

Interrelación entre diseños preludio a un estudio.

Gutiérrez Borrero, Alfredo.

Cita:

Gutiérrez Borrero, Alfredo (2016). *Interrelación entre diseños preludio a un estudio*. Documento Doctorado en Diseño y Creación 1.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/alfredo.gutierrez.borrero/20>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/p0WH/Pnf>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite:
<https://www.aacademica.org>.

INTERRELACIÓN ENTRE DISEÑOS

Preludio a un estudio

Interrelación entre diseños

Preludio a un estudio

Alfredo Gutiérrez Borrero

Artículo de Reflexión Crítica

Abril 1 de 2016

Doctorado en Diseño y Creación Universidad de Caldas

Código: 2361424445

Resumen

Contrasto la idea de un mundo y un diseño únicos con la de varios mundos y diseños interrelacionados. Mis presunciones: (a). Hay diseños en todos los grupos humanos; (b) El diseño profesional-disciplinar es parte de los diseños occidentales. (c) los diseños occidentales son parte de todos los diseños. Llamo *diseño antrópico* al conjunto de todos los diseños, y lo ubico en una dimensión *diseñal*. Allí acontece la relación entre diseños o *interdiseñalidad*. Busco estudiar la interdiseñalidad del diseño occidental con sus equivalentes en tradiciones extraoccidentales. A tal fin, empleo la hermenéutica diatópica y los equivalentes homeomórficos, postulados por Raimon Panikkar.

Palabras clave: *diseños como habilidad humana, diseños otros, hermenéutica diatópica, equivalentes homeomórficos, diseño antrópico.*

Interrelación entre diseños

Preludio a un estudio.

Más que un diseño, imagino muchos divididos en dos amplios núcleos: 1. *Diseño profesional* y 2. *Diseño como habilidad humana*. Con fronteras imprecisas, pues “no hay siquiera una categoría de ‘diseño’ universalmente acordada, ni tampoco un marco singular de interpretación” (Fry, 1999:4).

El *diseño profesional*, en apariencia él único, Surgido de oficios escolarizados por vía politécnica y universitaria, respalda la práctica de disciplinas productivas (industrial, gráfica, etc.). Es una invención institucionalizada de la modernidad que aspira a regular actividades académicas y laborales encaminadas a proyectar artefactos. Fruto de transformar materias primas, dichos artefactos, como productos y servicios, son comercializados, usualmente con fines lucrativos. Por empresas agrupadas en sectores mercantiles.

Dentro de *diseño profesional* subsumo *diseño disciplinar* con la tensión que ello comporta.¹ La diada *disciplinar-profesional* en diseño comprende: 1. Cuerpos de saber que fundamentan patrones proyectuales (disciplinas) y 2. Conjuntos de prácticas normativas para suministrar servicios (profesiones). Cuestiono ambas nociones. Disciplina² por “conjurar imagen de castigo por mala conducta, conformidad estricta con las normas, y lo que los militares hacen a los reclutas” (Krippendorff, 1998:4); y profesión, por quedar, a menudo, reducida a grupos de personas buscando “la obtención del reconocimiento y del poder legal para crear una necesidad que, por ley, sean los únicos autorizados a satisfacer”. (Illich *et al.*, 1977:16). Ambas, cuando se apropián de habilidades comunes a todos los humanos.

¹ Manifiesta en críticas de los profesionales a la academia —garante del aspecto disciplinar del diseño— por su lejanía del mundo “real” (en alusión, quizás, a “exterior”). Como fuere, profesional y disciplinar, diferentes en etimología y prácticas, son términos a menudo entremezclados.

² Nota mi director, Adolfo Grisales, un condición bifida, que incluye dos cuestionamientos: al concepto de disciplina y al del diseño como disciplina, querría en mi tesis hacer ambos.

1. Un diseño minoritario

La tradición del *diseño profesional* nace con el siglo XIX y se consolida a comienzos del XX, primero en Europa Occidental (Inglaterra, Alemania) y poco después en Estados Unidos, de donde se propagó al mundo entero (Domínguez, 2010; Krippendorff, 2016). Hoy, involucra a personas con (1.) Conocimiento especializado (2.) Sanción legal (reconocimiento gubernamental), credencialismo (facultad de otorgar títulos) y autonomía (universidades, facultades, programas); y (3.) Protección de su interés público (agremiaciones profesionales) (Holm, 2006:75).

En 2016, las profesiones de diseño son más vigorosas en el sector noratlántico planetario (Estados Unidos, Europa Occidental). Pero, incluso allí, están en desventaja frente a otras más establecidas (derecho, medicina, etc.); tienen instituciones más débiles, inferior trayectoria académica, escaza protección legal y una credibilidad controvertible (*cfr.* Holm, 2006:78). Algo más acentuado en países cuyos sistemas productivos e industriales imitan a, y dependen de, los de naciones desarrolladas.

En América Latina y Colombia, desde donde escribo, el diseño fue, o bien importado (Fernández, 2006), o bien impulsado desde iniciativas locales (Buitrago, 2012) a mitad del siglo XX, cinco décadas luego de su eclosión eurooccidental-estadounidense. El diseño colombiano permanece atento a la tradición noratlántica. Sus autores ajustan sus narrativas a esta o contextualizan a partir ella. Modelos, métodos y teorías siguen nomenclaturas inevitables. Basados en una historia única. Ecos de un enfoque monocultural.

Eco, no por repetición de ideas ajenas. Sino por dependencia del antecedente eurocentrado. Al revisar algunos textos (para mí) medulares del pensamiento de diseño colombiano, no localicé reflexiones sobre lo que de diseño pudiera proceder de tradiciones nativas³. De esta suerte, *Morfogénesis del objeto de uso* (Sánchez, 2001), *En torno al origen*

³ O de abya-yala, según denominación cuna, empleada en lugar de América por críticos de la sujeción al canon.

del objeto industrial en Colombia (Muñoz, 2002), *Diseño socialmente responsable* (Barrera y Quiñonez, 2009) *Creatividad social: la profesionalización del diseño industrial en Colombia* (Buitrago, 2012), *Trazos poéticos sobre el diseño* (Horta, 2012) y *Artesanía, arte y diseño. Una indagación filosófica acerca de la vida cotidiana y el saber práctico* (Grisales, 2015), trabajos meritorios en sus propias lógicas, discurren sobre las categorías ceñidas al mundo único.

No silencio autores cuyas búsquedas llevan otros rumbos. Sólo reporto una ausencia en esa panoplia documental: respuestas a preguntas por el diseño ancladas en tradiciones extraoccidentales. Preguntas sobre otros modos de preguntar. Que tampoco localicé en mi incipiente búsqueda sobre textos que aluden al diseño indígena, como: *Tecnología y diseño en el México Prehispánico* (Salinas, 1995), la trilogía sobre arte y diseño de los pueblos indígenas de América, (Accornero, 2007a, 2007b, 2007c), y el estudio de *Las formas esquemáticas del diseño precolombino en Colombia*, (Ballestas, 2010). Sus autores, proyectan categorías del diseño occidental sobre las culturas indígenas, sin ahondar en cómo los indígenas actuales se autodefinen.

Cuando la literatura académica universaliza clasificaciones del diseño, y trabaja sobre lo *que* éste es, sin cuestionar *porqué* es como es, o si podría ser de otras maneras, denota colonialismo sutil: aunque problematizados, en las obras referidas, ‘diseño’, ‘ciencia’, etc., aparecen como conceptos singulares y casi unívocos.⁴

En el ámbito del diseño profesional, local e internacional que conozco, lo producido por expertos sin título universitario es inferiorizado. La marginación de esos diseñadores extraprofesionales, la recriminó desde Alemania, Gert Selle al refutar el liderazgo de las doctrinas ejemplarizantes: “el bello diseño ordinario del mundo en general *es* diseño,

⁴ Presumo muchos diseños, dados sus equivalentes en todos los grupos humanos. Incluso, en occidente singularizar diseño o arte, oculta la diversidad, prefiero aludir a diseños y artes, o a modalidades del diseñar o del, aún inexistente pero necesario, verbo ‘artear’.

mientras todos los esquemas de diseño elevado cargado con esperanzas de pedagogía cultural corrieron hacia el vacío o fueron absorbidos por la belleza del diseño cotidiano” (1984:41-42).

Recelo del diseño profesional empeñado en aplicar técnicas establecidas a eventos recurrentes (*cfr.* Schön, 1991:19), máxime cuando la singularidad proyectual aflora por doquier. O cuando la cualificación del hacedor se convierte en estrategia de exclusión. Como se quiera, la multiplicidad de doctrinas “compitiendo por definir lo que los diseñadores profesionales son o deberían ser, revela (...) a la arquitectura y al diseño industrial como ocupaciones en relación problemática con el concepto de profesiones” (Holm, 2006:124). Un desajuste con potencial emancipador.

2. Diseño antrópico

Revindico una obviedad: toda persona es diseñadora. Creo en aquella antropología dermatológica postulada por Flusser: debemos volvemos superficiales El misterio no está oculto. Reposa en las superficies (*cfr.* 1980:1).

Advierte Papanek, que vincular los homínidos prehistóricos fabricantes de herramientas con la moderna profesión del diseño industrial como muestran muchos libros “no es más que un intento de labrar prestigio al evocar un precedente sabroso” (2014:47). Sabroso para la profesión que necesita validarse hoy. No para el diseño, que estuvo hace milenios.

Papanek mismo señala: “que todos los seres humanos diseñan y que diseñar nos hace humanos” (2014:28), en coincidencia con Potter, (2012:10) y Dubberly (2005:3). De cualquier modo, el diseño del mundo industrializado es una idea reciente (*cfr.* Lawson 2005:18) y los profesionales intentan acaparar una milenaria habilidad humana que acaso podrían compartir con todos. Ranjan, tercia al calificar el diseño, como ambas, habilidad antigua y actividad moderna, pero lamenta el olvido de la primera y la cooptación de la

segunda por profesiones mercantilizadas (*cfr.* 1995:diap. 42-43). ¿Preexiste lo definido, la historia de sus definiciones?

Creo saludable abrir las puertas de las profesiones de diseño.⁵ Lo cual, conjeturo, lejos de acabar con ellas, propiciaría su florecimiento; pues pasarían de ser “una más” en la administración de comercios, a cuidar esa facultad de planear cambios, natural, y extendida entre los humanos; algo que nos diferencia de otros animales, y (todavía) de las máquinas (*cfr.* Cross 2006:29 y 2011:3).

Por eso, llamo **diseño antrópico**⁶ al conjunto de todos los diseños como habilidad humana constitutiva. Integrado por: 1. El *diseño antrópico demarcado* (disciplinado, clasificado, y jurisdiccional) académico laboral occidental, o “diseño del norte”⁷ que agrupa los diseños profesionales-disciplinares; y 2. El *diseño antrópico desmarcado* (irregulado, desclasificado, y extrajurisdiccional) o “diseño del sur”⁸ que agrupa los diseños extraprofesionales.⁹

Así, *diseño antrópico total = diseño antrópico demarcado + diseño antrópico desmarcado*.¹⁰ Ahora bien, el diseño antrópico desmarcado lo divido en: 1. *diseño antrópico desmarcado occidental* o extraprofesional que reúne diseños sin estatus o cotidianos dentro del paradigma occidental: diseños del sur intraparadigmáticos, u “otros diseños”; y 2. *diseño antrópico desmarcado extraoccidental*, que compendia, con o sin jerarquizaciones,

⁵ Los diseñadores profesionales que quieren que su quehacer sea reconocido, pero se enojan porque cualquier fulano “de la calle” habla de él, me hacen pensar en el contrasentido de Lionel Messi o Cristiano Ronaldo enojados porque cualquier fulano “de la calle” habla de fútbol.

⁶ Antrópico, del griego *anthropos* hombre, adjetivo muy usado en ecología, alusivo a “cualquier elemento o factor provocado directa o indirectamente por la acción del hombre que (...) incide en el medio ambiente” (Schaff, 2008:195). Incluido en el diccionario de la Academia Española, como “producido o modificado por actividad humana”.

⁷ Según atribuimos, convencionalmente, superioridad al “arriba” de los mapas.

⁸ Conforme atribución convencional (e impuesta) del “abajo” de los mapas.

⁹ Incluso el diseño accidental; Brandes, Stich, y Wender llaman **diseño no intencional** al rediseño cotidiano del mundo diseñado; para ellas: “todo objeto cotidiano mientras no sea un producto de la naturaleza ha sido diseñado y manufacturado” (2009:10).

¹⁰ Este *diseño antrópico desmarcado* englobaría artefactos cotidianos considerados no-diseño, desde la óptica profesional, productos de las «culturas no occidentales y de las gentes del ‘pueblo’» (Grisales, 2015:142); y renombraría todo lo inferiorizado en las lógica mono-racional (artesanal, kitsch, popular, etc.).

equivalentes del diseño dentro de otras tradiciones: diseños del sur, alter, extra o a-paradigmáticos¹¹ y “diseños otros”¹² o “con otros nombres” (pues sus practicantes los llaman de otras maneras).

Apunto a subvertir el esquema: “es diseño/no es diseño” base de la jurisdicción disciplinar-profesional (Abbot, 2014). Infiero más diseño dentro lo clasificado, académicamente, como “no es diseño”, que dentro de lo aceptado como tal.¹³ El postulado: lo diseñado desde las disciplinas-profesiones es minoritario ante lo diseñado en la tradición occidental, que a su vez es minoritario ante lo diseñado en todas las tradiciones extraoccidentales.

3. Mundo y Mundos: Diseño y diseños

Harold Nelson y Erik Stolterman proclaman una cultura de diseño para todos. Lo hacen mediante filosofía de diseño diseñada, valorando el diseño como “actividad constructora de significado (*meaning making*) (cfr. 2012:73). Su postulado es que profesional o no, toda persona puede contribuir a crear cultura de diseño (cfr. 2012:8). Lo cual hace del diseño eje de la vida cotidiana, desbordando reclusiones disciplinares, conceptuales y contextuales.

En *El mundo como proyecto*¹⁴, Otl Aicher, no citado por Nelson y Stolterman, los anticipa; como refiere Adolfo León Grisales, él intenta hacer del diseño una forma de

¹¹ Autores como el boliviano Jiovanny Samanamud objetan llamar paradigmas a otras tradiciones en para explicar anticipadamente cuanto los occidentales no intentan comprender.

¹² “Otros diseños”: equiparables al diseño dentro del paradigma occidental. “Diseños otros”: por ser equivalentes del diseño en paradigmas distintos, o fuera de ellos.

¹³ El elemento subordinado por la instancia negada, habitualmente califica una diversidad mayor que la de la instancia negadora; como en cristianos/no cristianos (musulmanes, animistas, budistas, ateos, agnósticos, etc.) (cfr. García 2014:396).

¹⁴ La versión alemana del libro de Aicher fue titulada *die welt als entwurf*. (1991), que en español sería “el mundo como boceto, (o borrador)”; la inglesa de 1994 (como la española) fue titulada *the world as design* (el mundo como diseño). La mutable adjetivación del mundo “como...” (diseño, boceto, proyecto), revela aún en las lenguas occidentales juegos de equivalentes inexactos.

filosofía concerniente a toda la existencia humana (*cfr.* 2015:118), cuya redefinición implica “pensarlo como una forma de vivir” (Grisales, 2015:120).¹⁵

Propongo pues confrontar el diseño profesional (occidental), y su clasificación de otras artefactualidades humanas, como formas ‘alter’ y ‘subalter’ de cultura material, con tradiciones de pensamiento extraoccidentales. Cinco en principio, y explorar sus interrelaciones. Asumiendo que en todas hay “diseños otros”. Las narrativas de esas tradiciones las llamo Resurgimientos (Gutiérrez, 2015b), pues son constelaciones discursivo-prácticas “vueltas a aparecer”, incluso en el contexto académico, de formas de vivir otros mundos dentro de éste.¹⁶

La intención es dar a cada tradición similar importancia a la que concedemos a la occidental (en la que dudo nos inscribamos del todo). Colijo que, si ésta originó un diseño, cuya modalidad especializada llamamos *profesional*, dentro de las demás, existen desde siempre equivalentes de lo que desde occidente denominamos diseño, (profesional y extraprofesional). Dichos equivalentes los denominé *diseños de los sures* (Gutiérrez, 2015a) —según la metáfora geográfica del ‘pordebajeados’ sur geográfico, asumiendo no un sur, sino muchos— o *diseños otros* (Gutiérrez, 2015b), y no “otros diseños”, porque esto implicaría que son más de lo mismo, cuando los términos para designarlos están fuera de la etimología oficial de la palabra diseño. Son por eso diseños con otros nombres.¹⁷

¹⁵ Lo nuevo sería pensarla así, pues el *diseño antrópico*, suma de la producción humana en la biosfera siempre habría estado presente “Los artefactos, lo artificial, es la parte del mundo que ha sido diseñada. Y existe porque ha sido diseñada” (*cfr.* Broncano 2006: 114 en Domínguez, 2010:23, npp. 1).

¹⁶ A saber: **andina, indígena norteamericana, indígena sudafricana, maorí e indo-gandhiana** con particularidades que, en razón de espacio expongo en el anteproyecto.

¹⁷ Mi idea de los *diseños de los sures*, la inspira Boaventura de Sousa Santos con las epistemologías del sur: «intervenciones epistemológicas que denuncian la supresión de saberes (...) por la norma epistemológica dominante (occidental), valoran los saberes que resistieron con éxito, y las reflexiones que han producido, e investigan las condiciones de un diálogo horizontal entre conocimientos (...) que llamamos “ecología de saberes”» (Santos y Meneses, 2014:5). Mi idea de los diseños otros, la inspira Walter Mignolo con su “paradigma otro” o «formas críticas de pensamiento analítico y de proyectos futuros asentados sobre las historias y experiencias marcadas por la colonialidad más que por aquellas, dominantes hasta ahora, asentadas sobre historias y experiencias de la modernidad (...) es diverso, no tiene un autor de referencia, un origen común. (...) No puede reducirse a un “paradigma maestro” (...) que se autopresente como la ‘nueva’ verdad».

Hago hincapié en lo de “con otros nombres”, pues trasladar, sin más, a otras culturas términos de la ‘nuestra’, es una traducción insuficiente. Monológica y abusiva que singulariza lo plural. La traducción intercultural requiere “procedimientos adecuados” (Santos, 2009:192) que hagan simétricas las lenguas dialogantes: un ‘bilenguaje’ (Mignolo, 2011:328), y eviten valorar ambas realidades desde dentro de una sola, y propicie un “entender el entendimiento del otro” o “entendimiento de segundo orden” (Krippendorff, 2009:66).

4. Hermenéutica diatópica

Lo anterior supone un ejercicio de confluencia. Tal es la hermenéutica *diatópica*¹⁸, del filósofo indo-catalán Raimon Pannikar (s.f.,c). cuyo postulado es que los ‘topoi’ (lugares) de distintas tradiciones o culturas, no pueden ser entendidos con los instrumentos de comprensión de una sola. Esto, para superar el *círculo hermenéutico* monocultural y aproximar horizontes humanos radicalmente diferentes: distintas tradiciones o lugares (*tópoi*) para propiciar diálogos “a través de lugares” diferentes (*dia-topos*).

La idea, la emplea Boaventura de Sousa Santos¹⁹ para quien mediante traducción y hermenéutica diatópica, necesidades, y prácticas de una cultura pueden volverse inteligibles para otra” (2003:32); y, también, Walter Mignolo²⁰: «“la semiosis colonial²¹ presupone más de una tradición y, por tanto, demanda una hermenéutica diatópica o pluritópica» (cfr. 2009:182).

su hegemonía será la de la diversidad, esto es, “la diversidad como proyecto universal”» (Mignolo, 2011:20). No es pues, “otro paradigma”, sino algo que “hace las veces de tal”.

¹⁸ *Diatópica* = a través de ‘tópoi’ de distintas culturas. «Los *topoi* o *loci* son “lugares comunes”, puntos de vista ampliamente aceptados, de contenido muy abierto, inacabado y flexibles, fácilmente adaptables a diferentes contextos de argumentación” (Santos, 2003:111).

¹⁹ Para la revalorizar racionalidades negadas (epistemologías del sur).

²⁰ Empleada, así, como recurso para construir pensamiento desde/con aquellos lugares donde la expansión imperial colonial negó la posibilidad de razón, de pensamiento y de pensar el futuro (cfr. Mignolo, 2011a:20).

²¹ “Semiosis colonial”: concepto performativo de interacción semiótica que permite concebir los encuentros coloniales como procesos de manipulación y control más que de transmisión de significado o representación” (cfr. Mignolo, 2009:174),

Mignolo, encuentra la hermenéutica gadameriana necesaria pero insuficiente, por estar afincada en la monocultura occidental y soportada en una determinada tradición (la suya/la nuestra); en contraste, la hermenéutica pluritópica hace de bisagra entre tradiciones y nos enfrenta a *topos* varios, otros, plurales, diversos, múltiples (*cfr.* Borsani, 2011:5).

La historia lineal, es la del “Mundo de un Mundo: el mundo que se ha arrogado el derecho a ser ‘el’ mundo sujetando a todos los otros mundos en sus propios términos o, peor aún, a la no existencia” (Escobar, 2015:43). Por ende, no llamaré ‘filosofías’ a otras tradiciones de pensamiento, aunque admita que se pueda hacer filosofía (occidental), a partir de ellas. *Tampoco las llamo ‘diseños’²², sólo estudio los equivalentes del diseño occidental dentro de ellas.*

5. Equivalentes homeomórficos

Los equivalentes del diseño occidental, según otra idea de Raimon Panikkar, son *equivalentes homeomórficos*: “símbolos y nociones que en otros sistemas de creencias (...) desempeñan una función equivalente (no la misma) a la que la noción estudiada desempeña en el propio” (Panikkar, 2004:34-35).

La búsqueda, de los equivalentes homeomórficos de la filosofía (occidental) en otras culturas, modela mi viaje tras los equivalentes homeomórficos del diseño occidental (“diseños otros”) que, dentro de las distintas culturas,²³ tienen con éste relación de correspondencia, dado su origen común (la habilidad prefigurativa humana) aunque su función pueda variar. No son traducciones literales, ni cumplen el papel exacto del diseño occidental (que habré de intentar abarcar en sus matices), sino que ejercen en otras culturas, a

²² Aunque como creaciones colectivas lo sean, al igual que la filosofía. No pienso el diseño como una clase de filosofía, sino la filosofía como tipo particular de diseño.

²³ Para pormenorizar buscaré equivalentes homeomórficos de lo incluido en *los cuatro órdenes del diseño* de Buchanan (2001, 2015) o las *trayectorias de la artificalidad* de Krippendorff (2006). Esto es, lo que, dentro de los “diseños otros” en tradiciones extraoccidentales “cumple el papel” de lo detallado en tales taxonomías.

partir de lógicas interiores de estas, funciones equiparables a las que el diseño cumple en la occidental (*cfr.* Pannikar, 2000:21).

El axioma a defender es que las culturas constituyen mundos dentro del mundo con artefactos prefigurados mediante equivalentes homeomórficos del diseño occidental (profesional y extraprofesional).

El discurso del diseño occidental fue construido sobre inmensas zonas de exclusión. Allí, los ‘otros’ excluidos construyeron mundos; distintos al eurooccidental que conocemos y proyectamos como único, sobre los demás. Nuestra ignorancia de tales mundos, afirma que la historia que conocemos, incluida la del diseño, porta la violencia etnocida de la modernidad y la inhabilidad para traducir lo que creemos, ya haber apropiado culturalmente (*cfr.* Fry, 2001:8).

Fry, señala que desde la prehistoria nos humanizamos mediante diseño²⁴, y rechaza toda compresión del diseño en prácticas profesionales instrumentales especializadas en artefactos (objetos, imágenes, etc.). Para él, todo eso se diluye dentro del diseño como carácter prefigurativo del ser humano²⁵ que deviene continua fabricación del “mundo-dentro-del-mundo” (*cfr.* 2012:91).

El diseño como habilidad constitutiva y capacidad prefigurativa humana es ontológico. Preguntar sobre lo diseñado (prefigurado y materializado) en todas las tradiciones, es hacerlo sobre modos de construir el ser en cada una, afirman Terry Winograd y Fernando Flores (*cfr.* 2005:217); en doble vía: diseñamos mundos que replican diseñándonos (*cfr.* Willis, 2006:80).

Preocupado por ello, Arturo Escobar pregunta sobre la factibilidad de liberar el diseño (occidental profesional-disciplinar) de su arraigo en prácticas modernistas insostenibles que al globalizar un sólo futuro, suprimen muchos presentes (*cfr.* 2015:114). Con esa intención

²⁴ Según explica en obras como: *A new design philosophy: An introduction to defuturing*. (1999); *Design futuring: Sustainability, ethics, and new practice* (2009); *Design as politics* (2011); y *Becoming human by design* (2012)

²⁵ Eso prefigurado por los humanos de todo tiempo y lugar, lo llamo *diseño antrópico*.

presenta el “diseño autónomo”, como enfoque particular de diseño ontológico, cuya idea básica es que “toda comunidad práctica el diseño de si misma” (2015:11, 128).

Escobar, apunta que durante la historia las comunidades practicaron una un cierto “diseño natural” distinto del conocimiento profesional experto; por ello, la actividad de diseño debería basarse en valorar a las personas como practicantes de su propio conocimiento, para desde allí examinar cómo entienden (diseñan) su realidad. Tal principio ético-político fundamenta el diseño autónomo. La planeación convencional pretende que la gente pratique conocimientos ajenos, a saber, ¡los de los expertos! (cfr. Escobar, 2015:128).

6. Lo diseñal y la interdiseñalidad

Con dicha precaución ética, caracterizo una dimensión *diseñal* que engloba todos los diseños. El diseño antrópico la ocuparía. Y sería el ámbito de relaciones interdiseñales; hasta hoy, asimétricas y sesgadas hacia el diseño dominante y minoritario. Construyo, la idea de una *interdiseñalidad* en la senda de la interculturalidad.

Dado que el carácter prefigurativo es común a todos los humanos, encuentro conceible desde la tradición noratlántica,²⁶ reconocer una dimensión diseñal similar a la religiosa o cultural, como lugar de confluencia de los diseños humanos. “Diseñal” por analogía con “cultural.”²⁷

Lo anterior me aleja de un estudio “sobre diseño”, que remite de inmediato al diseño hegemónico minoritario (*diseño antrópico demarcado*). A la inversa mi estudio (inter)diseñal, sugería confluencia horizontal de las expresiones prefigurativas de varias culturas.

²⁶ No la rechazo. Sólo objeo los monopolios del sentido que instaura.

²⁷ Lo “diseñal” enfatiza el sentido fabricativo y me permite apuntar hacia una “designura” como modo en que las culturas se autodiseñan, del mismo modo en que las comunidades, según postula Escobar.

7. Conclusión

Aunque presupongo que existe. Lo interdiseñal escapa una sola palabra. *Pero es posible ubicar sus equivalentes homeomórficos, y desde el interior de otras culturas intentar precisar lo que corresponde a aquello que en la nuestra* (cfr. Panikkar, 2000: párrafo 27) llamamos ‘diseño’.

El arqueólogo peruano Alexander Herrera escribió que estudiar la materialidad muestra que no todas las sociedades²⁸ separan conceptualmente saber y hacer como el pensamiento occidental desde René Descartes (mitad del siglo XVII). Separar los procesos mentales vinculados a la intencionalidad del diseño, la teoría abstracta del saber, y su ejecución como aplicación de conocimiento práctico no es universal. Es una variable cultural (cfr., 2011:21). Esto implica que algunos “diseños otros” se asemejan más a valoraciones sistémicas de la tecnología.

Desde la interculturalidad, como confluencia²⁹ de culturas, perfila la interdiseñalidad como confluencia de diseños; operando en la confianza en algún grado de commensurabilidad entre unas y otros (cfr. Estermann, 2006:165); intento interpretar en sus términos, y en los míos, los “diseños otros” de cinco tradiciones alternas o extraoccidentales que he mencionado. *El mío no es un trabajo de filosofía, ni de filosofía del diseño, pero si del diseño de la filosofía del diseño, y del diseño del pensamiento en que se basan los pensamientos de los equivalentes del diseño dentro de las tradiciones estudiadas.*

Vivimos una era de mundos que se “ignoran de modo asimétrico”, los habitantes del mundo del pensamiento dominante lo hacen en la ilusión occidental de la atribución de una

²⁸ Tampoco todos los grupos humanos se autodefinen como “sociedades”, según concepto occidental que monopoliza la designación de las formas humanas de vida conjunta (Lizcano 2006).

²⁹ Me inclino por su fuerza por la idea kichua de *tinkuy* (Cerrón Palomino, 2011), que explicaré en trabajos venideros.

completud inexistente, conociendo lo propio y confundiéndolo con el todo, mientras los del los “mundos otros”, los otros, alter(nos) y sub alter(nos), conocen lo suyo y lo que les ha sido impuesto (*cfr.* Borsani, 2011:6,8).

Lo antedicho implica que muchos “diseñadores otros” moradores de otros mundos en este, tiene mayores horizontes que otros tantos habitantes promedio en la comarca del diseño profesional.

Sólo estudiarlo, amerita un viaje interdiseñal.

Referencias

- Abbott, A. (2014). *The system of professions: An essay on the division of expert labor.* Chicago, Ill: Univ. of Chicago Press.
- Accornero, M. (2007c). Arte&Diseño 1. *Manifestaciones artísticas de los pueblos indígenas de América.* Córdoba, Argentina: Brujas.
- Accornero, M. (2007a). Arte&Diseño 2. *El arte y el diseño en la cosmosvisión y pensamiento americano.* Córdoba, Argentina: Brujas.
- Accornero, M. (2007b). Arte&Diseño 3. *El rol del diseño y los sistemas simbólicos en América prehispánica.* Córdoba, Argentina: Brujas.
- Ballestas, L. H.,(2010). *Las formas esquemáticas del diseño precolombino de Colombia.* Madrid
- Barrera, G. S, & Quiñonez, A. C. (2009). *Diseño socialmente responsable: ideología y participación.* Ed. Pontificia Universidad Javeriana.
- Borsani, M. E. (2011). *Hermenéuticas para un pensar geo-situado, o derivas de la hermenéutica en Latinoamérica.* Ponencia II Jornadas Internacionales de Hermenéutica. Buenos Aires, Julio, 2011

Brandes, U., Stich, S., & Wender, M. (2009). *Design by use: The everyday metamorphosis of things*. Basel: Birkhäuser.

Broncano, F. (2006). *Entre ingenieros y ciudadanos: Filosofía de la técnica para días de democracia*. Barcelona: Montesinos.

Buchanan, R. (2001). Design research and the new learning. *Design issues*, 17(4), 3-23.

Buitrago, J. C., (2012). *Creatividad social: la profesionalización del diseño industrial en Colombia*, Cali, Universidad del Valle.

Cerrón-Palomino, R. (2011). ¿Por qué Tinkuy? [video] YouTube canal (PUCP).

<http://goo.gl/40r0rl>

Cross, N. (2006). *Designerly ways of knowing*. London: Springer

Cross, N. (2011). *Design thinking: Understanding how designers think and work*. Oxford: Berg.

Domínguez, R. (2010). *El diseño industrial en la sociedad de consumo: Su rol en la configuración funcional y en la representación estética de los artefactos*. Medellín. Fondo Editorial ITM.

Dubberly, H. (2005) *How do you design? A compendium of models*. Dubberly Design Office, San Francisco, CA.

Escobar, A. (2015). *Auktonomy and Design: The Realization of the Communal*. (University of North Carolina, Chapel Hill, Second Draft, August).

Estermann, J. (2006). *Filosofía andina: Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. La Paz, Bolivia: (ISEAT)

Fernández, S. (2006). The Origins of Design Education in Latin America: From the hfg in Ulm to Globalization1. *Design Issues*, 22(1), 3-19.

Flusser, V. (2006) Skin en *Flusser Studies Journal* 02, mayo. <http://goo.gl/nqddgf>

- Fry, T. (1999). *A new design philosophy: An introduction to defuturing*. Sydney: UNSW Press.
- Fry, T. (2001) *A total rewriting of the past, present and future of design* Chicago February, Conference. <http://goo.gl/71qYKe>
- Fry, T. (2009). *Design futuring: Sustainability, ethics, and new practice*. Oxford: Berg.
- Fry, T. (2011). *Design as politics*. New York: Berg.
- Fry, T. (2012). *Becoming human by design*. London: Berg.
- García, A. (2014) Declassifying Knowledge Organization, en: *Knowledge Organization*, Vol. 41, No 5, pp. 393-409.
- Grisales, A. (2015). *Artesanía, arte y diseño. Una indagación filosófica acerca de la vida cotidiana y el saber práctico*. Universidad de Caldas.
- Gutiérrez, A. (2015a). “El sur del diseño y el diseño del sur” en Santos, B. S. y Cunha, T. (eds.). *Democratizar a democracia. Actas Coloquio Alice. Epistemologías del Sur*. vol.1. Pp. 745-759.
- Gutiérrez, A. (2015b). “Resurgimientos: sures como diseños y diseños otros” en *Nómadas*, No. 43, pp. 113-129 Universidad Central.
- Herrera, A. (2011). *La recuperación de tecnologías indígenas: Arqueología, tecnología y desarrollo en los Andes*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Holm, I.(2006). *Ideas and beliefs in architecture and industrial design*. Oslo.
- Horta, A. (2012). *Trazos poéticos sobre el diseño*. Universidad de Caldas.
- Illich, I. et al (1977). *Disabling professions*. London: M. Boyars.
- Krippendorff, K. (2006). *The semantic turn: A new foundation for design*. Boca Raton: CRC/Taylor & Francis.
- Krippendorff, K. (2007). Design research, an oxymoron?. en *Design research now*, pp. 67-80.

- Krippendorff, K. (2009). *On Communicating: Otherness, Meaning, and Information*. Bermejo, F. (editor) London: Routledge.
- Krippendorff, K. (2016). “Design” 2nd Draft of an entry for the *International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy*. Klaus Brun-Jensen and Robert T. Craig (Eds.) Wiley-Blackwell.
- Lawson, B. (2005). *How designers think: The design process demystified*. Oxford: Architectural Press.
- Lizcano, E. (2006). *Metáforas que nos piensan: Sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Mignolo, Walter. (2011). Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid: Ediciones Akal.
- Mignolo, W. (2009). El lado más oscuro del renacimiento. En *Universitas humanística*. No. 67. Pp. 165-203. Bogotá.
- Muñoz, H. (2002). *En torno al origen del objeto industrial en Colombia*. Univ. Nacional de Colombia.
- Nelson, H. G., & Stolterman, E. (2012). *The design way: Intentional change in an unpredictable world*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Pannikar (s.f.) a. “conceptos” <http://goo.gl/anbUpy>, b. “Equivalentes homeomórficos” <http://goo.gl/nGjiZK>, c.“hermenéutica diatópica” <http://goo.gl/hxhN02> en *Glosario Raimon Pannikar* sitio oficial
- Pannikar, R. (2000) “Religión, filosofía y cultura” en *polylog. Foro para filosofía intercultural*
- Panikkar, R., (2004). *La plenitud del hombre: Una cristofanía*. Madrid: Ediciones Siruela. Ancochea, G (Trad).

- Papanek, V. (2014). *Diseñar para el mundo real: ecología humana y cambio social*. Madrid: H. Pol-end ediciones, Barcelona.
- Ranjan, MP (1995). *Philosophy of design and tools for dissemination a personal journey*
- Salinas, F. O. (1995). *Tecnología y diseño en el México prehispánico*. México, D.F.
- Santos, B. S. (2003). *Crítica de la razón indolente: Contra el desperdicio de la experiencia*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Santos, B. S. (2009). *Una epistemología del sur: La reinvención del conocimiento y la emancipación social*. México: Siglo Veintiuno. Gendarilla, S. J. G. (Trad).
- Schaff, T. (2008) *Manuel del profesor. Una manera creativa de educar sobre el medio ambiente. Material educativo para los países situados en zonas secas*: Unesco.
- Schön, D. A. (1991). *The reflective practitioner: How professionals think in action*. Ashgate New York: Basic Books.
- Selle, G. (1983). There is No Kitsch, There is Only Design! en *Design Issues*, Vol. 1, No. 1 (Spring, 1984), pp. 41-52
- Valencia, M. S. (2001). *Morfogénesis del objeto de uso*. U. Jorge Tadeo Lozano.
- Willis, A.-Marie. (2006). Ontological Designing –Laying the Ground. *Design Philosophy Papers, Collection Three*: pp. 80-98.
- Winograd, T., Flores, F.(1989). *Hacia la comprensión de la informática y la cognición*. Barcelona: Hispano Europea.