

diseño(s) prácticas y periferias otro(s)

Organizadores



FESTIVAL
INTERNACIONAL DE LA
IMAGEN



Aliados



Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano

Carrera 4 n.º 22-61 Bogotá, D.C., Colombia pbx: 2427030

www.utadeo.edu.co

**FUNDACIÓN UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ
JORGE TADEO LOZANO**

Carlos Sánchez Gaitán

Rector

Felipe César Londoño López

Vicerrector Académico

Vicerrector de Investigación, Creación e Innovación (E)

Liliana Álvarez Revelo

Vicerrectora Administrativa

Claudia Angélica Reyes

Jefe de Investigación, Creación e Innovación

Óscar Alonso Salamanca Ramírez

Decano de la Facultad de Artes y Diseño

Hecho el depósito legal que establece la ley

ISBN digital: 978-958-725-348-1

<https://doi.org/10.21789/9789587253481>

Primera edición, 2024

EQUIPO EDITORIAL UTADEO

Marco Giraldo Barreto

Jefe editorial

Sylvana Blanco Estrada

Susan Heilbron Luna

Diseño editorial

Juan Carlos García Sáenz

Coordinación revistas científicas

Sandra Guzmán

Distribución y ventas

Lorena Galindo Guerrero

Asistente administrativa

EDICIÓN

Mg. Claudia Angélica Reyes Sarmiento

Editora

Lorena Castro

Correctora de estilo

Sylvana Silvana Blanco Estrada

Diseño pauta gráfica

Susan Heilbron Luna

Diagramación

En nombre de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano le agradecemos a usted, el lector de esta obra, por apoyar el trabajo de todas las personas que hacen posible que el conocimiento llegue a sus manos al adquirir este texto de manera legal, así como el interés por el conocimiento que producen nuestros investigadores, y el apoyo que pueda darnos para que éste tenga un mayor alcance.

Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano | Vigilada Mineducación. Reconocimiento de personería jurídica: Resolución No. 2613 de 14 de agosto de 1959, Minjusticia. Acreditación institucional de alta calidad, 6 años: Resolución 4624 del 21 de marzo de 2018, Mineducación.

© Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin autorización de la universidad.

COORDINADORES TEMÁTICOS:

Ángela Dotor
Andrea Lorena Guerrero
Angélica Reyes
Alfredo Gutiérrez
Camilo Páez
Cira Inés Mora
Diana Castelblanco
Diego Bermúdez
Diego Granados
Edward Salazar
Felipe César Londoño
Fernando Álvarez
Gloria Barrera
Jaime Pardo
Juan Manuel España
Leonardo Páez Vanegas
María Clara Salive
Marisol Orozco
Martha Fernández
Paula Acosta
Silvia Buitrago
Victoria Eugenia Peters Rada

INTEGRANTES DEL COMITÉ CENTRAL DEL IC DHS:

Paul Atkinson
Tevfik Balçiroğlu
Helena Barbosa
Priscila Farias
Lucila Fernández
Fredie Floré
Héctor Flores Magón Y Jiménez
Haruhiko Fujita
Javier Gimeno Martínez
Yuko Kikuchi
Pekka Korvenmaa
Tingyi S. Lin
Oriol Moret
Oscar Salinas-Flores
Wendy Wong
Jonathan Woodham
Fedja Vukić

EDICIÓN DE RELATORÍAS:

Mg. Claudia Angélica Reyes Sarmiento

Contenido

Presentación	
Diseños de los Sures, Diseños Otros, los diseños desde y hacia otros mundos	5
1. Estudios críticos sobre el diseño en Latinoamérica: prácticas, discursos y debates contemporáneos	20
2. Desarrollo tecnológico de proyectos gráficos, visuales y audiovisuales en espacios alternativos de circulación y aprendizaje	119
3. Arqueodiseño en los diseños de sur	180
4. Consumo y cultura material, nuevas visiones historiográficas	272
5. Diseño, Archivo y Memoria	371
6. Historiografía del diseño desde una perspectiva de género	481
7. Diseño en espacios de diversidad lingüística y multicultural	579
8. Diseño, arte y ciencia	647

Diseños de los Sures, Diseños Otros, los diseños desde y hacia otros mundos

Alfredo Gutiérrez Borrero
Profesor Asociado Área Académica de Diseño de Producto
Facultad de Artes y Diseño
Universidad Jorge Tadeo Lozano

Justificación

En una época de crisis dentro de crisis (planetaria, civilizatoria, social, educativa, personal), en la cual las crisis se traslapan unas con otras, resulta necesario configurar las realidades a partir de más de una sola forma de prefigurar mundos futuros, como decisiones de sentido y trazas de memoria que determinan la anticipación y el poder ser de las cosas. Cada grupo humano intenta materializar y expresar interacciones entre sí y con su entorno de modos particulares. El sur o los sures en plural, y las teorías y enfoques asociados, desde hace varias décadas, más allá de relaciones de saber-poder entre puntos cardinales, convocan en diferentes campos del saber (sociología, antropología, artes, comunicación) un cúmulo de pensamientos y acciones atentos a modos y maneras de *enactuar*¹ la vida, que se alejan de toda prescripción y proscrición mono cultural y monológica.

1. En 1991 el biólogo chileno Francisco Varela, junto con Evan Thompson y Eleanor Rosch (1991), introdujo la noción de enacción para describir la idea de la cognición como un proceso dinámico que se vive en el cuerpo en el que el organismo cognoscente produce (trae a presencia) su mundo mediante un acoplamiento sensoriomotor con el entorno (v. Varela, Thompson, y Rosch, 1991/2018). El concepto es usado con frecuencia dentro de los planteamientos de diseño autónomo por Arturo Escobar.

En 2021 resulta evidente que está surgiendo un espacio transnacional, anclado principalmente, pero no exclusivamente, en el Sur Global, que problematiza el arraigo de un nuevo diseño en las relaciones históricas globales de poder y dominación, explorando las diversas formas en que se han dado los términos de la relación entre el diseño y las historias del colonialismo y el imperialismo, su funcionamiento dentro del contexto moderno/ matriz colonial de poder, geopolítica del conocimiento (eurocentrismo), racismo y modernidad colonial capitalista patriarcal (Escobar 2018).

Dentro de este campo transnacional de estudios críticos en diseño, empiezan a tener presencia, entre otras indagaciones, la de los llamados diseños de los sures (Gutiérrez, 2015, Álvarez y Gutiérrez, 2017) y la de los caracterizados como diseños otros (Gutiérrez, 2020).

En primera instancia, la aproximación de los diseños de los sures, parte del sur, como un término polisémico y se extiende para pensar más allá de su singularidad, la idea de sures en plural, fuera de un sur fijo, singular o esencial: sures como escenarios donde, en virtud de la convivencia con la necesidad, prosperan el intercambio y la ayuda mutua y las culturas de la reparación (Fry, 2017); o bien, sures donde la escasez y la complejidad de la existencia, determinan la subsistencia de habilidades politécnicas sin entregar la riqueza adaptativa humana a la especialización profesional y consumista (Álvarez y Gutiérrez, 2017); o sures ubicados fuera de lugares identificados con el sur geográfico, para poner un caso en escenarios como el del Este de Asia donde, como nos recuerda Fujita (2016), aún a partir y dentro de la modernidad (o como reacción a esta) desde el siglo XIX cientos de millones de personas, se refieren al diseño y lo practican, sin emplear dicha palabra y desde códigos comunicativos que beben en tradiciones más antiguas que la Occidental, con términos como: *sheji* en chino o *sekkei* en japonés.

Desde epistemologías distintas y ontologías divergentes, las articulaciones prefigurativas, políticas y culturales del sur, evocan mucho más que territorios particulares, no hablamos aquí bajo ninguna circunstancia solamente de los sures geográficos —sino y sobre todo de sures epistemológicos y ontológicos, como todo lo puesto abajo, detrás o al lado de cualquier orden prevalente—, pero tampoco se alude necesariamente con sures a aquellos lugares que han sufrido el padecimiento de órdenes civilizatorios externos, sino más bien se apunta con este término a lo que describe procesos matizados de reconocimiento e interacción y encuentro entre vínculos culturales interconectados de maneras profundas y variadas (Papastergiadis, 2017).

En los sures acontecería lo que Boaventura de Sousa Santos llama una artesanía de las prácticas, allí donde la lógica no es mecánica, y los procesos, herramientas materiales y metodologías marcan algunas condiciones, pero queda vía libre para un margen de libertad creativa, en el marco del cual la repetición es vista como creación y las reglas y metodologías pueden y suelen ser modificadas y readaptadas cuando no francamente desobedecidas (Santos, 2018).

Los sures comprenden heterogéneas posiciones y disposiciones de sentimiento, pensamiento y acción, *policardinales* (término para dar cuenta del movimiento desde y hacia todos los sentidos y propuesto por Alfredo Gutiérrez en lugar de no occidental), que se originan en otros pasados y permiten optar por alternativas de futuro diferentes (Gutiérrez, 2021a). Desde el interior de la Academia el diseño del sur, o los diseños de los sures, designarían atención e interés a cada aspecto devaluado, incomprendido o negado por la construcción de sentido dominante moderno o no, y también atención a cómo cada uno de esos aspectos puesto en segundo lugar fue construido como tal o ante quiénes y por qué asumió ese papel secundario. Como una combinación alojada en una suerte de atlas (histórico, geográfico, político), los diseños de los sures hablan de cuanto fue dejado fuera o atrás de los mapas del diseño y de las memorias que las historias oficiales de la disciplina desconocen, no recuerda o, peor aún, no pueden ver (Gutiérrez, 2021b); de esta suerte, por su condición de subalternizadas o relegadas, incluso las prácticas creativas de pueblos árticos, habitantes de los territorios más septentrionales del planeta, como los yupik (Rusia), los inuit (Alaska, Canadá, Groenlandia), y los saami (Noruega, Suecia, Finlandia, Rusia), etc, podrían ser estudiadas como diseños de los sures aunque su vecindario sea el área geográfica del polo norte.

En segundo término, los "diseños otros", daría cuenta de una aproximación a esos "otros" del diseño tal como este ha sido proyectado de manera dominante y universal: como una forma específica de agencia humana y su expresión artefactual. El Otro aquí es el diseño en su diferencia antes y después de su manifestación actual (Fry, 2003).

Un eventual punto de partida para la consideración sobre los diseños otros es que el campo del diseño, con su designación y reconocimiento dentro de una jurisdicción académica y disciplinar, y en sus diversas profesiones, deriva de una etimología que fija su origen como diseño en unas lenguas e historias que en el contexto contemporáneo describen sus comienzos y evolución, en diversas versiones consignadas en un cuerpo teórico expresado

en crónicas fundacionales que nutren la narrativa que soporta las disciplinas y profesiones del diseño en todo el planeta. Buena parte de la literatura de diseño reconocida dentro de dicha jurisdicción disciplinar remite al quehacer de instituciones, practicantes y pensadores de algunos lugares geográficos y posiciones socioculturales específicas, en especial de Europa occidental, a los que asigna el papel de pioneros, en todas sus especialidades profesionales y académicas, lo cual arrastra quizás más de un sesgo y una exclusión.

La hipótesis aquí es que el diseño cultivado, consagrado y diseminado por la academia, es susceptible, alimentado las formas de narrar, y relatar de aquellas costumbres y tradiciones provenientes de aquellos mundos en el planeta donde vive la mayoría de los seres humanos (los mundos del sentido de las lenguas extraeuropeas, los mundos del sentido de las clases populares, los mundos del sentido de los géneros diversos, los mundos del sentido de los pueblos originarios, los mundos de sentido de los grupos activistas, etc.), para alimentar a su turno y de un modo más comprensivo entrar en diálogo con horizontes de sentido creativo de otros grupos humanos los cuales no puede aspirar a incluir dentro de su mismidad como diseño (pues ni se reconocen, ni son diseño), sino con los cuales el diseño o los diseños han de coexistir en relación.

Estos "diseños-otros" vendrían del conocimiento característico del modo en que han acontecido los resurgimientos, por parte de muchos pueblos con derecho propio a sabidurías contextuales específicas, de sus propias formas de disponer y materializar sus mundos; de hecho, algo que acontece a través de las voces y pensamientos de los llamados (a través de la generalización) pueblos indígenas y grupos populares de todos los continentes, cuya antigua presencia se hace oír y sentir de nuevas formas. Estas dinámicas pretenden ser reconocidas en su variedad, y con sus propios nombres, sin ser devoradas bajo la denominación general y homogeneizadora de artesanía, o adjetivadas como diseño (indígena, popular, vernáculo), mientras son empleadas, aplicadas y vividas por pueblos que reclaman su derecho a construir sus mapas o a prescindir de ellos (al menos en lo que respecta al orden hegemónico cartográfico del mundo), sin la estructura cardinal habitual y alejándose de la parte más dominante de la tradición euromoderna (Gutiérrez, 2015).

Esto significa reconocer prácticas similares a, pero a la vez diferentes del diseño y separarse de dicha denominación (diseño), para exhibir una excentricidad, distanciamiento o alternativa a los orígenes canónicos y presencia del diseño en cualquier parte del planeta, y

cursar por múltiples caminos diferentes por etimología, epistemología, historia, terminología a las prácticas asociadas actuales que acompañan al diseño en todas sus expresiones académicas y disciplinarias.

En el caso de los diseños-otros, "otro" no es solo otro adjetivo que agregar para reforzar la legitimidad ya establecida del campo del diseño, sino algo más, algo diferente incluso divergente del campo, no localizable dentro de este, un grupo de prácticas que, aunque hagan algo parecido a o comparable con diseñar, están "donde el diseño no está" (Gutiérrez, 2015).

En virtud de lo anterior, se cuestiona la modalidad dominante de lo humano, la que fue diseñada con y por la misma lógica que rige el diseño eurocéntrico (casi siempre, la única), y estos diseños otros soportarían la realización de otras modalidades de lo humano, o del inter-ser u otras formas, valga el oxímoron, habituales de lo inusual. Así, un "diseño humano" prístino y común a toda la especie resulta controvertible, en tanto los resurgimiento de los "diseños otros" basados en conocimientos extra-académicos, extra-disciplinarios y extra-occidentales, suministra medios para escudriñar la producción artefactual de un tipo humano hegemónico legitimado como condición básica de una jerarquía que rompe la comunalidad en la existencia (Gutiérrez, 2015).

Por ende, es muy importante tener en cuenta que estos diseños otros no son en ningún caso otros diseños, ya que no pueden reducirse a la referencia maestra del diseño ya conocido, ni ser ejemplificados, ni derivar su centro explicativo de él, no pueden ser definidas a partir de narrativas históricas y definiciones consagradas ya realizadas (ejemplares), por lo mismo son no-ejemplares (Rosa, 2015).

Aproximarse a tales diseños-otros demanda otras formas de hacer historia, no necesariamente lineales, historias-otras con enfoques como las historias de diseño transicionales postuladas por Maria Göransdotter, historias transicionales las cuales no proporcionan bases sólidas ni explicaciones de lo que es o ha sido el diseño. En cambio, su objetivo es realizar movimientos conceptuales que respalden el desarrollo de prácticas de diseño capaces de interactuar con un "ahora" complejo y con futuros inciertos. El objetivo es apoyar la realización de movimientos conceptuales mediante el uso de perspectivas históricas para explorar si fuese posible ver, pensar y diseñar de otras maneras (Göransdotter, 2020).

De esta suerte, resulta pertinente abrir espacio a historias y conceptos que sitúen la significación política del diseño más allá del contexto de un discurso de diseño eurocéntrico

(Kiem, 2017), y del diseño mismo, historias-otras para *desmarginar* ciertos espacios, ideas y actores, incluso formas de narrar y contribuir a la modificación intercultural de las relaciones entre centros y periferias.

Aun expresadas desde América Latina, África o Asia, la propuesta desborda el mero afirmar que si de diseño se trata, aquí (donde quiera que sea aquí) también habíamos hecho algo, fuera de lo europeo, pues tal afirmación, por una parte, soporta la captura de los artefactos, las palabras, costumbres y tradiciones de muchos pueblos dentro de un derrotero histórico académico euromoderno que les es ajeno, mientras, por otra demanda ser confrontada para evidenciar la cantidad de borrados y desconocimientos que la inclusión instaure, pues la inclusión de lo otro, dentro de lo mismo, es una forma de clasificar, suprimir, colonizar y disolver lo otro en un ensimismamiento que no valora como otro. La idea con ello en mente es disponer un encuentro consciente de lo intraducible e inconmensurable, lo más simétrico posible entre tradición ya afianzada del diseño y más aún que sus otros, aquellos (saberes, haceres, prácticas) para los que el diseño es el otro.

Convocatoria

El evento en sus diferentes líneas y mesas invita a presentar trabajos, desde dentro o desde fuera de la academia que consideren e involucren abordajes relacionados con el encuentro entre el diseño académico disciplinar y formas de dar sentido a las cosas, a partir de linajes de conocimientos del sur o los sures como término sombrilla para designar etimologías, sabidurías, dinámicas, y caminos diferentes y divergentes a los del cuerpo de autores y teorías canónicos en los campos académico y profesional del diseño a partir de aproximaciones a expresiones materiales, gráficas, arquitectónicas, interactivas, etc., que cursen en reconocimiento a los diseños de los sures, los cuales pueden ser considerados dentro de la corriente principal como diseños más o menos clásicos originados en algún sur (geográfico, epistemológico, etnoracial, etc.) pero sobre todo como modos de hacer propios de los exteriores disciplinares (activistas, políticos, populares, declaradamente *policardinales* o no occidentales) y los sitúen en simetría constructiva con los interiores disciplinares. El tema de los diseños del sur convoca, trabajos o creaciones investigativas, relacionadas con las historias y narrativas de alternativas al diseño (más que con diseños alternativos) a partir de las epistemologías del sur, de las teorías sureñas, de las teorías desde los sures, los

pensamientos y posturas decoloniales, disruptivas y desclasificadas, en y desde cualquier lugar del planeta.

Asimismo, se invita a presentar, desde dentro o desde fuera de la academia, aproximaciones a los diseños-otros, como formas de dar sentido a procesos de disposición, prefiguración y materialización que, aunque puedan ser relacionados con este, no tengan al diseño conocido como referente obligado, ni sean sometidos a este como centro explicativo, ni se constituya en "otros casos de...", ni aporten nuevos adjetivos para agregarlos, reforzándolo, al sustantivo diseño. La convocatoria en este sentido es a exponer reflexiones y experiencias con prácticas para las que el diseño es el otro, y no "diseños de los otros", por cuanto esto último capturaría la otredad, de nuevo, dentro de lo conocido. También, se invita a la presentación de proyectos y experiencias historias vinculadas a prácticas, escenificadas dentro de tradiciones y costumbres, que siendo otras, en lo visual, lo material, lo simbólico, habrían de ser asimismo (como relatos, crónicas y formas de referir la historia de los diseños-otros), objeto de historias-otras, diferentes y divergentes, experimentales, para abrir paso al encuentro entre las narrativas históricas del diseño ya consolidadas con las del diseño-otro contado como lo otro en términos de los otros. El propósito es reunir experiencias que permitan revisar desde el otro lado, desde la especificidad de cada pueblo indígena, de cada comunidad vernácula, exotizada, popular o coloquial, los modos en, y las lógicas y agendas bajo las que hasta los comienzos de la tercera década del siglo XXI la historia del diseño ha sido diseñada.

Fuera de lo hasta aquí mencionado, el evento invita a problematizar en relación con el diseño aspectos temáticos como la etnicidad, el género, la espiritualidad, la localización, la clase, la política, aquellos espacios donde la exterioridad o la otredad invitar a prescindir del nombre del Diseño, los activismos, lo tecnológico extra académico tecnológico, lo extra institucional, lo subversivo, lo insurgente, las ideas del sur y los sures en términos globales, a revisar aquello que escapa incluso a la idea de sur global. Los sures, como centros o como periferias, los lugares de enunciación, al realizar el evento en Colombia, y en Latinoamérica, ¿cómo se contempla, estudia y especula acerca del diseño euromoderno y noratlántico desde otros lugares y culturas? ¿cómo se ve esta propuesta u otras similares desde Europa Occidental o los Estados Unidos? Por último, ¿Cómo son tratados los temas de lo local, el sur o la otredad en los programas de formación en diseño? ¿Qué saberes disciplinares o no pueden entrar en conversación con el diseño?



Designs of the South(s), Designs- other, the designs from and to other worlds

Justification

In an era of crisis within crises (planetary, civilizational, social, educational, personal), in which crises overlap one another, it is necessary to configure realities based on more than one way of prefiguring future worlds, as decisions of meaning and memory traces that determine the anticipation and the power of being of things. Each human group tries to materialize and express interactions among themselves and with their environment in particular ways. The south, or the souths in plural, and the associated theories and approaches, for several decades, beyond the relations of knowledge-power between cardinal points, have brought together in different fields of knowledge (sociology, anthropology, arts, communication) an accumulation of thoughts and actions attentive to modes and ways of enacting¹ life, which move away from all mono-cultural and monological prescriptions and proscriptions.

In 2021, it is evident that a transnational space is emerging, anchored primarily, but not exclusively, in the Global South, that problematizes the rootedness of a new design in global historical relations of power and domination, exploring the various ways in which the

1. In 1991, the Chilean biologist Francisco Varela, together with Evan Thompson and Eleanor Rosch, introduced the notion of enaction to describe the idea of cognition as a dynamic process that exists in the body in which the knowing organism produces (brings to be) his world through a sensorimotor coupling with the environment (Varela, Thompson, y Rosch, 1991/2018). The concept is used frequently within the autonomous design approaches by Arturo Escobar.

terms of the relationship between design and the histories of colonialism and imperialism, its functioning within the modern context/colonial matrix of power, geopolitics of knowledge (Eurocentrism), racism, and patriarchal capitalist colonial modernity (Escobar 2018).

Within this transnational field of critical design studies, the so-called designs of the south(s) (Gutiérrez, 2015, Álvarez and Gutiérrez, 2017) and those characterized as designs-other (Gutiérrez, 2020), among other inquiries, are beginning to be present.

In the first instance, the approach of the designs of the souths, starts from the south, as a polysemic term and extends to think beyond its singularity, the idea of souths in plural, outside of a fixed, singular or essential south: souths as scenarios where, by virtue of coexistence with need, exchange and mutual aid and repair cultures thrive (Fry, 2017); or, souths where scarcity and complexity of existence, determine the subsistence of polytechnical skills without delivering human adaptive wealth to professional and consumerist specialization (Álvarez and Gutiérrez, 2017); or souths located outside places identified with the geographical south, to put a case in scenarios such as East Asia where, as Fujita (2016) reminds us, even from and within modernity (or as a reaction to it) since the nineteenth century hundreds of millions of people, refer to design and practice it, without using that word and from communicative codes that drink in traditions older than the West, with terms such as: *sheji* in Chinese or *sekkei* in Japanese.

From different epistemologies and divergent ontologies, the prefigurative, political and cultural articulations of the South evoke much more than particular territories, we do not speak here under any circumstances only of geographical Souths -but above all of epistemological and ontological Souths, like everything placed below, behind or beside any prevailing order-, but neither does it necessarily allude with souths to those places that have suffered the suffering of external civilizational orders, but rather it points with this term to what describes nuanced processes of recognition and interaction and encounter between interconnected cultural links in deep and varied ways (Papastergiadis, 2017).

In the souths, what Boaventura de Sousa Santos calls a craftsmanship of practices would take place, there where the logic is not mechanical, and the processes, material tools and methodologies mark some conditions, but a margin of creative freedom is left free, in the framework of which repetition is seen as creation and the rules and methodologies mark some conditions, but a margin of creative freedom is left free, in the framework of which

repetition is seen as creation and the rules and methodologies can and usually are modified and readapted when not frankly disobeyed (Santos, 2018).

The souths comprise heterogeneous positions and dispositions of feeling, thought and action, polycardinal (a term to account for the movement from and towards all senses and proposed by Alfredo Gutiérrez instead of not Western), which originate in other pasts and allow opting for different future alternatives (Gutiérrez, 2021a). From within the Academy the design of the south, or the designs of the south, would designate attention and interest to each aspect devalued, misunderstood or denied by the dominant modern or non-modern construction of meaning, and also attention to how each of those aspects placed in second place was constructed as such or before whom and why it assumed that secondary role. As a combination housed in a sort of atlas (historical, geographical, political), the designs of the south speak of what was left out or left behind in the maps of design and of the memories that the official histories of the discipline ignore, do not remember or, even worse, cannot see (Gutiérrez, 2021b); In this way, due to their subalternized or relegated condition, even the creative practices of Arctic peoples, inhabitants of the northernmost territories of the planet, such as the Yupik (Russia), the Inuit (Alaska, Canada, Greenland), and the Saami (Norway, Sweden, Finland, Russia), etc., could be studied as designs of the South, even though their neighborhood is the geographical area of the North Pole.

Secondly, the "other designs", would account for an approach to those "others" of design as it has been projected in a dominant and universal way: as a specific form of human agency and its artifactual expression. The Other here is design in its difference before and after its current manifestation (Fry, 2003).

An eventual starting point for the consideration of designs-other is that the field of design, with its designation and recognition within an academic and disciplinary jurisdiction, and in its diverse professions, derives from an etymology that fixes its origin as design in languages and histories that in the contemporary context describe its beginnings and evolution, in diverse versions consigned in a theoretical body expressed in foundational chronicles that nourish the narrative that supports the disciplines and professions of design all over the planet. Much of the design literature recognized within this disciplinary jurisdiction refers to the work of institutions, practitioners and thinkers from certain geographic locations and specific socio-cultural positions, especially from Western Europe, to whom it assigns the role of

pioneers, in all their professional and academic specialties, which perhaps entails more than one bias and exclusion.

The hypothesis here is that the design cultivated, consecrated and disseminated by the academy, is susceptible, feeding the forms of narrating, and relating of those customs and traditions coming from those worlds on the planet where the majority of human beings live (the worlds of meaning of extra-European languages, the worlds of meaning of the popular classes, the worlds of meaning of diverse genders, the worlds of meaning of native peoples, the worlds of meaning of activist groups, etc.), to nurture in turn and in a more comprehensive way, enter into dialogue with horizons of creative meaning of other human groups, which it cannot aspire to include within its own selfhood as design (since they neither recognize themselves nor are design), but with which the design or designs have to coexist in relation.

These “designs-other” would come from the characteristic knowledge of the way in which the resurgence has occurred, on the part of many peoples with their own right to specific contextual wisdoms, of their own ways of arranging and materializing their worlds; in fact, something that occurs through the voices and thoughts of the so-called (through generalization) indigenous peoples and popular groups of all continents, whose ancient presence makes itself heard and felt in new ways. These dynamics pretend to be recognized in their variety, and with their own names, without being devoured under the general and homogenizing denomination of craft, or adjectivized as design (indigenous, popular, vernacular), while they are employed, applied and lived by peoples who claim their right to build their maps or to do without them (at least as far as the hegemonic cartographic order of the world is concerned), without the usual cardinal structure and moving away from the most dominant part of the Euromodern tradition (Gutiérrez, 2015).

This means recognizing practices similar to, but at the same time different from design and separating from that denomination (design), to exhibit an eccentricity, distancing or alternative to the canonical origins and presence of design in any part of the planet, and to follow multiple paths different by etymology, epistemology, history, terminology to the current associated practices that accompany design in all its academic and disciplinary expressions.

In the case of designs-other, “other” is not just another adjective to add to reinforce the already established legitimacy of the field of design, but something else, something different

even divergent from the field, not locatable within it, a group of practices that, although they do something similar or comparable to design, are “where design is not” (Gutiérrez, 2015).

By virtue of the above, the dominant modality of the human is questioned, which was designed with and by the same logic that governs Eurocentric design (almost always, the only one), and these other designs would support the realization of other modalities of the human, or of the inter-being or other, oxymoron, habitual forms of the unusual. Thus, a pristine “human design” common to the whole species becomes controversial, while the resurgence of “designs-other” based on extra-academic, extra-disciplinary and extra-Western knowledge, provides means to scrutinize the artifactual production of a hegemonic human type legitimized as a basic condition of a hierarchy that breaks the communality of existence (Gutiérrez, 2015).

Therefore, it is very important to keep in mind that these designs-other are not in any case other designs, since they cannot be reduced to the master reference of the already known design, nor be exemplified, nor derive their explanatory center from it, they cannot be defined from historical narratives and consecrated definitions already made (exemplary), therefore they are non-exemplary (Rosa, 2015).

Approaching such designs-other demands other ways of making history, not necessarily linear, history-others with approaches such as the transitional design histories postulated by Maria Göransdotter, transitional histories which do not provide solid foundations or explanations of what design is or has been. Instead, they aim to make conceptual moves that support the development of design practices capable of interacting with a complex “now” and uncertain futures. The aim is to support the realization of conceptual movements by using historical perspectives to explore whether it is possible to see, think and design in other ways (Göransdotter, 2020).

In this way, it is pertinent to open space for stories and concepts that situate the political significance of design beyond the context of a Eurocentric design discourse (Kiem, 2017), and of design itself, stories-others to de-marginalize certain spaces, ideas, and actors, even ways of narrating and contributing to the intercultural modification of relations between centers and peripheries.

Even if expressed from Latin America, Africa or Asia, the proposal goes beyond the mere affirmation that if it is about design, here (wherever it is here) we had also done something, outside of Europe, since such affirmation, on the one hand, supports the capture of artifacts,

words, customs and traditions of many peoples in the world, customs and traditions of many peoples within a Euromodern academic historical path that is alien to them, while, on the other hand, it demands to be confronted to evidence the amount of erasure and ignorance that inclusion establishes, since the inclusion of the other, within the same, is a way of classifying, suppressing, colonizing and dissolving the other in a self-absorption that does not value it as other. The idea with this in mind is to arrange a conscious encounter of the untranslatable and incommensurable, as symmetrical as possible between the already established tradition of design and even more than its others, those (knowledges, doings, practices) for whom design is the other.

Call for papers

The event in its different lines and tables invites to present works, from inside or outside the academy that consider and involve approaches related to the encounter between the disciplinary academic design and ways of making sense of things, from lineages of knowledge of the south (or the souths) as umbrella term to designate etymologies, wisdoms, dynamics, and different and divergent paths to those of the body of authors and canonical theories in the academic and professional fields of design from approaches to material, graphic, architectural, interactive expressions, etc., that take place in recognition of the designs of the souths, which can be considered within the mainstream as more or less classic designs originated in some south (geographical, epistemological, etc.), which can be considered within the mainstream as more or less classic designs originated in some south (geographical, epistemological, ethnoracial, etc.) but above all, as ways of doing that are proper to the disciplinary exteriors (activist, political, popular, declaredly polycardinal or non-Western) and situate them in constructive symmetry with the disciplinary interiors. The theme of the designs of the souths calls for research works or creations related to the histories and narratives of alternatives to design (rather than alternative designs) based on the epistemologies of the South, Southern theories, theories from the South, decolonial, disruptive and declassified thoughts and positions, in and from anywhere on the planet.

Likewise, we invite you to present, from inside or outside the academy, approaches to design-other, as ways of making sense of processes of arrangement, prefiguration and materialization that, although they may be related to it, do not have the known design as an

obligatory referent, nor are they submitted to it as an explanatory center, nor are they constituted as "other cases of..."; nor do they contribute new adjectives to add, reinforcing it, to the noun design. The call in this sense is to present reflections and experiences with practices for which design is the other, and not "designs of others", since the latter would capture the otherness, once again, within what is known. Also, we invite the presentation of projects and experiences, stories linked to practices, staged within traditions and customs, that being other, in the visual, the material, the symbolic, should also be (as stories, chronicles and ways of referring to the history of design-others), the object of stories-other, different and divergent, experimental, to open the way to the encounter between the historical narratives of design already consolidated with those of design-other told as the other in terms of the others. The purpose is to gather experiences that allow us to review from the other side, from the specificity of each indigenous people, of each vernacular, exoticized, popular or colloquial community, the ways in, and the logics and agendas under which until the beginning of the third decade of the 21st century the history of design has been designed.

Apart from what has been mentioned so far, the event invites to problematize in relation to design thematic aspects such as ethnicity, gender, spirituality, location, class, politics, those spaces where exteriority or otherness invite to dispense with the name of Design, activism, the technological extra-academic technological, the extra-institutional, the subversive, the insurgent, the ideas of the South and the souths in global terms, to review that which escapes even the idea of the Global South. The souths, as centers or as peripheries, the places of enunciation, when the event is held in Colombia, and in Latin America, how is Euromodern and North Atlantic design contemplated, studied, and speculated about from other places and cultures? How is this proposal or other similar ones seen from Western Europe or the United States? Finally, how are the themes of the local, the south or otherness treated in design training programs? What disciplinary knowledge or not can establish conversation with design?

Bibliografía/ References

- Álvarez, F. A., & Gutiérrez, A. (2017). Diseño del Sur: Interculturalidad en la vida cotidiana. En *Quinto encuentro de investigaciones emergentes. Investigación, creación y pedagogías desde lugares específicos* (pp. 11-29). Instituto Distrital de las Artes -Idartes. Gerencia de Artes Plásticas, Bogotá.
- Escobar, A. (2018). Autonomous design and the emergent transnational critical design studies field. *Strategic Design Research Journal*, 11(2), 139-146.
- Fry, T. (2003). Designing Betwixt Design's Others. *Design Philosophy Papers*, 1(6), 341-352.
- Fry, T. (2017) Design for/by "the global south". *Design Philosophy Papers*, 15. 3-37.
- Fujita, H. (2016) Birth of an Asian Design: Origins of the Chinese word 'sheji' and its relationship with the Japanese word 'sekkei'" (pp. 8-14). In: Wong, Wendy Siuyi; Kikuchi, Yuko & Lin, Tingyi (Eds.). *Making Trans/National Contemporary Design History* [ICDHS 2016 – 10th Conference of the International Committee for Design History & Design Studies]. São Paulo: Blucher, 2016. ISSN 2318-6968, DOI 10.5151/despro-icdhs2016-01_002
- Göransdotter, M. (2020). *Transitional design histories* (Doctoral dissertation, Umeå universitet).
- Gutiérrez, A. (2015). Resurgimientos: sures como diseños y diseños otros. *Revista Nómadas* (43), 113-129.
- Gutiérrez, A. (2020). La pregunta por los diseños otros (vernáculos del sur o con otros nombres) desde Colombia. En Moassab, A. & Name L. (Ed.) *Por um ensino insurgente em arquitetura e urbanismo* (pp. 218-232). UNILA.
- Gutiérrez, A. (2021a) An of the South(s) Theory of Design[ing] in Rodgers, P., & Bremner C. (Eds.). *118 Theories of Design[ing]*. Vernon Press. p. 273
- Gutiérrez, A. (2021b). When design goes south: from decoloniality, through declassification to dessobons en Fry, T., & Nocek, A. (eds.) *Design in crisis. New Worlds, Philosophies and Practices*. Routledge. Pp. 56-74
- Kiem, M. N. (2017). *The coloniality of design*. A thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy 2017 Western Sydney University.
- Papastergiadis, N. (2018). The Cultures of The South as Cosmos. *The Nordic Journal of Aesthetics*, 25(52). 6-27
- Rosa, M. C. (2015). A África, o Sul e as ciências sociais brasileiras: descolonização e abertura. *Sociedade e Estado*, 30(2), 313-321.
- Santos, B. d. S (2018). *The end of the cognitive empire: The coming of age of epistemologies of the South*. Duke University Press.
- Varela, F. J., Thompson, E., & Rosch, E. (2018). *The embodied mind: Cognitive science and human experience*. The MIT Press (Obra original publicada en 1991).

Alfredo Gutiérrez Borrero

jueves, 13 de mayo de 2021 / Thursday, May 13, 2021

**1. Estudios
críticos sobre
el diseño en
Latinoamérica:
prácticas,
discursos
y debates
contemporáneos**

Estudios críticos sobre el diseño en Latinoamérica: prácticas, discursos y debates contemporáneos

Ángela Dotor

Universidad Jorge Tadeo Lozano

Edward Salazar

Universidad Santo Tomás

María Clara Salive

Universidad Externado de Colombia

Introducción

La historia del diseño en Latinoamérica ha narrado de manera enfática las influencias y construcciones de prácticas a partir de los modelos e ideales estéticos y políticos coloniales. Sin embargo, en el contexto

contemporáneo existen diferentes debates sobre los giros, las expresiones culturales y las diversas manifestaciones de resistencia y subalternidad a través del diseño lo que pone en manifiesto importantes intersecciones de estudio sobre este como la perspectiva género, la raza, las culturas juveniles, el conflicto y las identidades.

En esta perspectiva la historia y las prácticas del diseño situadas o localizadas en territorios latinoamericanos, conforman un espacio hablante y crítico que fortalece y narra las diferentes tensiones en la construcción de identidades y subjetividades latinas a partir de la estética. En este sentido, los estudios sobre la identidad, el vestir, los textiles, objetos, prácticas gráficas y expresiones configuran una visión y construcción de conocimiento para el campo del diseño en la región desde la perspectiva crítica o decolonial.

El contexto latinoamericano demanda unas miradas teóricas y prácticas desde distintos campos disciplinarios como los diseños, la comunicación, las ciencias sociales y las humanidades, e incluso desde movimientos y colectivos sociales que se han cuestionado los relatos y construcciones. En ese sentido, se trata de una pregunta en la que convergen teorías y prácticas que, aunque se encuentran en una etapa de desarrollo como campo de estudios autónomo en los países latinoamericanos, actualmente bulle un llamado revisionista a las historias y procesos interculturales del diseño, al pensamiento situado e interseccional.

Aunque existen autores y autoras globales que han discutido los estudios culturales, conformando un campo autónomo, esta mesa invita a reconocer las tradiciones (a veces recientes) del pensamiento crítico de diseño y cultura en Latinoamérica. Algunos de esos referentes son Walter D Mignolo en pensamiento decolonial, Arturo Escobar desde los diseños del sur, Pía Montalva a partir de las relaciones entre política e indumentaria en Chile, o desde el feminismo decolonial, en el que participan académicas como Ochy Curiel, Mara Viveros y María

Lugones. Aunque algunos de estos autores no hablan directamente de la moda y el diseño, lo cierto es que permiten un piso conceptual de pensamiento latinoamericano, en un campo como lo es el diseño, y que se ha entendido tradicionalmente como herencia del eurocentrismo. Revisar contextualmente el campo propone incluso reclamar nuevas definiciones de las prácticas en otros territorios, temporalidades y experiencias, incluso por fuera de la matriz de la modernidad e incluso por fuera de la academia.

Trazos de una ilusión latinoamericana del Diseño

Juan Camilo Buitrago Trujillo

Profesor titular Universidad del Valle, Colombia
juan.buitrago@correounivalle.edu.co

Resumen

Es posible decir que la ideología del diseño en Latinoamérica está marcada por dos generaciones de intelectuales que intentaron justificarlo como práctica entre 1945 y 1982. La primera 'llegó' al diseño por medio de una reflexión entre arte y cotidianidad y marcó una reflexión estético-política. Por su parte, la segunda generación —desde 1960— comprende el diseño como tecnología y por eso mismo como la herramienta fundamental para el bienestar “de nuestros pueblos”, exponiendo así una mirada tecnológico-política. A pesar de tributarse mutuamente —y con las proporciones debidas— la primera apuesta parece vincularse con un debate cosmopolita, mientras la segunda lo hace con una agenda local efervescentemente latinoamericanista.

Palabras clave

Latinoamericanismo, emancipación, resistencia, cosmopolitanismo, genealogía

Introducción

Desde mediados de los años 1960 y dialogando intensamente con eventos históricos sucedidos en la extensión de América Latina, fue erigido un discurso de resistencia al frente del avasallante espíritu anglosajón, que germinó como discurso latinoamericano de Diseño. Esta narrativa tiene una genealogía que, fecundándolo políticamente, conecta al diseño con un pasado reciente en el que la estética se veía como promesa de emancipación.

En semejante germinación se manifiesta un camino recorrido al menos por dos generaciones que se enredan en el asunto y que terminan heredando sus lugares comunes en las décadas por venir. La primera generación, en los años 1940, se manifiesta en las figuras de Clara Porset en México y de Tomás Maldonado en Argentina. La segunda, representada en enunciados que se disparan de forma intensa, haciéndolo además por toda la región desde mediados de los años 1960.

En tal enredo se configura una narrativa insólita y original, más o menos en el sentido que marca Edward Said (2019), quien reconoce estas como características de una literatura "no occidental". [1] A pesar de ser grande y relativamente generalista, tales cualidades le dan un sentido de resistencia a aquello producido fuera del así denominado "centro cultural", lo cual muestra la plasticidad en las relaciones culturales y, sobre todo, permite escapar del deformante delirio que supone la fácil fórmula de influencia, para explicar estos procesos.

Intentando ir con cuidado, he percibido la manifestación de 'lo insólito y original' en un discurso latinoamericanista del diseño, especialmente aquel configurado desde la segunda mitad de los años 1960 y el inicio de los años 1980, que además termina dándole lugar a la fundación de ALADI (Asociación Latinoamericana de Diseño) (Buitrago, 2022) [2].

Para afirmar con cierta confianza esta idea, mis instrumentos de trabajo han sido una mezcla entre el análisis documental de fuentes

primarias —unos 6000 folios—, así como de algunas compilaciones publicadas —un cierto grupo de fuentes secundarias— y un poco más de 65 horas de grabaciones de entrevistas con 32 sujetos involucrados en estos procesos. Tanto los documentos como los individuos se encuentran repartidos por la extensión de América Latina.

Contaminación artística

La primera generación que menciono parece defender con contundencia una narrativa estético-política que marcaba la forma como la creación artística debería estar presente en la cotidianidad. Embriagados con los ajustes sociales y culturales que jalonó la industrialización, Porset y Maldonado están ligados con la crítica comunista que se había configurado en contra de la especulación plástica y que era característica de la burguesía. En ello, el debate contra el ornamento era —en lo mínimo— una condición de resistencia política. De diferentes formas, los dos llegaron a una idea de diseño cuando se preguntaron cómo llevar el arte a la vida cotidiana.

En un artículo publicado en la Ciudad de México en 1949 Porset contorna el asunto reflexionando sobre las mercancías, su relación con la máquina, la industrialización y la artesanía [3]:

Quienes son los llamados a transmitir al gran público el concepto de convivialidad entre las artes expresivas y las utilitarias, ausente de nosotros todavía [...] mas la realidad es que ni unos ni otros dan señales de estar al tanto de las tendencias actuales que unen el arte a la vida de todos los días. (Porset, 2012, p. 51)

Maldonado —coincidentalmente publicando en ese mismo año al otro lado del continente, en Buenos Aires— defiende el principio ideológico según el cual todas las formas creadas por el ser humano son iguales [4]:

De la misma manera que lo "político" puede superarse por medio de una politización total del hombre, lo "artístico" solamente desaparecerá cuando el arte consiga extenderse hasta tal punto, que incluso las cosas más recónditas y secretas de la vida cotidiana puedan ser fecundadas artísticamente. (Maldonado, 1997, p. 64)

Porset comulga con el proyecto nacional mexicano que se encuentra cuando llega a vivir en ese país —ella es originaria de Cuba—, un proyecto insistente en un localismo esencial. Dado su pretendido cosmopolitismo, este principio desespera profundamente a Maldonado. Es famosa la forma como él juzga el trabajo de su maestro, el uruguayo Joaquín Torres García por interesarse en este tipo de exploraciones. Sugiero revisar el trabajo de Daniela Lucena (2015), que lo trata con sensibilidad sociológica [5].

Ya sea sobre un cierto circunstancialismo de tinte esencialista o sobre un cosmopolitismo, se terminan configurando las primeras reflexiones sobre el diseño en América Latina y lo terminan haciendo en torno de la necesidad por llevar el arte a la cotidianidad por contaminar el arte, como contundente y políticamente defendía Maldonado desde la segunda mitad de los años 1940.

Diseño para la liberación

Sin interés aparente por el problema estético, el segundo bloque o segunda generación subrayó el vínculo indisociable entre el diseño y la tecnología desde mediados de los años 1960. El argumento sobre el que se costuraban tales imágenes, mezclaba nacionalismos convertidos en clamor regional —iniciaban con Colombia, por mencionar un ejemplo, luego de lo cual se activaba una idea de América Latina—, con concepciones sobre la tecnología, la economía y el medioambiente. Es relativamente claro ver las maneras como sus tesis dialogaban de forma inconsciente con las expectativas de la creación para los

demás; la realidad social de Latinoamérica; las teorías económicas regionales que intentaban marcar el rumbo de nuestros países; así como con la teología de la liberación. Una clara afiliación y una latente crisis entre lo cosmopolita y lo local, donde las reivindicaciones se suturaban con un sentido de identidad latinoamericana que venía galopando desde el siglo XIX. Vale mencionar que Stuart Hall (2015) usa el término “sutura” para explicar las formas como los sujetos posmodernos configuran sus mecanismos de identificación, orientándose en un sentido diferente al de identidad, que se disuelve en el camino de la modernidad desde Descartes [6].

Enredando estos ejes —creación para los demás, realidad social de Latinoamérica, teorías económicas regionales, teología de la liberación—, el discurso parece estar apoyado sobre tres pilares fundamentales: por una parte, la denuncia de Estados Unidos como potencia abanderada del capitalismo y principal amenaza expansiva; por otra, la reivindicación de las realidades productivas locales, como propósito para resistir la hegemonización técnica —una forma de reivindicar las realidades productivas de quienes se incluían dentro de una idea edulcorada de “pueblo”—; el tercer apoyo fue una apuesta sobre el acto creador en sí: solo en las condiciones y para las condiciones del lugar es posible llevar a cabo procesos creativos, lo demás es alienación.

El denso y sostenido entrelazamiento entre dichos ejes, apoyados sobre estos pilares, quebraría con el propósito de producir para simplemente consumir y permitiría hacerlo para resolver las necesidades de otros —especialmente los vistos como más necesitados—, mientras fortalecía y hacía complejo el sistema tecnológico nacional.

Para mencionar un solo ejemplo, el arquitecto mexicano Horacio Durán defiende en una ponencia expuesta en 1979 la siguiente idea [7]:

Queda así evidenciado el natural deslizamiento del diseñador industrial a esferas de mayor influencia en la vida económica del país y se diluye el

aserto de que éste sea un simple decorador de objetos superfluos de la sociedad de consumo. (Durán, 2012, p. 115)

Era en última, una narrativa en la que respira vigorosamente tanto esencialismo, como circunstancialismo y antiimperialismo. Era el camino más claro para la liberación de nuestros pueblos si recordamos que este argumento configura sus enunciados en una cadena causal según la cual, la independencia cultural obedece a la independencia económica, que por su vez sólo sería posible por la independencia tecnológica. Viendo el diseño como tecnología, esta generación terminó trasladándole sus expectativas al diseño, convirtiéndolo ideológicamente en la base fundamental para la liberación cultural de América Latina. En 1980 el arquitecto costarricense Mario Leiva defendía [8]:

El mismo diseñador firmando su presencia como hombre nuevo y contribuyendo en la consolidación del diseño Industrial como aquella disciplina vital para el desarrollo de la sociedad en pro del bienestar de los pueblos. (Leiva,1980, p. 4)

Diseño como autonomía

Es posible decir que existe un discurso latinoamericano del diseño y no sólo por el lugar geográfico de enunciación. Puedo afirmarlo por los pilares que esa narrativa deja traslucir y que se vinculan con los fundamentos fundamentales que incluso le dan origen a América Latina como comunidad imaginada desde 1850: una región singular, que, aunque dialogue con “la metrópoli”, rechaza la intrusión extranjera y sus prácticas imperialistas —especialmente venidas por la amenaza estadounidense en el siglo xx—, mientras busca y reivindica tanto “lo originario”, como las posibilidades mismas de la autonomía en la producción de las condiciones. Una región soberana, circunstancialista, esencialista y antiimperialista, que resiste a la homogeneización que

se le pretende imponer, mientras paradójicamente hermana los pueblos habitantes de una región geográfica tremendamente heterogénea que se extiende desde el Rio Grande en la frontera de México con Estados Unidos hasta la Patagonia argentino-chilena.

En la configuración de esa narrativa latinoamericana del diseño es visible una línea genealógica que vincula el problema de la liberación, primero —en los años 1940— del cautiverio que significaba el arribismo y la vanidad burguesa en su relación con las artes —es importante recordar que Porset y Maldonado son activos comunistas en sus países—, luego del gran problema de la dependencia tecnológica —desde los años 1960—, como salida de la dependencia cultural. Los dos momentos no solo son testigos de sus respectivos momentos históricos, sino como intensos abordajes políticos al nivel de resistencia, como quizás los llamaría Edward Said.

Para el segundo bloque generacional, el problema político se centra en la creación de la tecnología propia, basamento que da origen a la primera gran oleada de programas académicos de diseño en Latinoamérica¹ [9]. Si para el primer bloque el diseño puede haber emergido como el rompimiento que permite “fecundar artísticamente la cotidianidad” (Maldonado, 1997), para el segundo el diseño es la única forma de conquistar la liberación de “nuestros pueblos” y con ello la autonomía económica y cultural. A propósito de su comprensión de los países latinoamericanos como prototípicos países “subdesarrollados”,

1. En un texto que está por ser publicado (Buitrago, en prensa) defiendo que hay al menos dos ciclos en esa configuración. El primero más o menos esparcido en tiempo y lugares de la región inicia en 1958. El segundo inicia en 1969 y termina diez años después. Me permito esta abducción siguiendo varios documentos fundacionales de programas académicos organizados tanto en instituciones de promoción cultural, museos, etc., así como en instituciones universitarias en México, Argentina, Brasil, Cuba, Colombia, Guatemala y Costa Rica. Varios de esos datos —que efectivamente pueden parecer difusos—, los triangulo con las entrevistas que tuve ocasión de hacerle ente 2013 y 2016 a 32 personajes involucrados con estos procesos.

el arquitecto cubano Iván Espín defiende vigorosamente el lugar político del diseño en clave de su papel por la autonomía [10]:

En conclusión, los países subdesarrollados se ven ante la única alternativa de desarrollar el diseño o ser dominados, colonizados a través del diseño extranjero, colonialista. O los países subdesarrollados diseñan u otros diseñarán por ellos y en contra de sus intereses. (Espín, 1980, p. 5)

Referencias

- [1] Said, E. (2019). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Penguin Random House.
- [2] Buitrago, J. (2022). *Insólito y original. El diseño como discurso latinoamericanista*. Cali: Programa Editorial de la Universidad del Valle.
- [3] Porset, C. (2012). Expresión y utilidad de los objetos de uso diario. En G. Simón (comp.) *Diseño, arte, cultura y tecnología* (pp. 48-53). Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- [4] Maldonado, T. (1997). *Escritos preulmianos*. Buenos Aires: Infinito.
- [5] Lucena, D. (2015). *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo*. Buenos Aires: Biblos.
- [6] Hall, S. (2015). *A identidade cultural na pôsmodernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina.
- [7] Durán, H. (2012). El diseño industrial en la producción de tecnología. En G. Simón (comp.), *Diseño, arte, cultura y tecnología* (pp. 108-116). Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- [8] Leiva, M. (1980). Ejercicio profesional: reglamentación y reconocimiento legal. Ubicación en el sector Estatal y Privado (Documento entregado por la delegación costarricense en el Congreso de ALADI en Bogotá 1980). Encuentro Latinoamericano de Diseño [Inédito]. San José: Biblioteca Universidad Nacional, Medellín.
- [9] Buitrago, J. (en prensa). *Diseño latinoamericano. Genealogía de un discurso de resistencia*. Cali: Programa Editorial de la Universidad del Valle.
- [10] Espín, I. (1980). Hacia la institucionalización del Diseño en Cuba (Documento entregado por la delegación cubana en el Congreso de ALADI en Bogotá 1980). Encuentro Latinoamericano de Diseño [Inédito]. La Habana: Biblioteca Universidad Nacional.

Bibliografía

- Buitrago, J. (2022). *Insólito y original. El Diseño como discurso latinoamericanista*. Cali: Programa Editorial de la Universidad del Valle.
- Buitrago, J. (en prensa). *Diseño latinoamericano. Genealogía de un discurso de resistencia*. Cali: Programa Editorial de la Universidad del Valle.
- Durán, H. (2012). El diseño industrial en la producción de tecnología. En G. Simón (comp.), *Diseño, arte, cultura y tecnología* (pp. 108-116). Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Espín, I. (1980). Hacia la institucionalización del Diseño en Cuba (Documento entregado por la delegación cubana en el Congreso de ALADI en Bogotá 1980). Encuentro Latinoamericano de Diseño. [Inédito] La Habana: Biblioteca Universidad Nacional.
- Hall, S. (2015). *A identidade cultural na pôsmodernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina.
- Leiva, M. (1980). Ejercicio profesional: reglamentación y reconocimiento legal. Ubicación en el sector Estatal y Privado (Documento entregado por la delegación costarricense en el Congreso de ALADI en Bogotá 1980). Encuentro Latinoamericano de Diseño [Inédito]. San José: Biblioteca Universidad Nacional, Medellín.
- Lucena, D. (2015). *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo*. Buenos Aires: Biblos.
- Maldonado, T. (1997). *Escritos preulmianos*. Buenos Aires: Infinito.
- Porset, C. (2012). Expresión y utilidad de los objetos de uso diario. En G. Simón (comp.), *Diseño, arte, cultura y tecnología* (pp. 48-53). Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Said, E. (2019). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Penguin Random House.

Las cocinas campesinas cafeteras, un diseño mestizo

Félix Augusto Cardona Olaya

Santiago de Cali, Colombia

facardona@admon.uniajc.edu.co

Resumen

A partir de la teoría emergente de diseños de los sures, el tema del mestizaje como vector de identidad latinoamericana debe ser analizado desde el diseño como disciplina, en la medida que se detectan diseños con los cuales se han podido lograr procesos de lugarización y visibilizan autonomía respecto a sistemas hegemónicos, que, entre otros muchos factores tienen en el mestizaje un factor particular de identidad sobre recursos culturales y naturales. Un mestizaje que invita a observar y analizar las maneras de producción artefactual bajo lógicas de diseño otros, los cuales dan pautas para la futurabilidad de modos de vida cotidianos campesinos.

Palabras clave

Memoria colectiva, diseño autónomo, paisaje cultural, mestizaje, cocina, campesino

Introducción

El siguiente documento se fundamenta en una de las conclusiones construidas dentro del proceso de investigación en el ámbito del doctorado en Diseño y Creación de la Universidad de Caldas, denominado *Hitos de la memoria cotidiana y diseño autónomo en paisajes culturales*, desarrollado en veredas del municipio de Trujillo (Valle del Cauca, Colombia), un territorio en donde se interrelacionan la memoria, el paisaje y el diseño como un fenómeno contextual que actualmente conlleva procesos de transformación sobre apuestas que deben establecer un diálogo. Como ser parte de la declaratoria Unesco como patrimonio cultural de la humanidad, ser un caso emblemático de resiliencia frente al conflicto armado colombiano y ser un territorio de vida donde se evidencian las tensiones: desarrollo económico/desarrollo territorial y campesino/ciudadino, todo dentro de un complejo medio intergeneracional de sus habitantes.

Contextualización del problema

La investigación en la cual se enmarca este documento, se desarrolla en el territorio de la zona E del Paisaje Cultural Cafetero Colombiano, circunscrita al municipio de Trujillo del departamento del Valle del Cauca, Colombia. Aunque este territorio es parte de la declaratoria Patrimonio Cultural de la Humanidad Unesco, posee ciertos atributos diferenciales respecto al cultivo de café y el paisaje que ha forjado, cuyos vestigios configuran hitos de memoria colectiva que se perciben en la cotidianidad mediante el uso de diseños autónomos como reconstrucción simbólica e identitaria del mismo territorio que los contiene.

Esta zona E es particularmente compleja, debido a que en ella confluyen estructuras socioeconómicas y formas de relacionarse con el medio muy diversas. Tiene múltiples interlocutores sociales y diferentes necesidades e instrumentos de gestión, en los que su puesta

en valor condiciona inevitablemente la potenciación de las actividades turísticas desde la institucionalidad, lo cual repercute positiva o negativamente en las comunidades locales.

Estas mismas comunidades tienen muy distinta consideración sobre sus manifestaciones patrimoniales, a veces diametralmente opuestas a lo que las instituciones dicen. Lo que demuestra las contradicciones entre las percepciones y los usos del patrimonio reconocido por la Unesco que responde a modelos institucionales establecidos por externos, frente a lo forjado desde abajo por parte de los habitantes del paisaje cultural [1].

Ahora bien, es innegable que estar en la lista Unesco de patrimonio cultural de la humanidad, trae consigo aspectos positivos como la corresponsabilidad internacional en la defensa del patrimonio; la aportación de un corpus conceptual y metodológico; el reforzamiento de la visibilidad del patrimonio y las posibilidades para el desarrollo socioeconómico desde la complejidad del patrimonio y el territorio.

Esta nominación por sí misma reconoce los valores de importancia social y cultural del paisaje en aspectos como su noción de configurar un archivo histórico. Asimismo, permite la conceptualización de las interacciones de la sociedad y la naturaleza a través del tiempo en un contexto. Por tanto, un paisaje cultural puede entenderse como expresión espacial de las formas socioeconómicas dadas por los cambios políticos, económicos, sociales y culturales de un grupo social a partir de procesos dinámicos de transformación cultural [2].

De allí que visibilizar y valorizar las singularidades que subyacen en este paisaje se relaciona con el consumo cultural de una configuración material sensible con sus habitantes. Estos pobladores usan los recursos ambientales mediante prácticas específicas de ordenación y ocupación del espacio, al hacer uso de tecnologías propias y al aplicar conocimientos ancestrales.

Por tal razón, se debe propender por el equilibrio en la relación entre lo que la institucionalidad expone y lo que los habitantes viven en un paisaje cultural, más aún en un paisaje cultural vivo y en constante cambio [3] como este paisaje cultural cafetero.

Así, que si lo que se pretende desde una visión institucional es construir proyectos desde y para principios universales como su sostenibilidad se debe hibridar los esquemas que integren lo que precisamente lo hace particular frente al contexto global. Esto es lograr que los habitantes valoricen sus manifestaciones culturales y sociales como parte de este patrimonio de la humanidad. Y que a su vez exista una retribución socioambiental desde la institucionalidad con todos los habitantes humanos y no humanos del territorio que limita esta noción de paisaje.

En este sentido, el diseño desde perspectivas teóricas emergentes y alternas como las propuestas por Escobar [4] del diseño autónomo y del diseño de los sures de Gutiérrez [5] logran su total justificación en la medida en que reconocen en los artefactos y lugares diseñados desde lógicas descentradas del eje euro norteamericano, diseños que deben ser objeto de estudio para la propia disciplina, puesto que permiten visibilizar aquellos valores y significantes de las comunidades cuyo conocimiento es tan válido como el producido en la academia o en los procesos proyectuales creativos que los diseñadores proponen o dirigen.

Hacer visible lo invisible

La visibilización es un proceso cotidiano que se hace por el interés o no sobre los fenómenos que acontecen. La visibilización hace referencia a darle "voz a los sin voz" y se entiende como metáfora que puede explicar y describir la realidad [6].

Dicha realidad está ligada con mecanismos culturales que legitiman la supuesta superioridad de unos grupos con respecto a otros y divide en escalas sociales jerarquizadas que sustentan lo legítimo/

ilegítimo, bueno/malo, igualdad/desigualdad basado en prejuicios, estereotipos que determinan los grupos dominantes, hegemónicos y son estos grupos quienes deciden dar voz o no a ciertos sectores sociales; así mismo, determinan qué se hace visible o qué invisibilizar por sus características físicas, sociales, ideológicas, económicas e incluso la cohesión del grupo.

Este fenómeno, en el caso particular del Paisaje Cultural Cafetero (en adelante PCC), se evidencia en los indicadores y elementos dados por las instituciones externas para determinar qué es y qué no es paisaje cultural, los cuales entran en confrontación con los indicadores y elementos con que sus habitantes viven su cotidianidad.

Esta confrontación se evidencia de manera clara cuando desde la institucionalidad se reconstruye una memoria histórica a partir de los datos proporcionados por el presente de la vida social y sobre el pasado reinventado. A diferencia de lo que ocurre desde la comunidad, la cual recompone mágicamente el pasado, a partir de la narración de la experiencia individual y que al ser compartida se convierte en experiencia colectiva, una memoria colectiva [7].

La experiencia individual y la memoria colectiva, visibilizan los vestigios de las condiciones de vida contextuales a partir de remover los recuerdos de aquellos eventos que conciernen a un contexto cuyos pequeños detalles de la vida cotidiana no se relacionan o se ajustan a perspectivas nacionales o internacionales. Celebran lo natural, lo ingenuo y lo espontáneo, lo que se diseña autónomamente desde los procesos de lugarización [4a].

Por tanto, no existe una memoria, existen memorias colectivas múltiples en la medida en que solo se retienen semejanzas [7a] que distinguen personajes, lugares y artefactos al narrar eventos de interacción con los recursos naturales y culturales.

Tales recursos, para el caso del PCC en Trujillo (Valle de Cauca), se configuran en un recorte espacial y temporal sobre el cual la comunidad

habitante ha tomado decisiones en torno a la información que recibe del contexto, mediante la transmisión del cúmulo de sus producciones culturales, saberes y experiencias [7b].

La transmisión intergeneracional se produce como tradición sociocultural, mediante un proceso dialéctico que ha sido procesado, elaborado y tramitado en una generación y luego busca ser transmitido en algún sentido a la generación siguiente, mediante diversos canales que la misma cotidianidad configura en contexto [8].

Por lo anterior, visibilizar aquello que se vivió en la cotidianidad se hace fundamental para que los habitantes actuales encuentren en la dimensión cultural de su paisaje una posibilidad de diseño de su contexto, que logre un equilibrio entre los lineamientos externos institucionales con los recursos, tanto naturales como culturales, forjados en la vivencia misma del territorio.

En consecuencia, visibilizar la memoria colectiva que se construye en el relato conlleva la interacción con manifestaciones concretas dentro de una simbología icónica [9], que permita establecer un equilibrio entre lo institucional y lo comunitario, de manera que tanto los artefactos y lugares que una u otra esfera producen se valoren como parte de la cultura material que ha permitido la configuración del paisaje desde su dimensión cultural y su perspectiva patrimonial.

Visibilizar las memorias

Lo institucional con la memoria histórica y lo comunitario con la memoria colectiva no se oponen, se complementan, en la medida en que permiten evidenciar desde la base social los relatos comunitarios que configuran el diseño de la cotidianidad. Es en esta dimensión de la existencia donde se dan los modos de vida autónomos, autóctonos y deseables que permiten construir saberes desde la capacidad creadora del sentipensar [4c].

El sentipensar recupera lo espiritual no como lo opuesto a la naturaleza, sino como aquello que la constituye, la fuerza de la vida y su potencia creadora. Por ello, recuperar el sentido integrador del mundo, donde todo hace parte del todo, permitirá que la humanidad recupere su lugar discreto y sublime en el orden del universo, así como la reconciliación del hombre con la naturaleza, el paso del tiempo de la dominación al tiempo de la alianza [10].

Ignorar que todos nosotros somos naturaleza, es negar la relación profunda entre espíritu y naturaleza, por eso recuperar los relatos y vestigios de las memorias, especialmente de aquella colectiva de un contexto, se hace inevitable si se pretende darles sostenibilidad a un territorio y los modos de vida gestados en él.

Por ello, hacer sostenible al PCC en Trujillo (Valle del Cauca) obliga a que su memoria colectiva sea visibilizada, primero, ante quienes la construyen para que la valoren y, segundo, ante la institucionalidad para que la validen como signifiante del patrimonio cultural que representa. De tal manera que el paisaje cultural como patrimonio de la humanidad no sea una nominación, sino una verdadera oportunidad de gestar modos de vida sostenibles para los humanos y no humanos a partir del diálogo de saberes y la interacción cultural.

En este sentido, la noción del campesino debe ser contemplada por el diseño como una posibilidad de proyección creativa, donde a partir de sus conocimientos se comprendan esas formas otras de diseñar, que no corresponden a lineamientos ortodoxos y extranjeros, sino que se ciñen a las lógicas contextuales cotidianas que permiten abordar fenómenos complejos como su territorio de vida en cuanto paisaje cultural.

Dar lugar al campesino

El imaginario de la sociedad latinoamericana sobre el campesino es de un ser inculto, aferrado a un pedazo de tierra, descalzo y desprovisto

de reconocimiento estatal, atacado por el fenómeno de estrangulación [14a]. Sin embargo, nada más alejado de la realidad misma, ya que el campesino es la representación de una comunidad cuya racionalidad ha diseñado procesos de lugarización desde perspectivas alternas, que plantean rupturas y descentramientos [4d]. Este enfoque le permite modos de vida alejados a procesos impuestos desde la hegemonía del poder [11] con lógicas divergentes, autónomas y anónimas.

El campesino es evidencia de una forma de vida que resiste, re-existe y sobrevive para ser un referente del diseño, en cuanto su entorno, sus dinámicas productivas y comerciales son memoria colectiva de un mestizaje donde se encuentran los recursos culturales y naturales de manera armoniosa, mediante procesos diseñados desde lógicas aún por descubrir para el diseño mismo, puesto que poseen toda la estructura y lógica que demuestran ser parte de un proceso creativo [5B].

Por eso, dar el lugar a sus artefactos y lugares desde nuevas perspectivas sería importante para ellos, dado que su propio contexto refleja un pensamiento donde el bien social no anula su autoridad sobre la tierra y no se limitan a ser agentes productivos, sino que evidencian otras formas de desarrollo espiritual [11a], una forma de sentipensar que debe ser comprendida desde sus propias lógicas, tanto para las perspectivas ortodoxas como para las emergentes.

Los campesinos caficultores visibilizan esos diseños otros en su contexto, pues ajustan sus modos y niveles de vida a las posibilidades que les da el café y la cultura que alrededor de este grano se ha forjado. Así, han podido llegar a ser lo que son hoy en día en Colombia: un referente bucólico de vida desde la perspectiva euroamericana, pero desde perspectivas emergentes, representan aquello hacia lo cual debe virar el diseño para nuestros sures e iniciar el proceso de valoración merecido de sus formas de diseño autónomo.

Lo mestizo, memoria colectiva invisibilizada

En Latinoamérica el mestizaje configura un problema propio, por su origen conceptual y por su historia, además del peso evidente que tiene en la socio biogénesis colonial y en la condición poscolonial de nuestros países [12].

Sin embargo, se ha abordado el mestizaje desde problemas propios de la filosofía, como las relaciones entre la constitución racial del sujeto y los procesos de subjetivación, la idealización/deconstrucción del ser mestizo y el paralelismo de las diversas formas de racionalidad en que se expresa el problema desde sus inicios [12a].

Para ello, se propone que el mestizaje o lo mestizo se contemple como una forma de comprender no solo lo biológico y lo cultural, sino que permita aproximarnos a esas otras formas de diseñar, esos diseños otros o diseños sures [5c], para lo cual se requiere configuración de nuevos tipos de conocimiento cuya estructura categorial se sustente en el saber del Otro, considerado inferior, y no solo en la episteme del Logos moderno/colonial, considerado superior [13] y abandonar el debate sobre la conveniencia del mestizaje para el proyecto civilizador de la modernidad.

Lo mestizo conjuga lo representativo de nuestro contexto megadiverso e intercultural. Sintetiza de manera clara los procesos de mezcla de diferentes formas de sentir, pensar y hacer. De ese sentipensar conformado por la memoria colectiva de las tensiones, la resiliencia y la esperanza y de la memoria histórica marcada por la desigualdad, el conflicto y la emulación.

Lo campesino, como dimensión para el diseño, debe observarse como síntesis de saberes ancestrales que provienen desde sus raíces más profundas, ancladas en otros contextos que han construido un conocimiento invisibilizado por las tecnocracias urbanas, que no ha permitido ver sus capacidades de transferencia tecnológica relacionada específicamente con sus modos de vida, de producción y con

su economía de mercado. Este conocimiento está marcado por su ubicación y la disponibilidad y tipos de recursos y los productos que poseen, usan y diseñan; por el tipo de instituciones que desarrollan y cobijan [14].

Un ejemplo de este fenómeno en el contexto de este paisaje cultural son las cocinas diseñadas y construidas en cada una de las casas de las fincas cafeteras. Son lugares ubicados con criterios espaciales y de georreferenciación propios, para que sus residuos caigan en ciertas circunstancias y permitan elaborar abonos o para vigilar ciertos aspectos de las faenas cafecultoras.

La cocina, lugar del diseño mestizo

La cocina es el lugar donde se visibilizan aquellas representaciones colectivas que rigen los sistemas de identificación social y ponen de manifiesto la invisibilidad social [15], ya que otorgan pregnancia simbólica como construcción social de la realidad desde una representación colectiva.

Nos acercan a los conceptos de sostenibilidad e interculturalidad de manera amplia y no prevista, ya que visibilizan las posibilidades de acción del diseño autónomo en los contextos reales y futuros, en cuanto los trabajos cotidianos de la cocina aparecen ligados a códigos sociales establecidos debido a los procesos de rutinización que otorgan a toda cotidianidad, existencia [16].

Por ello, cada cocina visibiliza la perspectiva afirmativa de la memoria, en cuanto demuestra indicadores de bienestar, de relación, del logro de felicidad desde los recursos naturales y culturales que se usan para vivir los modos de vida más allá del consumo y la propiedad.

Son evidencia clara de la lugarización tecnológica con la que los habitantes de este paisaje han establecido códigos particulares que configuran actos singulares ligados a sus circunstancias, que posibilitan generar autoconocimiento necesario para lograr una retribución

socioambiental de la memoria colectiva de este paisaje cultural al visibilizar modos de manejo del patrimonio biocultural desde el diseño autónomo.

Esta noción del diseño autónomo, implica que la producción, elaboración y consumo de alimentos, lejos de ser una experiencia inmutable, es la muestra plausible de lo que significa la lugarización ya que las prácticas y saberes alrededor de la cocina se reformulan cotidianamente, a tal punto que de un mismo plato existen infinidad de posibilidades y se generan múltiples relaciones sociales.

De manera que cada cocina de cada finca cafetera es un artefacto/lugar que, mediante acciones simbólicas y técnicas, encarna procesos identitarios contextuales que permiten que la comunidad se identifique con sus faenas cotidianas, sus valores socioculturales y con sus fincas como evidencias de un diseño autónomo generado en contexto.

En este sentido, la cocina como hito artefacto se configura a partir de un diseño autónomo mediado por el autoconocimiento que se posee sobre el patrimonio biocultural cafetero y es un hito lugar en la medida en que en él se encuentra la interacción cotidiana de los valores sociales cafeteros, todo bajo la singularización de lo que es Trujillo para el paisaje cultural cafetero colombiano como patrimonio cultural de la humanidad.

Igualmente, evidencia hechos sociales complejos y concretos que implican producción, elaboración y consumo de alimentos desde el autoconocimiento de los procesos de lugarización sobre su contexto, cuya valoración material y simbólica se conoce en la significación cotidiana del patrimonio cultural a través de la imitación, cuando alguien ha enseñado cómo hacerlo; la reconstrucción, cuando se recurre a la memoria y nos permite hacerlo; y la experimentación, ensayo y error que permite descubrir cómo hacerlo [16a].

Aspectos de los procesos de lugarización que generan afecto familiar y comunitario como referencia para comprender lo que significa

este paisaje bajo su perspectiva cultural y su nominación como patrimonio cultural de carácter mundial en dos dimensiones, una conformada por los alimentos y los utensilios hallados. La otra, por las cargas simbólicas que hacen que los elementos materiales cobren sentido y se conviertan en vehículos de identificación y representación de las comunidades.

Las cocinas como lugares de la memoria colectiva, son un ejemplo de aquello que debería ser considerado diseño autónomo en tanto, muestran ese conocimiento ancestral fruto del mestizaje que ha permitido configurar el paisaje de lo que hoy en día contemplamos como el campo colombiano.

Es un lugar diseñado para la interacción social y para la producción doméstica en directa relación con los recursos culturales y naturales el contexto del caficultor colombiano; posee vestigios del legado afro, indígena y blanco descendiente que permite cocinar, preservar y calentar alimentos, dar calefacción al agua, producir cenizas para abono, es autoconstruido, reparable y con un manejo adecuado de emisiones. Que se ve amenazado por las formas foráneas impositivas que invisibilizan estas otras muchas formas de ser y hacer.

Reiteramos la urgencia de descolonizar al diseño, cuestionamos enarbolar la idea de un diseño verdadero universal que privilegia la relación sujeto-objeto. Nos acogemos desde la relación sujeto-sujeto, al diseño que como disciplina reconoce y visibiliza el saber del otro y sus conocimientos situados.

Es fundamental, que se divulguen estas otras formas de pensar, sentir y existir. Un diseño que sentipiensa, un diseño que desde el sur como marco de acción revise y proyecte sus acciones constitutivas. Un diseño que contemple lo comunal como parte indispensable del proceso creativo, que converse con lo alterativo y reflexione lo configurativo.

Lograr un descentramiento de la metodología de investigación científica eurocéntrica, por una que se acerque de manera más

autónoma, natural y humana a la generación de conocimiento situado, propio y transversal que llegue a la base social de nuestras comunidades.



Figura 1: Cocinas de fincas cafeteras del Paisaje Cultural Cafetero colombiano en Trujillo, Valle del Cauca.

Referencias

- [1] Silva, R. y Fernández, V. (2015). Los paisajes culturales de UNESCO desde la perspectiva de América latina y el Caribe: conceptualizaciones, situaciones y potencialidades. *Revista INVI*, 30(85), 181-214. <https://dx.doi.org/10.4067/s0718-83582015000300006>
- [2] Duis, U. (2011). Caminos e historias de la tierra cafetera - la unión entre territorio, paisaje cultural y su gente como producto experiencial del turismo cultural. *Turismo y Sociedad*, 12, 83-110. <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/tursoc/article/view/3118/3500>
- [3] Gómez Álzate, A. (2015). Modelo de diseño para la valoración y apropiación social del Patrimonio en el Paisaje Cultural Cafetero Colombiano *Revista Kepes*, 11, 117-138. http://190.15.17.25/kepes/downloads/Revista11_7.pdf
- [4] Escobar, A. (2016). *Autonomía y Diseño. La construcción de lo comunal*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca
- [5] Borrero, A. G. (2016). Diseños de los Sures: una actualización (2016). Encuentros Cardinales: Acentos y Matices del Diseño. II Bienal Tadeísta de Diseño Industrial.
- [6] Palma, H. A. (2005). El desarrollo de las ciencias a través de las metáforas: un programa de investigación en estudios sobre la ciencia. *Revista CTS*, 6(2), 45-65.
- [7] Vásquez, F. (2001). *La memoria como acción social*. Barcelona: Paidós.
- [8] Gandulfo, C. (2007). *Entiendo, pero no hablo: El guaraní "acorrentinado" en una escuela rural; usos y significaciones*. Buenos Aires: Antropofagia.
- [9] Halbwachs, M. (2002) Fragmentos de la memoria colectiva. *Athenea Digital*, (2) <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v1n2.52>
- [10] Ospina, W. (2021). *Ensayos*. Colombia: Penguin Random House.
- [11] Molina, V. y Tabares, J. (2014). Educación propia. Resistencia al modelo de homogenización de los pueblos indígenas en Colombia. *Revista Latinoamericana*, 13(38), 149-172.
- [12] Bautista, J. J. (2014). *¿Qué significa pensar desde América Latina?* Madrid: Akal.
- [13] Albán, A. (2006). Epistemes "otras": ¿epistemes disruptivas? Ponencia presentada en el seminario "Rupturas epistémicas: narrativas-otras para pensar las identidades negras y de género afro", realizado por el Grupo Afrocolombiano de la Universidad del Valle-GAUV. Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, Santiago de Cali. *Revista KULA. Antropólogos del Atlántico Sur*, 22-34.
- [14] Prada, E. y Salgado, C. (2000). El Campesinado de hoy. En: *Campesinado y Protesta Social: 1980-1995*. Bogotá: CINEP
- [15] Silva, A. (2004). *Imaginarios urbanos: hacia el desarrollo de un urbanismo desde los ciudadanos. Metodología*. Bogotá: Convenio Andrés Bello y Universidad Nacional de Colombia.
- [16] Certeau, M. (1999). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.

Bibliografía

- Ballart Hernández, J. (2008). Usos del patrimonio, acción social y turismo: hacia un necesario consenso. *Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História*, 12(1), 103-117. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305526871005>
- Bozzano, H. (2017). Territorios posibles y utopías reales: Aportes a las teorías de la transformación: Inteligencia territorial y justicia territorial. *Arquetipo* (15), 71-91. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10574/pr.10574.pdf
- Buckley, K. (2016). Patrimonio Mundial, paisajes culturales: desafíos para su conservación y sostenibilidad. *Revista del patrimonio mundial*, 79, p. 52-53.

- Camarena Adame, M. E. y Tunal Santiago, G. (2008). El estudio de la vida cotidiana como expresión de la cultura. *Revista del Centro de Investigación. Universidad La Salle*, 8(29), 95-107. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34282910>
- Cano, A. (2012). La metodología de taller en los procesos de educación popular. *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*, 2 (2), 22-51. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5653/pr.5653.pdf
- Gámez, B. M. (2020). La violencia en la historia. El papel de la memoria frente al trauma y la guerra. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 25(90), 63-76.
- García Canclini, N. (2004). ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular? En Antología sobre cultura popular e indígena. *Lecturas del Seminario Diálogos en la acción* (153- 165). México: Conaculta. <http://sic.conaculta.gob.mx/documentos/853.pdf>.
- García Cárdenas, J. D. (2015). Posconflicto y la revolución del arte en la sociedad colombiana. *Lúdica Pedagógica*, (22), 33-43. <https://doi.org/10.17227/01214128.3801>
- Garzón-Ochoa, E. (2019). Valoración patrimonial del Parque-Monumento, Trujillo, Colombia: memorial democrático al servicio de una comunidad de memoria. *Revista CS*, (28), 87-124. <https://doi.org/10.18046/recs.i28.326>
- Maderuelo, J. (2005). El paisaje: génesis de un concepto. Los nombres de lugar. España: Adaba editores.
- Mandoki, K. (2008). *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica I*. México: Siglo XXI Editores.
- Mayorga, C. D. A. (2015). Paisaje Cultural Cafetero, Patrimonio de la Humanidad. La cuestión del discurso patrimonial en contraste con el paisaje de la caficultura. *Territorios*, 32, 35-59. <http://dx.doi.org/10.12804/territ32.2015.02>
- Nates Cruz, B. (2011). *La territorialización del conocimiento, categorías y clasificaciones culturales como ejercicios antropológicos*. Barcelona: Anthropos.
- Noguera, A. P. (2004). *El reencantamiento del mundo. Ideas filosóficas para la construcción de un pensamiento ambiental contemporáneo*. Manizales: Centro de Publicaciones Universidad Nacional de Colombia.
- Rivera-Plata, A. (2019). Pensar desde el diseñador: aproximaciones a una metodología. *Revista KEPES*, (19) 253-275.
- Salgado, M. (2008). el patrimonio cultural como narrativa totalizadora y técnica de gubernamentalidad. *centro-h*, (1),13-25. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=1151/115112534002>
- UNESCO (2005). Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales. Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, París del 3 al 21 de octubre de 2005.
- UNESCO (2008). Directrices Prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial. <http://whc.unesco.org/archive/opguide08-es.pdf> -
- Uribe, M. (2014). La vida cotidiana como espacio de construcción social. *Procesos Históricos*, (25):100-113. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=20030149005>

El diseño como sistema complejo. Apuntes para una morfología dinámica en el proceso de diseño

Christian Chávez López

Ciudad de México, México
cchavezl@fad.unam.mx

Resumen

Apreciar y repensar el diseño como sistema complejo son tareas poco exploradas en la práctica actual. Entender la complejidad no es cuestión de discurrir en lo complicado, sino en un entramado de relaciones, de conocimientos, de sujetos y de procesos interrelacionados e interdependientes. Significa pensar en las posibilidades, en las rupturas o discontinuidades, en las sorpresas e irrupciones. Los contextos dinámicos e inciertos demandan perspectivas no convencionales, innovadoras, pluralistas y dialógicas, con el fin de apuntar hacia una morfología dinámica en el proceso de diseño y la transición hacia otras formas de pensar y diseñar. En primer lugar, argumento los fundamentos teóricos

que justifican una epistemología de la complejidad, así como el giro sistémico en el diseño y se proponen criterios para definir el diseño como sistema complejo. En segundo lugar, propongo un modelo basado en sistemas complejos, donde examinó los impactos de su implementación mediante la investigación-acción, observación participante y entrevistas a profundidad, donde se entretajan experiencias colectivas desde una mirada multidisciplinar, como resultado de un proceso de aprendizaje generativo. Esto evidencia el diseño de intervenciones sistémicas, es decir, un entendimiento de la "ecología" de saberes y acciones que provocan cambios positivos a nivel de complejidad, intrínsecas a los problemas de diseño.

Palabras clave

Diseño, sistema complejo, morfología, dinámica, proceso de diseño

Introducción

El estudio de lo complejo y de los sistemas complejos se ha desarrollado de modo vigoroso como un campo de investigación innovador y altamente dinámico de la ciencia contemporánea. Como objeto de indagación científica, la complejidad refiere al estudio del comportamiento adaptativo y no lineal de fenómenos del mundo físico, biológico y social (Miller y Page, 2007; García, 2006; Mitchell, 2009; Meadows, 2009; Holland, 2014; Stroh, 2015; Maldonado, 2014; y Moriello, 2016). En otras palabras "la complejidad corresponde al grado de libertad de un sistema determinado", [1] donde toda la dimensión de sus posibilidades y sus articulaciones se condensan en conceptos como adaptación, emergencia, interdependencia, auto-organización, incertidumbre, creatividad, inestabilidad, entre otros. Con el presente artículo se introduce la idea del diseño como sistema complejo para explicar y proponer una nueva morfología del proceso de diseño. Para ello, se elabora un marco teórico y metodológico para tratar de

comprender la complejidad como problema desde el campo del diseño, donde se busca resaltar la idea del proceso de diseño como un sistema complejo y como una forma de organización de lo vivo —del pensamiento de diseño— con sus constantes derivas y bifurcaciones. Entonces, ¿cómo analizar el comportamiento del proceso de diseño? ¿Cómo entender la morfología y dinámica de las interacciones del proceso de diseño desde un nuevo enfoque que contemple esa complejidad? El campo de los sistemas complejos estudia cómo las partes de un sistema dan lugar a un comportamiento colectivo y, por lo tanto, son una forma de empezar a entender los procesos que nos permitirán diagnosticar los problemas de un sistema y proponer soluciones. Las fuentes principales que originan la complejidad en el proceso de diseño son —precisamente— las cualidades emergentes que surgen a partir de las interacciones con el entorno (circunstancias, factores o prácticas que rodean a los seres vivos y a las personas). En tal sentido, los desafíos actuales exigen un cambio radical en las formas en que el diseñador organiza el pensamiento y en cómo se diseña, con el fin de saber qué papel desempeñan en el sistema cultural, ambiental, económico o social, en el cual se pretende incidir, y así contemplar otras formas de pensar y hacer diseño en escenarios de incertidumbre.

Diseño como sistema complejo

Las propiedades fundamentales de los “sistemas complejos” es que siguen “ciclos vitales”, es decir, cambian a lo largo del tiempo, crecen y se deshacen. Se trata de sistemas que se adaptan a su ambiente, que cambian en el tiempo para poder hacerlo. Por eso suelen denominarse “sistemas complejos adaptativos” (Earls, 2013). El impacto del estudio de los sistemas complejos se ha reflejado no solo en las formas de organización del conocimiento, sino en la superación de las fronteras disciplinarias y en la generación de estrategias multi, inter y transdisciplinarias. Este paradigma rompe la estructura tradicional con la que

se han venido estudiando muchas de las disciplinas, incluido el diseño. Esto implica una reflexión mayor sobre la curiosidad epistémica: qué hacen, para qué lo hacen, por qué lo hacen y con qué consecuencias. Por eso, la aportación de este enfoque depende de una modificación de pensamiento o visión del mundo. En tal sentido, muchas organizaciones y academias buscan potencializar el pensamiento sistémico y el pensamiento complejo, a través de la creatividad, la iteración e imaginación colectiva. Con estos cambios, viene un nuevo conjunto de perspectivas y discursos en el diseño centrados en la comprensión de sistemas complejos, abiertos, interrelacionados, que utilizan métodos sistémicos de participación colectiva y activa, enfatizado más recientemente por autores como Findeli (2001), Thackara (2005), Esbjörn-Hargens (2005), Wahl y Baxter (2008), Bistagnino (2011), Jones (2014), Dorst (2015), Arámbula y Uribe (2016), Buchanan (2019) y Sosa (2021). Ellos reconocen este enfoque como un catalizador o facilitador hacia una civilización humana para resolver problemas de relevancia local y global, como la sostenibilidad, que genera un nuevo paradigma cultural para el diseño, el cual se está expandiendo hacia el entendimiento de sistemas para abordar otro tipo de problemas sociales, culturales o ambientales —que son complejos por naturaleza—. “Las características de estos problemas requieren nuevas formas de abordar la dinámica, la escala y la complejidad” [2]. Sin lugar a dudas, los sistemas complejos abrieron nuevos espacios de intervención para la investigación a través del diseño. El diseño como sistema complejo se caracteriza por tener una dinámica adaptativa al estar orientada en sus procesos y en la naturaleza de los fenómenos a los que nos acercamos como diseñadores y, por lo tanto, su práctica requiere de esa adaptabilidad y dinamismo. Aquí se presentan algunos criterios para definir el diseño como sistema complejo:

1. Todo *Sistema-Diseño* está situado dentro de un entorno, ambiente o contexto que lo circunda, lo rodea o lo envuelve totalmente.

2. En la organización de un *Sistema-Diseño* se encuentran un conjunto de relaciones entre los elementos, factores, agentes y actores que actúan directa o indirectamente (Figura 1).
3. La estructura de su *auto-eco-organización* (Figura 2)— son aquellas implicaciones de su impacto local, regional o global, es decir, las relaciones mutuas e interacciones entre el sistema y en el entorno que se dan en forma aleatoria y generan complejidad.
4. Los *Sistema-Diseño* pueden *auto-organizarse* y, a menudo, se autorreparan ante una serie de perturbaciones. Son resistentes, resilientes y muchos de ellos son evolutivos.
5. El *Sistema-Diseño* puede cambiar, aprender, adaptarse, responder a los acontecimientos, buscar objetivos y ocuparse de su propia supervivencia de forma similar a la vida.

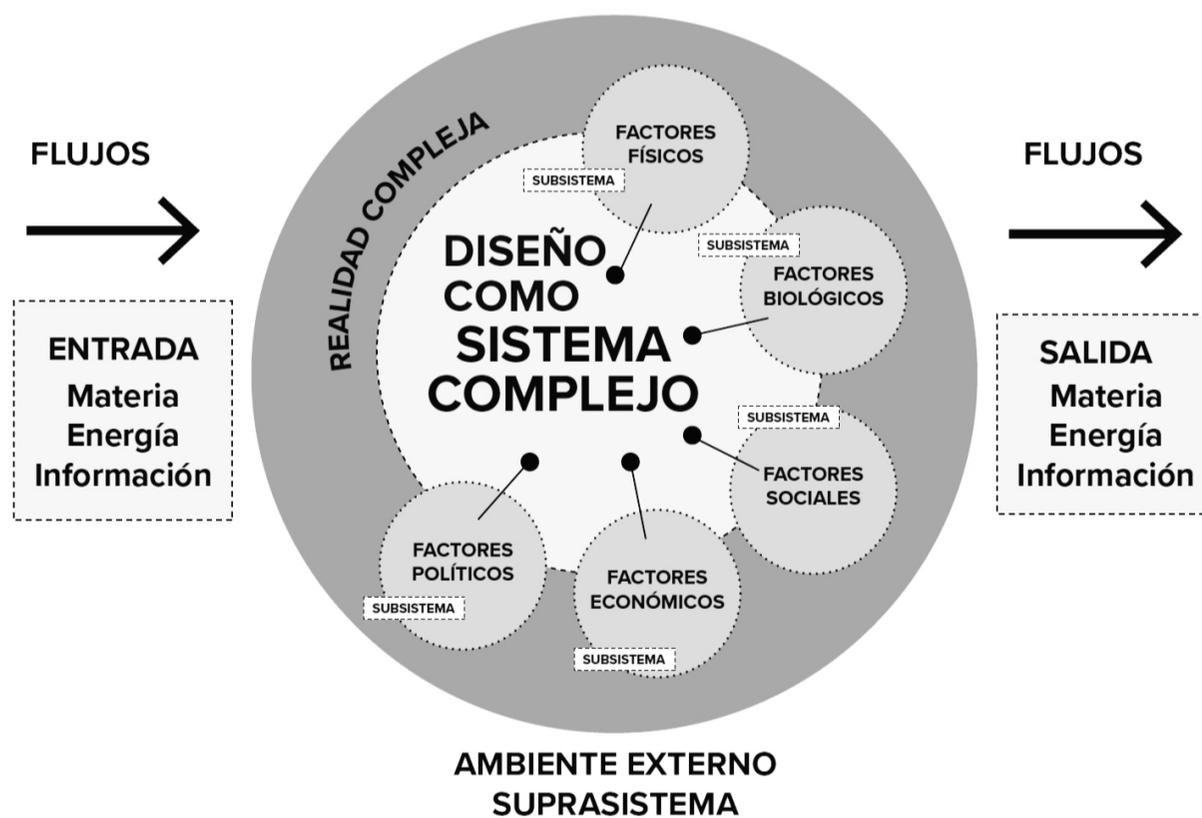


Figura 1. Diseño como sistema complejo, incluye las relaciones entre los subsistemas y las interacciones de los flujos de entrada y salida. Elaboración propia.

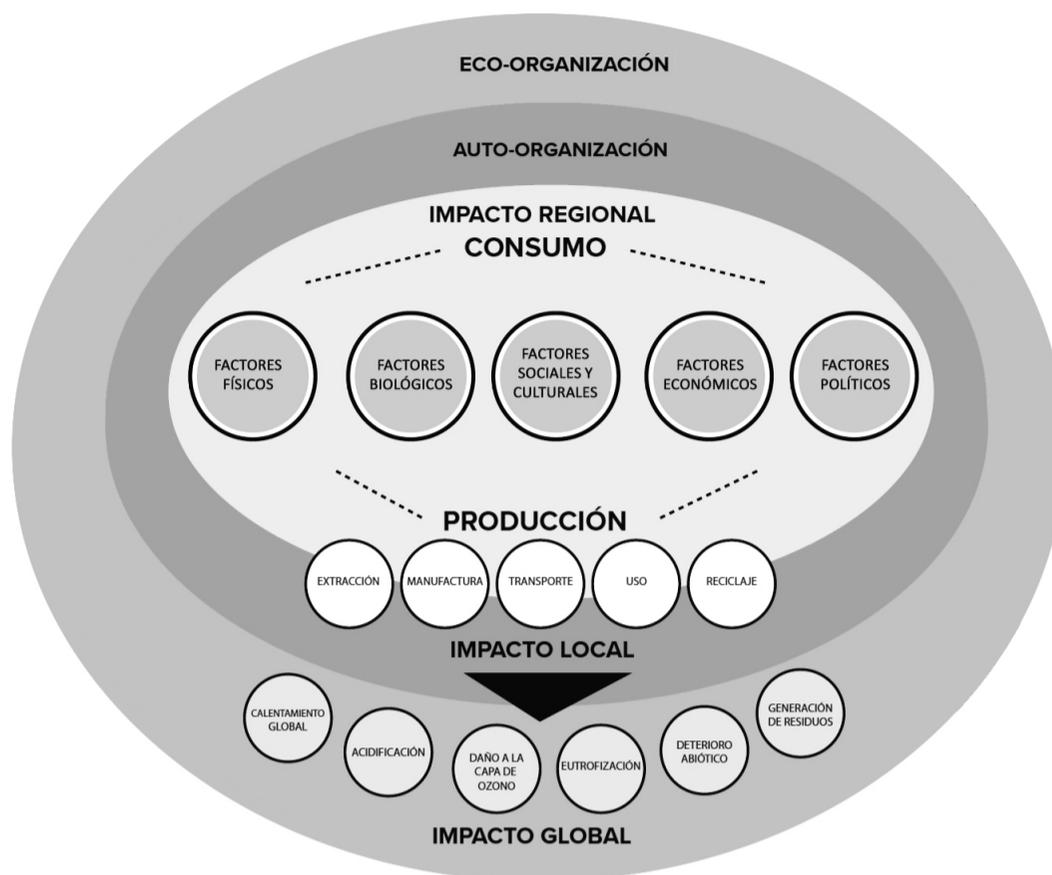


Figura 2. Componentes de un sistema (Sistema-Diseño) donde se observa su auto-eco-organización y las implicaciones de su impacto local, regional o global. Elaboración propia.

Morfología del proceso de diseño

Las tendencias de los métodos actuales de diseño apuntan a temas relacionados con las teorías de la complejidad y los enfoques sistémicos como ejes de acción. Algunos autores han implementado algunos criterios como los métodos de diseño (Tabla 1) propuestos recientemente por Scharmer (2009), Jones (2014), Dorst (2015) y Design Council (2021). No obstante, aún es carente la información respecto a su operatividad, es decir, a la comprensión de su dinámica en el proceso de diseño. La intención aquí es proponer un Modelo de Diseño Sistémico-Complejo (DSC) que pueda ser aplicado en el proceso de diseño para facilitar el conocimiento, la reflexión y práctica del pensamiento en sistemas complejos, que a su vez permita comprender, analizar y abordar las condiciones del entorno, que son características heterogéneas

y multidimensionales. Como valor teórico se establece las interconexiones conceptuales de las propiedades emergentes de los sistemas complejos. Respecto a su valor metodológico se hace evidente la posibilidad de reconfigurar las fases y etapas en los procesos de diseño, esto es, un impacto en el estudio de su morfología y dinámica, con el fin de replantear su potencial en otros métodos de diseño y brindar generar alternativas o marcos de acción para responder a las diversas situaciones en que participan los diseñadores de manera colectiva o colaborativa. Los modelos de diseño actuales requieren comprender las condiciones emergentes del entorno, que son condiciones que están en constante aprendizaje. Un diseñador que mire su accionar de manera sistémica y compleja para incidir en el contexto puede encontrar caminos viables, posibles y responsables, a partir de la comprensión e imitación de los sistemas complejos adaptativos. De tal modo, si se concibe el diseño como sistema complejo, puede ser una herramienta poderosa aplicada para el análisis e intervención de problemas complejos que permitan la innovación de procesos para crear nuevas realidades en función de su complejidad. Se trata de un cambio hacia nuevos valores, modos de pensamiento abierto y, por supuesto, cambios en la percepción del mundo con base en la experiencia de la vida. Para comprender la dinámica del proceso de diseño como sistema complejo, en primer lugar, debemos partir de su origen. El "ciclo adaptativo" propuesto por Gunderson y Holling (2002) describe cómo un sistema se organiza y responde a un entorno cambiante [3]. En su modelo (Figura 3) consideran que hay tres características que determinan las respuestas futuras de los ecosistemas, los organismos o las personas: a) el potencial disponible para el cambio, que se puede interpretar como las posibilidades de transformación del sistema; b) el grado de conexión entre las variables y los procesos, una medida que refleja el grado de flexibilidad o rigidez; y c) la resiliencia de los sistemas, una medida de su vulnerabilidad a los choques inesperados o imprevisibles.

MODELO U	MODELO DE DISEÑO SISTÉMICO COMPARTIDO	MODELO FRAME INNOVATION	MODELO SISTÉMICO DOBLE DIAMANTE
2009	2014	2015	2021
OTTO SCHARMER	PETER JONES	KEES DORST	DESIGN COUNCIL
1 Co-iniciar	1 Idealización	1 Arqueología	1 Orientar y establecer visión
2 Co-sentir	2 Apreciar la complejidad	2 Paradoja	2 Explorar
3 Co-presenciar	3 Encontrar el propósito	3 Contexto	3 Reencuadrar
4 Co-crear	4 Encuadre de los límites	4 Campo	4 Conexiones y relaciones
5 Co-evolucionar	5 La variedad necesaria	5 Tema	5 Crear
	6 Coordinar la retroalimentación	6 Marcos de innovación	6 Liderazgo y narración de historias
	7 El sistema de pedidos	7 Futuros	7 Catalizar
	8 Emergencia generativa	8 Transformación	8 Continuar el camino
	9 Adaptación continua	9 Integración	
	10 Auto-organización		

Tabla 1. Métodos con enfoque de sistemas. Selección de criterios para la construcción de la propuesta del Modelo de Diseño Sistémico-Complejo. Elaboración propia.

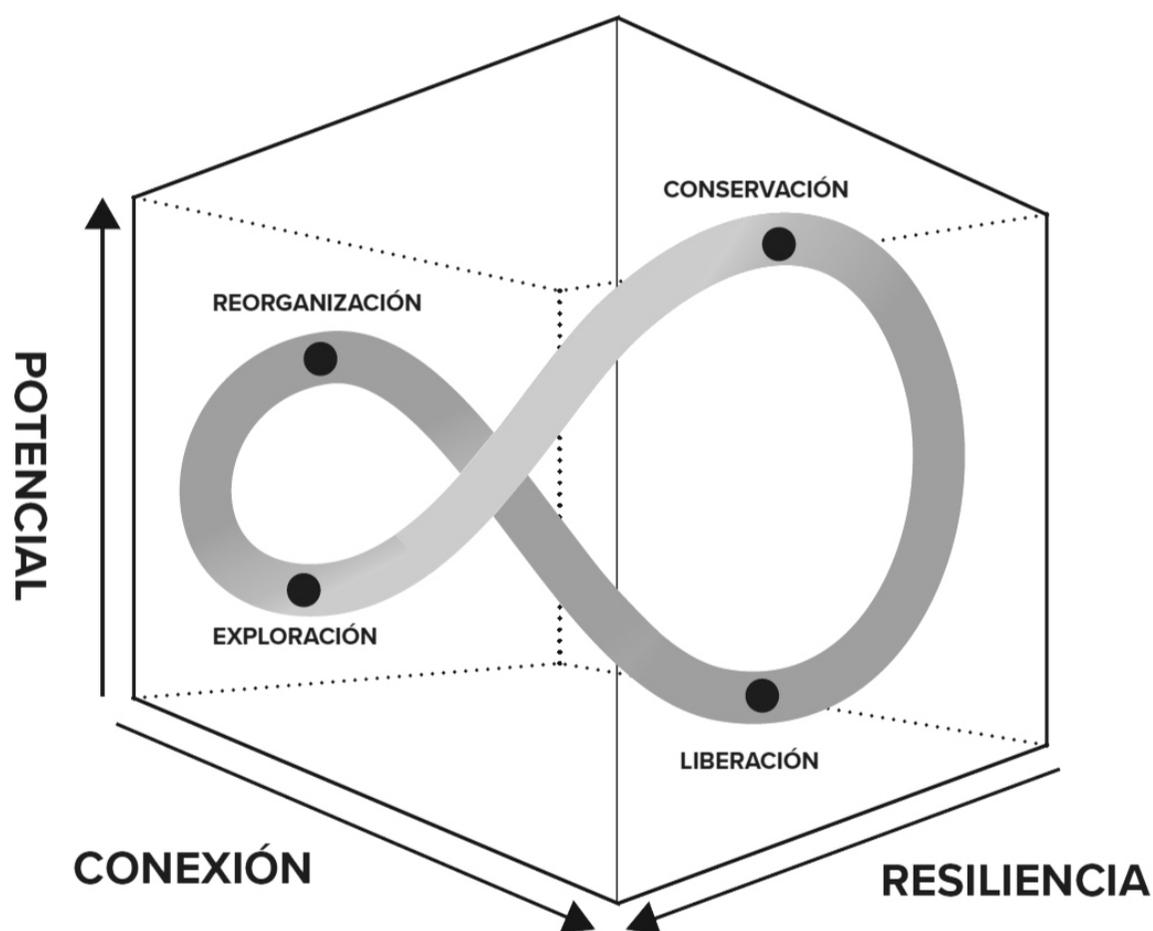


Figura 3. Relación de las tres propiedades del ciclo adaptativo, representadas en un modelo tridimensional. Nota: adaptado de Gunderson y Holling (2002).

Entonces, si colocamos el modelo propuesto por Gunderson y Holling (2002) en un espacio hipotético para construir el Modelo Diseño Sistémico-Complejo (DSC), tiene sentido y significado pues se invita a la observación de la complejidad en el acto de diseñar, lo cual lleva a apreciar la complejidad de las relaciones y las acciones implícitas en todas las fases del proceso, que va desde suscitar nuevos saberes y diálogos entre las partes involucradas hasta co-crear y co-evolucionar hacia mejores prácticas que permitan adaptarnos a las condiciones de un entorno como agentes de cambio. A raíz de lo anterior, se justifica la morfología dinámica del Modelo DSC (Figura 4), en la medida en que puede describir mejor la dinámica del proceso de diseño, que puede entenderse como un ciclo adaptativo porque:

El proceso de diseño sigue ciclos vitales de retroalimentación que cambian a lo largo del tiempo y tiene una interacción dinámica con los agentes (diseñadores).

Sus fases y etapas (estadios) son dinámicas y flexibles, alcanzan puntos de adaptabilidad, como resultado de su comportamiento y de las interacciones con el entorno y, por lo tanto, su predictibilidad es compleja.

El comportamiento de los agentes (diseñadores) y actores es impredecible y puede ser fácilmente influenciado. No hay un único punto de control. En respuesta a ello, se pueden generar perturbaciones que tienden a adaptarse entre sí.

Los agentes (diseñadores) son buscadores de patrones, experimentan, aprenden, ganan experiencia, se transforman y cambian su comportamiento.

El proceso de diseño es un *sistema abierto, dinámico y adaptativo* que depende de otros sistemas, condiciones o factores y elementos para su funcionamiento y, por lo tanto, sus estrategias deben contemplar múltiples dimensiones culturales, ambientales, ecológicas, económicas, físicas y sociales.

Así pues, el proceso de diseño puede concebirse como ciclo adaptativo dentro de un flujo constante de bucles de aprendizaje, adaptación y transformación que se da a través de una interrelación e interacción de factores, actores, elementos o agentes involucrados.

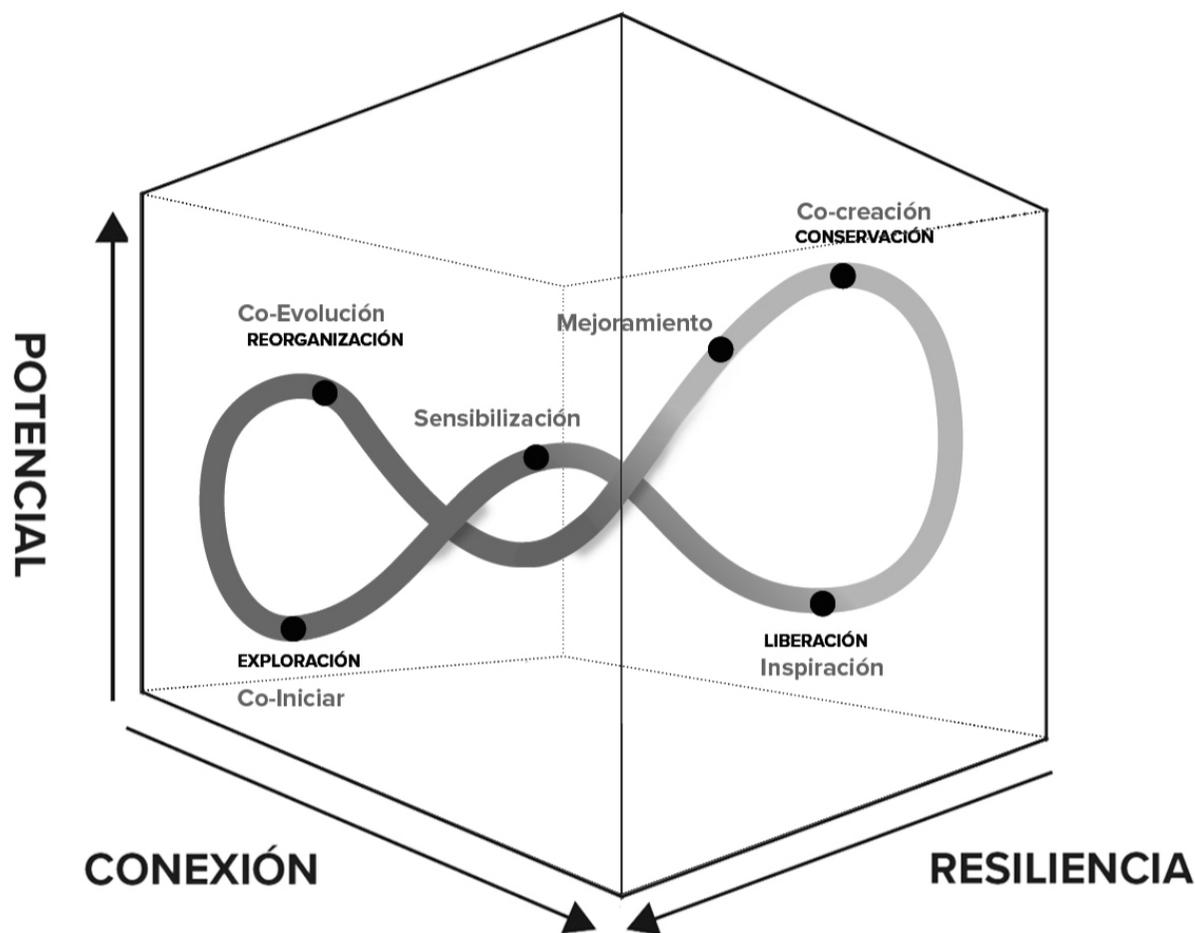


Figura 4. Ciclo adaptativo del Modelo de Diseño Sistémico-Complejo (DSC) representado de forma tridimensional. Las etapas del Modelo DSC son: Co-iniciar (exploración), Sensibilización, Inspiración (liberación), Co-creación (conservación), Mejoramiento y Coevolución (reorganización).Elaboración propia.

Resultados

La implementación del Modelo de Diseño Sistémico-Complejo (DSC) se basó en la premisa de reconocer la importancia de apreciar la complejidad y potenciar el pensamiento sistémico en el proceso de diseño. El estudio de tipo cualitativo se llevó a cabo mediante el método

de investigación-acción y la observación directa a un grupo de 15 diseñadores, así como entrevistas a profundidad y cuestionarios, donde se evaluó el impacto del modelo para el cambio sistémico y para el desarrollo de nuevos conocimientos, habilidades y actitudes (Figura 5), donde también se entretajeron las experiencias, significados y miradas colectivas como resultado de un proceso de aprendizaje generativo. Respecto al diseño del modelo DSC, los diseñadores distinguieron con reacciones más positivas los aspectos de uso y función, y con nivel de satisfacción bueno los aspectos de impacto visual y estructura general (Figura 6). Los resultados obtenidos demuestran que cuando los agentes (diseñadores) participan de manera dialógica, abierta y colectiva, son capaces de desarrollar y potenciar soluciones con una visión más integradora durante todas las fases del proceso, como lo atribuye Kahane (2005), cuando señala que un problema complejo solo puede ser resuelto cuando las personas involucradas trabajan juntas, con ánimo creativo, para entender su situación y mejorarla [4]. A partir de los hallazgos se pudo constatar que existe un sinfín de relaciones complejas e interdependencias entre las condiciones del entorno y el proceso de diseño, así como entre los distintos modos de sentir, pensar y actuar de los diseñadores. Además, la aplicación de Modelo DSC pone de manifiesto las ventajas de incorporar los principios de los sistemas complejos (propios de la naturaleza y en los ecosistemas sociales) que inducen la aparición de un comportamiento emergente para la toma de decisiones, donde los diseñadores se beneficiarán con la integración de nuevos criterios basados en los patrones de comportamiento de los sistemas. Lo anterior es potencialmente útil en proyectos de diseño que aborden problemas complejos y que les permita construir estrategias integrativas —sistémicas— más viables y pertinentes para el contexto actual. El abordaje sistémico permite aprender a trabajar con la incertidumbre y tener una visión integral para entender mejor los contextos y entornos, con sus diferentes dimensiones y niveles de complejidad.

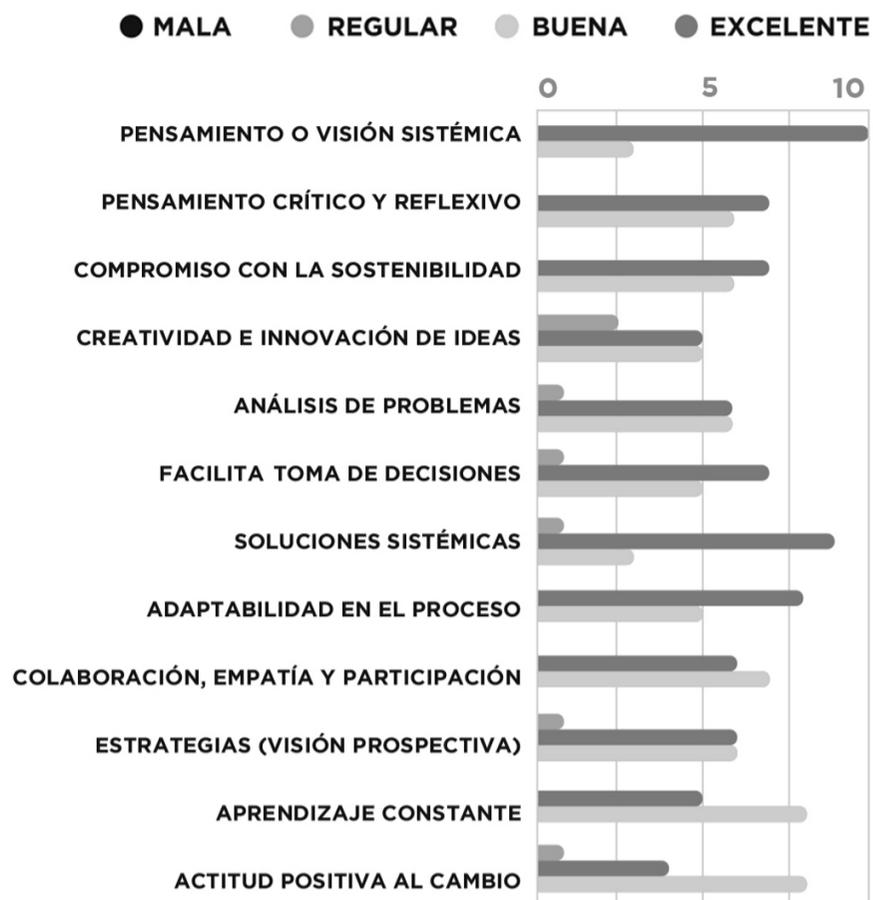


Figura 5. Nivel de satisfacción en relación con los conocimientos, capacidades y habilidades obtenidas a partir de la implementación del Modelo DSC. Elaboración propia.

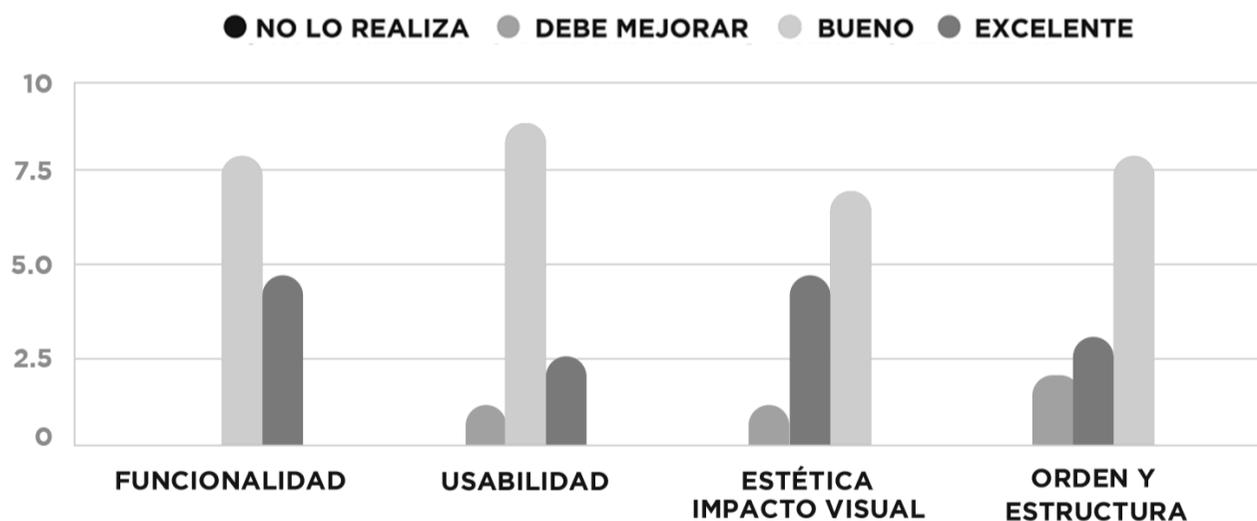


Figura 6. Criterios de evaluación del Modelo DSC con relación a los aspectos de funcionalidad, usabilidad, estética (impacto visual), orden y estructura. Elaboración propia.

Conclusiones

Como hemos podido observar en este recorrido, la apreciación de la complejidad y la integración de los sistemas complejos en el proceso de diseño puede ser potencialmente viable al recrear nuevos marcos de acción basados en una perspectiva integradora. Una de las rutas que puede tomar el diseño, además de asimilar cómo operan los sistemas vivos, es incorporar las propiedades emergentes de los sistemas complejos como características propias del diseño. La implementación del Modelo DSC hizo evidente la posibilidad de reconfigurar las fases y etapas en los procesos de diseño, debido a las múltiples intervenciones sistémicas que son intrínsecas de los procesos y problemas del diseño, que provocan cambios a nivel de complejidad, respecto a sus formas de organización. Tal como lo subraya Findeli (2001) cuando surgiera que la tarea del diseñador es comprender la morfología dinámica del sistema, su "inteligencia". No se puede actuar sobre un sistema, solo dentro de un sistema; no se puede actuar contra la "inteligencia" de un sistema, y puesto que el diseñador y las personas también participan en el proceso, acaban transformándose y esta dimensión de aprendizaje debe considerarse como propia del proyecto [5]. Cabe resaltar que esta autora no pretende que se haya alcanzado el diseño de un modelo riguroso o aplicabilidad "universal", por el contrario, se ha intentado equilibrar la naturaleza abstracta de las descripciones de los principios sistémicos con una herramienta que ayude al diseñador a aplicar estos principios o criterios en contexto determinado. Aunque el diseño sistémico es un campo aún con límites borrosos, ofrece un camino para ser explorado, con amplias posibilidades para la investigación a través del diseño. Un aspecto a considerar es que un proyecto de diseño no obedece ni puede obedecer a un solo vector o fuente de acción, entran en juego valores tangibles e intangibles, aspectos físicos e inmateriales, así como diversas dimensiones (sistémica, global, local, cultural, ecológica, social, económica o política). Finalmente,

expongo tres reflexiones: 1) es posible apreciar la complejidad en el diseño si se concibe como sistema complejo mediante la integración de sus propiedades emergentes; 2) el modelo de diseño aquí propuesto puede ser una herramienta útil para crear marcos de acción y estrategias viables o pertinentes en el abordaje de problemas complejos, así como generar un pensamiento abierto, adaptativo, sistémico, flexible y creativo; y 3) los diseñadores son agentes de cambio que tienen la capacidad de accionar por el bienestar social y planetario, lo cual supone redefinir las categorías tradicionales y desdibujar los límites disciplinares frente a los retos de la humanidad. Dichas visiones indican la importancia de repensar el diseño como sistema complejo para reflexionar sobre el comportamiento de los sistemas, es decir, comprender el entramado de acciones, relaciones, conocimientos, sujetos y procesos interrelacionados e interdependientes. Significa pensar en las posibilidades, en las rupturas o discontinuidades, en las sorpresas e irrupciones; por lo que solo desde la razón compleja se podrá dar cuenta de cada una de las circunstancias que afectan la disciplina del diseño, en lo que Wahl y Baxter [6] han denominado pensamiento de diseño integrativo y transdisciplinario. Asimismo, se reconoce las potencialidades del pensamiento sistémico en la toma de decisiones de los diseñadores y del enfoque de sistemas complejos para la comprensión, análisis y abordaje de problemas complejos, que además fomentará nuevas cualidades en el diseño, encaminadas hacia un diseño más crítico, ético, responsable, sensible, empático y colaborativo.

Referencias

- [1] Maldonado, C. E. y Cruz, N. A. G. (2011). *El mundo de las ciencias de la complejidad: una investigación sobre qué son, su desarrollo y sus posibilidades*. Universidad del Rosario. <https://doi.org/10.13140/RG.2.1.4543.5286>
- [2] Jacoby, A. J. y Van Ael, K. (2021). Bringing systemic design in the educational practice: The case of gender equality in an academic context. *Proceedings of the International Conference on Engineering Design* (ICED 21), 1, 581-590. <https://doi.org/10.1017/pds.2021.58>
- [3] Gunderson, L. y Holling, C. (2002). *Panarchy: Understanding Transformations in Human and Natural Systems*. Washington: Island Press.
- [4] Kahane, A. (2005). *Cómo resolver problemas complejos: Una manera abierta de hablar, escuchar y crear nuevas realidades*. Bogotá: Norma.
- [5] Findeli, A. (2001). Rethinking Design Education for the 21st Century: Theoretical, Methodological, and Ethical Discussion. *Design Issues*, 17(1), 5-17. <https://doi.org/10.1162/07479360152103796>
- [6] Wahl, D. C. y Baxter, S. (2008). The Designer's Role in Facilitating Sustainable Solutions. *Design Issues*, 24(2), 72-83. <https://doi.org/10.1162/desi.2008.24.2.72>

Bibliografía

- Arámbula, P. y Uribe, M. (2016). Entendiendo el proceso de diseño desde la complejidad. *Revista KEPES*, 13(13), 171-195. <https://doi.org/10.17151/kepes.2016.13.13.9>
- Bistagnino, L. (2011). *Systemic Design. Design the production and environmental sustainability* (2.a ed.). Turin: Slow Food Editore.
- Buchanan, R. (2019). Systems Thinking and Design Thinking: The Search for Principles in the World We Are Making. *She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation*, 5(2), 85-104. <https://doi.org/10.1016/j.sheji.2019.04.001>
- Design Council. (2021). *Beyond Net Zero. A Systemic Design Approach*. London: Design Council.
- Dorst, K. (2015). *Frame innovation: Create new thinking by design*. Massachusetts: The MIT Press.
- Earls, J. (2013). *Introducción a los sistemas complejos*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Esbjörn-Hargens, S. (2005). Integral Ecology: The What, Who, and How of Environmental Phenomena. *World Futures: The Journal of New Paradigm Research*, 61, 5-49. <https://doi.org/10.1080/02604020590902344>
- Findeli, A. (2001). Rethinking Design Education for the 21st Century: Theoretical, Methodological, and Ethical Discussion. *Design Issues*, 17(1), 5-17. <https://doi.org/10.1162/07479360152103796>
- García, R. (2006). *Sistemas complejos: Conceptos, métodos y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- Holland, J. H. (2014). *Complexity: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Jones, P. (2014). Systemic Design Principles for Complex Social Systems. En G. S. Metcalf (ed.), *Social Systems and Design* (Vol. 1, pp. 91-128). Springer Japan. https://doi.org/10.1007/978-4-431-54478-4_4
- Maldonado, C. (2014). ¿Qué es un sistema complejo? *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, 14(29). <https://doi.org/10.18270/rcfc.v14i29.664>
- Meadows, D. H. (2009). *Thinking in systems: A primer*. London: Earthscan.
- Mitchell, M. (2009). *Complexity: A guided tour*. New York: Oxford University Press.
- Moriello, S. (2016). Dinámica de los sistemas complejos. *Comunidad del Pensamiento Complejo*. www.pensamientocomplejo.com.ar

- Sosa, L. (2020). *Nociones sobre el diseño complejo. Proyectar considerando la emergencia de los sociosistemas*. Nuevo León: Labýrinthos editores.
- Stroh, D. (2015). *Systems Thinking for Social Change*. Chelsea: Chelsea Green Publishing.
- Thackara, J. (2005). *In the bubble: Designing in a complex world*. Massachusetts: The MIT Press.

Este libro presenta textos derivados de la investigación y la reflexión sobre el diseño en el mundo, atravesadas por realidades diferentes que configuran este campo del conocimiento: las prácticas del diseño en América Latina; desarrollo tecnológico en espacios de aprendizaje y circulación; consumo cultural del diseño; la relación entre diseño, archivo y memoria; la historiografía del diseño desde una perspectiva de género; el diseño en espacios de diversidad lingüística y multicultural, y las relaciones entre diseño, arte y ciencia.

