento o disminución dimensional). La noción de *serie combinada* conduce a una variación sistemática de conexiones entre los elementos que componen las series elementales.

En este mismo trabajo, el autor señala que se han reconocido los motivos precolombinos por su alto valor simbólico y destaca que la fuerza de la representación gráfica permite reflexionar sobre la singularidad de los rasgos, por un lado, y su potencialidad, por otro. Se deja claro al revisar estos trabajos que el proceso de diseño retoma rasgos patrimoniales desde una postura que no solamente transfiere, sino que la pregunta se plantea en términos de cómo reelaborarlos como mención o evocación. El tema de la seriación es una muestra de la manera como la instrumentación teórica buscaba definir modelos operativos para desarrollar procesos de transformación morfológica.

En otra tesis, señala Malo (1990), con respecto al abordaje de su proyecto de graduación:

No es el único camino posible para la revalorización, pero sí creo que es un desarrollo coherente con respecto a los principios que lo sustentan; la evaluación última dependerá de los modos de evocación requeridos en cada circunstancia y de la claridad expresada en una tendencia evocativa más generalizada (p. 3)

Luego explica:

Sobre la matriz geométrica caben posibilidades de variación en asociaciones y contrastes como interpretaciones diversas a partir de la matriz como estructura abstracta, en nuevas estructuras morfológicas. En la estructura concreta trabajamos sin referencia evocativa, pero con criterios relacionados con la estructura morfológica en cuanto a asociaciones, contrastes o determinación de áreas gráficas (...) la selección de muestras se orientará según el concepto de relecturas, lo más diferenciadas posibles, potenciando la matriz gráfica de origen, según criterios de confirmación, ruptura o ambigüedad (Malo, 1990, p. 5).

Asimismo, el autor escoge realizar el desarrollo sistemático de transformación continua a partir de figuras de los sellos de la cultura precolombinas que, como él define en su estudio, pertenecen al patrimonio ecuatoriano que debe reconocerse y proyectarse al futuro. Señala que todo análisis implica necesariamente la definición de un enfoque para establecer los criterios con los que se abordará un determinado estudio, reconociendo que el campo de la morfología es el lugar para operar con las formas.

Más allá de una valoración meramente patrimonial, lo interesante sería avizorar posibilidades de incorporación de esos rasgos a diseños del presente, operando con criterios que fundamenten los cambios desde la justificación teórica, sin perder su sentido original desde la significación puramente gráfica (Malo, 1990, p.11).



Gráfico 14. Desarrollo de las series de transformación continua. Fuente: Sebastián Malo (1990)

El proceso de desarrollo de transformación continua se plantea en términos de composición morfológica a partir de una figura original del sello. La variación sistemática consiste

en la transformación, operada como interpretaciones sucesivas hasta perder la evocación del origen (uso elemental en los comienzos de la digitalización).

- LA NOCIÓN DE IDENTIDAD, COMO REVALORIZACIÓN DE LAS TRADICIONES

La noción de identidad que abordaba la carrera no estuvo definida de una manera explícita, pero existía. Al revisar los textos, las visiones de fundadores y estudiantes a través de las entrevistas, así como en las producciones académicas relacionadas con el pensamiento de la época, se aprecian esos modos de diseñar formas a partir de los referentes culturales. En palabras de Giordano y Jaramillo (1990), estamos ante “una actitud de rescate cultural y el concepto de forma no se aleja de la tecnología o la función, sino que soslaya el condicionamiento neutro e inexorable para revertir criterios modernistas y diseñar desde otro punto de partida” (p. 128).

Los primeros graduados de la carrera dejan entrever su comprensión sobre el aprendizaje de diseño y reafirman el reconocimiento a los referentes locales:

Este objeto de análisis, como fuente de significados, es un campo específicamente propicio para encarar una propuesta actual, porque los signos de culturas aborígenes son, en general, expresiones sistemáticas que ofrecen una posibilidad de transformación sin perder la evocación de rasgos (Malo, 1990, p. 7).

A través de las indagaciones sobre su recorrido por la carrera, también han sido enfáticos en reconocer que la presencia del referente cultural atravesaba el proceso de enseñanza aprendizaje:

Para los ejercicios de morfología solíamos buscar, en formas del pasado, referentes para el desarrollo. Analizábamos piezas de culturas precolombinas para comprender su geometría y realizar operaciones morfológicas para el desarrollo de nuevos productos (Sanmartín, 2021, entrevista, anexo 1).

En especial se nos pedía hacer un rediseño de... Esto implicaba que se debían tomar productos con características artesanales locales, se los analizaba tanto formalmente como semánticamente, y se intentaba hacer una reinterpretación contemporánea del objeto, en algunos casos se trasladaba esa reinterpretación a otro medio constructivo (Lazo, 2021, entrevista, anexo 1).

Para las prácticas de taller, analizábamos, explorábamos y transformábamos formas de culturas aborígenes para utilizar los criterios de diseño en nuestros proyectos (Balarezo 2020, entrevista, anexo 1).

Descubrimos además que ya había criterios de diseño en producciones artesanales de nuestra cultura. El diseño estaba presente y había que encontrarlo y explorarlo (Vega, 2020, entrevista, anexo 1).

Al revisar la malla curricular destacamos dos asignaturas que complementaban esta mirada: Antropología y Diseño Ecuatoriano, ambas se impartían en dos niveles. La primera fue dictada inicialmente por el forjador de la carrera, Claudio Malo González; Diseño ecuatoriano se impartió en dos niveles también y fue el nombre con el que se designó a una asignatura que trataba las producciones materiales y simbólicas de culturas ecuatorianas de la época precolombina.

Cabe señalar que hemos analizado los documentos de la carrera, los textos de profesores y estudiantes, y hemos escuchado las entrevistas cuando se hablaba de rescate cultural. El pensamiento de la época no estaba considerando la época colonial ni el mestizaje como parte de la identidad, sino que los estudios miraban a un pasado previo a la conquista española en el siglo XV. Juan Lazo (2021), uno de los primeros estudiantes, recuerda:

El hecho de que quien dictaba Antropología fuese el director del Centro Interamericano de Artes Populares y que fuese él además quien impulsó la creación de la Escuela, ya hacía que la carrera tuviese esa vinculación con la artesanía y el medio local que fue característica principal de la escuela durante muchos años. Las visitas de campo eran constantes, tanto a talleres artesanales de la ciudad como a los pueblos artesanales de la zona, muchos de los proyectos de vinculación de los que fuimos parte como estudiantes se enfocaban en el rescate cultural de cantones como Sígsig, Gualaceo, Chordeleg, el Complejo Arqueológico de Ingapirca, que están entre los proyectos de los que participé como estudiante y luego como profesor (entrevista).

Al analizar la noción de identidad que estaba latente en ese momento, los estudiantes también coinciden en señalar que había una relación con el pasado y una ideología basada en la recuperación y reivindicación. Silvia Loor (2021), graduada en las primeras promociones, hoy diseñadora de joyas, cuenta:

Al parecer (es mi hipótesis), había una tendencia a comprender la identidad como rasgos del pasado y recuperarla desde una mirada antropológica, recuerdo muy bien todos esos trabajos de rediseño de vasijas y otros objetos de culturas aborígenes en que la idea de identidad debía ser entendida con una recuperación de formas de objetos fabricados por las culturas del pasado, en mi caso escogía la manteña, ...pues la sentía más cercana (entrevista, anexo 1).

Las producciones académicas revisadas remarcan este marco referencial, pero interesa señalar el proceso de elaboración morfológica con base en las operaciones de diseño. En un compendio de títulos propuestos para los proyectos de graduación de las primeras promociones se percibe esta mirada:

- Diseño de telas basadas en el *tejido de las fajas del cañar*: huellas del pasado.
- Diseño de joyas inspirados en la *cultura Tolita*.
- Diseño y rediseño de objetos artesanales *rescatando* el tratamiento gráfico de la *cultura Tacalshapa*.
- Diseño de objetos utilitarios a partir de los rasgos de la *cultura Narrio*
- Investigación y análisis de la *blusa del traje de la chola cuencana* y su aplicación en una colección de diseño de moda.
- Diseño de objetos artesanales a partir del análisis morfológico del *traje tradicional* de la Chola cuencana.
- Diseño de una línea de mobiliario para oficina basado en la *iconografía de las fajas* de la cultura cañari.
- Diseño de una línea de lámparas con rasgos relacionados a *la cultura aborígen* del Ecuador, tecnología: cerámica y metal, utilización de los sellos de las culturas representativas del periodo de desarrollo regional en el Ecuador.
- (UDA, Facultad de Diseño, archivos tesis, actualización, 2021)

Las nociones conceptuales en el abordaje de los proyectos mencionados refuerzan la relación del diseño con las expresiones culturales tradicionales y también la búsqueda de una transformación con sentido de época. Los trabajos de los primeros graduados dan cuenta de esos desafíos, como podemos revisar en los marcos teórico de los proyectos de graduación:

Con este trabajo pretendemos sistematizar y clarificar las instancias de decisión en el diseño cuando la intención se plantea como dialéctica entre pasado y presente. En esta problemática de diseño siempre hay un límite y un potencial a la vez: la gradiente de posibilidades con sentido surgirá de la selección perceptiva y delimitando el encuadro en el reconocimiento o mención de los signos originales (Malo, 1990, p. 7).

La intención propuesta en la denuncia de tesis es referir el diseño a las fuentes del patrimonio aborígen, es decir, enrolarme en una postura ideológica con consenso en nuestro medio y asumida durante mi formación universitaria. Este punto de partida, estrictamente ético, me lleva a la reflexión sobre los modos de referencia cultural en el diseño, partiendo de experiencias realizadas durante la carrera (Vega, 1991, p. 1).

La problemática central de esta investigación se basa en la definición de un camino y lenguaje de diseño que permita resolver un proyecto actual retomando rasgos del pasado. La caracterización de rasgos y la trasposición de los mismos, basada en la interpretación y la evocación se manifiestan en un nuevo lenguaje de diseño (Malo Toral, 1996, p. 12).

Lo que se pretende es generar un lenguaje de diseño, originado en unidades expresivas portadoras de sentido con referencia cultural, nos interesa indagar en formas del pasado, motivos gestores para operar generar un nuevo diseño (Rengel y Malo, 1996, p. 8).

También hemos encontrado en las producciones académicas un afán por resaltar el proceso de re-diseño y la intención de asegurar, a través de la evocación de rasgos formales, la pertenencia cultural. El diseño, de igual modo, debía abordar la actualización en nuevos usos y expresiones de la materialidad.

La mención a la noción de rescate y revalorización está latente en las propuestas de los estudiantes que percibieron de ese modo el enfoque de la carrera. Citamos la tesis de Inés Rengel y Elena Malo (1996) como muestra: “este rescate no tiene como finalidad única una acumulación simple de datos y conocimientos, sino que se proyecta a través de una reelaboración rasgos para proponer diseño actual” (p. 7).

Se ha encontrado, además, en un análisis de títulos de tesis, expresiones hablan de recuperación, *rediseño*, revalorización y revitalización de formas del pasado como indicios de búsqueda de identidad. A continuación, se describen algunas muestras:

- *Rediseño* de una línea de lámparas
 - *Rediseño* de piezas en cerámica tradicional
 - *Rediseño* de objetos en metal
 - *Rediseño* de vajillas tradicionales en cerámica
 - *Rediseño* de objetos artesanales en fibras de totora
- (UDA, Facultad de Diseño, archivos tesis, actualización 2021)

Los marcos teóricos de las tesis refuerzan lo citado al describir los principios orientadores del diseño y asumen pensar en la conciencia latinoamericana con la intención de profundizar una dialéctica que articule pasado y presente con sentido de pertenencia regional. Tanto estudiantes como profesores sacan a colación esta comprensión de la identidad que se marcaba en el proceso de diseño a través de la relación con el contexto cercano, la recuperación de formas del pasado, procesos y técnicas artesanales. José Sanmartín (2021), de la primera promoción indica: “en las aulas siempre hubo conciencia de la realidad del contexto, la producción local, la expresión de la cultura, la tradición... así, el trabajo con la artesanía era muy cercano para nosotros y lo entendimos como parte de nuestra identidad” (entrevista, anexo 1).

- LOS PROCESOS ARTESANALES COMO TÉCNICAS DE PRODUCCIÓN PARA EL DISEÑO

La carrera de Diseño encaró el aprendizaje de las técnicas y su relación con la materialidad. Los instructores de taller debían ser artesanos con alto reconocimiento y trayectoria. El planteo curricular promovió la conexión simultánea en el curso de la carrera entre talleres de diseño y talleres de tecnología para esclarecer y potenciar la noción relacional teoría-práctica.

En la revisión de los documentos académicos producidos por los estudiantes, se aprecia la búsqueda de nuevas expresiones respecto de materiales y técnicas tomando siempre la artesanía como modo productivo. Los títulos de las tesis revisadas lo demuestran:

- Diseño de mobiliario para una vivienda aplicando la *técnica del hierro forjado*
 - Diseño de objetos para exposición de joyas en *vitral, hierro forjado y madera*
 - Diseño de estampado textil a partir de las formas *de hierro forjado* en Cuenca
 - Diseño de una línea de lámparas con la *técnica de vitral*
 - Diseño de objetos de *cerámica y cestería* y su promoción gráfica
 - Diseño de objetos para promoción turística a partir la *paja toquilla*
 - Diseño de objetos utilitarios en *hojalatería y metalurgia*
 - Diseño de una línea de objetos para el hogar en *fibras vegetales flexibles rígidas*
 - Proyección de *la joyería tradicional* de Cuenca.
 - Diseño de objetos utilitarios a partir de los *rasgos Narrío* como aporte a la reactivación de la cerámica municipal Azogues
- (UDA, Facultad de Diseño, archivos tesis, actualización, 2021)

De la misma manera, en marcos teóricos de los trabajos analizados se descubre la intención de reconocer una formación orientada a la interpretación del contexto local-regional y a la elección de referentes y reconocimiento de los condicionantes en el proceso de diseño.

Sabemos que la tecnología, la función y la forma constituyen una unidad significativa inherente al diseño. Lo interesante es verificar cómo se potencian esos factores cuando no hay obsesiones sobre los condicionantes de la tecnología industrial (Vega, 1991, p. 5).

En nuestro medio existen numerosos artesanos que se han dedicado desde hace muchos años y tienen la experticia en una técnica que está en peligro de desaparecer, por otro lado, las formas que producen son repetitivas y requieren innovación. La meta principal de esta investigación es rescatar esta técnica que nos permite además potenciarla en diseños contemporáneos (Abril y Pauta, 1991, p. 5). La artesanía del hierro forjado es tradicional en Cuenca y su presencia es latente en la arquitectura y elementos decorativos de casi todas las viviendas del medio; podríamos decir que no solo la técnica sino los rasgos expresivos son parte de nuestro patrimonio identitario (Rengel y Malo, 1996, p. 5).

La visión de un diseño centrado en el uso de técnicas tradicionales y que, a su vez, sea capaz de potenciar su desarrollo, se expresa en la formación académica de los primeros diseñadores en Cuenca.

Si bien el concepto de identidad no se vio explícitamente desarrollado en los trabajos mencionados, se podría argüir que sí existe una concepción sobre la identidad cultural y una correspondencia con la construcción material y simbólica tradicional. Es indudable que hubo un afán por conocer y acercarse al patrimonio cultural mediante las artesanías, tanto en los significados como en las tecnologías, es decir, los diversos modos en que la cultura configura material y simbólicamente el hábitat.

- PROFESIONALISMO Y EXPERIENCIAS INNOVADORAS: INSERCIÓN EN EL MEDIO LOCAL

El impacto de la Escuela de Diseño en Cuenca puede leerse en las primeras experiencias innovadoras que surgieron en el medio. Para abordar este análisis, partimos de la premisa propuesta por la epistemóloga Roxana Ynoub (2015), quien distingue objetivos de propósitos, aunque ella se refiera a la investigación científica. Podemos interpretarlo en el marco del proyecto académico surgido en Cuenca y sus repercusiones en el contexto. Para la autora, los objetivos se diferencian de los propósitos, pues estos últimos proyectan el conocimiento en términos de transferencia, impacto social e impacto cognitivo. Son justamente estos impactos los que nos interesa conocer.

Los objetivos de la formación del diseñador en Cuenca buscaban un perfil profesional comprometido con el medio productivo local, un profesional reflexivo sobre la realidad cultural, histórica y social del entorno cercano y, primordialmente, un proyectista capaz de diseñar formas portadoras de sentido. Un propósito (no declarado) estuvo, sin duda, en el impacto en el entorno cultural y productivo y en el fortalecimiento del vínculo laboral con los artesanos.

Bajo estas premisas, hemos indagado en el seguimiento de los primeros graduados y las experiencias de trabajo e impactos en el medio. Asimismo, se situaba al diseño en el campo laboral y de mercado, tratando de analizar y componer esa problemática local. Fue la propia universidad, al impulsar distintas exposiciones de trabajos de los estudiantes, en congresos, seminarios y otras acciones llevadas en conjunto con el CIDAP, la que promovió el reconocimiento de la profesión y su inserción en el medio cultural y productivo.

Mencionamos los congresos y concursos nacionales de diseño: las publicaciones *Diseño y Artesanía* (1990), *Diseñadores y artesanos* (1990). *1° Encuentro iberoamericano sobre Diseño y Artesanía*, CIDAP-OEA, el *Primer, Segundo y Tercer Congreso Nacional de Diseño* (1979, 1990, 1991). A ellos se suman la firma de convenios y vínculos con sectores productivos artesanales para incentivar el trabajo conjunto entre el diseño y la artesanía. Entre los más relevantes se hallan las acciones emprendidas en el cantón Gualaceo con las artesanas toquilleras para un proyecto de alternativas al sombrero de paja toquilla (1990) y otros en Chordeleg, provincia del Azuay, proyecto de gran envergadura que se ocupó del diseño de la marca ciudad, y la innovación en artesanías de cerámica y joyería (1993), además de un sinnúmero de proyectos en pequeños talleres artesanales de la ciudad.

Como primer caso de trabajo profesional mencionamos al estudio de diseño que se instaló en la ciudad en el año 1988: *Tendencia*, integrado por profesores fundadores y primeros graduados. Este estudio de diseño fue pionero en Cuenca y dio paso al reconocimiento del diseño como profesión. Acorde con la visión de la carrera de un diseño integral, el estudio ofrecía servicios de diseño gráfico, productos, interiorismo e imagen empresarial. Obtuvieron premios en campañas de turismo y publicitarias, también fueron premiados sus diseños de *stands* en la Galería de Exposiciones de Cuenca. De esa forma, un espacio de trabajo interdisciplinar se había instalado para posicionar fuertemente al diseño en el medio. Esto, en palabras de Diego Jaramillo (2020), “fue la experiencia más enriquecedora para fortalecer al diseño y posicionarlo, el diseño empezó a tener nombre en la ciudad” (entrevista, anexo 1).

Uno de los proyectos importantes de diseño integral se llevó a cabo justamente para quien promovía el rescate y valorización de la artesanía, Diana Sojos. Ella había trabajado en el CIDAP y era una promotora del tejido de IKAT, la joyería tradicional y otras producciones con diseño artesanal. Sojos instaló una tienda de diseño, *Kinara*. Por primera vez en la ciudad en el ámbito comercial se diseñaba todo: desde el logotipo, el mobiliario, la imagen, el interiorismo y los productos que se comercializaban, todo ello daba cuenta de un trabajo conjunto del diseño con la artesanía

Otros estudiantes instalaron sus primeros talleres de producción de diseño en vinculación con la artesanía de madera, hierro forjado, cerámica, joyería y textiles, entre otros. Diego Balarezo (2020), estudiante de la primera promoción y ahora profesor de la Facultad nos comenta que esa formación lo ayudó a conocer más de cerca los procesos, los materiales, las técnicas y a valorizarlas en nuevos diseños, fue una forma de sensibilizar las manos y la mente. Silvia Loor (2021) insiste también en esa necesidad de volverse artesana, pero con una visión de experimentación. Ella afirma su convicción de que las artesanías se han mantenido como modo de producción y expresión cultural, pero que se han enriquecido con el diseño, “estos dos campos nos han permitido reconocernos y mostrar nuestra identidad” (entrevista, anexo 1).

Las diferentes citas demuestran la intención de generar el vínculo del diseño con la realización artesanal. No se trataba de diseñar unos y elaborar otros, era un buen comienzo para comprender cabalmente esa relación.

4.2. Pasaje del siglo XX al XXI

Se trata de un momento cultural con características comparables al de principios del siglo XX. Las diferencias en el estado del conocimiento se reconocen en la perspectiva histórica: en un caso el proceso es evolutivo, con reminiscencias de la Revolución Industrial; desde allí, se definiría una concepción cultural que prometía un futuro de supuesto progreso y bienestar para todos. Así se instauraba un modelo ideológico-cultural-productivo, con una extensión planificada, homogénea y universal. La fundamentación filosófica estaba en el planteo cartesiano: una doble visión, determinista en cuanto a valores, como única interpretación del mundo.

A principios del siglo XXI, vivimos el proceso de cambio como *construcción cultural* desde un giro de la mirada y la emergencia de un nuevo paradigma, sin expectativas de llegar a establecer o determinar un modelo universalista. Transitamos la inflexión, un cambio con continuidad, sin pensar en revoluciones ni rupturas. Hoy hablamos de procesos, giros, transformaciones, diversidad, conexiones, redes.

4.2.1 Proceso de descolonización: conceptos sociológicos innovadores

El pasaje del siglo XX al XXI se impregna de transformaciones, como devenir de otro estado de conocimiento. Importa principalmente indagar aquellos conceptos que asumimos como parte de nuestro marco valorativo y que inciden en el desarrollo de esta investigación. Ciertamente, el marco teórico de la tesis destaca las transformaciones conceptuales e

innovadoras, como el caso de las llamadas *epistemologías disidentes*, respecto de una concepción del conocimiento ligada a los procesos de descolonización; además de la puesta en consideración de alternativas en cuanto a modos productivos.

Resaltamos aquí la construcción de vínculos desde la diversidad cultural, lo que deviene en interculturalismo, como una de las innovaciones, partiendo del reconocimiento de un estado multicultural en el campo social. Asimismo, focalizamos en los temas medioambientales, interpretando la herencia de los excesos del industrialismo y el consumo; asumimos la urgencia de soluciones, como problemática muy presente en este siglo. Las tecnologías informáticas potencian y amplían el campo del conocimiento instrumentando, el acceso a una información casi ilimitada. Nos involucramos en la construcción cultural de esta época.

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

En efecto, el fin de la Segunda Guerra Mundial detonó la crisis del modelo establecido y del pensamiento único; otras formas de pensamiento emergieron en un ámbito propicio a los cuestionamientos y a la emergencia de la diversidad. En la década de los sesenta, el pensamiento sistémico surgió como aspiración para comprender la problemática del ser humano inserto en complejidad de los problemas de la humanidad.

Estas revolucionarias teorías sistémicas y de la complejidad se presentan como alternativa y reacción al modelo único, dominante, que concebía al mundo como una máquina en la que sus partes eran comprendidas individualmente para dar cuenta de la totalidad, como un engranaje. La misma ciencia pudo reconocer limitaciones en campos en los cuales el modelo reduccionista no dimensionaba la complejidad.

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

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

Esta nueva manera de comprender y construir conocimiento que se nos presenta desde las teorías de la complejidad es una invitación a componer el objeto de estudio desde los referentes y condicionantes del contexto, y a dejar a un lado la noción de aplicación como

ejercicio unívoco, para nombrar a una nueva noción: *la aplicabilidad*, que aprehende a la teoría como referente circunstancial y no como fórmula de conocimiento. Es así como en el campo específico del diseño nos referimos a *la proyectualidad*, término que cambia la lógica del proyecto a los modos del proyecto y cambiar la lógica de la experiencia basada en lo ya sabido (profesionalismo) por *la experimentación*, como modo de pensar- hacer, desnaturalizando lo naturalizado (Giordano, 2020).

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

Los postulados de De Sousa Santos (2009), las epistemologías del Sur y las epistemologías disidentes, así como a las teorías de la liberación para América Latina de Enrique Dussel (1973) contribuyeron en ese ideario. El filósofo argentino aporta una filosofía que busca romper con los estados de dependencia y de dominación que se ejercen a través de la instalación de ejes binarios: centro periferia, hombre-mujer, campo-ciudad, élites-clases excluidas; su postura busca reivindicación desde una posición ético política.

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

Por su parte De Sousa Santos (1998), a quien hemos mencionado anteriormente, propone una *epistemología del Sur* enmarcada en lo que se denominó posteriormente *epistemologías disidentes*, a partir de estas premisas básicas: que la comprensión de la realidad es más grande que la comprensión hegemónica de la realidad, que el mundo es diverso y que esta diversidad del mundo solo podría comprenderse de modo plural, no desde una teoría universal (De Sousa Santos, 2009). Esta visión apunta a desnaturalizar el saber *colonizado*. Así, la visión crítica del siglo XX y su pasaje al siglo XXI se describe como una realidad que está en permanente construcción y conflicto. Como hemos mencionado, las estructuras fijas empezaron a mostrar indicios de transformación y pasan de la rigidez de los enunciados a los sistemas relacionales.

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

En el marco general de esta investigación, esas posturas significan reafirmar las diferencias y la apertura a un nuevo modo de pensar desde lo local, en conexiones, como un giro en la comprensión de mundo. Por otro lado, no hablamos del pensamiento binario, pendular, dicotómico, sino que proponemos pensar en una comprensión del mundo a través de un sistema relacional, capaz de revelarnos otras emergencias, en una producción de conocimiento. No estamos buscando definiciones unívocas: los interrogantes que se plantean son otros y ya no en términos de verdadero o falso, sino de relaciones a construir.

Esto nos convoca a involucrarnos de manera activa en el proceso de conocimiento que no se refiere a una simple observación de los hechos, sino que los problematiza dentro de un contexto. Así construimos y caracterizamos nuestro objeto de estudio.

4.2.2 Diversidad cultural: del multiculturalismo al interculturalismo

Para situar nuestra investigación y reflexión en términos de la cultura contemporánea caracterizada por el intercambio, la globalización, la diversidad, la interconexión, movilidades y migraciones, nos remitimos a las condiciones culturales del multi e interculturalismo.

En la actualidad, hablar de culturas puras y aisladas no es posible; por esta razón, cuando nos referimos a construcciones culturales, es útil precisar las cuestiones y el enfoque usado. Nos interesa, desde nuestro posicionamiento, asumir la diversidad como escenario en el que se desenvuelve hoy la cultura. De acuerdo con Hernández (2007), si bien el término *multiculturalismo* surgió a partir de la Segunda Guerra Mundial con un acento claramente político, como reivindicación de derechos de grupos excluidos, hoy la dimensión del término se amplía a una gama de grupos minoritarios que conforman la cultura global (etnias, preferencias sexuales, reivindicación de género, entre otros), que forman parte de un mismo contexto. Y, aunque el término describe una situación, es también una forma de exteriorizar las diferencias, las inequidades que reclaman una profunda transformación social, por lo que tendría también una connotación política.

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

Por otro lado, junto a la noción de *multiculturalismo*, se halla la de *interculturalismo* como el sistema de vínculos e intercambio que se da entre las culturas. En Europa, el término se comprende en el marco de los fenómenos migratorios; en América Latina, a grupos étnicos minoritarios. Sin embargo, la cuestión en ambos casos no pasa por la descripción de la situación, sino por el análisis, reflexión y consecuencias que dichos fenómenos generan en la cultura. Hablar de multiculturalismo e interculturalismo supone, para esta investigación, proponer el abordaje conceptual y la búsqueda de sentido para la relación entre los términos, así como las consecuencias en las disciplinas del hábitat.

Diferenciamos, en primer lugar, *multiculturalidad* de *multiculturalismo*. De acuerdo con Olivé (2004), el primer término describe una situación en el ámbito cultural, y el segundo, señala la aspiración de conformar un abordaje político con cuerpo normativo para la convivencia entre culturas distintas. Enfatizamos en el carácter político del término,

que no solamente adscribe a la creación de política pública, sino que su simple mención promueve un reconocimiento a la diversidad como fenómeno latente en el mundo (Hernández, 2007). En esencia, la multiculturalidad habla de la coexistencia de diversos grupos culturales que interactúan en la sociedad, y la interculturalidad define y caracteriza los intercambios.

Históricamente, en América latina, estas formas se han dado en situaciones asimétricas o de exclusión y negación. La mirada ética y política de hoy propicia encuentros que visibilizan, potencien y ponen en valor a cada cultura, en tanto forma de intercambio posible. Olivé (2004) describe a la interculturalidad en términos de convivencia y, si bien algunos antropólogos la califican como una noción abstracta, desde nuestra perspectiva imaginamos una nueva posibilidad para el intercambio social con compromiso humanista, por ejemplo, en el caso de la arquitectura y los criterios urbanos al resignificar el espacio público según otros criterios de convivencia.

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

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

4.2.3 Dinámicas semióticas, conceptos emergentes

El problema del *conocimiento*, en términos de Verón (1983), es una cuestión mucho más amplia: la cuestión de sistema productivo de los discursos sociales, el cual, a su vez, es un fragmento del campo de producción social de sentido. Abordamos la problemática desde la semiótica para comprender la transformación de los sistemas significantes y sus nexos con los procesos culturales. Nos referimos a dos visiones semióticas vinculadas al posicionamiento de esta tesis: las propuestas de Iuri Lotman sobre la semiósfera (1996, 1999, 2000) y la semiosis social de Eliseo Verón (1993).

La semiósfera, como categoría conceptual, supone una estructura relacional que nos posibilita analizar los productos culturales en su dimensión compleja vinculada al contexto de producción de sentido. Esta definición coincide con la de los esquemas relacionales que hemos propuesto para la composición, comprensión y análisis del objeto de estudio de esta tesis. De acuerdo con Lotman (1996), los signos adquieren sentido en un espacio delimitado por códigos al que denomina semiósfera. Las fronteras semióticas pueden ser permeables a la traducción y a nuevos procesos de recodificación. Interpretamos esta vi-

sión desde los conceptos de la multiculturalidad e interculturalidad. Por otro lado, el autor también refiere a las semiósferas como espacios no homogéneos, conceptos que asociamos con la noción de diversidad a la que hemos referido en párrafos anteriores.

La noción de semiósfera sirve para interpretar la cultura y sus producciones materiales y simbólicas en un proceso histórico con todos sus fenómenos de cambio, continuidad y transformación. Desde nuestra mirada, asumimos un enfoque heurístico de la semiósfera en cuanto sistema relacional que construye sentidos. Analizar aquí algunas premisas asociadas a este concepto.

La cultura como *semiósfera*, en cuanto sistema complejo, puede ser interpretada, traducida y examinada en su construcción histórica. La cultura como *texto* se articula y organiza de manera compleja y diversa. Es un tejido que contiene muchos tejidos. La *frontera semiótica* es una posibilidad de intercambio y traducción en un mundo globalizado. Puede ser interna y externa. Desde la perspectiva heurística, la noción de semiósfera cobra sentido en cuanto es posible comprender al diseño en relación con la artesanía en determinadas semiósferas (contextos que le otorgan sentido).

Mencionamos también el enfoque de semiosis social propuesto por Eliseo Verón (2004), quien asume el estudio de los procesos sociales en tanto gramática y producción de discursos como configuradores de los sistemas de significación. Señala que lo que conocemos como discurso es finalmente una construcción de sentido en una determinada temporalidad. De esta manera, el análisis de discurso en cuanto sistema de significación se convierte en el análisis de las condiciones en las que estos discursos se producen.

A partir de estas teorías sobre la configuración social de sentido, utilizamos las categorías de *producción y reconocimiento* enunciadas como configuradores en el sistema productivo de sentido, que están mediadas por la circulación que el autor llama *desfase*. En el análisis de discurso pueden interesar tanto las lógicas de producción cuanto las de recepción o ambas, es decir el interés puede estar en la circulación, a pesar de la complejidad de su interpretación, pues, a decir de Verón (2004), “No hay huellas de la circulación: esta se define como el desfase, que surge en un momento dado, entre las condiciones de producción del discurso y las lecturas de recepción” (p. 42).

Conforme indica Verón (2004), la interpretación del sentido remite a la hipótesis según la cual el sistema que produce deja huellas en los productos y puede ser reconstruido a partir del análisis de lo producido. Nos interesa con ello descubrir la gramática de la producción, que, a manera de lenguaje, propone operaciones metodológicas alineadas con el discurso que se pretende construir.

En el caso de los discursos fundacionales de la Escuela de Diseño, se busca rastrear sus huellas en los productos académicos de las primeras promociones de graduados recurriendo al marco teórico referencial con que se aborda su morfología y significación en las propuestas que se analizan. Se espera que las operaciones morfológicas den cuenta, en términos de Verón (2004), de una gramática de producción que cobra sentido en los enunciados y los productos.

Interpretamos el análisis de discurso de Eliseo Verón como un sistema signifiante complejo que articula gramáticas de producción y significación referentes al lugar de enunciación, en definitiva, al posicionamiento. Para el autor, si bien inicialmente la semiótica fue

concebida como ciencia de los sistemas significantes, ahora debería redefinirse como la ciencia de la producción de sentido. En palabras de Umberto Eco (1994), la semiótica en investigación sirve para comprender la comunicación y la significación.

4.2.4 Estudio de caso: Facultad de Diseño, Cuenca-Ecuador 2000-2020. Continuidad y transformación

En el escenario del cambio de siglo, transcurridos dieciséis años de haber propuesto un planteo curricular que sentó bases para el origen del diseño como profesión en Ecuador, al consolidarse con matices diversos en las distintas ciudades de país, la Facultad de Diseño enfrentó el desafío de proponer especialidades y lo hizo con base en las demandas del mercado, la oferta laboral y la empleabilidad de los graduados.

Las promociones del plan curricular inaugural se mantuvieron hasta el año 2000, momento en el que los directivos de la Facultad de Diseño decidieron emprender una nueva propuesta académica que remodelo la enseñanza del diseño en áreas, debido a la demanda laboral y las experiencias de los primeros profesionales: el Diseño Gráfico, el Diseño de Objetos y el Diseño Textil e indumentaria.

Hace quince años, quienes emprendieron el reto de crear la Escuela de Diseño en la ciudad, lo hicieron sobre las bases de nuestra identidad cultural y el rescate de nuestros valores. El Diseño, aunque no como profesión, se venía ejerciendo desde hace mucho tiempo en Cuenca y tenía ya un sitio reconocido por el arte, artesanía y creatividad de la gente. Es así como nació la Escuela de Diseño con una fuerte convicción de rescate de nuestras tradiciones artesanales. Sin embargo, hoy, la sociedad ya demanda diseñadores para áreas específicas con alto conocimiento del contexto y el mercado (UDA, Facultad de Diseño, Reforma curricular, 2001, p. 2).

De acuerdo con Patricio León (2020), decano que impulsó la reforma curricular en el año 2000, había señales en el contexto que obligaban a repensar la profesión y todo conducía hacia la especialización en los campos en que se habían posicionado la práctica de los primeros graduados, quienes ejercían su profesión en áreas específicas de Diseño Gráfico, Diseño de Objetos y Diseño de Textil y Moda. Interpretamos este pensamiento y decisión de un replanteo curricular como una actitud de búsqueda permanente por parte de los forjadores del diseño en Cuenca, de nuevos escenarios para el ejercicio profesional en condiciones contextuales que se estaban transformando, tanto en el campo cultural como laboral y productivo.

Las bases fundacionales del diseño en relación a la artesanía se reconocían en la nueva propuesta, sin embargo, se proponían otras reflexiones y relaciones con el contexto. Era evidente que la relación diseño-artesanía empezaba a nombrarse de otra manera, se trataba de una propuesta que buscaba el fortalecimiento del diseño en una sociedad que mostraba signos de cambio. Se incorporaron al currículo otros factores, que no estuvieron presentes en el primer plan curricular, como la reflexión sobre el mercado (a través de la incorporación de la materia de Marketing en varios niveles de la formación). Era un testi-

monio de que existían otros referentes en el contexto transformado que, en ese momento, ponía mucha atención a los sistemas de intercambio y el mercado:

Es así como, la nueva estructura se apoya sobre los pilares fundamentales de: la identidad cultural y el conocimiento de tecnologías tanto artesanales como industriales como base de la capacidad profesional del nuevo diseñador que debe tener amplio conocimiento del mercado (UDA, Facultad de Diseño, reforma curricular, 2001, p. 3).

En la declaratoria de la nueva propuesta es notorio el deseo de mantener la ideología fundacional, pues se menciona la identidad cultural y los procesos productivos artesanales, pero luego se extienden a otros aspectos del campo productivo y al nuevo actor que, como hemos mencionado, ingresa al plan curricular: el mercado. Quienes propusieron esta transformación curricular se encargaron de definir la concepción de mercado alejado de la lógica consumista, sino más bien como un espacio de relaciones productivas y de intercambio que el estudiante y futuro diseñador debía explorar y conocer:

El estudio y conocimiento de nuestra cultura permitirá formar diseñadores más comprometidos con el medio y conocedores del contexto con una clara identidad. El conocimiento de tecnologías, tanto artesanales como industriales refleja la realidad de un medio productivo que reclama aportes a la artesanía con proyecciones a una creciente industria local. Al mercadeo (Marketing) lo entendemos como herramienta fundamental para acercarnos más al contexto, tanto para conocerlo como para dar respuestas eficaces a las necesidades en una sociedad en donde los temas sociales y ecológicos tienen cada vez más importancia (UDA, Facultad de Diseño, reforma curricular, 2001, p. 3).

En esta propuesta de carreras con especialización se introducen nuevas perspectivas en el recorrido curricular y articulación de asignaturas que deslinda el taller de diseño vinculado exclusivamente a una tecnología artesanal (que estaba presente en el currículo inicial) y se introduce la problematización de la tecnología como eje para avanzar hacia la experimentación y conocimiento de las tecnologías tanto artesanales como de producción en serie. De acuerdo con el *problema de diseño* planteado en cada ejercicio académico que abordaba, la teoría habla de diferentes niveles de complejidad tecnológica (se pretendía hacer un acercamiento tanto a tecnologías artesanales de tradición como a las asociadas a procesos de producción seriada). Se menciona como nuevas problemáticas: el mercado, lo social y ambiental como variantes en la propuesta curricular.

Es posible identificar en la primera reforma curricular del 2001 que el nuevo perfil profesional trae rasgos específicos del diseñador en un campo *de especialidad* (diseñador de objetos, diseñador gráfico y diseñador de textiles y moda), pero se conserva la esencia de la formación generalista que brinda conocimientos básicos para el aprendizaje del diseño en los primeros tres primeros semestres, denominados *nivel básico*.

Otro rastro cultural de los orígenes de la carrera está latente e incorpora otros aspectos que incluyen un nuevo *estado de conocimiento*. A ello se agregan los avances de los sistemas de representación en el campo de la informática, aspecto que se menciona en el perfil profesional. El nuevo estado del conocimiento no se refería principalmente a los sistemas de representación, era un cambio conceptual del diseño:

Al diseñador gráfico lo definimos como un conocedor de la *cultura local* y la comunicación: experto en comunicación visual, mercadeo, sistemas digitales y diseño apoyado en computadoras.

Al diseñador de objetos lo definimos como un conocedor de la *cultura local*, los sistemas productivos artesanales e industriales, así como de la morfología, las herramientas de representación y la relación con el mercado.

Al diseñador de textiles y moda lo definimos como un conocedor de la *cultura local*, un experto en diseño, tecnologías y procesos textiles artesanales e industriales, el mercadeo, los sistemas de confección (UDA, Facultad de Diseño, reforma curricular, 2001, p. 6)

Observamos en estos textos declaraciones acerca de los perfiles de los nuevos diseñadores con formación de especialistas, y que la mención al contexto, la identidad, la cultura local y los modos productivos artesanales, que estuvo presente en el perfil fundacional, se mantuvo latente en esta reforma curricular del 2001, aunque redefinida.

En el nuevo plan curricular permanecen asignaturas como Antropología y Prácticas en los talleres (artesanales). A nivel microcurricular, se tratan problemáticas referentes al diseño y procesos de construcción de identidad, y los ejercicios en taller conservan esa perspectiva, especialmente en la carrera de Textiles y Moda, focalizada en los procesos investigativos y de producción en diseño tomando como referentes la tradición textil. Se incorpora, además, por primera vez, horas de prácticas preprofesionales para que los estudiantes puedan realizar sus prácticas tanto en Estudios de diseño como en talleres artesanales y de producción en serie. Estas actividades venían a fortalecer, a través de convenios firmados con instituciones, las destrezas para que los estudiantes se incorporen al mundo de experiencia laboral antes de su graduación.

Como propuesta innovadora se incorpora el proyecto de graduación a la malla curricular para asegurar la graduación oportuna, es decir, el último proyecto de la carrera se convierte en el proyecto de titulación. Los primeros graduados de diseño con especialidades (Diseño Gráfico, Diseño de Objetos, Diseño Textil y Moda y posteriormente Diseño de Interiores), incursionaron en áreas más específicas de la profesión.

La pregunta es si el cambio hacia las especialidades mantuvo la huella fundacional de las relaciones con la artesanía, o si se desvanecieron, modificaron o reinterpretaron. Al revisar los trabajos de graduación de los estudiantes de Diseño de Objetos, en un análisis de los títulos, los marcos teóricos y los productos presentados nos encontramos algunas variantes en los nuevos términos que se incorporan al lenguaje en relación con las técnicas artesanales. De los títulos de tesis revisadas, no se encuentra ninguna con el término rediseño, rescate o revalorización; se identifican otros términos como: experimentación, identidad, materiales alternativos, deconstrucción y otros abordajes conceptuales:

- *Diseño sensorial* de lámparas contemporáneas en acero inoxidable y vidrio.
 - Cerámica plana con *identidad cultural*
 - La joyería a partir de petroglifos desde una mirada *deconstructivista*.
 - *Alternativas* de diseño artesanal aplicadas a una línea de calzado y accesorios femeninos
 - La hojalatería y *materiales alternativos* para el diseño de complementos arquitectónicos
 - Diseño de mobiliario popular
 - Diseño *experimental* de joyas “jugando con la piel de los metales y de la mente”
 - Diseño de estaciones de trabajo aplicados al *sector laboral-artesanal*
 - Diseño de objetos en *cerámica y cestería* y su promoción gráfica
 - Diseño de un *sistema de souvenirs* basados en la identidad cultural del Ecuador
 - Experimentación de *material alternativo* para la aplicación en joyería
 - *Estudio biomimético* para la generación de tramas aplicado a una línea de *joyería*
 - *Experimentación con paja toquilla* para la producción de objetos
- (UDA, Facultad de Diseño, archivos tesis, actualización, 2021)

En el análisis de los títulos de estos proyectos se distingue un giro hacia la *experimentación* y la búsqueda de nuevas *alternativas*. Podríamos decir que hay indicios de un desfase en la relación *significante-significado* como relación unívoca. Por otro lado, se encuentran muchas menciones a experimentar con diversos materiales y procesos. Los profesores de la carrera (Sanmartín, 2021; Saravia, 2021; Valdez 2021) coinciden en señalar que hay cambios y transformaciones en la carrera para encarar la necesidad de pensar no solo en el diseño de objetos, sino en artefactos que testimonien la identidad del objeto. Se visualiza en los títulos de las tesis otras problemáticas del diseño en lo que refiere lo social, lo ambiental, el diseño para la salud, el diseño para la educación.

Los primeros graduados de Diseño de Objetos reconocen que esta orientación de las carreras con especialidades mantenía un vínculo con la ideología fundacional de su carrera y mostraban algunos signos de transformación:

En el tiempo en que estudié la carrera de diseño de objetos, la carrera estaba enfocada a conceptualizar objetos o cosas que tengan un apego con las tecnologías tradicionales de la ciudad como la madera, la plata, la cerámica, la suela, el hueso, entre otros. También se abría la opción de incluir nuevos materiales y tecnologías que por distintas razones empezaban a verse, como, por ejemplo, la fibra de vidrio, las resinas, acrílicos y otros, empezábamos a experimentar con nuevos materiales (Saravia, 2021, entrevista, anexo 2).

La experimentación se muestra como rasgo de innovación en expresiones de otros graduados que refieren a este tema como signo de cambio:

Una experiencia de aprendizaje con una fuerte tendencia a hacer diseño con identidad y un espacio para exploración de nuevas técnicas, nuevos materiales, reciclaje y expresión formal alejada de formas tradicionales (Barreto, 2021, entrevista, anexo 1).

Una oportunidad para conocer procesos tradicionales experimentar con ellos (...) la posibilidad de trabajar en un diseño más conceptual, pero con conciencia del mercado y el contexto. La materia de antropología era, en esencia, donde convergían identidad, artesanía y diseño (Valdez, 2021, entrevista).

Los profesores de la carrera de Diseño de Objetos, entre los que estaban profesores fundadores y primeros diseñadores que se incorporaron a la planta docente, destacan los nuevos aspectos, visiones y experiencias en relación al currículo fundacional:

Se conservó la esencia de la carrera, pero se actualizó de acuerdo con las condiciones productivas y tecnológicas del momento (Jaramillo, 2020, entrevista, anexo1).

Se trataba de una nueva visión que buscaba la empleabilidad e inserción en el mercado (León, 2020, entrevista, anexo 1).

Construimos nuevas aproximaciones a la problemática del diseño en relación con la conciencia medioambiental (Bustos, 2021, entrevista, anexo 1).

Era momento de experimentar más con otras técnicas y materiales del medio (Balarezo, 2021, entrevista, anexo 1).

Saravia (2021), uno de los primeros graduados, ahora profesor y coordinador de la carrera de Diseño de Productos (antes Diseño de Objetos), reconoce que la carrera no ha renunciado a su ideología fundacional, a acoger los referentes del contexto y la producción artesanal. A pesar de los cambios, se sigue pensando en el artesano, la artesanía y los procesos artesanales. Saravia está convencido de que hoy ya no solo se busca tomar a la artesanía como punto de partida, sino como proceso, técnica y modo productivo para ser reinterpretado y está convencido del valor de los materiales como base para nuevas aplicaciones en la experimentación.

El trabajo de graduación de María Paz Cárdenas (2016) reafirma esta mirada con su propuesta de diseño de objetos en fibra de paja toquilla para artefactos electrónicos; explora las propiedades del material más allá de la elaboración del sombrero. La innovación está en la experimentación con la fibra y la técnica del tejido como transmisor de sonido para objetos electrónicos (parlantes). Su proyecto muestra el desfase en la relación significante-significado al explorar nuevos usos y alternativas para un material tradicional. La paja toquilla, que es la materia prima del tradicional sombrero, se retoma en este estudio por ser un material de propiedades acústicas importantes. La investigación profundiza en las propiedades físicas, químicas y sustentables de la fibra.

Para el caso de la carrera de Diseño Gráfico se revisaron los títulos de tesis que aludían a la artesanía e identidad, se visibiliza una cifra menor que en el de las carreras de Diseño de Objetos y Textiles; sin embargo, se destaca la intención de proponer diseño en relación con el contexto inmediato.

- Sistema gráfico aplicado al diseño de postales y estampillas basado en la
- producción artesanal de Cuenca

- Proyecto de *identidad y promoción* turística para la ruta Baños-Puyo
 - Diseño de un sistema gráfico para promocionar las *artesanías* del cantón Gualaceo
 - Multimedia promocional/Ingapirca *capital arqueológica* del Ecuador
 - Diseño de la multimedia promocional “*Las artesanías en la provincia del Azuay*”
 - Diseño de un sistema gráfico para camisetas con *rasgos gráficos* de la vestimenta típica de los indígenas del Cañar
 - Promoción de *patrimonio intangible e* identidad cultural cuencana
 - Diseño de un sistema gráfico para promocionar la *cultura de Saraguro*
 - Las tipografías urbano populares del Ecuador
 - Diseño de una línea de productos gráficos que rescaten la *identidad cuencana*,
 - utilizando técnicas *digitales y artesanales*
 - Diseño gráfico de productos editoriales inspirado en la *gráfica de la pollera* de la chola cuencana
- (UDA, Facultad de Diseño, archivos tesis, actualización, 2021)

Para el caso de la carrera de Textiles y Moda, al analizar los temas de los proyectos de graduación, los marcos teóricos y los productos presentados se deja entrever variantes tanto en los títulos como en los desarrollos conceptuales y en los productos. De los títulos de tesis revisados, apenas uno menciona al rediseño como modo de abordar el proceso de diseño; se identifican otros términos como: *experimentación, identidad, materiales alternativos, deconstrucción* y otras orientaciones conceptuales y operativas:

- *Experimentación* y posibles aplicaciones de la fibra de banano en el campo textil
 - *Diseño de telas* de la cultura Saraguro para objetos e indumentaria
 - *Identidades juveniles*: la moda en Latinoamérica y en Cuenca
 - Registro y documentación de *fibras sustentables*. Visión global y local
 - Lo feo, lo malo y lo nocivo de la moda, análisis en el *contexto local*
 - *Indumentaria y cultura popular*: cambios en la vestimenta indígena de Azuay y el Cañar
 - Análisis comparativo sobre el *método de producción del cuero* entre las provincias de Tungurahua y Azuay
- (UDA, Facultad de Diseño, archivos tesis, actualización, 2021)

Los primeros profesores de esta especialidad puntualizan la visión de innovación de la carrera con respecto a abordajes conceptuales y recalcan los procesos y productos que se analizan desde la exclusiva producción material y concreción en productos tangibles. Citamos a Julia Tamayo (2020), profesora fundadora de la carrera de Diseño Textil y Moda (hoy Diseño Textil e Indumentaria):

Siempre partimos de los procesos artesanales básicos de aprendizaje y experimentación, que luego son alimentados con comparaciones, criterios teóricos e históricos para llegar a un proceso creativo que satisfaga las necesidades de un mercado contemporáneo (...). La idea de productos o prendas auténticas,

identitarias o propias del lugar estaba dado por el proceso mismo de diseño, en donde la investigación previa al diseño ya partía de materiales y procesos tradicionales, el concepto y motivos gestores que originaban la morfología eran cuidadosamente seleccionados por su componente cultural, y en el proceso creativo y experimental se cuidaba que se mantengan los rasgos característicos que pudieran mostrar identidad y marcaran diferencia con los productos del mercado (entrevista, anexo 1).

En su calidad de fundadora de la nueva especialidad, Tamayo (2020) explica que el interés estuvo en reflexionar sobre lo que significa ser diseñador de textiles en la región latinoamericana para formar un profesional ético, conocedor de la cultura y comprometido con el contexto. Freddy Gálvez (2021), otro de los primeros estudiantes del diseño, con visión generalista y luego profesor de la carrera de Diseño de Textiles y Moda, señala “intentamos construir una moda con identidad, más allá de la moda internacional, para ello tomábamos como referente los procesos y símbolos locales” (entrevista, anexo 1). Rosana Corral (2021), profesora de la carrera insiste en la experimentación: “buscamos experimentar y trabajar con nuevas fibras” (entrevista, anexo 1).

Silvia Zeas (2021), una de las primeras graduadas de la carrera de Textiles, ahora profesora y coordinadora de la carrera, subraya que el vínculo que encontró como estudiante entre el diseño y la artesanía le fue transmitido y fomentado en los diferentes momentos de aprendizaje y ejercicios académicos, y que eso fue un detonante en su carrera profesional y el rasgo más importante que ha construido el sentido en su trabajo como diseñadora. También señala que esos vínculos siempre fueron posibles de ser reconocidos mediante los vínculos que la Facultad mantuvo con el CIDAP. Por su parte, desde su visión como profesora y directora de la carrera, recalca la permanencia del vínculo en la carrera, a través de la reflexión, el reconocimiento y el valor de los referentes locales en el marco de la innovación.

Trelles (2021), alumna graduada de la carrera, recuerda que durante su formación buscaba referentes en la cultura local, una de las experiencias que no olvida fue tomar rasgos del pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín para trasladarlo al diseño de trajes, “cuando investigué recuerdo haberme sentido muy atraída por el arte indigenista y, a pesar de no reconocerme indígena, mis abuelos lo son, y había un sentido de pertenencia que daba una sensación de lo *propio*” (entrevista, anexo 1).

La cercanía al CIDAP se mantuvo desde el proyecto fundacional, pues se generaron los espacios y vínculos necesarios para realizar proyectos conjuntos. Elisa Guillén (2021) recuerda “realizamos un proyecto conjuntamente con el CIDAP en el que algunos alumnos de cada carrera trabajamos con artesanos ideando nuevos diseños que pudieran producirse en sus talleres” (entrevista, anexo 1). El trabajo con los referentes de la tradición estaba latente en la carrera y ponía de manifiesto la fortaleza del vínculo que había sido un eje primordial en la creación de la carrera.²⁶

En el caso de Diseño Gráfico la mención a procesos artesanales es menos evidente, sin embargo, se mantiene el rasgo cultural y de conexión con el contexto. De las los títulos de tesis revisadas, no se encontró ninguna referente a rediseño o reinterpretación.

Sin embargo, se vuelve patente el interés por investigar y abordar problemáticas del contexto cercano, la identidad y las tradiciones artesanales, como se destaca:

- Diseño de un producto editorial ilustrador para *preservar y difundir* las fiestas populares entre los jóvenes cuencanos
- Diseño de un producto editorial para difundir el *lenguaje popular* de la ciudad de Cuenca
- Diseño de un producto editorial interactivo que aporte al aprendizaje en niños acerca de la *mitología ecuatoriana*
- Diseño de una aplicación móvil sobre la mitología de la cultura Cañari para el *aprendizaje y la revalorización identitaria* para niños
- Sistema gráfico aplicado al diseño de postales y estampillas basado en la *producción artesanal* de Cuenca
- Proyecto de *identidad* y promoción turística para la ruta Baños-Puyo
- Diseño de un sistema gráfico para promocionar las artesanías del cantón Gualaceo (UDA, Facultad de Diseño, archivos tesis, actualización, 2021)

Por su parte, los profesores manifiestan que intentan que el diseñador gráfico sea capaz de construir un lenguaje de comunicación a través de su identidad” (Lazo, 2021, entrevista, anexo 1) “nos interesó crear un profesional crítico y reflexivo sobre su entorno” (Torres, 2021, anexo 1), “era necesario que el diseñador gráfico conozca su contexto de actuación, tendencias y condiciones de mercado” (Serrano, 2021, anexo 1).

Es importante mencionar otra transformación en el currículo con la creación de la carrera de Diseño de Interiores que presenta una innovación conceptual en el enfoque y se oferta por primera vez en el año 2007.

La propuesta conceptual y didáctica caracteriza a la carrera con un enfoque relacional que mira al proceso de enseñanza aprendizaje en una secuencia de composición de problemas (avance en complejidad, no intrínseca u objetiva, sino por factores puestos en juego en cada nivel de cursado). El planteo responde al concepto de interiorismo como un sistema relacional. Cada nivel de diseño se propone en términos de accesibilidad, habitabilidad y de construibilidad puestas en juego, tanto de variables a nivel conceptual, así como los factores de resolución técnica y matérica.

Las distintas asignaturas del p^énsium forman parte de la instrumentación necesaria para abordar los ejercicios de taller, es decir, al campo de la tecnología, la morfología, la representación, entre otros. Cada taller de diseño se estructura como un planteo problemático en las relaciones que se establecen en la configuración del espacio: ambientación-uso-estructura-concreción. La problemática local y los criterios fundacionales se proponen en el caso de esta carrera a partir del análisis y reflexión sobre los condicionantes y referentes del contexto (UDA, Documento conceptual, carrera Diseño Interiores 2007). Una de las problemáticas que se aborda en los talleres, es la problemática del patrimonio, como rasgo distintivo del contexto local, reflexión que se mantiene en el currículo.

Al indagar sobre la conceptualización de la carrera y las referencias al contexto, la cultura, la identidad y los modos productivos, los profesores sostienen que se buscaba un profe-

sional del interiorismo que sepa conocer la cultura y resignificar el espacio, que la experimentación conceptual era para nosotros tan importante como la experimentación con materiales y que sobre todo interesaba un amplio conocimiento sobre el patrimonio y las posibilidades de intervención, Cuenca había sido declarada patrimonio y era un referente muy importante (Jaramillo, 2020, entrevista, anexo 1).

Los estudiantes afirman esta visión: “se buscaba y propiciaban espacios de experimentación *matérica* a partir de criterios de reutilización de materiales con enfoque sustentable y en procesos constructivos ancestrales” (Delgado, 2021, entrevista, anexo 1).

Las propuestas de los estudiantes, a través de sus trabajos de graduación coinciden con estos postulados:

- Diseño de un supermercado en una edificación *patrimonial* del centro histórico de Cuenca
 - Diseño de un espacio mínimo en el *Centro Histórico*
 - Diseño interior de departamentos para vivienda en el Centro Histórico de la ciudad de Cuenca, en un lugar *patrimonial*
 - Diseño de interiores de restaurante *popular* en el Centro Histórico
 - Espacio *cultural* multifuncional
- (UDA, Facultad de Diseño, archivos tesis, actualización, 2021)

De todos los títulos de tesis revisados, no se encontraron alusiones a reelaboraciones, reinterpretaciones, rediseños, rasgo presente en los trabajos anteriores, pero sí es evidente la experimentación con materiales y procesos, con técnicas artesanales y nuevos materiales, muchos de ellos provenientes del reciclaje.

- *Experimentación* con el vidrio como elemento expresivo en el diseño interior
- Espacios *reciclados*: Un lugar donde vivir
- Diseño de guarderías con *materiales reciclados*
- Concienciación, recreación juvenil y *reciclaje*
- Experimentación con pigmentos *alternativos* aplicables al diseño interior
- Experimentación con *materiales de desecho* para su uso en el diseño interior
- Experimentación con materiales *reciclables* y remanentes para su aplicación en el diseño interior

El enfoque de la carrera de Diseño de interiores supuso un primer paso para lo que vendría después: una revisión y análisis de las carreras vigentes, acción que se realiza en marco del cumplimiento de los veinte y cinco años de fundación de la Escuela de Diseño y la necesidad de revisión permanente del currículo. Se integró una comisión encabezada por Catalina Serrano, subdecana, y guiada por Dora Giordano, como asesora. En simultáneo, se realizaba la planificación curricular de una Maestría en Diseño a cargo de los dos profesores fundadores (Giordano y Jaramillo, 1990). La formación curricular de esa maestría proponía cambios conceptuales sobre el diseño puesto en el contexto contemporáneo.

Los criterios con los que se plantea la reforma (educativa) contemplan el diseño de una nueva estructura curricular, que a manera de modelo, propone un esquema abierto a la formación, experiencia y construcción de conocimiento que, desde la mirada del pensamiento complejo y relacional sea capaz de generar nuevos vínculos tanto internos (inter y transdisciplinarios) como externos en vinculación con la comunidad, acordes al mundo interconectado en que vivimos (UDA, 2009, p. 4).

Resulta interesante revisar el microcurrículo que se desprende de esta propuesta y evidenciar que la huella está latente al tiempo que se plantean innovaciones. En el desarrollo curricular se proponen dos asignaturas en reemplazo de Antropología 1 y 2: *Antropología cultural y Problemática de la identidad*, un desdoblamiento que da cuenta de la intención de mantener abierta la reflexión en cuanto al eje cultural local y con los conceptos de identidad en la formación de diseñadores en relación con la globalidad. Otras asignaturas como *Diseño y Contexto*, incluyen en su sílabo reflexiones y discusiones sobre las relaciones entre la problemática artesanal y tecnológica y sobre las relaciones entre la producción material y el ambiente natural. Se incorpora la discusión sobre la injerencia del diseño en la problemática social de inclusión-exclusión, diseño en relación a las minorías. Las teorías del diseño se reemplazan por la problemática del *Conocimiento 1 y 2*, como espacio para comprender la epistemología del diseño, tratada desde la heurística (UDA, Facultad de Diseño, reforma curricular 2009).

En las producciones académicas y trabajos de graduación de los estudiantes que cursaron esta reforma de 2009, es posible identificar ese sentido de pertenencia local mencionado en muchos trabajos de estudiantes de las diversas carreras. Los temas de tesis destacan y refuerzan la experimentación, las interacciones y algunas reflexiones teóricas:

- *Experimentación* con la técnica de tejido de mullo de Saraguro
- Diseño y *registro* del proceso textil en el telar de pie
- Diseño de objetos textiles con *técnicas de paja toquilla*
- Análisis *semiótico* del bordado simiatug
- Diseño de *souvenirs textiles* como aporte a la revalorización de la cultura
- Diseño y *experimentación* de la técnica de cestería para objetos textiles
- Diseño de indumentaria con *tejido de punto artesanal*
- Estudio de la estética de los *productos vestimentarios* en la plaza de los ponchos del pueblo indígena de Otavalo

Tamayo (2020) comenta que en la carrera se busca *innovar desde la mirada local*, con reflexiones sólidas que permitan identificar problemáticas en relación al contexto cercano como posibles campos de acción del diseño.

En el año 2016, un mandato del gobierno ecuatoriano pide a todas las universidades del país hacer reformas a sus propuestas curriculares. Para responder a este imperativo, la Facultad de Diseño estructura una reforma curricular en el marco del *Rediseño institucional*

de Carreras. Teóricamente, el rediseño debía acogerse al enfoque teórico de la complejidad sistémica propuesta por Elizabeth Larrea de Granados (2014), lo que se concretaba en un currículo articulado con base en ejes problematizadores, núcleos problémicos e itinerarios que establecían recorridos generales y particulares. Un marcado énfasis en el aporte al cambio de matriz productiva como respuesta local, así como la reflexión y actuación sobre las condiciones medioambientales y de crisis social, justificaron las propuestas conceptuales sobre las que se debía articular la oferta educativa de todo el país.

Los ejes orientadores del currículo buscaron reforzar en los modelos educativos nacionales, la construcción de una nueva epistemología que refleje la realidad regional latinoamericana y el momento histórico. Estas propuestas educativas debían reflejar “la lucha contra la exclusión social, la degradación ambiental y la defensa de la diversidad cultural” (Larrea de Granados, 2014, p. 67). El enfoque, como se observa, pretendía descolonizar el saber y romper los modelos establecidos.

En este proceso se evidenció que en el Estado una intención de construir un nuevo escenario educativo-cognitivo que dé cuenta de un giro en el conocimiento, que sea capaz de apreciar lo latente en la cultura, el ambiente y la sociedad. Se propuso un modelo *emancipador*, creado desde la realidad local. De este modo, se reforzó en la exploración de otras formas de conocimiento y en una cosmovisión basada en la diversidad, en abordajes posibles de interpretación una realidad que requería ser conocida con urgencia, con sus particularidades. El objetivo era instaurar un nuevo modelo de educación superior en el país a partir de la ruptura con lo establecido, como única forma de conocimiento.

La Secretaría de Educación Superior normó, a través de los conceptos orientadores, que toda reforma curricular que se plantee debía tomar en cuenta la contextualización, la integración de saberes en la búsqueda de una sólida construcción de la cohesión social y una nueva democracia. “Los nuevos modelos académicos de la educación superior deben considerar los cambios que se operan en los horizontes epistemológicos del conocimiento, las nuevas tendencias de la educación superior a nivel latinoamericano y mundial (Larrea de Granados, 2014, p. 2). Los enfoques epistemológicos y teóricos orientadores se basaban en el pensamiento de Morín (1994). La llamada reforma del pensamiento buscaba la contextualización e integración de saberes, una nueva democracia cognitiva y el conocimiento articulado bajo la noción de complejidad. No obstante, este llamado a repensar la educación no tuvo el impacto esperado, por la forma en que se llevó adelante, de manera impositiva y sin dar paso a reflexiones más pormenorizadas. En la Universidad del Azuay no se implementó la reforma curricular tal como se había impuesto a través de matrices, formatos y reflexiones comunes, sino que hubo una revisión que, desde la libertad, la autonomía y el modelo educativo institucional, que estudió y propuso una forma de hacer universidad y construir conocimiento reflexivo, pertinente y contextualizado. La Facultad de Diseño asumió el desafío de pensar una nueva propuesta curricular que pueda mantener la esencia de la carrera y proponer ajustes acordes con las transformaciones que se daban en el contexto.

En el año 2018 la Facultad presentó la estructura curricular denominada *Proyecto innovador*, en relación con el modelo educativo de la Universidad, con las reflexiones y experiencias del recorrido durante 35 años. La propuesta curricular vigente desde septiembre de 2018 recupera y fortalece la visión esencial del diseño ofertando la formación con un año común. Si bien se mantienen las especialidades, se prioriza la formación integral y los

recorridos interdisciplinarios. Antropología, Ecología, Ética, Responsabilidad Social, Diseño y Contexto, Epistemología del Diseño, Tecnologías Innovadoras (con visión social), Prácticas de Laboratorio y Laboratorio Social (servicios a la comunidad) son asignaturas comunes para todas las especialidades. La presencia del contexto cultural está latente y también se manifiesta en el microcurrículo, que incluye reflexiones sobre identidad, cultura y patrimonio, historia latinoamericana, diseño y contexto, entre otras.

Los perfiles curriculares con mención en cada especialidad hacen visible una vinculación con la cultura, el compromiso social y el compromiso con el medio ambiente. A manera de ejemplo, citamos el perfil de Diseño textil e indumentaria, el cual, a propósito, con intención reemplazó la palabra *moda*, por indumentaria:

- Formar profesionales del Diseño Textil e Indumentaria con profunda comprensión y conocimiento de la problemática los procesos de construcción textil y el traje; capaces de producir proyectos creativos que respondan a las necesidades del contexto en un claro reconocimiento de la cultura, en ambiente y la sociedad.
- Formar profesionales con actitud reflexiva, crítica y responsable frente al contexto y a la profesión, capaces de aportar desde su formación como diseñadores de textil e indumentaria al desarrollo de la región, así como emprender proyectos de diseño cuyo trabajo tenga carácter vinculante y propicie una gestión solidaria y sostenible en un entorno diverso e intercultural, desde una sólida posición ética.
- Formar profesionales capaces de comprender sus interacciones con el contexto inmediato, sus compromisos y responsabilidades en la transformación de la sociedad a través de la creación de productos encaminados al mejoramiento de la calidad de vida y el crecimiento colectivo (UDA, Reforma curricular 2018, Facultad de Diseño).

Este perfil curricular propone un año común para abordar la problemática de la representación, la historia y la cultura (desde lo local a lo global), el diseño básico, los modos proyectuales, la morfología y las prácticas de taller como primer encuentro con la tecnología. A partir del tercer semestre, se independizan las carreras, pero mantienen algunas materias comunes. Luego alternan, mediante encuentros interdisciplinarios y recorridos particulares, saberes de cada profesión.

Es un currículo abierto al conocimiento, a la reflexión, existe un enfoque de problematización y su recorrido manifiesta un avance en complejidad por las variables y referentes puestas en la práctica en cada taller (eje articulador del conocimiento). Las carreras mantienen en los primeros ciclos la esencia de un diseño generalista con énfasis en los estudios de morfología, antropología, historia latinoamericana, entre otros. Cada carrera continúa en los ciclos superiores con visiones de especialidad y, hacia el final de la carrera, se produce la experiencia interdisciplinaria con los recorridos declarados: Diseño, cultura y patrimonio, Diseño social y Diseño y ambiente.

La carrera de Diseño Textil e Indumentaria mantiene un fuerte énfasis en la mirada y conexión con lo local en asignaturas tales como *Textiles ancestrales*, *Historia del traje latinoamericano*, *Tecnología textil*, *Química de los textiles*, y en cuanto a procesos artesanales:

El estudiante explora conceptos como la identidad cultural, formas de vida, cultura popular, interculturalidad, multiculturalidad, transculturación, hibridación cultural, industrias culturales, patrimonio material e inmaterial, redes simbólicas, códigos, imaginarios colectivos, entre otros. Desde la artesanía, están presentes conceptos como el trabajo comunitario, transmisión generacional, tradición, estudio de las técnicas y procesos, iconografía, semiótica, etc. Finalmente, en cuanto a los cruces con el diseño, se puede mencionar conceptos como la reinterpretación, revalorización y preservación artesanal, la cultura como origen de la forma, trabajo colaborativo, multidisciplinariedad, (co) diseño, comercio justo, vinculación, tendencias, análisis del contexto y varios conocimientos más que los estudiantes adquieren a lo largo de su carrera para plantear proyectos que contribuyan a fortalecer los lazos entre el diseño y la artesanía (Guillén, 2021, entrevista, anexo 1).

En este recorrido de más de tres décadas, la relación del diseño con la artesanía que propuso la Facultad de Diseño en Cuenca ha transitado por diversas rutas de significación y se ha transformado en un espacio académico productivo para la región. Hemos visto a través de las diferentes propuestas curriculares que existe un sentido latente en la relación del diseño con la artesanía, pero se evidencian signos de cambio. Juan Lazo (2021), graduado de la primera profesión y ahora profesor, comenta:

Creo que la Facultad de Diseño de la Universidad del Azuay aún es muy sensible en esa vinculación entre diseño y artesanía, posiblemente no tanto como en los años noventa, que es cuando la mayoría de diseñadores-artesanos tuvieron éxito en Cuenca, en el país, algunos incluso en el exterior, pero aún se les insiste a los estudiantes en que logren ese equilibrio entre lo local y lo global que es lo que posiblemente haga que su producción tenga valor y personalidad (entrevista, anexo 1).

El profesor y exdecano, Leonardo Bustos (2021), analiza la actualidad de la relación:

La relación del diseño con la artesanía está vigente, es potente como al inicio, pero está transformada, el vínculo con la artesanía y la identidad se manifiesta, inevitablemente, en un sello en el quehacer del diseño local (entrevista, anexo 1).

Silvia Loor (2021), graduada en las primeras promociones explica la transformación del vínculo diseño-artesanía en estos términos:

Los cambios que se ven en el diseño con relación a la identidad, fundamentalmente van a la par de los cambios que hemos tenido como sociedad. Somos sociedades más tolerantes; al mismo tiempo los individuos quieren demostrar su manera única de ser a través de los objetos que usan o visten. Ha crecido el interés mundial por viajar y conocer culturas diferentes, vivimos la diversidad como algo latente, lo auténtico y único ha adquirido más valor sea esto una joya o una costumbre de un conglomerado, así miro la identidad desde mi profesión de diseñadora (entrevista, anexo 1).

Comprender y caracterizar esta transformación es uno de los objetivos de esta investigación. Los cambios son reflejo de un contexto y espíritu del momento entre la fundación y consolidación de la disciplina, el giro hacia las especialidades en la segunda y tercera reforma y la apertura a los vínculos interdisciplinarios en la última propuesta curricular.

- PASO DEL GRADO AL POSGRADO

Como parte del proceso de continuidad, cambio y transformación de la Escuela-Facultad de Diseño, se ejecutó la Maestría en Diseño por la primera vez en 2007 y luego en el 2014. Resulta interesante indagar los vínculos de estos proyectos con el enfoque conceptual de la Escuela de Diseño que se inauguró en 1984 y la manera como se enuncia (o no) la relación del diseño con la artesanía y la noción de identidad.

El enfoque conceptual de la Maestría en Diseño da cuenta de una transformación en el posicionamiento y en la manera de abordar el campo de estudio del diseño. En los objetivos se menciona claramente:

Se pretende construir nuevas miradas problematizadoras en el enfoque sobre el diseño como disciplina ya consolidada en la región. Se presenta una nueva mirada de la profesión en el paso del pregrado al posgrado con nuevos campos de acción y enfoques conceptuales (...) no más de lo mismo, no más especialización sino ampliación de la problemática del diseño en la cultura contemporánea (UDA, Documento conceptual, Maestría en Diseño 2007, p.5).

El posicionamiento en la contemporaneidad, a partir del giro epistemológico, sitúa al diseño como un articulador de innovación-cambio e identidad. Esta ideología de la Maestría en Diseño enfatiza la formación de un *nuevo diseñador*, como gestor, productor y crítico, con una formación basada en la problematización, como manera de abordaje sobre la realidad. El perfil propone romper con el esquema *especialista*, para ampliar el campo y visión del diseño: “Ya no buscamos al especialista sino el director de orquesta” (Jaramillo 2007, s/p). Al revisar los documentos conceptuales de la Maestría se evidencia una carrera que se construye en relación al contexto, como se planteó en 1984, pero con transformaciones que se ajustan a la nueva realidad: el estudio de los modos productivos no refiere exclusivamente a la artesanía, sino que se propone recurrir al contexto productivo regional, cultural y ambiental como referente y condicionante de su pertinencia. De igual manera,

se problematiza la relación entre el contexto global y local como debate ideológico de la maestría para plantear el tema de la identidad en términos de nexos problemáticos en los que interviene el diseño.

Es ineludible abordar el tema de la identidad como posicionamiento, asumiendo las diferencias y la diversidad, como situación del diseño en un proceso de mundialización y como sentido en términos de ética cultural en el contexto temporal y espacial (UDA, Documentación, Maestría en Diseño, 2006).

La visión antropológica se mantiene en el enfoque curricular para el carácter cultural del diseño y para asegurar su relación con el contexto cercano, pero se palpan las nuevas discusiones sobre la noción de identidad. Los objetivos y propósitos de la Maestría resaltan una fuerte identificación con la cultura regional y la búsqueda de inserción en la sociedad de un profesional con pensamiento crítico y comprensivo de los procesos de cambio en el estado del conocimiento y sus consecuencias en la cultura y en la profesión.

La problemática del proyecto, en referencia a la ecología, el ambiente y el tema social están presentes en un programa que busca resignificar la noción de proyecto desde la complejidad y movilizar la disciplina a la trama cultural. Y otro eje articulador del currículo es la discusión sobre la ética cultural del diseño abordada desde la construcción de la identidad en los procesos de transformación global, a partir de las conexiones, similitudes y diferencias culturales.

Los documentos conceptuales de la Maestría, ciertamente, reflejan el enfoque crítico de la disciplina en la relación con la práctica proyectual y el ejercicio profesional.

La formación profesional se basa, habitualmente en la deducción de lo general a lo particular, es decir, en la noción de aplicación de criterios generales a casos particulares, el pensamiento complejo supera ese tipo de inferencia y busca la comprensión a través de otras conexiones y de los temas recurrentes de la práctica proyectual y gestión profesional. Esto implica poner en evidencia las estructuras problemáticas, como ejercicio permanente del pensamiento crítico (UDA, Documentación Maestría, en Diseño 2006).

La manera de encarar el contexto es diferente a la de los años ochenta, y no es más que resultado del interés en profundizar en el desarrollo de la práctica proyectual a través del uso de instrumentos no contemplados en la formación de grado y por acometer problemáticas propias del contexto local. Se anuncia el acercamiento a la realidad tecnológica y modos productivos, pero no apunta exclusivamente a la artesanía: “Conocer el potencial de los materiales, técnicas y saberes de la región a través de conceptos de re- significación” (UDA, Documentación Maestría Diseño, 2006).

El proyecto curricular de la Maestría en Diseño muestra un firme posicionamiento en la contemporaneidad, al configurar la relación local-global y situar la problemática en las potencialidades del diseño en la región. De igual manera, se enfatiza en no fragmentar la

teoría de la práctica al introducir una nueva noción: la aplicabilidad, y se estima a la teoría como referente eventual en la práctica. Los productos académicos, como tesis de maestría, demuestran este enfoque, al problematizar y articular las dimensiones conceptuales y operativas; los temas escogidos por los maestrantes dan cuenta del enfoque:

- *Interacciones* entre el diseño y artesanía, hacia una nueva significación
- Aprovechamiento de la técnica artesanal del herrero con *adaptación* de nuevas experiencias productivas
- Construcción de *vínculos* entre el contexto productivo artesanal local y el contexto de mercado asiático a través de una codificación de comunicación cultural
- Taller *experimental* de joyas en la Universidad del Azuay
- Entre la artesanía y la industria: *fusionando sistemas productivos*, madera, cerámica y totora
- Los *emergentes tecnológicos* enfocados al diseño. Alcances de las tecnologías de fabricación por adición
- Joyería contemporánea y desarrollo local: el impacto de las *tecnologías digitales* en la cadena de valor

(UDA, 2010, Archivos tesis maestría)

En el marco teórico y fundamentación conceptual de las tesis, se reconoce la mirada crítica sobre un objeto de estudio. Las tecnologías artesanales siguen siendo una huella que se mantiene desde el origen de la carrera, pero han cambiado: interesan los procesos de experimentación como forma de aprendizaje, la interacción y creación de nuevos vínculos, la postura crítica, las relaciones que resultan de problematizar las cuestiones del diseño en relación a la cultura, el ambiente y la sociedad.

Ihua Lee (2009) explora las relaciones entre costumbre, tradición y cultura latentes en la artesanía como portadores de identidad y propone nuevas reflexiones entre lo local y lo global, enfocadas en el mercado y el comercio, e indaga en las relaciones entre industria, artesanía y diseño como estrategia proyectual para incursionar en mercados globales como el asiático. Thane Encalada (2009) problematiza la renovación de la técnica del *ikat* en relación con la producción, innovación y nuevos mercados; su proyecto aborda la realidad contextual productiva y propone nuevos vínculos no establecidos previamente. Otros proyectos se interesan por la experimentación y construcción de vínculos entre la enseñanza y realidad proyectual y por la problemática global-local: “Se busca experimentar con diversos caminos de ideación y producción de diseño para fortalecer y consolidar la visión de proyecto y de esta manera evitar la brecha entre enseñanza y realidad proyectual:

Las producciones locales como expresión de la cultura deben evidenciar estas nuevas realidades, deben ser capaces de mostrar lo heterogéneo dentro de lo homogéneo. Las prácticas y saberes ancestrales pueden ser portadoras de una nueva identidad que se re construye en la sociedad y cultura contemporánea (Malo Toral, 2009, p. 17).

La segunda versión de la mencionada Maestría en Diseño, del 2014, se organiza con la misma visión, pero con algunas variantes tales como un énfasis en la relación de diseño con la política pública, lo que se manifiesta en la pertinencia de desarrollo local y en los planes de desarrollo con el cambio de la matriz productiva regional que impulsaban a la producción local. Asimismo, pretende rescatar el potencial de la región en cuanto a materiales, técnicas y procesos que se deben explorar en sincronía con el contexto y las posibilidades de innovación, con una nueva propuesta para analizar al diseño en la cadena productiva o cadena de valor.

El programa explicita la relación con el contexto local. En sus declaraciones se distingue todavía la huella de fundación de la carrera, pero transformada, pues ahora la identidad en el diseño es una problemática que amerita estudios interdisciplinarios que indaguen las transformaciones en el desarrollo del pensamiento académico en las universidades de América Latina. La construcción de una identidad local, con vínculos hacia lo global habla de una concepción del diseño imbricada en la trama cultural de América Latina (UDA, Fundamentos Maestría, 2014). Por otro lado, se buscaba también orientar el conocimiento a través de estrategias de relación entre el pensamiento crítico y la práctica proyectual, como apuesta compositiva de *estructuras problemáticas*.

En resumen, esta contextualización del tema de estudio abarca un contexto temporal, espacial, cultural e ideológico amplio, y comienza por la comprensión de la relación entre Latinoamérica y Europa a partir de la segunda mitad del siglo XX. La base para el análisis cultural y el *estado de conocimiento* de la época ha servido para revelarnos los condicionantes que estuvieron presentes en el momento de fundación de la Escuela de Diseño en Cuenca con su característica especial de mención a la artesanía. El recorrido que hemos llevado a cabo desde el momento de la fundación de la Escuela en su vínculo con los referentes de la tradición y el patrimonio hasta la actualidad es el proceso de transformación del *estado de conocimiento* que lleva a la emergencia de un nuevo paradigma.

Capítulo 5. Planteo del esquema comparativo Remisión a la hipótesis

El análisis como *semiosis social* es un estudio de los procesos sociales en tanto gramática y producción como configuradores de los *sistemas de significación*, a los que Verón (2004) califica como *construcción de sentido*. Lotman (1996) concibe la cultura como sistema complejo que debe ser interpretado, traducido y examinado en su construcción histórica y aduce que los signos adquieren sentido en *un espacio delimitado por códigos* al que denomina *semiósfera* y, a su vez, remite a las *fronteras semióticas* como permeables a la traducción y a nuevos procesos de recodificación.

Ambos enfoques ayudan a analizar nuestra problemática y confirman nuestro posicionamiento. Hemos tomado dos momentos temporales como ámbitos de referencia diferentes y argumentamos, a través del *giro epistemológico*, una *construcción de enlace* entre uno y otro contexto, configurando una *estructura relacional* compleja.

5.1 Análisis de la producción de diseño en dos contextos distintos

Realizamos el análisis de *discurso* de los casos escogidos para comparar las producciones académicas, los trabajos con instituciones vinculadas a las artesanías y los trabajos profesionales. Elegimos intencionalmente producciones con técnicas representativas: tejeduría artesanal, joyería y alfarería para estudiar y comparar los dos momentos de estudio. Hemos escogido además tesis que, si bien no remiten específicamente al uso de técnicas, si lo hacen sobre conceptos de evocación de rasgos de tradición y transformación.

El enfoque de semiosis social de Eliseo Verón (2004) propone que lo que conocemos como discurso es una *construcción de sentido* en una determinada temporalidad y condición de contexto. De esta manera, el análisis de discurso en cuanto sistema de significación indaga las condiciones en las que estos discursos se producen. Seleccionamos para este análisis: las condiciones de producción, la gramática de producción, las condiciones de reconocimiento y la gramática de reconocimiento por ser las instancias de construcción de sentido; y definimos a la circulación (significación social) como interpretación en todo el análisis. A continuación, se muestran las producciones de diseño que analizamos en cuanto producción de sentido y construcción de significación, en función de su temporalidad y contexto. Un primer grupo de objetos corresponde al primer momento de análisis; el segundo, a la contemporaneidad.



Gráfico 15. Esquema de análisis de discurso para objetos Fuente: Verón (2004), elaboración de la autora (tomado de presentación de la Dra. Mabel López, 2019)

A continuación, describimos algunas de las tesis de estudiantes que han sido analizadas. El primer grupo trae a colación los proyectos del p \acute{e} nsum fundacional (1980-2000) y el segundo grupo, las transformaciones curriculares (2000-2020).

- PENSUM FUNDACIONAL (1980-2000)

Caso 1. Proyecto de graduación asociado a la técnica tradicional del tejido en paja toquilla. Se trata del diseño de una línea de carteras elaborada en cuero y paja.



Gráfico 16. Análisis de discurso. Caso 1 Diseño de una línea de accesorios de vestir en paja toquilla. Fuente: Angélica Molina (1990), elaboración de la autora

Interpretamos el discurso (construcción de sentido) de esta serie de objetos asociado al rescate de técnicas como valoración de lo propio y el reconocimiento del contexto cultural. Se identifican las condiciones de producción asociadas a la recuperación del material (paja toquilla) y el tejido para otro uso. La gramática de producción de la serie de objetos (carteras) muestra operaciones morfológicas con límites de variabilidad que definen la pertenencia al sistema y mantienen el rasgo de origen. En cuanto a las condiciones de reconocimiento, se evidencia la intención de innovar la tradición; y la gramática de reconocimiento pone de manifiesto nuevas relaciones forma-función, forma-expresión, técnica-función.

La significación social o circulación, término de Verón (2004), se plantea en el contexto de diseño con énfasis en el rescate cultural. Se incorporan variantes en las relaciones forma-función, forma-expresión, técnica-función (el uso de carteras como alternativa al tradicional sombrero).

Caso 2. Proyecto de graduación que aborda el diseño de una línea de lámparas a partir de rasgos de la cultura precolombina Tacalshapa con la técnica tradicional de alfarería.



Gráfico 17. Análisis de discurso caso 2 Diseño de una línea de lámparas en cerámica a partir de rasgos de la cultura Tacalshapa. Fuente: Juan Guillermo Vega (1991), elaborado por la autora

Interpretamos el discurso de esta serie de objetos en términos de valoración de lo propio y el reconocimiento al contexto cultural. Identificamos las condiciones de producción en relación al rescate de la técnica tradicional de alfarería y a los rasgos de culturas aborígenes (cerámica Tacalshapa). La gramática de producción refiere al proceso de seriación. Las condiciones de reconocimiento están en un diseño que valora el patrimonio. La gramática de reconocimiento manifiesta nuevas relaciones forma-función (el paso de una vasija a lámpara). La significación social la asociamos al diseño con énfasis en el rescate cultural.

Caso 3. Proyecto de graduación asociado al diseño de una línea de joyas. El trabajo reinterpreta los rasgos de los tapices de la cultura Salasaca y su trasposición a la joyería.

Interpretamos el discurso de esta serie de joyas en su afán por valorar lo propio y el reconocer el contexto cultural por la permanencia y evocación de rasgos. Identificamos las condiciones de producción en el uso de la técnica tradicional de joyería. La gramática de producción indica el proceso morfológico de seriación como proceso para definir sistemas tipológicos (línea de joyas).

Las condiciones de reconocimiento se manifiestan en el planteo de un diseño cuyo fin es revalorizar el patrimonio cultural. La gramática de reconocimiento puede leerse como la evidencia de nuevas relaciones forma-función, forma-tecnología (el paso de imagen bidimensional a tridimensional, del textil a la joyería). La significación social está en el diseño con énfasis en el rescate del patrimonio cultural.



Gráfico 18. Análisis de discurso caso 3 Diseño de una línea de joyas en base a rasgos de la cultura Salasaca Fuente: María Elisa Zambrano (1997), elaborado por la autora

Caso 4. Proyecto de graduación: desarrollo gráfico sistemático.

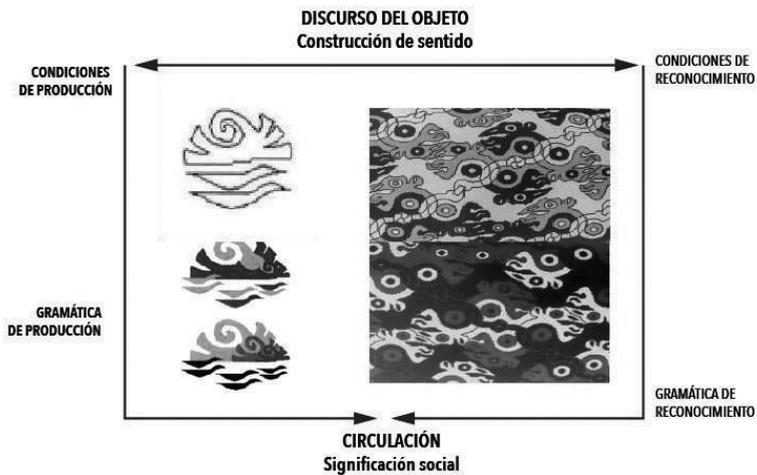


Gráfico 19. Análisis de discurso caso 4 Diseño gráfico sistemático a partir de sellos de culturas precolombinas Fuente: Sebastián Malo (1991), elaboración de la autora

Interpretamos la construcción de sentido de esta serie gráfica sistemática en sus condiciones de producción asociadas al reconocimiento de sellos aborígenes en su potencial de generación variable de formas. Las condiciones de reconocimiento proponen la relación transformación-evocación (como límite).

Hasta aquí se presenta el análisis de las tesis correspondientes al pensum fundacional (años ochenta). De aquí en adelante presentamos análisis de casos de las nuevas tesis (2000 en adelante).

- PENSUM REFORMULADO (2000-2020)

Caso 5: Proyecto de graduación del diseño de un objeto electrónico con uso de fibras naturales. Se trata del diseño de un parlante con la fibra natural de paja toquilla (fibra con la que se teje el tradicional sombrero ecuatoriano).

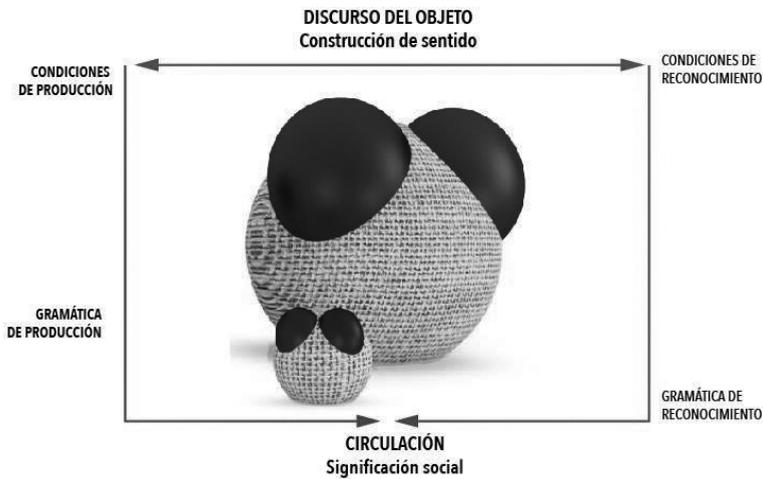


Gráfico 20. Análisis de discurso caso 5 Diseño de objetos electrónicos en paja toquilla. Fuente: María Paz Cárdenas (2016), elaboración de la autora

Interpretamos el discurso de este proyecto en la valoración de lo diverso en cuanto producto contemporáneo con evocación de la cultura local. Inferimos que esta producción da cuenta de la evocación en el uso del material. El producto resultante excede la cultura local y establece otras relaciones con el contexto productivo gracias en la experimentación. El material original (fibra de paja toquilla) se explora y experimenta en distintas posibilidades funcionales como es la transmisión de sonido. Se produce así un desfasaje en la relación significante-significado y detectamos un valor emergente (de uso) referido al descubrimiento de las propiedades acústicas del material.

Caso 6: Proyecto de graduación asociado al desarrollo de una vajilla que retoma tanto la gráfica andina como la interacción comunitaria en el simbolismo de la *pampa mesa* o comida compartida. El proyecto de diseño, de rasgos contemporáneos, busca insertarse en un mercado global; propone además la posibilidad de inserción en mercados locales y la propia comunidad.

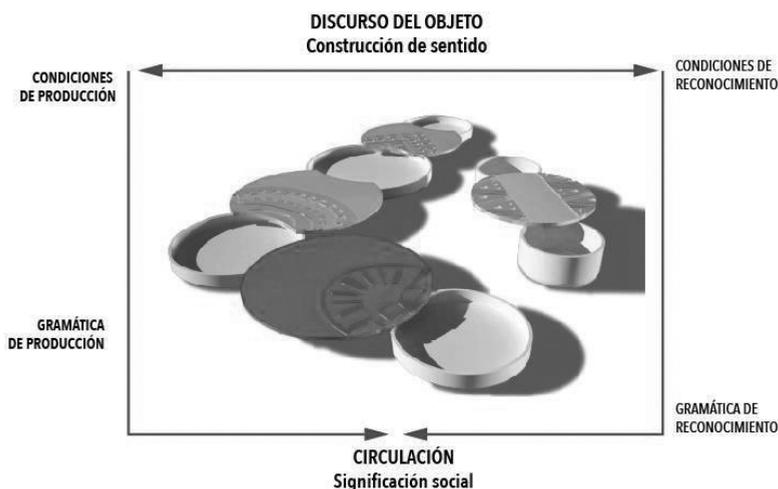


Gráfico 21. Análisis de discurso caso 6 Diseño de una vajilla con rasgos culturales de las fiestas andinas del Inti Raymi Fuente: Daniela Troya (2015), elaboración de la autora

Interpretamos el discurso de este de diseño de vajilla como una valoración de lo diverso en cuanto producto contemporáneo con evocación de una cultura local (uso de técnicas de cerámica y referentes de costumbres locales). Inferimos que esta producción da cuenta de un referente en cuanto a los simbolismos locales (material, expresión y usos).

Encontramos un valor emergente en cuanto a evocación de costumbres ancestrales más allá del objeto.

Caso 7. Proyecto de graduación de diseño interior con el uso del tejido de paja toquilla mediante un proceso de experimentación con las propiedades expresivas, tecnológicas y acústicas del material.

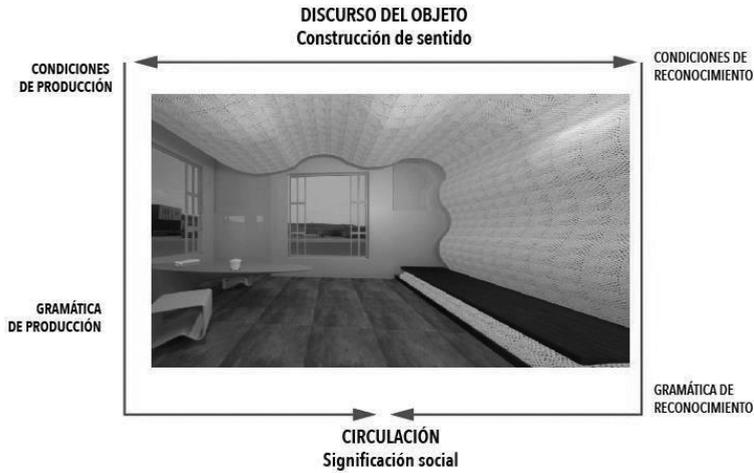


Gráfico 22. Análisis de discurso caso 7 La paja toquilla en el espacio interior
Fuente: Denisse Reyes (2016), elaboración de la autora

Interpretamos el discurso de este diseño en el espacio interior usando el tejido de sombre-ro como referencia de uso del material. La experimentación dio como emergente el valor acústico y el cambio de escala respecto del uso del material.

Caso 8: Proyecto de graduación asociado al diseño paramétrico de joyas. Se trata de un análisis de la joyería tradicional para ser trasladada al diseño paramétrico.

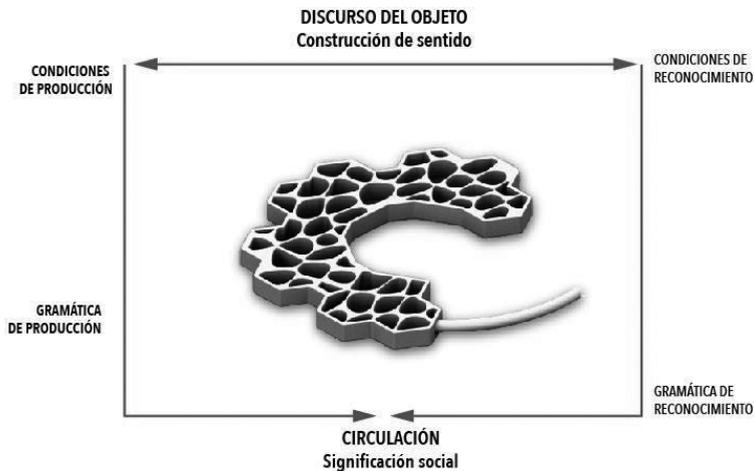


Gráfico 23. Análisis de discurso caso 8 Introducción del diseño paramétrico en la joyería tradicional cuencana Fuente: Giovanni Sánchez (2019), elaboración de la autora

Las condiciones de producción conducen a nuevos procesos tecnológicos. Las condiciones de reconocimiento se dan en la transferencia de una tecnología social al campo artesanal. En el siguiente esquema, se efectúa un análisis comparativo en términos diacrónicos y sincrónicos referidos a proyectos de diseño que plantean referentes similares en cuanto relación con el contexto cultural. Pretendemos descubrir la construcción de sentido y los emergentes en el campo de la significación más allá de los valores inherentes a los proyectos.



Gráfico 24. Análisis diacrónico y sincrónico Tesis y otros trabajos de diseño y artesanía. Fuente: elaboración de la autora

5.2 Interpretación de la problemática del diseño y su relación con la artesanía. Dos momentos culturales y diferentes contextos de pensamiento

Volvemos a nuestra hipótesis para retomar el estudio comparativo. Decíamos 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 las diferencias en el vínculo del diseño con la artesanía y con la noción vinculante de identidad.*

Es así como aludimos a nuestro esquema heurístico de referencia al conocimiento, desde donde proponemos el análisis crítico de los momentos en mención. Planteamos dos instancias, buscando las diferencias en la lógica relacional entre los cuatro factores: sujeto, objeto, marco valorativo, contexto.

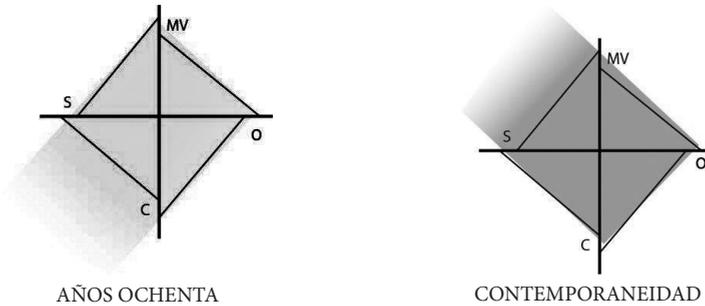


Gráfico 25. Esquemas: años ochenta y contemporaneidad. Fuente: elaboración de la autora

El planteo del esquema comparativo, con base en dos cortes en la historia reciente, años ochenta/contemporaneidad y la argumentación del vínculo nos dirige a un análisis contextual, sincrónico, en correspondencia con cada corte temporal, con relación al diseño.

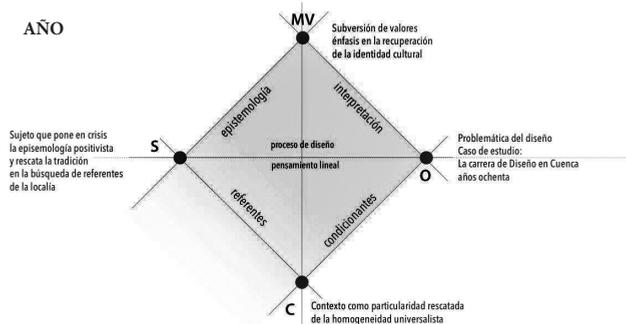


Gráfico 26. Esquema relativo a los años ochenta Fuente: elaboración de la autora

En esos tiempos, la interpretación de la problemática del diseño se centraba en un *marco valorativo* en relación con la ética cultural del contexto latinoamericano. Las expresiones contestatarias de entonces se basaban en la subversión de valores respecto del modelo de desarrollo industrial cuando el énfasis era recuperar la identidad cultural. En ese contexto, se sitúa un *sujeto* que pone en crisis la *epistemología* positivista, como organización del pensamiento, y remite a *referentes* del pasado. Los medios productivos locales eran asumidos como *condicionantes* del diseño en un medio acotado. El ámbito de referencia, como interpretación de la noción de *contexto*, era el particularismo cultural aislado de la homogeneidad universalista.

Asimismo, referimos al proceso de diseño (asimilado en la relación sujeto-objeto) en un planteo capaz de trascender la mera resolución de problemas. Se buscaba el sentido en los factores de significación del contexto (tiempo y lugar). El *objeto de estudio* se asocia a la presentación del diseño como profesión en Ecuador.

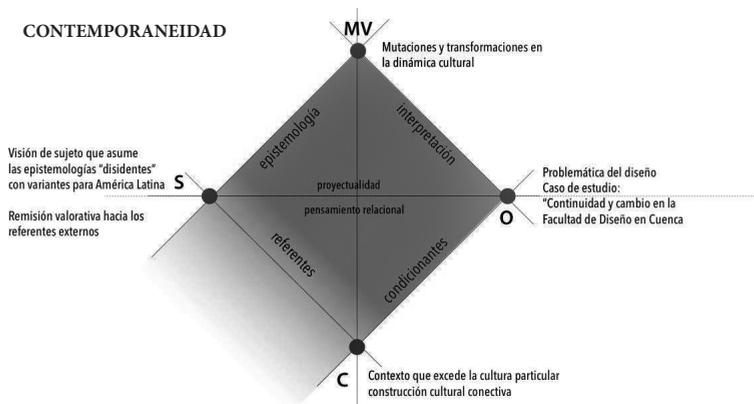


Gráfico 27. Esquema relativo a la contemporaneidad (primeras décadas del siglo XXI). Fuente: elaboración de la autora

Interpretamos este período en la noción de inflexión cultural, como devenir de otro estado del conocimiento y poniendo en evidencia el concepto de complejidad, emergente de la deconstrucción del modelo cartesiano. El *marco valorativo* remite, entonces, a mutaciones y transformaciones en la dinámica cultural del cambio de siglo.

Podemos aseverar que el *sujeto* cambia su mirada respecto de la comprensión del mundo y pasa de la subjetividad fenomenológica a la construcción de una subjetividad interactiva. En el campo del conocimiento, asume el rol de las *epistemologías disidentes* con variantes para América Latina. Adicionalmente, experimentamos una ampliación e innovación en cuanto a los *condicionantes* de materialidad, técnicas productivas artesanales, tecnologías intermedias y escalas de producción.

Por otro lado, conceptos provenientes de la semiótica transforman las estructuras estáticas en una dinámica mutable, por ejemplo, la movilidad en la relación entre material y forma. La incorporación de temas ambientales a la problemática cultural y productiva y el estudio de las tecnologías sociales y modos colaborativos de organización requieren una actualización del planteo en el *objeto de estudio*. El *contexto* abre fronteras y las conexiones extienden el ámbito referencial. Los *referentes* del diseño exceden la cultura particular y la noción tradicional de identidad; se establece una construcción cultural conectiva. Hablamos ahora de *proyectualidad* en el vínculo S-O; es decir, al asumir el pensamiento relacional, transformamos el proceso secuencial en *tramas conectivas*, como conexión variable entre factores constitutivos. Las regulaciones dependen del marco valorativo. Así, el proyecto de diseño se involucra en la producción de conocimiento y asume la condición de *sistema complejo*.

5.3 Giro epistemológico

El pensamiento procesal nos lleva a inferir una estructura relacional diacrónica entre las dos instancias mencionadas. El vínculo lo representamos como una rotación o giro, lo que argumenta las diferencias entre ambos momentos (planos superior e inferior/ barras vinculantes en el esquema tridimensional).

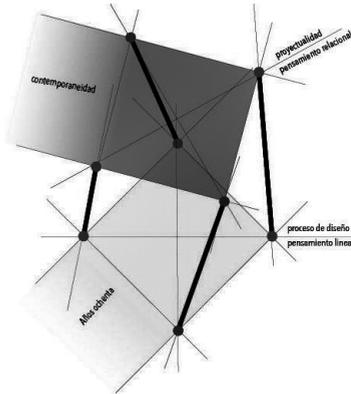


Gráfico 28. Esquema tridimensional Representa el giro epistemológico. Fuente: elaboración de la autor

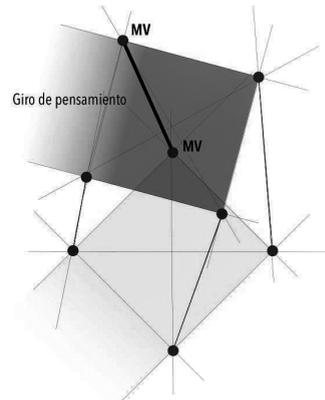


Gráfico 29. Esquema parcial referido al marco valorativo. Fuente: elaboración de la autora

Estamos en otro modo de ver el mundo, lo que deviene de un *giro epistemológico* en el estado del conocimiento, por tanto, vivimos un proceso de inflexión cultural, lo que implica deconstruir el modelo cartesiano y buscar las emergencias. Podemos decir que las

pulsiones intuitivas a fines del siglo pasado ya son indicios de un nuevo paradigma, en tal sentido transitamos la experiencia cultural al tiempo que modificamos los modos de pensar y operar en el diseño.

Queremos destacar que el giro se expresa claramente en la noción del proyecto de diseño: de la secuencia proyectual (pensamiento lineal), al concepto de proyectualidad como producción de conocimiento (pensamiento relacional). En la composición del *objeto de estudio* salimos de la delimitación en una problemática específica para abordar relaciones interdisciplinarias en términos de resignificación. La noción de *contexto* se desplaza de las autonomías, como sistemas cerrados, hacia los vínculos con el exterior y las interconexiones (sistemas complejos).

5.3.1 Conceptualización del giro

En el esquema, el movimiento es de torsión. Cada uno de los factores puestos en juego se involucra en el giro, desplazándose en el segundo corte respecto del primero. El marco valorativo está ligado a la ética cultural de época: en la segunda mitad del siglo XX, la epistemología continuaba anclada en el pensamiento positivista, pese a las acciones y discursos contestatarios. Sin embargo, los años setenta marcan un quiebre debido al advenimiento de la condición posmoderna en Occidente; es entonces cuando América Latina asume el estructuralismo y toma posición en cuanto a la recuperación de identidad y autonomía. La interpretación del diseño como objeto de estudio se corresponde con los condicionantes de cada localismo.

El segundo corte marca el cambio en las condiciones culturales. Se trata de pensar desde otra mirada y el marco valorativo se desplaza, asumiendo las transformaciones que responden a otro estado del conocimiento. La composición del objeto de estudio en el ámbito del diseño se asume como problemática interdisciplinaria. (Gráfico 30)

5.3.2 Desplazamientos parciales

(Gráfico 31)

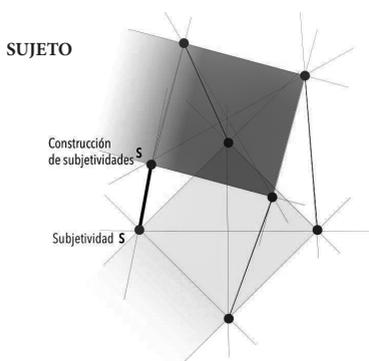


Gráfico 31. Esquema parcial referido al sujeto. Fuente: elaboración de la autora

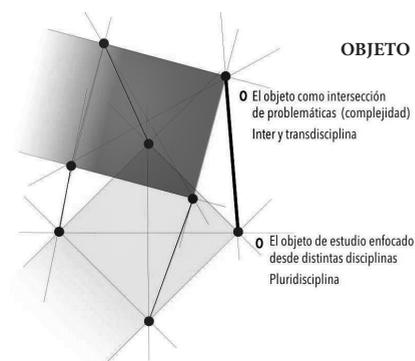


Gráfico 32. Esquema parcial referido al objeto. Fuente: elaboración de la autora

Desde los años 60, el *sujeto* ya se involucraba en el existencialismo y en la fenomenología: la subjetividad reemplazaba al mito de la objetividad. El giro epistemológico contemporáneo en la escena la *construcción de subjetividad*; estamos ante una construcción interactiva en lo individual y en lo social. También se amplía el ámbito de referencia y se construyen vínculos. En los años ochenta, el objeto de estudio se definía en términos empíricos, cuyos referentes de significación pertenecían al contexto local. La pluridisciplina era una característica del estado de conocimiento. El enfoque del diseño, como objeto de estudio, se involucraba en esa condición. Era una apertura a la compartimentación disciplinar: surgían otras visiones sobre un campo de estudio preexistente como el caso del diseño con la lingüística y la semiótica (estudio de los significados).

Hoy planteamos la composición del objeto de estudio en términos de problemáticas complejas en relación con el posicionamiento y asumiendo un potencial de transformación respecto de los condicionantes (del diseño hacia la artesanía).

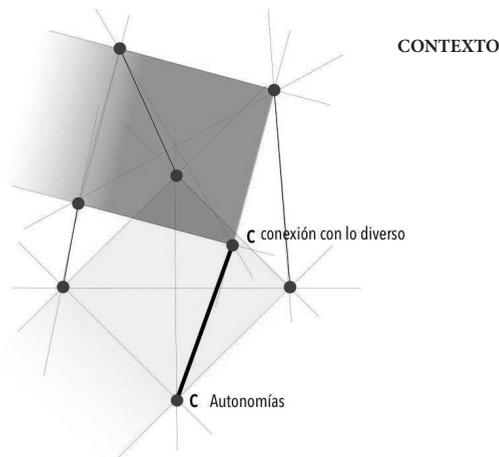


Gráfico 32. Esquema parcial referido al contexto. Fuente: elaboración de la autora

El contexto de los particularismos implicaba aislar las culturas regionales que buscaban preservar sus valores genuinos. La autonomía era la condición ideal frente a la homogeneidad de la cultura hegemónica. Desde la ciencia emanaban evidencias de que los sistemas cerrados se agotaban, sin posibilidades de transformación. El ejemplo notorio se halla en la Termodinámica, con la teoría de Prigogine de los años setentas, que demostraba la necesidad de una conexión exterior para lograr la autorregulación y la transformación en los sistemas. La migración de estos conceptos a otras áreas del conocimiento influyó en la primacía de los sistemas abiertos. La ciencia también mencionaba los sistemas complejos y las consecuencias del reordenamiento al incorporar una variable desde el exterior.

De las autonomías a la conexión de lo diverso fue una de las mutaciones culturales capaz de construir otro modo de vínculo que eludía la dependencia.

Capítulo 6. Reflexión diagnóstica. Estado de situación

Hoy nos situamos, en referencia a nuestro marco valorativo, con otros criterios epistemológicos. En los campos del conocimiento se asumen los indicios de un nuevo paradigma, son constructos culturales que devienen en otras lógicas de sentido. Vivimos el afianzamiento de una orientación hacia la *descolonialidad* cultural y la búsqueda de una ubicación relativa en la red global. El campo del diseño se expande, incorpora variables y referentes externos al contexto local, lo que implica asumir *la conexión entre lo diverso*, como ámbito de referencia.

6.1 La ética cultural contemporánea

La ética cultural contemporánea parte de los límites detectados en los modelos, teorías y en las relaciones preestablecidas. La interacción desplaza a otros modos de relación y las nuevas experiencias técnicas y la noción de *materialidad* conciernen a la relación del diseño con la artesanía. Por otro lado, la estética latinoamericana mantiene la mirada posicionada en el origen, pero ya no busca el valor en la réplica o emulación iterativa de referentes patrimoniales.

6.2 Indicios de un nuevo paradigma: construcción cultural

Proponemos hablar de *indicios* de un nuevo paradigma porque no asimilamos paradigma a modelo. Se trata de conceptos emergentes que componen una dinámica que subyace al conocimiento. Mencionamos algunos de esos conceptos: *interacción*, como modo de integración, desechando las sumatorias; *relacionalidad*, como modo de comprender y descubrir la(s) realidad(es); *juegos de lenguaje*, en lugar de palabras aisladas, como claves en la construcción de sentido; *constructos* y no enunciados de hecho; *verosimilitud* o devenir de consensos parciales sobre las hipótesis; *complejidad* o conjunción entre acontecimientos, construcción de vínculos no evidentes; *transdisciplina* o migración de conceptos entre diferentes campos de conocimiento; *interdisciplina*, como modo compositivo de un objeto de estudio; *procesos*, en lugar de resultados. La construcción cultural de cada época es una relación sincrónica que denota modos de pensar, los que, básicamente, argumentan los sucesos circunstanciales y, sobre todo, las emergencias significativas que se incorporan y transforman el proceso continuo de la cultura.

6.3 La relación del diseño con la artesanía involucrada en la ética cultural: innovaciones

Una de las maneras de ver el diseño en la problemática cultural es, sin duda, su conexión con la identidad. Más allá de las posiciones antagónicas global-local, asumimos la interacción como dinámica vincular y manejamos la relación natural-artificial en términos de una nueva *ecología de lo artificial*. Esto conlleva superar el condicionamiento que ejercían las técnicas y materiales de la artesanía sobre el diseño: los saberes técnico- instrumentales se involucran hoy en la ética socio-cultural para buscar respuestas a los graves conflictos ecológicos.

Las *restricciones ficticias* –conceptuales y operacionales– se ponen de manifiesto cuando el diseño compone su problemática reinterpretando la técnica y la materialidad. Se buscan estrategias circunstanciales para los objetivos específicos y, sobre todo, se incentiva la investigación para profundizar en el uso de recursos naturales y en las incidencias de la técnica en el medio-ambiente. Desde otra lógica de sentido, los materiales disponibles son vistos como potencial respecto de formas, usos, ciclos de vida, escalas y modos de sustentabilidad. Se trata de una concepción diferente de las condiciones de productividad en relación con el diseño y esto deviene en una innovación de la estética, con variantes significativas. La relación entre diseño y medios productivos se involucra en una nueva ética de lo socio-ambiental, una condición que califica la conciencia de lo contemporáneo. Noción de identidad

El concepto estructuralista de *identidad cultural* estaba focalizado en la particularidad del origen; hoy las mutaciones y conexiones integran ese concepto en las transformaciones culturales. Una cuestión de la cultura es la conservación del patrimonio, en cuanto valoración histórica y otra es la comprensión del estado de conocimiento que, actualmente, comporta una dinámica de *construcción de identidad*, una movilidad interactiva que afecta el aspecto excluyente de la pertenencia cultural. Nuestro primer corte temporal asumía la noción tradicional de identidad; el segundo corte asume la problemática de identidad cultural como *construcción cultural conectiva*. En un esquema comparativo de la noción de identidad en el estado de la cultura en los años ochenta, cuando la carrera de Diseño inició en Cuenca, el rescate cultural de referentes propios se traducía en los significados. Los procesos de rediseño, recuperación, uso y revitalización de simbología, materiales y procesos productivos vinculados a la tradición marcaron las bases éticas que interpretamos hoy en las producciones estéticas de ese momento. Lo hemos visto en los trabajos de tesis mencionados.

Sin embargo, la reivindicación de la cultura e historia regional no podía mantenerse en la repetición y ensimismamiento respecto de un patrimonio que se constituye en herencia cultural. Entonces los estudios académicos de la época se orientaron a buscar salidas o aperturas, manteniendo las referencias, de ahí que el diseño contemporáneo se caracterice por un presente en sintonía con un nuevo espíritu de tiempo y lugar. Se construye en la cultura otro concepto respecto de la identidad, que ya no remite a la exclusividad del

pasado, como lo genuino, en términos de pertenencia cultural. El diseño está involucrado en el problema ético de la identidad, es un movilizador activo de esta dinámica cultural. En la relación significativa del diseño con la artesanía, los materiales desempeñan un papel importante en cuanto a los significados del origen; sin embargo, los procesos de experimentación, la noción de reciclaje y la innovación producida por el concepto de *materia-lidad* dinamizan la relación entre materiales y formas, con obvia injerencia en el diseño. Esto implica pensar y operar desde otra concepción del diseño con respecto a la artesanía: hoy no basta el trabajo conjunto entre diseñadores y artesanos sobre lo *ya sabido*, se requiere de la experimentación e investigación interdisciplinar permanentes.

6.5 Reflexión crítica: convergencias, divergencias, emergencias en el análisis comparativo

La convergencia es una característica derivada del estructuralismo y corresponde a nuestra primera instancia: la cultura ensimismada y el valor de sus factores intrínsecos, como ocurre en los sistemas cerrados. La problemática del diseño se instalaba en varias disciplinas, con enfoques diversos sobre temas comunes. Las divergencias correspondían a las *diferencias culturales*, como estado de oposición al pensamiento único. La emergencia es una característica de nuestra segunda instancia cultural: manifestación de un nuevo paradigma que se expresa en términos de conexiones y construcción de sistemas complejos. En las problemáticas del diseño se manifiesta esta condición en términos transinterdisciplinarios, para resignificar el campo de estudio.

Si nos referimos a la permanencia de una problemática, por ejemplo, la relación del diseño con la artesanía, lo que cambia es la mirada o enfoque sobre esa problemática y, como consecuencia, llegamos a replantear el rol del diseño y en el potencial de los recursos productivos. Ahora, la complejidad absorbe las divergencias y las convierte en una innovación por la construcción de vínculos.

Cumplimiento de los objetivos

Las habituales conclusiones que se presentan en un proyecto de investigación, en nuestro caso, podrían ser traducidas en la expresión de cumplimiento de objetivos, lo que implica entender el proyecto como una construcción de conocimiento que podría continuar; el estado es provisional dentro de un proceso que caracterizamos como continuo.

La lectura posterior al desarrollo de la tesis nos lleva a reflexionar y descubrir que las conjeturas iniciales estaban bien orientadas, pero, en el transcurso de la investigación las hemos superado porque abrimos el campo de estudio más allá de la focalización en el diseño con relación a la artesanía y descubrimos emergentes, puestos en conexión con la problemática inicial de la tesis. Esto se tradujo en una construcción conceptual que argumenta el esquema comparativo entre los cortes, como contextos de significación diferentes, en la continuidad del proceso cultural.

Consideramos un propósito que diferenciamos de los objetivos (Ynoub, 2015): la conceptualización propuesta en la tesis podría tener un impacto cognitivo y didáctico, en cuanto

al modo de problematizar y esquematizar los temas del diseño poniendo en juego simultáneo el pensamiento crítico y el pensamiento proyectual.

El enfoque que hemos desarrollado sobre la problemática del diseño en relación con la artesanía permitió, desde nuestro lugar de enunciación, *configurar el marco valorativo* para argumentar el proceso de transformación cultural ocurrido entre los dos momentos que ahora analizamos.

Proyecciones

A partir de las reflexiones expuestas en esta tesis, podemos inferir que las problemáticas planteadas no se agotan ni concluyen en el desarrollo de nuestra investigación y, más aún, en este proceso descubrimos cuestiones que ameritan ser investigadas. Puesto que las tesis constituyen un espacio de construcción de conocimiento en los que emergen innovaciones conceptuales y también derivaciones temáticas, nos planteamos interrogantes sobre otros modos de interpretar la cultura del diseño según se comprenda nuestro presente, con relación al pasado y al futuro. Por ello, proponemos algunos planteos problemáticos como proyecciones posibles en el ámbito de la investigación, abriendo caminos en el diseño y poniendo énfasis en su relación con los modos productivos. Nos referimos a nuevos modos de componer la problemática, como objeto de estudio, y a los cambios en la mirada sobre las que permanecen, como hemos señalado en la reflexión diagnóstica.

Líneas de investigación que podemos sugerir como emergentes de esta tesis:

- *Relación del diseño con la artesanía en términos socio-ambientales*: esta tesis ha dado cuenta de un nuevo escenario en el que la relación diseño-artesanía y las condicionantes socio-ambientales de nuestro tiempo interactúan. Las cuestiones de diseño relativas a factores que no se contemplaron previamente en la relación con la artesanía en la fundación de la carrera en Cuenca se muestran hoy como una prueba que nos lleva a la necesidad de focalizar en ellas. Es una condición heredada del siglo XX y nos involucra. Asumimos que debemos ubicar a las disciplinas del diseño en una relación dinámica, atenta a los acontecimientos del contexto. Diseño-artesanía-ambiente se nos muestran como un eje que cobra importancia para nuestra región en el mundo contemporáneo.

- *El diseño y las relaciones entre tradición e identidad*: la problemática del diseño y la artesanía podría abordarse en otros contextos de estudio. El caso Cuenca reveló una manera de comprender la relación del diseño con la cultura y la identidad; otros casos de estudio, en otros escenarios y latitudes, podrían abordarse desde otros posicionamientos para hallar las relaciones latentes entre tradición e identidad.

- *El diseño y las epistemologías disidentes*: es una línea de investigación que podría partir de nuevos constructos culturales al centralizar el tema del diseño latinoamericano. Esta orientación va más allá del ámbito académico, hacia lo técnico-científico-productivo, como ha sido el interés de esta tesis.

- *El diseño en la red global como manifestación de lo diverso*: una línea de estudio que puede proponerse desde la realidad contextual de distintos países de América Latina, respecto de la globalidad.

- *Mutaciones y transformaciones en la cultura del diseño y su incidencia en relación con la artesanía*: es una problemática que podría investigarse en otros. En efecto, el campo de las nuevas tecnologías abre un abanico de posibilidades de innovación conceptual en cuanto a procesos de producción.

- *Diseño y modos productivos diferentes*: es una problemática que hemos abordado desde la producción artesanal en relación con la industria. Sin embargo, hay una línea que se proyecta transversalmente en el diseño debido a nuevos conceptos tales como *artesanía digital* y *diseño paramétrico*, que requieren otras concepciones de forma, a partir de procesos digitales.

- *El diseño con respecto a la artesanía y a otras relaciones, en proceso de resignificación, a partir de los planteos inter y transdisciplinares*: esto implicaría una continuidad posible respecto de esta tesis en la problemática de composición del objeto de estudio, considerando la dinámica cultural contemporánea.

Indudablemente, la pandemia de COVID-19 es un acontecimiento que dejará huellas en toda la sociedad. Desde la experiencia de inflexión cultural, en nuestro tiempo, debemos estar en alerta e incorporar un factor de tal magnitud que desplazará nuestro foco de atención de la noción de concierto a la de desconcierto. La interpelación, en este sentido genera expectativas al mundo porque quizá un nuevo giro nos sorprenda, con otra sintonía cultural.

Notas

1. Desde el posicionamiento de esta investigación, ámbito es algo que se construye y no viene dado de manera previa a la investigación. En heurística significa que, a partir de la manera cómo se desarrolla el lenguaje, construimos un ámbito, lo caracterizamos y comprendemos.
2. Expresión de Najmanovich (2005), implica comprender al mundo como un entramado de relaciones.
3. Tomamos este concepto de Roxana Ynoub (2015), quien distingue objetivos de propósitos. De acuerdo con la epistemóloga, los propósitos sirven para proyectar el conocimiento en términos de transferencia, impacto social e impacto cognitivo.
4. Disciplina que estudia los modos de descubrimiento, un pensar-hacer consciente y las condiciones de posibilidad. “La heurística requiere ubicarse en un plano metadisciplinario con el gesto rotundo y a la vez poético del que desbroza el campo antes de la siembra: aceptar que la amplitud y la diversidad de
5. Las mutaciones son transformaciones en el proceso de inflexión cultural, descubiertas a través de indicios de un giro epistemológico. El concepto se desarrolla ampliamente en el punto 1.3.3.
6. Los títulos de las conferencias evidencian el interés por explorar nuevas relaciones del diseño y la artesanía. Enumeramos algunas: Proximidades al diseño, una metodología

de intercambio en la tradición artesanal y las herramientas de diseño; Neoartesanía; Propuestas metodológicas: tejiendo comunidades de interaprendizajes; Los textiles indígenas latinoamericanos: sus retos frente al diseño y la moda contemporánea; Tradición e innovación: puentes posibles; Neoartesanía ecuatoriana: miradas y reflexiones sobre el trabajo colaborativo entre artesanos y diseñadores; Neoartesanía: hacia un cambio de paradigma en el campo artesanal (CIDAP, 2021).

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

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

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

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

11. De acuerdo con Bonsiepe (1982): “hay que encontrar la salida hacia un diseño endógeno, que surja de la realidad del contexto” (p. 23).

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

13. CONAR: estudio de Arquitectura de las primeras promociones de arquitectos en Cuenca; su obra más fecunda estuvo entre los años 1964-1974; su producción se inscribe en la denominada arquitectura moderna apropiada y, de acuerdo con Jaramillo (2016), profesor de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Cuenca, este grupo de arquitectos hizo “una apuesta por la ética y la estética, con realizaciones arquitectónicas que afianzaban su universalidad a través de la profundización de su inconfundible identidad” (p. 7). “Su obra arquitectónica conjuga con inteligencia y sensibilidad los conceptos fundamentales del movimiento moderno con aportes locales: productos de la zona, tecnologías

recreadas con experticias y saberes locales; en fin, una obra de gran carácter artesanal bajo los principios funcionales del modernismo (...) CONAR supo sintonizar los requerimientos de la nueva arquitectura surgidos del advenimiento de la modernidad en Cuenca con una mirada al contexto local” (Pauta, en Jaramillo, 2016, p. 1).

14. La OEA declaró a 1982 como el Año interamericano de las artesanías y esto provocó que diversos países de la región, especialmente México y Ecuador, profundicen el debate sobre el estado de las artesanías, su permanencia y cambio.

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

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

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

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

19. Su propósito fue realizar acciones de protección e investigación en el campo de la cultura popular.

20. Su propósito fue sistematizar y poner en valor el análisis de lo popular, propiciar investigaciones en el campo de las artesanías y la cultura popular en general.

21. Se creó al amparo del convenio Andrés Bello con la intención de aportar al espíritu integracionista regional y para convertirse en el mecanismo para el estudio, proyección y rescate de las artes populares.

22. Se impartieron en las instalaciones del CIDAP y luego en los Talleres de la Escuela de Diseño de la Pontificia Universidad Católica, sede en Cuenca, ahora Universidad del Azuay, con la participación de los profesores de la Escuela de Diseño. Fueron siete, dictados entre junio de 1977 y mayo de 1990.

23. En las memorias de estos cursos, señala Moreno Aguilar, la sociedad industrial y la técnica desafían a la producción artesanal y causa serios conflictos económicos a los artesanos. El diseñador debe unir las exigencias de la sociedad contemporánea con estas técnicas tradicionales hasta obtener un producto con un gran peso cultural y una gran calidad (CIDAP, 1986).

24. Relata León (2020): “tengo muy clara la visión de Claudio Malo y su trabajo en el CIDAP, con los artesanos y la preservación de la cultura local, todos los discursos apuntaban a conservar y valorar lo nuestro, a nivel de pensamiento, cultura, arte, eso se hablaba en estos tiempos (...) yo estaba trabajando en la fábrica de Artepráctico, desde el año 1969 y trabajé hasta 1982. La relación con el diseño fue esa, por eso me convocaron.

25. Allí había vivido la experiencia de diseño y desarrollo de productos y, por otro, estaba mi experiencia en vidrio soplado y técnica de vitral” (entrevista).

26. Las actividades productivas y económicas de la ciudad de Cuenca estaban marcadas por un importante aporte de la artesanía, agricultura y servicios como sectores más grandes, de esta manera: 25 % agricultura, artesanías 20,1 %, industria 4,7 %, construcción 6,6 %, transporte 2,9 %, comercio 9,9 %, servicios 23 %, minería 0,2 % y otros 7.5 % (Cordero, 2019).

27. Elisa Guillén (2001) relata que estos proyectos: “Eran guiados por docentes de la Facultad que nos daban las directrices para acudir a los talleres de los artesanos a levantar información acerca de las técnicas que realizaban y los productos elaborados, con esta información desarrollábamos bocetos de las propuestas inspiradas en elementos propios de la identidad cuencana y los entregábamos a los artesanos, quienes daban vida a estas ideas a través de sus habilidades y experticia. Recuerdo que en mi caso elaboré una matriz para joyas inspirada en la pollera de la chola cuencana que funcionaba como un módulo para realizar distintas propuestas al enlazarse con otros módulos del mismo tipo mediante un entretejido con hilos de bordar, tiempo después cuando visité al artesano con el que trabajé, con ayuda de su esposa había realizado nuevas propuestas a partir de ese módulo y las comercializaba en su local, pienso que los resultados del proyecto fueron un ganar-ganar, ya que como alumnos aprendimos acerca de las técnicas tradicionales de joyería y los artesanos a su vez se beneficiaron con apoyo en el proceso de diseño (entrevista, anexo 1) .

Glosario

- **ÁMBITO:** desde nuestro posicionamiento en esta investigación, incorporamos la noción de ámbito, como lugar de referencia o de pertenencia; implica un concepto emergente en el proceso de producción de conocimiento.
- En heurística significa que, a partir de ciertas expresiones en el uso del lenguaje (*idiolectos*, según Breyer (2000), nos constituimos en un ámbito).
- **APLICABILIDAD:** término que reemplaza al de *aplicación*, en referencia a la relación teoría- práctica; es la condición en que se sitúa la teoría cuando ya no se considera garante

del conocimiento, sino como referencia eventual en circunstancias y contextos particulares.

- **CONSTRUCCIÓN DE SENTIDO:** la ética cultural remite al concepto de *marco valorativo*, es decir, a aquello que confiere sentido a una construcción cultural, donde situamos al diseño y a las relaciones que le son pertinentes.
- **CONSTRUCTO:** nos referimos a un término que denota *construcción* y que no deviene de un modelo. Es una característica de la ética cultural contemporánea.
- **CULTURA DEL PRODUCTO:** hacemos referencia a *cultura del producto*, en cuanto al énfasis que el proceso de diseño pone en la realización del objeto como resultado de un proceso (Fernandez R. , 2013).
- **CULTURA DEL PROYECTO:** hacemos referencia a cultura del proyecto en cuanto al énfasis puesto en el proceso y en la visión del proyecto como (lugar de) construcción de sentido del diseño (Fernandez R. , 2013).
- **CULTURA DEL DISEÑO:** referimos a las manifestaciones que, en el ámbito del diseño, dan cuenta de la injerencia cultural contemporánea como expresión de una construcción libre de modelos determinantes.
- **EMERGENTES:** llamamos emergente a un *tercer término* que surge al poner en relación un sistema dicotómico (Derrida, 1989). No es una síntesis de los extremos en oposición, sino que es el concepto que deconstruye la dicotomía.
- **CONVERGENCIAS-DIVERGENCIAS-EMERGENCIAS:** En nuestro ámbito, esto implica componer una relación heurística, como juego de palabras, que no refiere al modelo cartesiano, sino al deslinde y a los vínculos en los *nudos problemáticos* que descubrimos en los procesos de conocimiento.
- **ESTADOS DE CONOCIMIENTO:** referimos, con esta expresión, a los cambios en la cultura que devienen de las diferencias en la concepción del conocimiento.
- **ESTRUCTURAS RELACIONALES:** referimos a textos, conceptos e imágenes que dan cuenta de argumentaciones para sustentar vínculos. Buscamos asociaciones no evidentes, en los procesos de conocimiento, son vínculos que se construyen como ejercicio de un pensamiento que conecta.
- **ÉTICA CULTURAL:** hacemos referencia a la conexión del proyecto con el contexto cultural de época y lugar donde se inserta. Esto implica la ponderación de los referentes en el caso del diseño.
- **HEURÍSTICA:** disciplina que hoy se incorpora a la epistemología, en los procesos de construcción de conocimiento. Su condición de *descubrimiento* remite a la construcción de vínculos, asociando datos de la información. En el campo del diseño, le atribuimos el rol de convertir un *tema en problema*, como objeto de estudio. El ejercicio del pensamiento complejo recurre a las estrategias heurísticas para armar *tramas conectivas*, en reemplazo de la secuencia de los procesos lineales.
- **IDENTIDAD CULTURAL:** nos referimos a la identidad como pertenencia que construye sentido en las diferencias; son rasgos de unidad y variedad en la cultura. Se trata de un constructo entre tradición y transformación. Las variables son las que definen su condición, en virtud de la dinámica social y cultural.
- **INFLEXIÓN CULTURAL:** referimos a inflexión, como el cambio con continuidad en un proceso cultural.

- *INTELECCIÓN*: en heurística del conocimiento se considera la capacidad de poner en juego la inteligencia y la intuición para descubrir o *darse cuenta*
- *INTERACCIÓN*: referimos a la relación continua o circunstancial, entre dos o más factores; es una relación comunicacional, interdependiente (de ida y vuelta).
- *LÓGICA DE SENTIDO*: decimos que las condiciones de contexto o ámbito de referencia y, eventualmente, las circunstancias o la previsión de consecuencias, constituyen una lógica para cada producción de diseño. *LUGAR DE ENUNCIACIÓN*: mencionamos la relevancia del punto de vista y del posicionamiento desde donde se argumenta la hipótesis.
- *OBJETIVACIONES PROVISORIAS*: nos referimos a los cortes intencionales (tentativos), en el proceso de una investigación, en diferentes momentos o circunstancias, a los que validamos temporalmente, dada su significación parcial en el ámbito de estudio.
- *PÉNDULO CULTURAL*: en la condición posmoderna, de la posguerra europea, se produjo el pasaje de un extremo a otro, en cuanto sistema de valores: del universalismo a las autonomías culturales, de lo homogéneo a lo heterogéneo, del orden al desorden, entre otras alteraciones a lo establecido. Lo denominamos *péndulo* porque sólo significaba ir del sistema al antisistema, dentro del mismo modelo.
- *PENSAMIENTO CONTEXTUAL*: nos referimos a articulaciones y conexiones sincrónicas que buscamos para analizar y comprender la construcción cultural de un determinado período.
- *PENSAMIENTO PROCESAL*: el pensamiento procesal nos conduce a conectar cortes en la historia, más allá del relato lineal.
- *PLANTEO PROBLEMÁTICO*: hablamos de claves en el desarrollo de un proyecto o investigación; así, buscamos las precisiones en el planteo del problema.
- *POSICIONAMIENTO*: nos referimos al lugar de enunciación, aquel que avala el sentido en la composición del problema y lo sitúa en contexto. Comprendemos que el posicionamiento implica remitir a la ética cultural, como interpretación del mundo desde una cultura específica, en tiempo y espacio.
- *REFLEXIÓN DIAGNÓSTICA*: referimos a las conjeturas que resultan al descubrir indicios de innovación en el estado de situación y que devienen de la visión crítica, desde un posicionamiento que sitúa un determinado campo de estudio.
- *SINTONÍA CULTURAL DE ÉPOCA*: es la alerta, como estado permanente, respecto del estado de la cultura. Italo Calvino (2014), decía que el conocimiento se desarrolla entre *la sintonía y la focalidad*; esto es una condición inherente al conocimiento.
- Vivimos la contemporaneidad y nos conectamos con los indicios del paradigma, que subyacen a nuestras focalizaciones específicas.
- *TRAMAS CONECTIVAS*: son conexiones no secuenciales ni determinadas a priori que refieren a un pensar relacional, como fases, en el pensamiento crítico o en el pensamiento proyectual.
- *VARIABLES*: son factores que elegimos intencionalmente en la composición de una problemática; puede haber situaciones cambiantes en un mismo campo problemático, si se cambian las variables.

Bibliografía

- Abril G. y Pauta R. (1991). Diseño de mobiliario para una vivienda aplicando la técnica de hierro forjado. [Tesis de grado]. Universidad del Azuay.
- Acha, J. (1981). *Arte y sociedad latinoamericana. El producto artístico y su estructura*. Fondo de Cultura Económica.
- Acha, J. (1993). *Las culturas estéticas de América Latina-reflexiones*. Universidad Autónoma de México.
- Acha, J. (1995). *Introducción a la teoría de los diseños*. Trillas Arfuch, L. (2005). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Prometeo.
- Arroyo, O. (2007). Cuenca vista de fuera. *CIDAP, Revista de Artesanías de América*, 65, 11-24. Artesanías de Colombia. (2013). *Encuentro interdisciplinario sobre la producción, comercialización y consumo de productos artesanales en Colombia*. Artesanía, diseño y manualidad. Multimpresos.
- Artesanías de Colombia. (2014). *Orígenes: honrando las raíces de la artesanía colombiana*. Ediciones Artesanías de Colombia.
- Asamblea Nacional del Ecuador (2008). Constitución Política del Ecuador. Quito. <https://n9.cl/gr4e>.
- Avenburg, K. y Mataresse, M. (2019). Introducción. Cruces entre cultura y diseño: repensando el diseño de los procesos culturales y los abordajes culturales del diseño. En *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 71 (pp. 11-19). Universidad de Palermo.
- Bajtín, M. (2002). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI.
- Barbero, J. M. (2002). Culturas populares. En C. Altamirano (Ed.), *Términos críticos de la sociología de la Cultura* (pp. 49-60). Paidós.
- Bauman, Z. (1996). De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad. En S. Hall y P. Du Gay (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 40-68). Amorrurtu Editores.
- Bauman, Z. (2004). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica
- Bergerón, V. y Peña, J. (2011). Diseñar el futuro a partir de los materiales. En C. Cruz y J. Á. Prieto (Coord.), *Diseñando con las manos: proyecto y proceso en la artesanía del siglo XXI* (pp. 92-105). Fundación Española para la Innovación de la Artesanía (Fundesarte).
- Berkoff, S. y Gutman, L. (2013). Diseño, arte y artesanía. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, XV, 22, 204-225. Universidad de Palermo
- Blanco, R. (2016). *Diseño argentino. Permanencias*. Diseño editorial. Bonsiepe, G. (1978). *Teoría y práctica del diseño industrial*. Gustavo Gili. Bonsiepe, G. (1982). *El diseño de la periferia*. Gustavo Gili.
- Bonsiepe, G. (1999). Del objeto a la interfase: mutaciones del diseño. Ediciones Infinito.
- Bonsiepe, G. (2012). Introducción al diseño industrial. En G. Simón Sol (Ant.), *Diseño, arte, cultura y tecnología* (pp. 90-197). Casa abierta el tiempo. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Bourdieu, P. (1980). *El sentido práctico*. España Editores.
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción, criterios y bases sociales del gusto*. Taurus. Bourdieu, P. (2002). *Campo del poder, campo intelectual, itinerario de un concepto*. Montessoror.
- Breyer, G. (2007). *Heurística del diseño*. Nobuko.

- Briones, C. (1996). Culturas, identidades y fronteras, una mirada desde las producciones *cuarto mundo*. *Revista de Ciencias Sociales*, 5, 121-133.
- Bugallo, G. (2015). Matín Churba: una cultura diferente. Planeta urbano. <https://elplane-taurbano.com/2015/06/martin-churba-una-cultura-diferente/>
- Calvera, A. (2017). Cuestiones de fondo. La hipótesis de los tres orígenes del diseño. En Campi Valls y Ó. Salinas (Coord.), *Diseño e historia. Tiempo, lugar y discurso*. (pp. 63-85). Designio.
- Calvino, Í. (2008). *Seis propuestas para el nuevo milenio*. Siruela.
- Campi, I. (2013). *La historia y las teorías historiográficas del diseño*. Designio. Capra, F. (1987). *El punto crucial ciencia, sociedad y cultura naciente*. Integral D.L. Capra, F. (2002). *La trama de la vida*. Anagrama.
- Carvajal, I. (2016). *Universidad, sentido y crítica*. Centro de publicaciones PUCE. Cardenas, M. (2016). *Diseño del objetos electronicos en paja toquilla*. [Tesis de grado]. Universidad del Azuay.
- Casa de la Cultura (2021). Breve historia de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión. <https://n9.cl/foqal>.
- Castoriadis, C. (2001). *Figuras de lo pensable; encrucijadas del laberinto*. VI. Fondo de cultura económica de Argentina.
- CIDAP (1986). *Experiencias en Diseño, Memorias del VII curso interamericano de Diseño artesanal*. Brasilia.
- CIDAP (2007). *Revista Artesanías de América*. Ediciones CIDAP.
- CIDAP (2021). ARDIS 2021/Edición Textil. CIDAP. <https://n9.cl/b7ou>.
- Colby, B. (1977). La redundancia en el comportamiento. En A. G. Smith (Comp.), *Sintáctica*. Tomo II (pp. 311-322). Ediciones Nueva Visión.
- Congreso Nacional del Ecuador (1979). *Constitución Política del Ecuador*. Quito. Congreso Nacional del Ecuador (1998). *Constitución Política del Ecuador*. Quito. <https://n9.cl/afo2j>.
- Cordero, J. (2019). Historia de Cuenca y su región. Cronología de Cuenca: 1957-2000. Publicación de la Municipalidad de Cuenca, Universidad de Cuenca y Universidad del Azuay.
- Cravino, A. (2020). Hacia una epistemología del diseño. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación (Ensayos)*, Cuaderno 82, 33-45.
- De la Barrera Medina, M. S. (2019/2020). El diseño como objeto artesanal de consumo e identidad. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, Cuaderno 90, 91-106.
- De Ponti, J. y Gaudio, A. (2008). Argentina 1940-1983. En G. Bonsiepe y S. Fernández (Eds.), *Historia del Diseño en América Latina y el Caribe* (pp. 24-43), Blücher.
- De Sousa Santos, B. (1998). *De la mano de Alicia. Lo social y lo político en la postmodernidad*. Siglo del Hombre Editores. Ediciones Uniandes.
- De Sousa Santos, B. (2009). Una epistemología desde el Sur. Siglo XXI.
- DeNicola, A. O. y DeNicola, L. (2012). Design schools, traditional craft and the nation- state in contemporary India. *Cultural Studies*, 26, 787-813.
- Derrida, J. (1989). *Márgenes de la filosofía*. Cátedra.
- Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*. Paidós.

- Devalle, V. (2019). Diseño y artesanía en América Latina. Imágenes en tensión entre lo dominante, lo residual y lo emergente. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, Cuaderno 96*, 19-28.
- Díez, P. (2009). Paredes de mimbre en el pabellón español de la expo de Shangai. <https://n9.cl/5xwgv>.
- Dussel, F. (1973). *América Latina, dependencia y liberación*. CLACSO.
- Echeverría, B. (2013). *La modernidad de lo barroco*. Ediciones Era.
- Eco, U. (1994). *Signo*. 2.ª ed. Labor.
- Escobar, T. (2000). Identidades en tránsito. Centro Teórico Cultural. <http://acd.ufrj.br/pacc/artelatina/tico.html>
- Escobar, T. (2012). *La belleza de los otros*. 2.ª ed. Fondo Editorial Casa de las Américas
- Escobar, T. (2016). Identidad constructo vs. identidad sustancia. <http://fba.unledu.ar> Escuela de organización industrial. (2013). I Encuentro de Ciencia y Artesanía. <https://www.eoi.es/es/eventos/11993/i-encuentro-de-ciencia-y-artesania>.
- Fernández, G. (2002). *El giro aplicado, transformaciones en el saber, en la filosofía contemporánea*. Serie Investigaciones éticas. UNL.
- Fernández, R. (2013a). *Modos del proyecto*. Nobuko. Fernández, R. (2013b). *Inteligencia Proyectual*. Teseo.
- Fernández, S. y Bonsiepe, G. (Coord.) (2008). *Historia del diseño en América Latina y el Caribe. Industrialización y comunicación visual para la autonomía*. Blücher.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (1980). El poder, los valores morales y el intelectual, entrevista a M. Foucault, por Michael Bess. <https://n9.cl/sq791>.
- Frampton, K. (1983). *Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia*. The Yale Architectural Journal 20.
- Frampton, K. (2000). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili.
- Furtado, C. (1978). *Criatividade e dependência da civilização industrial*. Circulo do libro.
- García, R. (2000). *El conocimiento en construcción*. Gedisa. García, R. (2006). *Los sistemas complejos*. Gedisa.
- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. Grijalbo
- García Canclini, N. (2002). Hibridación. En C. Altamirano (Dir.), *Términos críticos de la sociología de la cultura* (pp. 123-126). Paidós.
- Garrido, M. L. (2019-2020). La división arte/artesanía y su relación con la construcción de una historia del diseño. *Centro de estudios en Diseño y Comunicación. Cuaderno 90*, 35-46.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Taurus.
- Gil Claros, M. G. (2012). El discurso de las ciencias humanas y sociales. *Boletín virtual B 24*, 59-74.
- Giordano, D. (1991), Diseño, artesanía y dependencia. *CIDAP, Revista Artesanías de América*, 36, 35-44
- Giordano, D. (2004). Problemática del posgrado. SEMA (filial metropolitana). Giordano, D. (2016). Claves contextuales para el diseño en América Latina. En *Universidad Verdad*, 70, 189-204.

- Giordano, D. (2018). Cuestiones de Diseño, equilibrio inestable sobre campos imprecisos. Ediciones Librería Técnica CP 67.
- Giordano, D. (2020). *Altermundo y ultramundo*. Centro de Heurística de la Universidad del Buenos Aires CHEU (inédito).
- Giordano, D. y Jaramillo, D. (1990). *Geometría y Morfología*. CIDAP.
- González, W. (2017). *El impacto tecnológico en la artesanía peruana*. Universidad Nacional de Ingeniería.
- Grüner, E. (2005). *El fin de las pequeñas historias*. Paidós.
- Gutiérrez Álvarez, C. (2017). Una introducción a la epistemología del Sur, por una reflexión situada. *Diálogos-Revista do Departamento de Historia e do Programa de Pos-Graduacao em Historia*, 21(1), 26-35.
- Hall, S. (1996). ¿Quién necesita identidad? En S. Hall y D. G. Paul (Eds.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Amorrortu.
- Hayles, K. (1993). *La evolución del caos*. Gedisa.
- Hernández, M. (2007). Sobre los sentidos de “multiculturalismo” e “interculturalismo”. *Revista de Sociedad, Cultura y Desarrollo Sustentable*, 3(2), 429-442.
- Jaramillo, C. (2016). Conar y la arquitectura moderna apropiada. Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca.
- Jaramillo, D. (1988). La formación del diseñador profesional. *Universidad Verdad*, 3, 83- 92.
- Jaramillo, D. (1991). Enseñanza del diseño y las artesanías. *CIDAP, Revista Artesanos y Diseñadores*, 36, 65-74.
- Jaramillo, D. (2018). Prólogo. En D. Giordano. *Cuestiones de Diseño, equilibrio inestable sobre campos imprecisos* (pp. 13-16). Librería Técnica CP 67.
- Kaya, C. y Yagız, B. (2011). Design in Informal Economies. Craft Neighborhoods in Istanbul. *Design Issues* 27(2), 59-71.
- Kennedy, A. y Zapata, C. (2012). *El alma de la tierra*. Prefectura del Azuay.
- Kuhn, T. (1993). *La estructura de las revoluciones científicas*. Fondo de CulturaEconómica.
- Larrea de Granados, E. (2014). El currículo de la educación superior desde la complejidad sistémica. Consejo de Educación Superior. <https://n9.cl/ncvib>
- Larrea Solórzano, D. (2020). Trama, aunque sea urdimbre. Las transformaciones de las representaciones visuales en las artesanías salasacas ante los procesos migratorios; las interacciones con el arte y el diseño ecuatoriano (1960-2018). [Tesis Doctoral]. Universidad de Palermo.
- Latour, B. (2009). *Nunca fuimos modernos. Memorias del grupo de estudio CTS.FLACSO*.
- Lebendiker, A. (2011). Local Design and Development: A space for coordination between design, craft and territory. *Strategic Design Research Journal* 4(2), 33-39.
- Lee, I. (2009). Construcción de vínculos comerciales entre el contexto productivo artesanal local y el mercado asiático a través de una codificación de comunicación cultural. [Tesis de maestría]. Universidad del Azuay.
- León, E. y Montore, M. (2008). Brasil. En S. Fernández y G. Bonsieppe (Eds.), *Historia del Diseño en América Latina y el Caribe* (pp. 62-109). Blücher.
- Lotman, I. (1996). *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Selección y traducción del ruso de Desidereo Navarro. Cátedra.

- Lotman, I. (1998). *La semiósfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Selección y traducción del ruso de Desiderio Navarro. Cátedra.
- Lotman, I. (2000). *La semiósfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Selección y traducción del ruso de Desiderio Navarro. Cátedra.
- Malo, S. (1990). *Desarrollo gráfico sistemático, utilización de selos de las culturas representativas del período de Desarrollo Regional en Ecuador*. [Tesis de grado]. Universidad del Azuay.
- Maldonado, T. (1977). *Vanguardia y racionalidad: artículos, ensayos y otros escritos 1946-1974*. Gustavo Gili.
- Malo González, C. (1990). *Expresión gráfica. Décimo curso interamericano de diseño Artesanal*. CIDAP.
- Malo, González, C. (2006). *Arte y cultura popular*. 2.ª ed. CIDAP/Universidad del Azuay.
- Malo, González, C. (2007). Decadencia y cambio en las artesanías, el caso cuencano. *CIDAP, Revista Artesanías de América*, 65, 59-84.
- Malo González, C. (2008). *Artesanías, lo útil y lo bello*. CIDAP/ Universidad del Azuay.
- Malo González, C. (2009). Lo elitista y lo popular. *CIDAP, Revista Artesanías de América*, 69, 7-18.
- Malo, González, C. (2015). Tejiendo relaciones significativas, entre nudos, urdimbres y tramas. *CIDAP, Revista Artesanías de América*, 72, 35-42.
- Malo Toral, G. (1996) Estudio y caracterización de rasgos del Art Decó, su aplicación a una línea de lámparas. [Tesis de grado]. Universidad del Azuay.
- Malo Toral, G. (2007). Artesanía y Moda. *CIDAP, Revista Artesanías de América*, 185- 200.
- Malo Toral, G. (2009). *Interacciones entre diseño y artesanía, hacia una nueva significación desde la enseñanza académica a la realidad proyectual caso de estudio: fibras semirrígidas y tejidos de la región*. [Tesis de Maestría]. Universidad del Azuay.
- Malo Toral, G. (2015). Tejiendo relaciones significativas, entre nudos, urdimbres y tramas. *CIDAP, Revista Artesanías de América*, 74, 35-42.
- Malo Toral, G. (2020/2021). Resonancias de Bauhaus en Latinoamérica y el caso de la Escuela de Diseño en Cuenca, Ecuador. Entre similitudes y diferencias, ¿una Bauhaus latinoamericana? *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, Cuaderno* 113, 93-104.
- Manzini, E. (1992). *Artefactos, hacia una nueva ecología del ambiente artificial*. Celeste ediciones y experimenta (ediciones de diseño).
- Manzini, E. (2015). *Cuando todos diseñan, una introducción al diseño para la innovación social*. Theoria.
- Margolin, V. (2002). *The Politics of the Artificial: Essays on Design and Design Studies*. University of Chicago Press.
- Matarrese, M. (2013). *Cuerpo, arte y diseño, Cestería pilagá: una aproximación desde la estética y el cuerpo*. Cuadernos de la Universidad de Palermo.
- Maturana, H. Varela, F. (1990). *El árbol del conocimiento*. Debate.
- Mendoza de Graterol, E. y Mendoza de Lorbes, M. A. (2008). El cambio de paradigma en las organizaciones como fundamento del estilo de liderazgo ético. <https://n9.cl/o6rr0>.
- Moles, A. (1990). *Ciencias de lo impreciso*. Librero Editor. Moles, A. (1992). *La creación científica*. Taurus.
- Molina, A. (1996). Diseño de una línea de accesorios de vestir en paja toquilla. [Tesis de

- grado]. Universidad del Azuay.
- Montaner, J. M. (2002). *Las formas del siglo XX*. Gustavo Gili.
- Morín, E. (1994). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa.
- Muñiz Leal, L. C. (2016). El «lugar de enunciación»: sobre la realidad de la interpretación histórica. *Euphyia* 10(18), 9-30.
- Najmanovich, D. (2005). *El juego de los vínculos*. Biblos.
- Novaes, H. T. y Diaz R. (2008). Contribuições ao Marco Analítico-Conceitual da Tecnologia Social. En R. Dagnino (Org.), *Tecnologia Social fermenta para construir outra sociedade* (pp. 18-54). Río de Janeiro.
- Olivé, L. (2004). *Interculturalismo y justicia social*. UNAM.
- Papanek, V. (1977). *Diseñar para un mundo real: ecología humana y cambio social*. Blume.
- Paz, O. (1979). *In/mediaciones*. Seix Barral.
- Pabón, C. (2018). Aymarás tejen dispositivos para el corazón en Bolivia. SciDevNet. <https://n9.cl/6qxnq>.
- Pérez-Taylor, R. (2002). *Antropología y complejidad*. Gedisa.
- Pontificia Universidad Católica. Escuela de Diseño (1984). Proyecto de constitución en Facultad de Diseño.
- Prieto, J. (2011). Artesanía, arte, diseño: reflexiones previas. En C. Cruz y J. Á. Prieto (Coord.), *Diseñando con las manos: proyecto y proceso para la artesanía del siglo XX* (pp. 11-24). Fundación Española para la Innovación de la Artesanía (Fundesarte).
- Rengel, I. y Malo, E. (1996). Diseño de estampado textil a partir de las formas del hierro forjado en Cuenca. [Tesis de grado]. Universidad del Azuay.
- Reyes, D. (2016). La paja toquilla en el espacio interior. [Tesis de grado]. Universidad del Azuay.
- Ricoeur, (1961). *Universal Civilization and National Culture*. Northwestern University Press.
- Rodríguez Morales, L. (2012). Sobre los cambios paradigmáticos en el diseño. www.researchgate.net/publication/299660226
- Rodríguez, F. y Salcedo, M (2008), Colombia. En S. Fernández y G. Bonsieppe (Eds.), *Historia del Diseño en América Latina y el Caribe* (pp. 88-109). Blücher.
- Rostangol, S. (1989). *Las artesanas hablan: memoria colectiva de manos del Uruguay*. CIEDUR.
- Rubio, M. A. (2019-2020). El Diseño sistémico transdisciplinar para el desarrollo sostenible neguentrópico de la producción artesanal. *Centro de estudios en Diseño y Comunicación, Cuaderno 90*, 61-75.
- Samaja, J. A. (2004). *Epistemología y metodología: elementos para una teoría de la investigación científica*. 3.ª ed. Eudeba.
- Sanchez, G, (2019). Introducción del diseño paramétrico a la Joyería tradicional. [Tesis de grado]. Universidad del Azuay.
- Sandoval, M. A. (2019-2020). Relaciones de complejidad e identidad entre artesanía y diseño. *Centro de estudios en Diseño y Comunicación, Cuaderno 90*, 47-59.
- Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Traducción, prólogo y notas de Amado Alonso. Losada.
- Sennet, R. (2009). *El Artesano*. Anagrama.
- Soini-Salomaa, K. y Seitamaa-Hakkarainen, (2012). The images of the future of craft and

- design students - professional narratives of working practices in 2020. *Arte Design y Communication in Higher Education*, 11(1), 17-32.
- Soto, A. (1990). La aplicación del diseño en el medio ambiente natura. *CIDAP, Revista Diseño y Artesanía*, s. n., 175-273.
- Strauss, C. L. (2011). *La antropología frente a los problemas del mundo moderno*. Libros del Zorzal.
- Thomas, H. y Fresoli, M. (2008). En búsqueda de una metodología para investigar Tecnologías Sociales. Texto presentado no Seminário Tecnologia para Inclusão Social e Políticas Públicas na América Latina. Río de Janeiro, 24 e 25 de novembro de 2008. Con la colaboración de: Milena Pavan Serafim (GAPI-Unicamp); Rafael Dias (GAPI-Unicamp); Rodrigo Fonsec (pp. 113-139). Río de Janeiro.
- Torres, E. (2015). Diseño y Neoartesanía. *Artesanías de América*, 74, 50-57. Trocha, (2019 /2020). Las artesanías Zenú: transformaciones y continuidades. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, Cuaderno 90*, 107-124.
- Troya, D. (2015). Diseño de una vailla con rasgos culturales de las fiestas del Inty Raymi. [Tesis de grado]. Universidad del Azuay.
- UNESCO (2009). Taller A+D. Encuentro en Santiago de Chile.
- UNESCO (2001). Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural. <https://n9.cl/d4767>.
- Universidad del Azuay. Facultad de Diseño (2016). *Voces: Libro conmemorativo de los 30 años de la Facultad de Diseño de la Universidad del Azuay*. Casa Editora
- Universidad del Azuay. Universidad del Azuay, Facultad de Diseño (20 de febrero de 2001). Reforma curricular UDA.
- Universidad del Azuay, Facultad de Diseño (20 de febrero de 2005). Carrera de Diseño de Interiores. UDA.
- Universidad del Azuay, Departamento de Posgrados (2006). Proyecto de Maestría en Diseño. Archivos Posgrados. UDA.
- Universidad del Azuay, Facultad de Diseño (2009). Reforma curricular 2009. Archivos Facultad. UDA.
- Universidad del Azuay, Departamento de Posgrados (2010). Listado Tesis, maestría en Diseño. Archivos Posgrados. Cuenca.
- Universidad del Azuay, Departamento de Posgrados (2013). Proyecto de Maestría en Diseño. Archivos Posgrados. Cuenca.
- Universidad del Azuay, Facultad de Diseño (2018). Reforma curricular 2018. Archivos Facultad. UDA.
- Universidad del Azuay (2021). Archivos Facultad de Diseño.
- Valdés de León, G. (2010). Tierra de nadie. Una molesta introducción al estudio del Diseño. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.
- Valdés de León, G. A. (2008). Latinoamérica en la trama del Diseño. *Entre la utopía y la realidad. Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 26, 53-61.
- Vasilachis de Gialdino, I. (2009). Prólogo. En I. Vasilachis de Gialdino, *Estrategias de investigación cualitativa*. Gedisa.
- Vega, J. G. (1991). *Diseño de una línea de lámparas con rasgos relacionados a la cultura aborigen del Ecuador*. [Tesis de grado]. Universidad del Azuay.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social*. Gedisa

- Vilchez, L. C. (2019/2020). Del símbolo a la trama. *Centro de estudios en Diseño y Comunicación, Cuaderno 90*, 21-34.
- Vintimilla de Crespo, E. (2005). *El sabor de los recuerdos*. Ediciones Altaflor Vom.
- Stamm, B. (2008). *Managing, innovation, design and creativity*. 2.^a ed. Jhon Wiley & sons.
- Wainhaus, H. (2014). *Heurística 2. Vox/MORPHIA*
- Wilde, G. (s.f.). La problemática de la identidad en el cruce de perspectivas entre antropología e historia. NAYA, ciudad virtual de Antropología y Arqueología.
- Wright, S. (2007). La politización de la cultura. En M. Boivin y A. Rosato (Ed.), *Construcciones de otredad: una construcción a la antropología social y cultural* (pp. 128-141). Antropafagia.
- Yair, K. (2011). *Making value: craft in changing times*. Cultural Trends.
- Ynoub, R. (2015). *Cuestión de método, aportes para una metodología crítica*. Cengage Learning.
- Ynoub, R. (2020). Epistemología y metodología en y de la investigación en diseño. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, Cuaderno 82*, 17-31.
- Zambrano, M. (1997). *Diseño de una línea de joyas en base a rasgos de la cultura Salasaca*. [Tesis de grado]. Universidad del Azuay.
- Zárate Ortiz, J. F. (2014). La identidad como construcción social desde la propuesta de James Tylor. *EIDOS*, (23), 117-134.

Entrevistas

- Balarezo, D. (25 de 01 de 2021). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la Artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Barreto, L. (21 de 01 de 2021). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la Artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Bustos, L. (23 de 01 de 2020). La fundación de la Escuela de Diseño en Cuenca (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Chaca, W. (22 de 01 de 2021). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Corral, R. (13 de 01 de 2021). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Delgado, G. (02 de 02 de 2021). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Eljuri, G. (5 de septiembre de 2019). Nociones de cultura e identidad contemporáneas (Malo Toral, G., entrevistadora). Gálvez, F. (13 de 01 de 2021). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Guillén, M. (11 de 01 de 2020). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Jaramillo, D. (04 de 03 de 2020). La fundación de la Escuela de Diseño en Cuenca (Malo Toral, G., entrevistadora).

- Malo González, C. (21 de 06 de 2019). La fundación de la Escuela de Diseño en Cuenca (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Lazo, J. (20 de 02 de 2021). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- León, P. (24 de 01 de 2020). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Loor, S. (02 de 02 de 2021). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Malo, S. (14 de 10 de 2019). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Pesantez, C. (22 de 01 de 2021). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Sanmartín, J. (4 de 02 de 2021). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Saravia, D. (4 de 02 de 2021). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Serrano, C. (20 de 02 de 2021). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Tamayo, J. (23 de 01 de 2020). La fundación de la Escuela de Diseño en Cuenca (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Trelles, M. (11 de 01 de 2021). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Torres, E. (24 de 01 de 2021). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Valdez, F. (21 de 01 de 2021). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Velasco, B. (08 de 04 de 2019). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Vega, J. (2 de 02 de 2020). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
- Zeas, S. (27 de 01 de 2021). La Escuela de Diseño en Cuenca, su relación con la artesanía (Malo Toral, G., entrevistadora).
-

Abstract: This research seeks to discover significant links between design and culture in order to understand what we now call the construction of meaning from the experiences detected in the disciplinary field of design. We are referring to two cuts of the cultural process delimited in a particular context, which implies thinking about design in relation to context variables, the modes assumed by the practice and the reflections emerging from that practice. We consider two cultural moments in recent history in Latin American thought: the first refers to design and its presentation as a university discipline in Cuenca, Ecuador, in the eighties. We are located in a country and, particularly in a city, closely linked to crafts. The second moment is the passage from the 20th to the 21st century and

we refer to a moment of cultural inflection, a context of different significance for design. The cultural breaks in the history of design highlight the changes in the ways of assuming knowledge and the degree of interference in the culture of design. It is our interest in this research to track the incidence of these issues in the field of design, as an academic space for professional training.

Keywords: Design - Crafts - cultural heritage- Design Education

Resumo: Esta pesquisa busca descobrir vínculos significativos entre design e cultura para compreender o que hoje chamamos de construção de sentido a partir das experiências detectadas no campo disciplinar do design. Estamos nos referindo a dois recortes do processo cultural delimitados em um determinado contexto, o que implica pensar o design em relação às variáveis do contexto, dos modos assumidos pela prática e das reflexões que dela emergem. Consideramos dois momentos culturais da história recente do pensamento latino-americano: o primeiro se refere ao design e sua apresentação como disciplina universitária em Cuenca, Equador, na década de oitenta. Estamos inseridos num país e, sobretudo numa cidade, intimamente ligada ao artesanato. O segundo momento é a passagem do século XX para o XXI e referimo-nos a um momento de inflexão cultural, um contexto de diferentes significados para o design. As rupturas culturais na história do design destacam as mudanças nas formas de assumir o conhecimento e o grau de interferência na cultura do design. É nosso interesse nesta pesquisa rastrear a incidência dessas questões no campo do design, enquanto espaço acadêmico de formação profissional.

Palavras-chave: Design - Artesanato - patrimônio cultural - Design Education

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