

# Las negaciones del diseño técnicamente orientado, como agente modernizador

*Denials of technically oriented design, as a modernizing agent*

Recibido: 30/09/2016 - Aprobado: 28/02/2017

ICONOFACTO VOL. 13 N° 20 / PÁGINAS 8 - 33

DOI: <http://dx.doi.org/10.18566/iconofact.v13.n20.a01>

Autor:

Andrea Carolina Cuenca Botero

[andrea.cuenca@unibague.edu.co](mailto:andrea.cuenca@unibague.edu.co) Universidad de Ibagué Universidad del Tolima

Diseñadora industrial de la Pontificia Universidad Javeriana, Magíster en diseño y creación interactiva, Especialista en Gestión de Proyectos; la experiencia profesional se ha centrado en el diseño y gestión para medios digitales en diferentes cargos webmaster, community manager, project manager. Esta se ha complementado con la docencia sobre el diseño, la comunicación en digital y la resolución de problemas sociales. Mis proyectos favoritos son las exploraciones interdisciplinarias que permiten la convergencia del conocimiento y la práctica en diseño con la inmersión en contextos cotidianos, acompañando la labor de comunidades que se relacionan para lograr un propósito común. Tal es el caso del trabajo de grado realizado con la comunidad Embera (2008-2009), el seminario Workshop en Diseño y Resiliencia (2015) y, por último, la experiencia de participar en la asignatura transversal del ciclo común de la Universidad de Ibagué, 2016, Contexto y Región.

**Resumen:** El presente texto busca señalar la manera en que el diseño, en su versión técnicamente orientada, ha actuado como agente modernizador y por ende ha contribuido a cultivar unas formas de producción de la realidad desde la exclusión y la fragmentación del sujeto, de su relación consigo mismo, con el otro y con el entorno. Esto ocurre en la medida en que asume unos supuestos de civilización

abstractos, desligados de una potencia política, con perspectiva histórica limitada y desdén por lo particularidad de las comunidades, para poder adoptar una actitud moderna. Estas formas aún permean la epistemología del campo, haciendo que la práctica actual se encuentre con la difícil tarea de tener que revisarse a sí misma, a la luz de una realidad compleja e incierta que contrasta con unas herencias insostenibles de progreso lineal y ascendente. Plantear estos supuestos y reconocer lo que se va volviendo invisible con su enunciación es lo que convoca este texto, pues el diseño, en tanto heredero de una faceta colonial que acompaña a la época moderna y capitalista, adquiere un carácter excluyente que se irá tornando violento a medida que constituye sus teorías a través de *unas renuncias a la otredad*.

**Palabras clave:** modernidad, diseño técnicamente orientado, exclusión.

**Abstract:** This text seeks to point out the way in which design, in its technically oriented version, has acted as a modernization agent and thus has helped to cultivate a few forms of production of reality from exclusion and fragmentation of the subject, of his relationship with himself, with the other and with the environment. This occurs as it assumes a few abstract assumptions of civilization, detached from political power, with a limited historical perspective and disdain for the particularity of the communities, in order to be able to adopt a modern attitude. These forms still permeate the epistemology of the field, making it necessary for current practice to fulfill the difficult task of reviewing itself, in the light of a complex and uncertain reality that contrasts with some untenable legacies of linear and ascending progress. Considering these assumptions and recognizing what becomes invisible with their enunciation is what calls this text, since design, as an heir to a colonial facet that accompanies the modern and capitalist times, acquires an exclusive character that will turn violent as it constitutes its theories through a few *disclaimers to otherness*.

**Keywords:** modernity, technically oriented design, exclusion.

## Introducción

Desprecio la utopía provinciana, sé que cada persona tiene sus vivencias [...]

También hay gente que ha vivido en circunstancias específicas [...] pero no hay ninguna razón, ni para mí ni para ellos, para enclaustrarnos en fortalezas de defensa en las que poner una y otra vez hasta la saciedad el chirriante disco de nuestra singularidad

(Sottsass: citado en Bayley & Terrence, 2008, p. 48).

Las ideas que se relatarán a continuación, nacieron con un estudio de tesis que buscó exponer una serie de argumentos para considerar la relación del diseño técnicamente orientado, con lo cultural y lo histórico, desde una perspectiva humanista aportada por estudios recientes sobre el diseño latinoamericano. Esta pesquisa busca problematizar las dificultades que atraviesa el diseñador colombiano para amistar los supuestos de un campo epistemológico construido a partir de unos imaginarios de progreso del proyecto moderno y capitalista, con la realidad compleja e imbricada del contexto latinoamericano donde ocurre su praxis, lo cual se encuentra matizado por una negación ante dimensiones humanas asociadas al reconocimiento de la otredad y la subjetividad, y por un desdén generalizado por la referencia a lo cotidiano, a la dimensión ética del proyecto y a las formas no racionales de habitar el mundo, que terminan ahondando la fragmentación del diseñador actual.

Es preocupación central del presente artículo reconocer que existe una serie de negaciones a la otredad en el discurso de progreso moderno que asumió el diseño desde sus orígenes, cuando se empieza a vincular como la disciplina llamada a entablar un puente entre la industria, el comercio y el arte, gracias a su capacidad relacional (Fernández, 2013). Esta le permitió para dotar de una retórica material a la conciencia de época que encarna la modernidad (Cano-Ramírez, 2001) mediante la adopción de formas de civilización racionalistas que se harán insostenibles, a medida que el siglo XX avance.

Para el año de 1989, dicho agotamiento se hará evidente gracias a la liberación de los mercados y la caída del Muro de Berlín, que traerán consigo la aceptación de los efectos colaterales de la Guerra Fría y la colisión de las ideologías, sobre todo para los pueblos no occidentales, cuyas formas de saber y creación han sido desestimadas y cuyos recursos ambientales fueron puestos en reserva, a lo que se suma la emergencia de intereses que, otrora, se encontraban soslayados bajo la bipolaridad de la Guerra Fría. Así lo presenta el teórico de la ciencia, la tecnología y la sociedad moderna, Bruno Latour, en su ensayo de antropología, *Nunca fuimos modernos*:

Es preocupación central del presente artículo reconocer que existe una serie de negaciones a la otredad en el discurso de progreso moderno que asumió el diseño desde sus orígenes, cuando se empieza a vincular como la disciplina llamada a entablar un puente entre la industria, el comercio y el arte, gracias a su capacidad relacional (Fernández, 2013).

Lo reprimido retorna, y lo hace por partida doble: el pueblo explotado, en cuyo nombre reinaba la vanguardia del proletariado, vuelve a ser un pueblo; las élites con dientes afilados, de las que uno no había pensado que podía abstenerse, regresan enérgicamente para recuperar en los bancos, los comercios y las fábricas su viejo trabajo de explotación (...) La celebración en París, Londres y Ámsterdam, en ese glorioso año de 1989, de las primeras conferencias sobre el estado global del planeta simboliza, para algunos observadores, el fin del capitalismo y de esas vanas esperanzas de conquista ilimitada y de dominación total de la naturaleza. **Al querer desviar la explotación del hombre por el hombre sobre una explotación de la naturaleza por el hombre, el capitalismo multiplicó indefinidamente ambas.** Lo reprimido retorna, y lo hace por partida doble: las multitudes que se querían salvar de la muerte vuelven a caer por centenares de millones en la miseria; las naturalezas, a las que también se les quería dominar por completo, nos dominan de manera también global amenazándonos (...) **Todos, seamos antimodernos, modernos o posmodernos, estamos cuestionados por el doble desastre del milagroso año de 1989** (Latour, 1991, 1997 y 2007, p. 25, énfasis añadido).

A más de dos décadas de distancia de aquel singular año, la panorámica ofrecida por Latour parece no perder su vigencia: un reportero se desplaza al corazón de la selva brasileña, entre el cruce del río Amazonas y el río Tapajós, a los territorios en donde el fordismo, el taylorismo y el diseño en su corriente modernista fueron llevados como signo unívoco de progreso, el horizonte distópico no parece ceder. En 2017, Forlandia deja ver las grietas del espíritu de la época moderna: un proyecto de ciudad, diseñado por el mismo Henry Ford bajo los principios de la producción serial y por las formas propias del racionalismo para entablar relación con la otredad.

Otrora, el sueño de fundar una comunidad de trabajadores de la Ford, en la que los principios de una lógica de la serialidad y de un racionalismo menos moderado fueran los fundamentos para enraizar lo industrial, el diseño, la planificación urbana, el control de la población y la transformación de los recursos en medio de una selva húmeda tropical, hoy se encuentra en franca decadencia. Las bodegas y líneas de ensamblaje, las plantas para transformar el caucho, el emblemático hospital selvático concebido por el *arquitecto de Detroit*, Albert Kahn (Romero, 2017), o lo que queda de todo ello; hoy son acompañados por una comunidad de brasileros que habitan sobre los ecos de un proyecto que, bien parece tomado de las páginas de la literatura del realismo mágico de García Márquez, en donde la flora y la fauna tropical de tozudez particular protagonizan cada fotograma, con sus formas de hacer presencia amazónica.



12

Imagen 1. Vehículos envejecidos que están en talleres viejos de Fordlandia, Brasil, una comunidad que Henry Ford fundó en 1928 (2017, Denton) Fuente: New York Times.

El proyecto de la ciudad de Henry Ford nació en el crisol del capitalismo y el diseño, en el año de 1928, como reseña el reportaje sobre la misma (Romero, 2017). En su intención de alentar el encuentro de la abundancia de la natura en el mundo latinoamericano, con las comodidades de la civilización y la planificación urbanista europea, Fordlandia permite observar en perspectiva los efectos de la agencia modernizadora del diseño arquitectónico cuando entra en contacto con territorios que no corresponden a aquellos subyacentes en los supuestos ontológicos, epistemológicos y de práctica que fundamentaron el diseño.



Imagen 2. La selva «invasora» traspasa los muros deteriorados del hospital de Fordlandia (2017, Denton) Fuente: New York Times.

A pesar de que el paso de las décadas ha permitido establecer una perspectiva distante entre los hechos y los ecos que definieron el curso del proyecto de mundo fundado por la modernidad, muchos de los supuestos de carácter moderno, sobre los cuales se ha fundamentado la epistemología del diseño no han perdido vigencia a través del tiempo, y por ello, es menester del presente señalar algunos aspectos que permitan afirmar que su permanencia en la actualidad limitan y vacían de sentido el quehacer del diseñador colombiano, ubicado en Latinoamérica y el Caribe, en tanto el asumir un compromiso con su territorio y consigo mismo muchas veces entra en conflicto con el compromiso disciplinar que se encuentra sustentado en un ideal del profesional del diseño como agente modernizador, universal y abstracto del siglo XX, tanto como del siglo XXI; gracias a su capacidad «de encarnar y expresar la idea de modernidad internacional» (2010, p. 15) que se fue haciendo insostenible a través del tiempo.

Entrando en materia, el abordaje metodológico necesario para lograr la comprensión de esta situación compleja demandó entretejer una matriz de argumentación entre autores que han considerado la relación entre el campo epistemológico del diseño, la producción de cultura material a través de la proyectación y lo moderno, desde perspectivas y territorios diversos. Esta indagó, en primer lugar, el sentido que orientó la emergencia del diseño dentro del proyecto moderno, a partir de autores que aportaron criterios desde los cuales se fundó su epistemología: Pugin (1841), Loos (1908), Colt (1855); esta selección tiene su lugar en el estudio de las recopilaciones contemporáneas de los historiadores del diseño, como Sparke (2010), Bayley & Conran (2008), quienes han rastreado las fuentes primarias que han influenciado la teoría del campo. El segundo lugar de pesquisa responde a la necesidad de problematizar las dificultades del ejercicio del diseño en América Latina y el Caribe, por lo que se adelantó de forma paralela una revisión de la literatura que ha abordado el agotamiento del proyecto moderno a medida que se fue universalizando y, a la vez, fue develando una faceta colonial insostenible en lugares no eurocéntricos como Colombia; a saber, Mignolo (2003; 2010), Castro-Gómez (2005) y Baudrillard (1969, 1971), quienes permitieron reconocer un terreno crítico sobre el sentido al que apunta el proyecto moderno y hacen visibles las negaciones del diseño, en su faceta técnicamente orientada. Como tercer lugar de esta matriz, se encuentran las investigaciones de autores colombianos que se han ocupado de estudiar las formas de resolución de la creación de los mundos materiales *in situ*, es decir, a través de un estudio de la creación desde lo concreto del contexto latinoamericano y colombiano como Grisales (2011, 2015).

A partir del entrelazamiento de sus perspectivas fue emergiendo la idea de que existe una faceta técnicamente orientada del diseño que se sustentó sobre una idea de racionalidad, la cual, llevada a un visión fragmentada y positivista, se constituye en una renuncia a la otredad como característica inherente de lo

humano, y con ello, la disciplina ha aportado al punto de quiebre que como civilización se está asistiendo. Esta matriz ha sido operativizada para considerar las características de la estructura sobre la cual fue pensado el diseño como fenómeno moderno, y que le permitió asumirse como ese agente de progreso a medida que este proyecto alcanza su carácter universal y abstracto como sinónimo de progreso tecno-científico, lineal y ascendente.

## El diseño en el proyecto moderno: una universalidad en abstracto

Al analizar los discursos que han fundamentado la epistemología del diseño recopiladas por teóricos como la historiadora inglesa Penny Sparke en *Diseño y Cultura, una introducción: desde 1900 hasta la actualidad* (2010), el inglés Terence Conran y el crítico Stephen Bayley en la obra *Diseño: inteligencia hecha materia* (2008), se encuentra que la consolidación de lo industrial a principios del siglo XX supuso la imposición de una concepción racionalista, universal y abstracta de la realidad, mediante la adopción de un enfoque objetivo y eficiente en la vida cotidiana, incluso en los espacios más singulares e íntimos del interior doméstico, como se evidencia en la Estación Experimental Applecroft, fundada por la economista del hogar Christine Frederick, donde es posible rastrear los primeros intentos por aplicar los principios del fordismo, el funcionalismo y el taylorismo a la cocina (Sparke 2010).



Imagen 3. Eficiencia para mezclar huevos con la batidora Dover. «Una mujer evalúa la eficiencia de tiempo en mezclar los huevos con un batidor Dover en la Estación Experimental Applecroft fundada por la economista del hogar Christine Frederick en 1914» (Wythoff, s. f.).

El diseño en particular, se considera que asistió al proyecto moderno desde la racionalización de la forma, movido en sus principios por un interés utópico de humanizar la técnica, que, como acota Adolfo León Grisales en su texto *Diseño y artesanía: acerca de la racionalidad de la técnica* (2011, p. 22) terminará por agotarse en dos vías: por la mercantilización de su potencia de democratizar el bienestar al alentar el consumo irracional, y por la tendencia a distanciarse de su herencia artesanal y útil, para ennoblecerla haciendo del objeto de uso una obra de arte. No obstante, la retórica que fundó el pensamiento analítico y funcionalista que caracterizaría en adelante a los modos de creación del diseño, se convirtieron en valores universales para encarar la producción de la cultura material en occidente. Al respecto, es pertinente mencionar el papel de las vanguardias europeas desde Eduardo Subirats en el texto *El final de las vanguardias* (1989):

No olvidamos, por cierto, que los pioneros de la vanguardia postularon una estética revolucionaria bajo el signo de la ruptura y la emancipación, ligada al mismo tiempo a los más elevados valores sociales utópicos y a la esperanza. Pero la historia ulterior de la civilización moderna ha puesto de manifiesto los vínculos entre aquellas tesis radicales de las vanguardias y un proceso cultural de signo regresivo. Dos grandes temas pueden subrayarse a este respecto. Por una parte, lo que fue la «dialéctica» de la vanguardia como principio crítico o subversivo ha sido integrado bajo las mismas formas de poder que otrora atacaba. Las vanguardias se han convertido, a partir de la Segunda Guerra Mundial, en un ritual tedioso y perfectamente conservador, no sólo desde el punto de vista del gusto dominante, sino incluso de las más groseras estrategias comerciales (p. 7).

Este agotamiento que Subirats señala es comprensible, en tanto el poder en la modernidad admite una faceta colonial, conservadora y excluyente, como se puede analizar en el concepto de *matriz de diferencia colonial*<sup>1</sup> de Walter Mignolo

---

1 En esta matriz, de acuerdo con Mignolo (2003, p. 29) se recogen cinco ideologías que la época moderna asume: cristianismo, conservadurismo, liberalismo, socialismo y colonialismo-imperialismo; las cuatro primeras tendrán como característica el doble lugar como proyecto de expansión: una cara emancipadora y una cara genocida. Este concepto incluye *la diferencia colonial* que señala las operaciones de exclusión que configuraron un primer lugar para los pueblos originarios de América Latina en la cara imperialista que subyace al proyecto moderno: la clasificación de los bárbaros del fray Bartolomé de las Casas, que, al intentar persuadir al imperio español sobre la humanidad de estos pueblos, marcó los límites de una relación entre dominados y dominadores desde su exclusión por lo singular de su lengua, su saber, sus costumbres, el espacio habitado, sus creencias espirituales y los cuestionamientos a la fe cristiana. Una segunda operación, se trata de la invención de los cinco continentes como extensión de la repartición bíblica de los territorios de los hijos de Noé (Mignolo, 2003, p. 45) que llevó a los pueblos que ya se habían considerado primitivos en el tiempo por carecer o exceder frente a las costumbres civilizadas para la perspectiva eurocéntrica, a convertirse en primitivos en el espacio. Desde entonces no pertenecerían a la tierra.



(2003). De acuerdo con este, la modernidad traería consigo una doble cara, tanto emancipadora como genocida, ambas serían asumidas en los países colonizados que debieron entrar en el proyecto moderno para alcanzar un imaginario de progreso. Esta condición planteó una cuestión que resultará paradójica para la formación del diseñador latinoamericano: tener que renunciar a su subjetividad y al reconocimiento de la otredad para crear desde una posición neutra, a-histórica, a-política y a-ética, que le permitió privilegiarse del saber contenido en el modo diseñístico y tecnológicamente orientado de entender el mundo, pero al mismo tiempo asumir las formas que sirvieron como asidero para algunas prácticas del poder y la dominación estructural que han lastimado profundamente a la otredad, a la naturaleza y a la subjetividad.

El fenómeno de la negación de la dimensión humana en la ciencia moderna ha sido problematizado en el intelectual colombiano y su rol como productor de conocimiento frente a las dinámicas del poder, en el concepto de *Hybris del punto cero*<sup>2</sup>, por el filósofo Santiago Castro-Gómez (2005). Más allá del campo del diseño, se trata de comprender la posición de la producción de conocimiento científico que se introdujo en Colombia, que en su faceta positivista implica dos condiciones del saber: la idea de un punto de vista absoluto que no tiene conciencia de sí, y que no admite ningún

...la modernidad traería consigo una doble cara, tanto emancipadora como genocida, ambas serían asumidas en los países colonizados que debieron entrar en el proyecto moderno para alcanzar un imaginario de progreso.

2 Para Castro-Gómez, esta idea de ciencia asume una forma excluyente y colonial en la producción del conocimiento, como explica, es «un mecanismo idóneo para eliminar las muchas formas de conocer vigentes todavía en las poblaciones nativas y sustituirlas por una sola forma única y verdadera de conocer el mundo» (Castro-Gómez, 2010, p. 16). El proyecto científico también se caracteriza por el des-enraizamiento del contexto, que en los términos de la noción de ciencia que se está presentado se puede comprender como: «La pretensión central manifiesta por el discurso ilustrado era que la ciencia carecía de un lugar empírico de enunciación [...] lo que permite invisibilizar el lugar de enunciación del conocimiento es el modo en que la ciencia y las ambiciones geopolíticas empiezan a quedar articuladas en el sistema-mundo moderno/colonial a partir del siglo XVI» (Castro-Gómez, 2010, p. 22). Por ende, para alcanzar los modos de producción mediados por la ciencia, el diseño compromete la idea de la utilidad, el enraizamiento y la belleza objetual al servicio del progreso lineal, objetivo y ascendente.

punto de vista sobre sí<sup>3</sup>. La idea del científico, investigador o diseñador como dios oculto que observa, clasifica, controla y administra, sin que se cuestione de dónde y a partir de qué se observa (Castro-Gómez, 2005). En lo que respecta al diseño, existe una tendencia a emparentarse con la ciencia en el ejercicio de la proyectación con enfoque técnicamente orientado, que asumirá este mismo modo de enunciación y por ende, en él resultan más evidentes las negaciones mencionadas hasta el momento.

Este tipo de diseño hace referencia a la proyectación cuando es ejercida desde el plano tecnológico, como Jean Baudrillard plantea en su obra *El sistema de los objetos* (1969), ha caracterizado a partir de las obras *Du mode d'existence des objets techniques* (1958) de Gilbert Simondon, y en el señalamiento de lo maquínico en la obra *La mecanización toma el mando* (1969) de Sigfried Giedion. Se trata de un proceso donde el objeto se crea desde la perspectiva de la evolución estructural objetiva; es decir, se piensa que la resolución objetual responde a un criterio único de racionalidad, como acota el mismo Baudrillard «Allí donde la urgencia técnica hace que se emplee a fondo la constricción estructural, allí donde el carácter colectivo e impersonal reduce al mínimo la influencia de la moda» (1969, p. 5). En

---

3 Es necesario evidenciar que las ciencias sociales han explorado a profundidad el lugar del otro en la producción de conocimiento en el marco del proyecto moderno, en tanto es un lugar que no reconoce la igualdad del ser humano, como explica Eduardo Gama en el texto *El lugar del otro en las Ciencias Humanas Hermenéuticas* (2009). Es claro que, para plantear un cambio en esta perspectiva, primero tuvo que emerger un lugar para las ciencias humanas dentro de la gran sombra a la que se llama ciencia moderna, de manera que, esta diera un vuelco a su tendencia por asumir una posición objetiva, apartando al observador del fenómeno estudiado, considerando que se podía extraer del contexto y llevar al laboratorio, donde era posible descubrir las leyes causales de su funcionamiento. La preocupación por el otro no será viable en su abordaje hasta que el andamiaje epistemológico, tuviese un grado de autonomía gracias al reconocimiento de la importancia del contexto histórico en la comprensión de todo fenómeno o expresión humana, como se empieza a alcanzar con el historicismo alemán, pero que logra su madurez en la hermenéutica, según se explica en Gama (2009, p. 129). Es así como las ciencias humanas entretejieron un entramado capaz de sostener el surgimiento de la interpretación en la ciencia, y con ello, abrieron un lugar para el otro y su contexto, en la producción de conocimiento, al considerar el des-dibujamiento de las fronteras culturales en el estudio de un fenómeno, de la misma manera en que la comprensión del sujeto ya no ocurría aisladamente, o en el laboratorio como condición *sine qua non*.

Este panorama, se constituye como un terreno fértil para los autores de movimientos relacionados con la hermenéutica, la teoría crítica de la sociedad, por ejemplo, Hannah Arendt (1997), entre otros, pudiesen poner de manifiesto sus planteamientos. Todas ellas, son voces que van cuestionando esa conciencia de época que se ven los fundamentos epistemológicos del diseño, que no es otra cosa que el señalamiento sobre aspectos formales y estructurales de la violencia manifiesta contra el otro, que caracterizó a los planteamientos modernos.

este plano se ejerce la concepción moderna de racionalidad y técnica que produce mejores objetos, en tanto el imperfecto es un atributo superado por la simetría y repetibilidad de la serialidad, así como la inmediatez y universalidad en su uso, develando así una tendencia a comprender la idea de bienestar, muy cercana a la lógica instrumental (Grisales, 2015). En cuanto a la noción del *plano tecnológico* resulta clave, pues en él radican parte de los supuestos abstractos del diseño que ocupan el presente artículo. Supuestos que se encuentran a su vez relacionados con la idea de lo serial y lo técnico, según el filólogo Baudrillard:

Este plano tecnológico es una abstracción: somos prácticamente inconscientes, en nuestra vida ordinaria, de la realidad tecnológica de los objetos. Y, sin embargo, esta abstracción es una realidad fundamental: es la que gobierna las transformaciones radicales del ambiente. Incluso es, y lo decimos sin afán de paradoja, lo que de más concreto hay en el objeto, puesto que el proceso tecnológico es el de la evolución estructural objetiva. Dicho con todo rigor, lo que le ocurre al objeto en el dominio tecnológico es esencial, lo que le ocurre en el dominio de lo psicológico o lo sociológico, de las necesidades y de las prácticas, es inesencial. El discurso psicológico y sociológico nos remite continuamente al objeto, a un nivel más coherente, sin relación con el discurso individual o colectivo, y que sería el de una lengua tecnológica. A partir de esta lengua, de esta coherencia del modelo técnico, podemos comprender qué es lo que les ocurre a los objetos por el hecho de ser producidos y consumidos, poseídos y personalizados (1969, p. 3).

En este plano, la técnica se vincula con los modos racionales y objetivos que adquiere la morfogénesis del objeto creado en las industrias, por ejemplo, del motor. Es aquel plano que concibe la idea de *serie* como lo que atiende a lo *esencial* o *función primaria*, y la de *modelo*, como lo que se preocupa por las *funciones secundarias*, que se ven rezagadas, en tanto, se les asume como decoración, asunto estilístico, moda; de manera que, es relegado a la subalteridad de lo femenino, o, invisibilizado por el criterio funcionalista.



Imagen 4. Estampilla conmemorativa del diseño más conocido de Henry Dreyfuss, el modelo «Escritorio 500». Este fue lanzado en 1949 por AT&T.

Lo que importa pensar para este plano del objeto es la función primaria que se aborda como el asunto relevante en la evolución objetual, en tanto, está atendiendo a resolver la causa principal que motiva el descubrimiento de dicho objeto para resolver un problema. También se considera que el mecanismo de funcionamiento revela la manera en que el todo se comporta, y, por ende, basta con separar sus partes y describirlas, para comprender la realidad del objeto desde un modo analítico-reduccionista.

El ejercicio del diseño técnicamente orientado permite entrever las formas de creación que sustentan la actitud moderna de la cual el diseño fue y es agente. Estas formas comprometen al sujeto creador para atender a un principio de realidad funcionalista, que se encuentra basado en el criterio de racionalidad positivista que implica para el diseñador desentenderse de la relación con su territorio, lo que incluye el lugar de las comunidades a las que pertenece, sus prácticas estéticas, su subjetividad y lo singular de su cuerpo.

Los valores excluyentes que fueron moldeando dicha actitud se pueden reconocer en los orígenes del diseño, donde fueron planteados algunos supuestos de la disciplina; en ciertos casos nucleares y en otros casos de defensa para la construcción epistemológica del campo.

## Los supuestos excluyentes del campo epistemológico del diseño

Un primer referente en la genealogía del diseño se ha encontrado en la arquitectura racionalista, que sentó bases sólidas en la epistemología mediante su influencia en los movimientos modernos racionalistas en el texto *Ornamento y delito* de Loos (1908, p. 2), que permite reconocer el carácter excluyente del pensamiento racional que sostiene la actitud moderna, incluso es posible interpretar este pasaje bajo varios matices violentos presentes en las maneras de relación con a la otredad, la subjetividad y la singularidad de los pueblos y los entornos no modernos, en particular frente al tatuaje como práctica y al papúa como ser humano:

El niño es amoral. El papúa también lo es para nosotros. El papúa despedaza a sus enemigos y los devora. No es un delincuente. Sin embargo, cuando el hombre moderno despedaza y devora a alguien, es un delincuente o un degenerado. El papúa cubre de tatuajes su piel, su barca, su remo, en fin, casi todo lo que tiene a su alcance, y no es un delincuente. **El hombre moderno que se tatúa es un delincuente o un degenerado. Hay cárceles en las que el ochenta por ciento de los presos llevan un tatuaje.** Los tatuados que no están detenidos son delincuentes latentes o aristócratas degenerados. **Si un tatuado muere en libertad, esto significa que ha muerto antes de cometer un asesinato [...]** Sin embargo, lo que es natural en el papúa y en los niños, en el hombre moderno

resulta ser degeneración. **Descubrí lo siguiente y se lo comuniqué al mundo: La evolución cultural equivale a eliminar el ornamento del objeto de uso cotidiano.** Creía con ello entregarle al mundo algo nuevo por lo que alegrarse, algo que no me ha agradecido. La gente estaba triste y andaba cabizbaja. Lo que les preocupaba era saber que ya no se podía crear un ornamento nuevo. ¿Cómo es posible que sólo nosotros, los hombres del siglo XIX, no seamos capaces de hacer lo que sabe hacer cualquier negro, lo que han sabido hacer todos los pueblos en todas las épocas anteriores a la nuestra? (Loos, 1908, p. 2, énfasis añadido).

En este fragmento del texto de Loos es posible evidenciar una conciencia de época presente en la emergencia de la racionalización de la forma, que trae implícito un pensamiento xenófobo que invalida cualquier pretensión de neutralidad y objetividad científica del racionalismo temprano, pues más allá de la intención de la prosa y el verso del autor, es claro que para elevar el asunto del adorno como centro de la reflexión estética, se ha permitido violentar el lugar del otro para fundamentar su argumento, esta es una operación de exclusión intencionada para elevar el valor de su saber. Mignolo ha señalado esta forma en la obra *Desobediencia epistémica* (2010): «el racismo, como lo sentimos hoy, fue el resultado de dos invenciones conceptuales del conocimiento imperial: que ciertos cuerpos eran inferiores a otros, y que los cuerpos inferiores llevaban inteligencia inferior». Es así como uno de los supuestos verticales del funcionalismo, la racionalización de la forma, en algunos autores como Loos, ha sido tejido desde el señalamiento de la inferioridad de la ornamentación en el pensamiento de diseño, una operación epistémica cuestionable, en tanto ocurre desde el desprecio a lo que no se conoce y no se comprende a falta de una visión amplia del fenómeno; una forma de pensar moderna que subyace en un modo asimétrico de relacionarse con el mundo, gracias a la construcción de imaginarios de superioridad de ciertos pueblos con capacidad de enunciación sobre otros.

Esto conlleva a pensar que si Adolf Loos creía que el adorno era propio de cuerpos inferiores, entonces los objetos y las formas de creación que asuman el adorno en su especificidad, también habrían de ser pensadas por inteligencias inferiores; y de esta manera el campo epistemológico de corte racionalista como el movimiento funcionalista influenciado por las ideas de Loos, asumiría la comprensión del otro y de sus formas de producción no diseñísticas como un asunto de inferioridad, por ende, también a las formas de entender y atender las mentes y cuerpos diferentes a lo señalado por su discurso.

Otro supuesto central que ha sustentado el campo epistemológico del diseño, sobre todo en la vertiente técnicamente orientada es el criterio de superioridad de la función sobre la forma en el objeto diseñado, el cual, como se esboza a continuación, ha sido entretejido desde una perspectiva conservadora que limitará

la comprensión de lo bello y lo sublime a la esfera de la técnica. A mediados de siglo XIX, Augustus Welby Pugin escribe su retrospectiva hacia el gótico: *Los verdaderos principios de la arquitectura cristiana* (1841), donde concretiza la idea de progreso e influjo civilizatorio en la arquitectura, al vincular definitivamente lo bello y lo adecuado en la estética del neo-gótico que influenciaría a la corriente moderna con los conceptos morales presentes en la construcción de las catedrales inglesas góticas, a saber: *lo puro, la sencillez y la utilidad*, para alejarse de la apertura y la secularización que la sociedad europea había venido gestando desde el Renacimiento. Estos valores, que buscaban la recristianización de la proyectación racional, son justificados desde una moral del trabajo enunciada en el concepto de funcionalidad primando sobre cualquier otro en el objeto. Este se ejemplificaría en el uso del arbotante como elemento constructivo y decorativo que se caracterizó por la austeridad en sus formas, la supremacía de su utilidad instrumental, el uso eficiente del material y la destreza en su cálculo. Este neo-gótico al que aporta Pugin influenció de forma determinante al modernismo, por ende, traía imbuido un sentido de ordenamiento unívoco y conservador: «entrañaba una nostalgia por la estética de la forma y por el universo ordenado... correspondía a un deseo de corrección, de lógica, de un estilo universal y de una función utilitarista» (Tollinchi, 2004, p. 556). A esta perspectiva se puede vincular lo que Subirats nombra como *formalismo servil* (1989, p. 7), que caracterizará en adelante a la creación moderna y, por ende, al diseño técnicamente orientado.

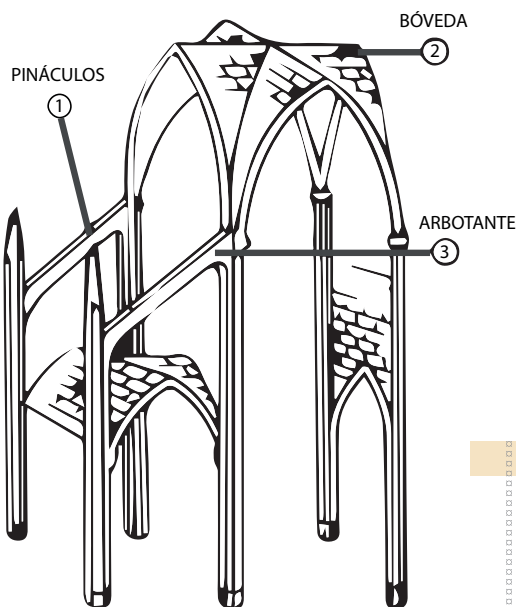


Imagen 5. El arbotante gótico como expresión temprana del funcionalismo. Tomada de *Arte para niños*.

Estos postulados aportarán argumentos que harán eco en Francia con Viollete Le Duc, en Italia por Camilo Boito (Tollinchi, 2004, p. 556); en décadas posteriores, por los precursores masculinos del diseño que heredarán el funcionalismo arquitectónico inglés, como Morris, Gropius, Muthesuis, Le Corbusier, Rietveld, Lloyd Wright, (Sparke, 2010). Desde entonces el racionalismo menos moderado mantendrá el corte conservador que acallará las ideas seculares de ese horizonte utópico y de reforma de las vanguardias que dieron aliento al nacimiento del diseño (Subirats, 1989), un horizonte que hubiera podido dar el giro democratizador en los fundamentos del diseño, y, que, por esos tiempos sí estaban permeando a las artes, por ejemplo, en Viena, con pintores como Gustav Klimt.

Esta concepción de la cultura centrada en la técnica, donde lo bello es legítimo solo en la medida que se adecue al objetivo, a la función, deja por fuera del encuadre racionalista la relevancia de una comprensión amplia del contexto; la experiencia subjetiva no puede aportar contenidos a la creación, en tanto no pertenezcan a la trama funcional, el cuerpo y la sensualidad en la mirada conservadora funcional será censurado, contribuyendo así en gran medida a que la creación objetual del diseño técnicamente orientado ocurriera en el plano de la abstracción.

Para argumentar mejor lo anterior es necesario conocer una posible manera en que las ideas conservadoras de Pugin se conectan con la creación de objetos de uso, se trata de un suceso registrado en las memorias del modernismo en donde se refleja lo peligroso de esta ideología en los orígenes del diseño, en tanto su criterio frente a lo adecuado del objeto en lo funcional tomará un matiz bélico. En la Exposición Universal de 1851, Pugin participó en la organización mediante la curaduría de la exhibición industrial. Su opinión al respecto fue que el único artefacto que encarnaba el espíritu de la época era el revólver americano *Navy*, de Samuel Colt, ya que por ser un objeto centrado en el desempeño reflejaba lo esencial de las máximas racionalistas en cuanto a la eficiencia y utilidad. Así lo afirmó: «la industria resultó estar fuera de control, los productos fabricados en serie estaban repletos de adornos vulgares e inapropiados y demasiados de ellos se preocupaban por la extravagancia escondiendo su propósito real» (Bayley & Terrence, 2008. p. 10).

De esta manera, el pensamiento racional de Pugin encontrará la expresión del modernismo dentro de la esfera del armamento, pues a pesar de su carga bélica, el revólver es entendido como un objeto cotidiano ideal. Esta selección realizada por Pugin tuvo influencias considerables en la consolidación de la epistemología del diseño técnicamente orientado, pues de acuerdo con los críticos Bayley & Terrence, el tratado de Samuel Colt sobre la producción de su revólver titulado *Sobre la aplicación de la mecanización en la manufactura de las armas de fuego de tambor rotador y sus peculiaridades* (1855) atrajo a muchos lectores de la Inglaterra victoriana, su trascendencia es tal, que fue considerado «más que un estudio sobre el diseño de armas, un sistema filosófico» (2008, p. 10).



Imagen 6. El funcionalismo sienta una perspectiva bélica en la Feria Universal de 1851. Tomado de National Firearms Museum.

Gottfried Semper, arquitecto alemán, y Horatio Greenough en América hacen parte de los pioneros de la arquitectura, que junto con Pugin reconocerán el valor del revólver Navy en su movimiento racional, otorgándole un papel relevante a la producción bélica dentro de la creación moderna y poniendo el origen de la forma en la técnica, incluyendo aquella pensada para la violencia contra el otro. Ambos arquitectos aportarían a la mistificación posterior del funcionalismo al hacer de la repetición de este criterio de selección una verdad, la cual sería grabada en bronce en la célebre frase de Louis Sullivan en 1896: «forma sigue a la función»; en el artículo *The Tall Office Building Artistically Considered* (El rascacielos de oficinas, considerado artísticamente), en el magazín Lippincott.

Por ello, es posible considerar que la Navy tenía una particularidad: la capacidad de poner en escena ese algo que hacia *afortunados* a los objetos racionales a los ojos del modernismo menos moderado. Se invita a considerar la siguiente posibilidad: *que ese algo afortunado se trataba del criterio instrumental* propio del pensamiento calculador que requiere el desarrollo de armas, matizado con una familiaridad entrañable frente la idea de la violencia y la autodefensa, de por sí, naturalizada por la conciencia de dominación de su época como ya se había señalado en Loos (1908).

Para Sparke (2010), estas ideas frente al racionalismo y lo maquínico, de Pugin y Loos, presentan unas facetas de reforma social deseable para una clase emergente que no tenía una herencia propia en cuanto a la cultura material, como



sí lo hacia la aristocracia en el arte clásico y la periferia en la artesanía o el arte popular. De manera que la constitución posterior del funcionalismo, como una retórica de la burguesía, debía alejarse de ambos extremos, por lo que se empezaría a caracterizar por el rechazo a la ostentación, el consumo y el ornamento, pero también por la cercanía con los prejuicios cristianos, la exclusión conservadora, la mirada racista y de corte belicista, influenciaron desde estos postulados, a personajes como Groupius y Le Courbisier en la Bauhaus, a Muthesis en La Deutscher Werkbund, a Peter Behrens y a Dreyfuss en sus trabajos comerciales, a Raymond Loewy e, incluso al De Stijl de los países bajos.

En la obra de Nikolas Pevsner, *Pioneros del diseño moderno* de 1936, también se heredaría esta semilla, cuando se traza una genealogía de Morris a Groupius, a la cual se suelen remitir para identificar a los primeros diseñadores en la historia académica del diseño, en la que va dejando por fuera a todo aquel que no fuese arquitecto, hombre o europeo, en su clasificación. También se puede ver esta perspectiva, en las biografías de personajes como William Arthur Smith Benson, diseñador de iluminación, quien rechazaría de plano el vínculo del arte y el diseño, dejando de lado la influencia criticista que las vanguardias artísticas podían aportar: «enfocar su trabajo como ingeniero y no como trabajador manual; producir sus bellos diseños a escala comercial, en lugar de crear obras de arte únicas» (Sparke, 2010, p. 71).

Analizando en detalle el primer movimiento de la arquitectura racionalista que influenciaría el funcionalismo, es posible ver –desde la perspectiva planteada en Sparke (2010) sobre el sesgo del trabajo de Pevsner– que tuvo un papel excluyente, el cual influyó la genealogía trazada en las primeras teorías del diseño:

Hasta la fecha, los estudios de la teoría moderna primitiva aportados por Pevsner y Banham no han sido cuestionados seriamente. Todavía proporcionan una descripción útil de una faceta de la práctica de la arquitectura y el diseño a principios del siglo XX que hundía sus raíces en la ideología del movimiento moderno y que determinó las políticas de muchas instituciones importantes del siglo relacionadas con el diseño, como entidades educativas, museos y departamentos gubernamentales. Las creencias modernas se han visto reforzadas una y otra vez y han influido de manera fundamental sobre el statu quo en materias relacionadas con el diseño. Sin embargo, no aportan una perspectiva completa del papel cultural del diseño y su impacto a lo largo del siglo XX, que en realidad fue mucho más diverso e incluyente en un espectro sociocultural más amplio. La modernidad ideológica se centró casi exclusiva en la esfera pública y el ámbito de la cultura de élite (Sparke, 2010, p. 93).

De esta manera, es posible considerar que históricamente los supuestos epistemológicos del diseño han centrado su papel en un imaginario abstracto que emergió en un contexto particular: el de la cultura de élite con un acento masculino,

progresista y eurocentrado, que desconoce la mirada del otro, y por tanto su capacidad de enunciar el mundo. Así se ha venido reproduciendo en la disciplina, algunas características de la *hybris del punto cero* o la ceguera del científico moderno, al dejar por fuera la proyección ejercida por otros que no son considerados como científicos en las corrientes duras del modernismo inicial, como las mujeres, pues en este tiempo lo irracional se encontraba asociado al sentimentalismo femenino. También se excluyó a los habitantes fuera de la metrópoli como usuarios potenciales, a quienes lo practicaban por fuera de la arquitectura como los escapistas o los pintores de movimientos como el expresionismo alemán, el futurismo italiano o el constructivismo ruso.

Esta operación epistémica de desconocimiento de la voz de aquellos que se encuentran fuera de la órbita del proyecto moderno, incluyendo aquellos vencidos en los tiempos en que dicho proyecto fue visto como la conquista colonial, es subvertida en las ciencias sociales, en gran medida por la labor etnográfica realizada en el siglo XX, que procuró recopilar y restaurar la memoria de dichas voces. En este sentido, el historiador, arquitecto y nahuatlato mexicano (hablante de náhuatl) Miguel de León-Portilla y su equipo de investigadores deben hacerse presentes, pues su obra *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista* (1959, 1987, 2008) permite materializar un proyecto, en donde aquello que fue invisibilizado puede alumbrarse de nuevo en el marco de la producción de conocimiento científico dentro del campo de la *historia*, en un ejercicio que se pregunta por las vías para la inclusión del saber que fue relegado bajo el concepto de otredad, a causa de la influencia del pensamiento positivista en la labor historiográfica.

El compromiso por el reconocimiento de las voces de los que fueron asumidos como otredad, se suma a lo que aportan quienes ostentaron la capacidad de enunciación; su convergencia hace de la labor del historiador contemporáneo un reto distinto, en la medida en que se debe poner en concreto una noción abstracta para el mundo académico como *la inclusión*. Por ello, el testimonio del mexicano León-Portilla aporta un referente necesario que, además, permite comprender por contraste lo que implicó el eurocentrismo, desde la asimetría y novedad manifestadas en la recopilación de las memorias en la voz y perspectiva de los vencidos:

Aprovechando las noticias que llegaban, se escribieron luego en Europa historias con el criterio humanista propio de la época. Bastaría con recordar las décadas de *Orbe novo* del célebre Pedro Mártir de Angleria, en las que tantas veces expresa su admiración al describir las artes y formas de vida de los indios. (...) En resumen, puede decirse que la historiografía, no ya sólo española y portuguesa, sino también francesa, inglesa, alemana e italiana, cobraron nueva vida al hacer objeto de su estudio las cosas naturales y humanas del Nuevo Mundo.

Pero, frente a este innegable estupor e interés del mundo antiguo por las cosas y los hombres de este continente, rara vez se piensa en la admiración e interés recíproco que debió despertar en los indios la llegada de quienes venían de un mundo igualmente desconocido. Porque, si es atractivo estudiar las diversas formas como concibieron los europeos a los que, por error, llamaron «indios», el problema inverso, que lleva a ahondar en el pensamiento indígena -tan lejano y tan cercano a nosotros- encierra igual, si no es que mayor interés. **¿Qué pensaron los hombres del Nuevo Mundo, en particular los mesoamericanos, nahuas, mayas y otros al ver llegar a sus costas y pueblos a los «descubridores y conquistadores»? ¿Cuáles fueron sus primeras actitudes? ¿Qué sentido dieron a su lucha? ¿Cómo valoraron su propia derrota? Es cierto que estas preguntas no podrán contestarse en todos los casos. Más, por lo menos, habrá algunas respuestas, tratándose de las culturas indígenas que alcanzaron mayor desarrollo. Sus textos y pinturas, por una parte, y las relaciones españolas por otra, constituirán las dos caras distintas del espejo histórico en el que se refleja la Conquista.** Como es natural, las imágenes logradas por mesoamericanos y españoles mostrarán grandes variantes. **No obstante condenaciones e incomprendimientos mutuos, en el fondo ambos tipos de imágenes son intensamente humanas.** En cuanto tales, deberán estudiarse sin prejuicio. Porque, **su examen sereno, más allá de fobias y filias, ayudará a comprender** la raíz del México actual, consecuencia viviente del encuentro violento de esos dos mundos.

Si retornamos a la cuestión del diseño, en el marco del texto de Loos sobre el adorno y el tatuaje en la dualidad Papúa/hombre moderno, en los términos de León-Portilla cabría preguntarse, ¿cuál es la cara del espejo que, desde el diseño no ha sido contada?- Al revisar los señalamientos al adorno y a los modos no racionales de producción como la artesanía, es posible observar que estas formas fueron excluidas de la proyectación y de un estudio diferenciado en los términos de su especificidad, como se problematiza en el texto *Diseño y artesanía: acerca de la racionalidad de la técnica* (2011) de Adolfo León Grisales. Estas variantes de la creación objetual pertenecen a aquellos habitantes de la frontera del mundo industrializado, por ende, no hacen parte de la trama cultural que preocupó a los primeros teóricos del diseño, y eso incluye también a sus modos de pensar la creación y del objeto mismo, por ejemplo el ornamento, desconociendo incluso que para muchas de estas culturas invisibilizadas, la categoría sujeto y objeto no se encuentra separada por una línea divisoria continua, lo que implica todo un universo de estudio que requiere una mirada holgada y rigurosa.

Es por esto que se puede considerar que las omisiones de los primeros teóricos del diseño como Loos y Pugin son una forma de una exclusión, que en los términos de la historiadora del diseño Sparke (2010, p. 94) opera sobre «los mo-

dos en que otras culturas encaran la creación de sus mundos materiales». En este horizonte, se puede ver que son muchas las deudas frente a la amalgama social invisibilizada, que, en efecto, sí influyó esa retórica del proyecto moderno desde el diseño. No obstante, en las genealogías clásicas y los supuestos racionalistas aparecen escasamente relatados, como se observa en los fundamentos teóricos ofrecidos por Pevsner (1936).

Es así, como la idea de modernidad se esbozó como un proyecto progresista, que esconde el racismo en su faceta colonial, la cual se entiende como la operación que excluye a la mayoría de comunidades del mundo, al definir distintos grados de humanidad de acuerdo con ciertas faltas o excesos del otro, incluyendo los habitantes de zonas no eurocéntricas. Estas diferencias son portadas a través de sus creencias, hábitos y modos de vivir, las cuales son asociadas con el tiempo primitivo o se consideran bárbaras por su carencia de racionalidad, de gobernabilidad, de escritura, de fundamento cristiano. De esta manera, el diseño técnicamente orientado y moderno, sustentado en los movimientos racionalistas de la arquitectura como el funcionalismo, con su lema «lo funcional es bello» (Sparke 2010, p. 103) y el tradicionalismo, que reconocía el valor de lo artístico en el objeto, reproducirán la escisión entre la humanidad en su entero reconocimiento y la humanidad a medias de la matriz de diferencia colonial. Por ejemplo, el De Stijl holandés declaró abiertamente una ideología que buscaba la reforma social y democrática en los Países Bajos (Sparke, 2010). En su discurso se habla sobre una búsqueda para mejorar las condiciones de vida, a través de la vivienda social. No obstante, la envergadura de esta transformación progresista se limitaba a intervenir su propio territorio, ya fuera holandés o escandinavo. En cambio, en esos mismos tiempos, pero en otras latitudes como las que hoy ocupa Sudáfrica, los habitantes de las tribus que compartían las tierras con los bóeres descendientes de holandeses, como el caso de los zulús, ni siquiera eran considerados ciudadanos de la colonia.

Entonces, se piensa que es cuestionable el considerar el carácter incluyente y representativo de los fines sociales y las bases ideológicas de la reforma social demócrata que se les atribuyó a los movimientos funcionalista, y la potencia emancipadora que caracterizó a las vanguardias de principios de siglo, que hoy son sustento del diseño moderno, de la mistificación del diseño escandinavo en el ámbito globalizado, y que ha orientado la aparición de nuevos modos de diseño social, como el participativo o co-diseño. Dado que, en su operación de pensar mundos posibles, no se movió o cuestionó las bases del colonialismo que se encuentran en el núcleo del campo epistémico, para que esa idea de progreso, que sí se constituyó en imaginario universal de civilización, se convirtiera en un futuro posible, para todos aquellos que desearan ingresar o no, en cualquier latitud del mundo, a dicho proyecto.

Con lo anterior se concluye que el diseño moderno, como parte de las vanguardias utópicas de principios de siglo, no logró ir más allá de la conciencia excluyente de su época, en cuanto al colonialismo y su faceta racista. Lograrlo, sigue siendo una deuda para el campo de reflexión y acción, ya que el diseñador, sí fue un agente que sustentó la retórica de la modernidad y, por tanto, hablar de la disciplina es sinónimo de hablar del progreso tecnocrático y de política.

En este sentido, lo que se pretendió plantear con este marco de referencia sobre los supuestos de carácter excluyente y, en algunos casos, violentos, que sustentan el diseño técnicamente orientado, es su inconsistencia en cuanto al sentido del progreso que señala y a la naturaleza humana a la que se debe. Esta inconsistencia tiene su fondo de contraste cuando el diseño es comprendido como fenómeno desde una perspectiva arraigada en lo cultural, como se ofrece en la obra del diseñador mexicano Fernando Martín Juez, *Contribuciones para una antropología del diseño* (2002). En ella, la subjetividad y la singularidad del creador y del receptor de un diseño resultan inseparables del ejercicio proyectual. Este es abordado desde el autor bajo el concepto de *morfogénesis* (2002, pp.121-125) que, a diferencia de la noción de diseño técnicamente orientado, admite abiertamente lo subjetivo como parte constitutiva de la proyectación, pues entiende la genealogía del producto como parte de un sistema dinámico entre la naturaleza y la cultura, un sistema auto organizado que presenta ciclos de retroalimentación de acuerdo a ciertos límites de orden natural, a ciertas condiciones materiales y de producción de sentido (p. 122), a diferencia de una visión lineal y ascendente de la evolución objetual en el plano técnico.

Para Juez, reconocer la presencia de la singularidad y la subjetividad en la proyectación viene a ser determinante para su comprensión como fenómeno complejo, desde el pensamiento no lineal; en donde la realidad, el observador y su descripción, se constituyen entre sí. Que el diseño reconozca esta interrelación va a favorecer la emergencia de la capacidad evocadora del objeto, como acota:

El objeto, de cualquier modo, entrañable o ajeno, adoptado o impuesto, siempre es singularizado: en su manipulación y significados se ejercen de un modo personal, una experiencia, una historia particular de vida, en ellas nuestra percepción reconoce el reflejo de las creencias compartidas dentro de algunas de las comunidades a las que pertenecemos, y también de nuestra biografía (Juez, 2002, p. 14).

Es posible plantear, a la luz de esta orientación del diseño, que la apertura del diseñador frente a la singularidad, tanto propia como del otro, y del entorno, resulta clave a la hora de proyectar aquellos sustratos culturales y biológicos que

constituyen su morfogénesis, y al aumento de sus posibilidades de ser significados en el marco de una comunidad durante la recepción del objeto. Por tanto, negar la singularidad como dimensión humana constitutiva del accionar diseñístico en las formas de proyectación técnicamente orientadas, bajo una pretensión de universalidad, abstracción y estandarización, va a restarle sentido a su práctica, ya que como se puede contrastar en Juez (2002), dicho sentido está vinculado con la capacidad evocadora del objeto, la sensibilidad del diseñador para reelaborar metáforas y arquetipos que resolverán su morfogénesis (p. 124), así como la vinculación a un territorio en el que existe una práctica a la cual sujeto y objeto, se encuentran asociados (p. 126). Así lo señala Juez: «un objeto cualquiera, es siempre un vehículo, un medio que, más allá de sus funciones precisas, permite evocar creencias, historias singulares e imágenes colectivas» (2002, p. 21).

Por ende, esta apertura a lo humano en lo singular tiene potencia para dar sentido al diseño, de manera que renunciar a ella para asumir una posición neutra y objetiva como creador, es decir, asumir la proyectación desde un punto cero (Castro-Gómez, 2005), podría interpretarse como una forma que reitera relaciones de colonialidad, en tanto, el diseñador va removiendo la singularidad y con ello la posibilidad de crear puentes entre las formas que yacen en las subjetividades de sujetos y en su capacidad de enunciarse desde allí, mientras que su orientación hacia la técnica aporta a la uniformidad y la universalización del otro. Por tanto, este enfoque de la proyectación va desdibujando la idea del diseño como favorecedor de bienestar, como vía para la humanización de la técnica, y termina asistiendo la emergencia de su rol como agente modernizador que remueve el vínculo entre la capacidad evocadora y el reconocimiento de un contexto para la práctica sustantiva, lo cual, de acuerdo con Juez, es necesario para favorecer posibilidades de sentido.

Para el cierre, se añade a la conclusión anterior la consideración de que existe una imposición en las formas del diseño técnicamente orientado, cuando asiste como agente modernizador en los territorios no eurocentrados, sobre las formas en que estas culturas han encarado la creación de sus mundos materiales, como señala el investigador Alfredo Gutiérrez en *Resurgimientos: sures como diseños y diseños otros* (2015). En su concepción de los diseños del sur y diseños otros, Gutiérrez problematiza la manera en que el diseño sirvió como apalancamiento para la entrada del capitalismo en las comunidades no industrializadas, favoreciendo lógicas de producción y consumo que terminarían por romper con prácticas y saberes, en los cuales se sustentaba la autonomía de los pueblos no modernos; por ende, la agencia modernizadora del diseño frente a las formas locales como la artesanía, el autocultivo, la medicina tradicional, aportó a agotar sus posibilidades de permanencia autónoma a futuro.



Imagen 7. Puente tejido del sistema vial andino Qhapaq Ñan. Tomado de Antonio Heras.

Estas lógicas de control y explotación de la disciplina, como se buscó evidenciar con los ejemplos delineados en la primera parte del presente, se pueden rastrear hasta los cimientos ideológicos del diseño, en el entramado de argumentación de Adolf Loos (1908) sobre la evolución cultural, el adorno y la artesanía. En este sentido, la obra de Gutiérrez permite contrastar estas formas de dominación que el diseño ha apalancado, como potenciadoras del capitalismo y de la pérdida de autonomía de las comunidades. En su obra se pueden ver las consecuencias desafortunadas para las formas de creación de cultura material no modernas, como comenta: «la monetización capitalista de la existencia, que ha convertido, merced a la mercantilización educativa, a muchos seres humanos, cuyos antepasados fueron más o menos politécnicos solventes en varios oficios (sembrar, construir, tejer, cocinar, etcétera) en consumidores profesionalizados» (2015, p. 118).

También se pudo establecer, sobre los supuestos del diseño técnicamente orientado, que sus formas centradas en el imaginario del funcionalismo moderno no se han agotado en la actualidad, sino que aún resuenan en los discursos vigentes del diseño, como se puede evidenciar en la obra *Diseño y cultura, una introducción: desde 1900 hasta la actualidad* de Penny Sparke (2010) y de Ulrike Müller, *Mujeres de la Bauhaus* (2009), quienes realizan sus reconstrucciones históricas y críticas del diseño moderno, para delinear un panorama sobre el cual existe una deuda de orden epistemológico en lo que respecta a los supuestos sobre el rol de la otredad.

Los anteriores fondos de contraste permiten, en este punto, considerar las implicaciones del diseño técnicamente orientado, en cuanto a brindar sentido a la disciplina, siendo este el asunto que ocupa lo que resta de la discusión. De acuerdo con lo presentado en Juez (2002) y Gutiérrez (2015), se puede afirmar que el no reconocimiento de la otredad como característica inherente de lo humano, viene a ahondar en la fragmentación disciplinar frente a la realidad compleja e incierta en

la que se mueve el diseñador latinoamericano, y constituye una de las formas que ha aportado a la pérdida de autonomía de las comunidades no modernas y a sus formas de encarar la creación de los mundos materiales, en tanto hay una renuncia a lo singular y la subjetividad en la proyectación técnicamente orientada. Esta es una grave omisión para el diseño como disciplina, si se considera que tuvo su origen como movimiento de renovación y de humanización en los tiempos de la Bauhaus.

Finalmente, este artículo busca aportar al entramado de argumentación necesario para despertar el sentido de urgencia por profundizar una línea investigativa que insista en la reconstrucción del campo desde una mirada crítica e incluyente del discurso del diseño, de manera que reconozca lo que hoy es nombrado como otredad, como parte indivisible de su accionar. Esto permite evidenciar que, para asumir dicho reto, existe la necesidad de ahondar la investigación en diseño con una mirada crítica ante los supuestos nucleares y de defensa que han sustentado el movimiento moderno funcionalista, por tanto es posible afirmar que también es necesario indagar sobre el ánimo colegiado que pueda existir para emprender el cuestionamiento del sentido del progreso al que apunta el diseño, particularmente, en Colombia, de manera que se reduzca la disonancia entre los imaginarios del diseño como movimiento, los fundamentos ideológicos y lo particularmente imbricado de su práctica situada.

En cuanto al análisis de los argumentos aquí planteados, estos favorecieron la emergencia de algunas conclusiones que se presentan bajo la forma de nuevos cuestionamientos por el sentido del progreso del diseño técnicamente orientado como agente modernizador, las cuales deberán ser contrastadas a la luz de indagaciones más amplias, que contemplen lo particular del contexto colombiano, y que incluyan otras disciplinas para dar apertura a este fenómeno, como la etnología, la lingüística, la psicología, la epistemología de la ciencia y la ecología.

## Referencias

- Bayley, S., & Conran, T. (2008). *Diseño: inteligencia hecha materia*. Barcelona, España: Editorial Blume.
- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. (F. González. trad.) México, Ciudad de México: Editorial siglo XXI.
- Baudrillard, J. (1971). *La moral de los objetos, función signo y lógica de clase*. En A. Moles, J. Baudrillard, P. Boudon, H. Van Lier, E. Wahl, & V. Morin. *Los objetos* (S. Delphy, trad., pp. 37-74). Argentina, Buenos Aires: El tiempo contemporáneo.
- Buchanan, R. (2005). *Retórica, humanismo y diseño*. Seminario «el diseño y la filosofía de la cultura». Mexicanos diseñando: Departamento de Teoría y Análisis de Universidad Autónoma Metropolitana. *Xochimilco*, (s.v.), 1-74. Recuperado de <http://bit.ly/25jXKb6>
- Cano-Ramírez, C. (2001). *Una luz negra en la oscuridad: el concepto de mente en los nuevos paradigmas científicos*. [Tesis de pregrado]. Universidad de Antioquia. Medellín. Recuperado de <http://bit.ly/1sz17ZG>



- Castro-Gómez, S. (2005). *La Hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la nueva granada (1750-1816)*. Colombia, Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado de <http://bit.ly/1qHd7r3>
- Colt, S. (1855). *Sobre la aplicación de la mecanización en la manufactura de armas de fuego tambor de rotación*. Recuperado de <http://bit.ly/1YVYxHU>
- Fernández, C. (2013). *El vestido como proyecto social del cuerpo*. Congreso Internacional de Ciencias Sociales. [Memorias electrónicas]. Págs. 448-462. Medellín: Editorial Pontificia Universidad Bolivariana. Recuperado de <http://bit.ly/1TUvWif>
- Gama, L. (2009). El lugar del otro en las ciencias humanas hermenéuticas -y algunas perspectivas para américa latina-. *Nómadas*, 125-137. Recuperado de <http://bit.ly/2eHHED0>
- Giedion, S. (1969). *La mecanización toma el mando*.
- Gutiérrez, A. (2015). Resurgimientos: sures como diseños y diseños otros. *Nómadas*, 43, 113-129. Universidad Central – Colombia.
- Grisales, A. (2011). Diseño y artesanía: acerca de la racionalidad de la técnica. *Revista Arquetipo*, 2. Recuperado de <http://bit.ly/1s7MT2d>
- Grisales, A. (2015). Arte, artesanía y vida cotidiana. *Thémata, Revista de filosofía*, 51, 247-270. Recuperado de <http://bit.ly/25eAjfM>
- Juez, F. (2002). *Contribuciones para una antropología del diseño*. Barcelona: Gedisa.
- Latour, B. (1997/2007). *Nunca fuimos modernos*. Ensayo de antropología simétrica (Victor Goldstein, trad.). Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina (Obra original publicada en 1991).
- León-Portilla, M. (1959/1987/2008). *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*. México. D. F. Biblioteca del Estudiante Universitario.
- Loos, A. (1908). *Ornamento y delito* [ensayo]. (s.c.). Recuperado de <http://bit.ly/1U7Wwhsl>
- Müller, U. (2009). *Mujeres de la Bauhaus*. París: Flammarion.
- Pevsner, N. (1936) *Pioneros del diseño moderno de William Morris a Walter Gropius*.
- Pugin, A. (1841). *Los verdaderos principios de la arquitectura cristiana*.
- Simondon, G. (1958). *Du mode d'existence des objets techniques*. París. Aubier.
- Sparke, P. (2010). *Diseño y cultura, una introducción: desde 1900 hasta la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Subirats, E. (1989). El final de las vanguardias. *Revista Antropos*. Tomado de <http://bit.ly/1TxJzUP>
- Sullivan, L. (1896). The Tall Office Building Artistically Considered. *Revista Lippincott*, (s.n.), 403-409.
- Tollinchi, E. (2004). *Los trabajos de la belleza modernista 1848-1945*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico. Recuperado de <http://bit.ly/246qoqb>

## Lista de referencia de imágenes

- Imagen 1. [Fotografía de Denton]. (2017). Simón romero. Vehículos envejecidos que están en talleres viejos de Fordlandia. New York Times. Recuperado de <http://nyti.ms/2nvHYKI>

Imagen 2. La selva «invasora» traspasa los muros deteriorados del hospital de Fordlandia. (2017, Denton)

Fuente: New York Times. Recuperado de <http://nyti.ms/2nvHYKI>

Imagen 3. [Fotografía de Wythoff]. (1912-1914). Mujer evaluada. Hand Crank Media. Recuperado de <http://bit.ly/2nNaWBe>

Imagen 4. [Fotografía de Fydsa]. (2010). Henry Dreyfuss. Industrial Designers Society of America – IDSA. Recuperado de <http://bit.ly/1PdHsco>

Imagen 5. [Fotografía de Arte para niños]. (2012). Recuperada de <http://bit.ly/2gcyZea>

Imagen 6. [Fotografía de NRA Museums]. (2016). Recuperado el 11 de noviembre de 2016, de <http://bit.ly/2fCbVRP>

Imagen 7. [Fotografía de Antonioheras.com]. (2016). Qhapaq Ñan, sistema viario andino - Argentina. Recuperado el 11 de noviembre de 2016, de [http://antonioheras.com/patrimonio\\_humanidad/america/index5066a.h](http://antonioheras.com/patrimonio_humanidad/america/index5066a.h)