

PUCE SEDE EN CUENCA

No. 3

# universidad verdad



UNIVERSIDAD - VERDAD



REVISTA DE LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DEL ECUADOR, SEDE EN CUENCA

No. 3

Diciembre de 1988



Arq. Vicente Mogrovejo, Secretario del III Seminario Nacional de Diseño, Arq. Fausto Carrera, Director del Instituto Metropolitano de Diseño, Arq. Diego- Jaramillo, Presidente del III Seminario Nacional de Diseño, Dr. Juan Cordero Iñiguez, Prorector de la PUCE-SC, Dr. Luis Tonón, Decano de la Facultad de Diseño; en la clausura del III Seminario Nacional de Diseño.

**UNIVERSIDAD – VERDAD**  
Revista de la Pontificia Universidad  
Católica del Ecuador, Sede en Cuenca

CONSEJO DE PLANIFICACION Y  
COORDINACION ACADEMICA

**Dr. Claudio Malo González**  
Decano General de Planificación y  
Coordinación Académica

**Dr. Carlos Rojas Reyes**  
Subdecano de la Facultad de Filosofía

**Dr. Leonardo Moreno Aguilar**  
Subdecano de la Facultad de  
Administración

**Arq. Diego Jaramillo Paredes**  
Subdecano de la Facultad de Diseño y  
Tecnología

**Lcdo. Jaime Idrovo Murillo**  
Delegado del Consejo de  
Investigaciones

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DEL ECUADOR, SEDE EN CUENCA

**Dr. Juan Cordero Iñiguez**  
Prorector

**Dr. Claudio Malo González**  
Decano General de Planificación y  
Coordinación Académica

**Dr. Mario Jaramillo Paredes**  
Decano General de Investigaciones

**Dr. Claudio Monsalve Merchán**  
Decano General Administrativo

**Lcdo. Marco Tello Espinoza**  
Decano de la Facultad de Filosofía

**Dr. Jorge Paredes Roldán**  
Decano de la Facultad de Ciencias de la  
Administración

**Dr. Luis Tonón Peña**  
Decano de la Facultad de Diseño y  
Tecnología

Esta es una publicación de la Pontificia  
Universidad Católica del Ecuador, Sede  
en Cuenca.

Av. 24 de Mayo 7-77 y Francisco  
Moscoso.

Apartado Postal 981  
Teléfonos: 811-494 814-286  
Cuenca – Ecuador

DISEÑO DE LA PORTADA:  
Arq. Dora Giordano Bacarelli  
Arq. Diego Jaramillo Paredes  
Escuela de Diseño de la PUCE-SC

La responsabilidad por las ideas expuestas en esta revista corresponde exclusivamente a sus autores.

Se autoriza la reproducción del material de esta revista y se pide citar la fuente.

Canjes y donaciones: Biblioteca "Hernán Malo González" de la PUCE, Sede en Cuenca.

Apartado 981  
Cuenca – Ecuador

## **CONTENIDO**

<b>LOS AUTORES</b>	7
<b>ENSEÑANZA Y PERSPECTIVAS DEL DISEÑO EN EL ECUADOR</b> Arq. Lenin Oña	9
<b>CULTURA POPULAR Y DISEÑO</b> Dr. Claudio Malo González	19
<b>DISEÑO Y ARTESANÍAS</b> Lcdo. Joaquín Moreno Aguilar	31
<b>DISEÑO Y DEPENDENCIA</b> Arq. Dora Giordano	43
<b>EL ÁMBITO DEL DISEÑADOR PROFESIONAL</b> Arq. Eduardo Jaramillo	55
<b>EL DISEÑADOR Y LA TECNOLOGÍA EN EL ECUADOR.</b> Dr. Stalin Suárez	67
<b>EL DISEÑADOR Y LA INDUSTRIA GRÁFICA.</b> Sr. Francisco Valdivieso	75
<b>LA FORMACIÓN DEL DISEÑADOR PROFESIONAL</b> Arq. Diego Jaramillo Paredes	85
<b>LA ORIENTACIÓN DE LA ENSEÑANZA DEL DISEÑO EN EL PAÍS</b> Arq. Fausto Carrera	95
<b>EL DISEÑO INDUSTRIAL</b> Ing. Carlos Sotomayor	107
<b>ECONOMÍA POLÍTICA Y DISEÑO</b> Dr. Carlos Rojas Reyes	121

**CONSIDERACIONES PARA LA ELABORACIÓN DEL  
ANTEPROYECTO DE LA LEY DE EJERCICIO PROFESIONAL  
DEL DISEÑO**

Arq. Marcelo Vázquez

129

## LOS AUTORES

### **ARQ. FAUSTO CARRERA**

- Director del Metropolitano, Instituto Superior de Diseño

### **ARQ. DORA GIORDANO**

- Profesora titular de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad de Buenos Aires.
- Profesora invitada de la Escuela de Diseño de la PUCE, Sede en Cuenca.

### **ARQ. DIEGO JARAMILLO PAREDES**

- Director de la Escuela de Diseño de la PUCE, Sede en Cuenca.
- Profesor de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Cuenca.

### **ARQ. EDUARDO JARAMILLO**

- Director de la Escuela de Diseño de la PUCE, Sede en Ibarra.

### **DR. CLAUDIO MALO GONZALEZ**

- Decano General de Coordinación y Planificación Académica de la PUCE, Sede en Cuenca.
- Director del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP).

### **LCDO. JOAQUIN MORENO AGUI LAR**

- Decano de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, de la PUCE Sede en Cuenca.
- Subdirector de Publicaciones del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP).

### **ARQ. LENIN OÑA**

- Ex-Decano de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador.
- Crítico de Arte.

### **DR. CARLOS ROJAS REYES**

- Profesor de la Escuela de Diseño de la PUCE, Sede en Cuenca.
- Director de la Escuela de Sociología de la Universidad de Cuenca.

### **ING. CARLOS SOTOMAYOR**

- Decano de la Facultad de Ingeniería Mecánica de la Escuela Politécnica del Ejército.

**DR. STALIN SUÁREZ**

- Decano de la Facultad de Ingeniería Mecánica de la Escuela Politécnica Nacional.

**SR. FRANCISCO VALDIVIESO**

- Presidente de la Asociación de Industriales Gráficos.
- Gerente de la Imprenta Mariscal.

**ARQ. MARCELO VÁZQUEZ**

- Profesor de la Escuela de Diseño de la PUCE, Sede en Cuenca.
- Presidente del Colegio de Arquitectos, Núcleo del Cañar.

# **ENSEÑANZA Y PERSPECTIVAS DEL DISEÑO EN EL ECUADOR**

**Arq. Lenin Oña V.**



Hace nueve años, por estas mismas fechas, se realizó en Quito el I Seminario Nacional de Diseño. Lo habíamos organizado en la Facultad de Artes de la Universidad Central como respuesta a una necesidad emergente tanto para el país como para la propia institución: la necesidad de determinar el papel que el diseño contemporáneo habría de jugar en nuestra sociedad y en la formación académica de la juventud ecuatoriana. Se lo hizo con retraso, como casi siempre sucede en el país en todo lo que atañe a los problemas principales de su desarrollo. Pero, en fin, se lo hizo.

Al año siguiente -1980- se reunió en esta ciudad de Cuenca el II Seminario sobre la materia. En esa oportunidad la organización corrió a cargo del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP). Y, de nuevo, ahora, los problemas del Diseño, por tercera ocasión, son discutidos en la capital azuaya, convertida en uno de los ejes fundamentales de la investigación y la creación intelectual y artística del Ecuador. Ha sido la Pontificia Universidad Católica de Cuenca, a través de su Escuela de Diseño, la encargada de rescatar la iniciativa que estaba por perderse al cabo de tantos años de espera.

Si bien es cierto que las instituciones afines en sus cometidos con la cuestión, y en particular la universidad que debió organizar hace ya largos años el seminario que correspondía, han omitido el oportuno tratamiento de los inúmeros asuntos que implica el diseño, no se puede dejar de recordar que entidades como el Colegio de Arquitectos de Pichincha y la Universidad Laica Vicente Rocafuerte de Guayaquil reunieron, en su orden, simposios específicos, en años anteriores, sobre el diseño de interiores y sobre el uso del bambú en la construcción, la mueblería y la decoración. Temas estos, si se quiere, más cercanos a la arquitectura que al diseño propiamente tal, pero, de todos modos próximos y, por lo mismo, demostrativos de que el interés nacional por los problemas que involucra la amplia temática que nos ha vuelto a reunir no decae.

En el período, largo período en que no se han realizado los seminarios iniciados en Quito y proseguidos en dos ocasiones en Cuenca, se ha producido un pequeño "boom" en el campo del diseño, al menos en lo que toca a la enseñanza. Han surgido cuatro institutos de nivel superior en otras tantas ciudades ecuatorianas: en la capital, en Guayaquil, en Ibarra y en Cuenca. Precisamente gracias a la iniciativa de la Escuela de Diseño de la Pontificia Universidad Católica, Sede en Cuenca, se ha rescatado el Seminario Nacional de Diseño.

En esta ocasión el tema general del simposio versa sobre *El Diseño como Profesión en el Ecuador*. Para comprender la evolución de los enfoques y los intereses que se han concitado en los distintos seminarios, lo que equivale a entender siquiera parcialmente la evolución del pensamiento alrededor del diseño y el desarrollo mismo de éste como actividad y preocupación intelectual en nuestro país, vale la pena referirse a los temarios de los eventos anteriores.

En el I Seminario se trataron cuatro temas, a saber: *El Problema y la Función del Diseño en el Mundo Contemporáneo*, *La Preservación del Arte Popular y las Artesanías y su Proyección en el Diseño*, *El Diseño en el Arte Gráfico*, *Las Posibilidades del Diseño Industrial en el Ecuador*.

El II Seminario adoptó un tema general: *El Diseño en una Sociedad en Cambio*. Trató sobre los siguientes subtemas: *Diseño y Cambio Social*, *Creatividad y Diseño*, *Tecnología y Diseño*, *El Diseño: Su Arte y su Ciencia*, *Las Ciencias y las Artes en el Diseño: el Diseño como Profesión*, *Papel del Diseño en la Política Cultural del Ecuador*.

Ahora, los temas específicos que se abordan tratan de *El Diseño como Profesión en el Ecuador* y *la Formación Académica del Diseñador*.

Esta enumeración de los temas enfocados en los tres seminarios de una u otra forma revelan que de lo teórico se ha avanzado hacia lo práctico; que se ha partido del debate de lo general para ir a lo concreto. Es decir que, en apariencia, se ha procedido metódica y planificadamente. Sin embargo, bien sabemos que, en verdad, este proceso sólo se ha desenvuelto de acuerdo a dichos términos ideales en lo que toca a la reflexión teórica, pues los mecanismos ineludibles de la economía no

esperan la resolución intelectual de los problemas en los que, día a día, se involucra el diseño en todas sus manifestaciones.

Antes de trazar algunos apuntes sobre la realidad académica del diseño en el país y sobre su proyección profesional, creo que es justo mencionar por sus nombres a todas aquellas personas que intervinieron como ponentes, comentaristas, presidentes de comisiones y relatores en el I y II Seminario de Diseño. Sea éste un homenaje de reconocimiento a ellos, que aportaron como pioneros del pensamiento en la implantación del diseño como actividad profesional y artística fundamental en el desarrollo del Ecuador contemporáneo.

Los del I Seminario fueron: Edmundo Ribadeneira, Oswaldo Moreno, Manuel Mejía, Oswaldo Viteri, Leonardo Tejada, Mauricio Bueno, Hugo Hernán Hidalgo, Jorge di Paula, Diego Iturralde, Juan Fernando Pérez, Sonia Casares, Julio Romoleroux, Sonia Guevara, Nicanor Fabara, Vladimiro Silva, Mario Solís Recalde y los delegados institucionales del CIDAP y el Ministerio de Industrias.

Los del II Seminario fueron: Gerardo Martínez Espinosa, Claudio Malo González, Juan Cordero Iñiguez, Juan Martínez Borrero, Luis Molinari, Patricio Muñoz, Estuardo Cisneros, Patricio León, Eduardo Vega, Ornar Arroyo, Honorato Carvallo, Manuel Álvarez, Hernán Rodríguez Castelo, Efraín Jara, Dora Beatriz Canelos, Jorge Dávila y los representantes del Ministerio de Industrias.

Junto a todos ellos debemos recordar la participación de numerosos profesionales -arquitectos, sociólogos, antropólogos, historiadores- y estudiantes que acudieron a una o a las dos citas, y dieron su aporte en la dilucidación de una problemática que cada vez se sitúa como una de las más complejas y urgentes para un país que trata de salir desesperadamente del subdesarrollo en condiciones especialmente desventajosas, como todos los del Tercer Mundo, en una etapa histórica confusa y crítica, dramática y decisiva.

El primer punto que destaca en la situación actual es la presencia de cuatro escuelas especializadas en el nivel universitario. Pero, ¿es ello indicio de una gran demanda real de diseñadores, acorde a los requerimientos del desarrollo del país? No es así. Una investigación, por

superficial que fuese, de la realidad ocupacional demuestra que todavía el mercado ocupacional para los diseñadores no es todo lo amplio que debería ser. Y, en consecuencia, por paradójico que luzca, una opción socorrida ha sido la académica. Dicho de otro modo, los diseñadores titulados -forzosamente todos ellos en instituciones del exterior- han encontrado su plaza de trabajo en la docencia. Desde luego, en el mejor de los casos, la combinan con la actividad profesional. Pero no deja de ser significativo que contándose apenas con unos pocos diseñadores titulados, teóricamente insuficientes para la demanda potencial que tiene el país, y como resultado de la escasa presencia de ellos en el mercado profesional real, hayan tenido que acudir a la enseñanza como medio alternativo de ocupación.

No decimos con esto que no sea necesaria, más aún imprescindible, la actividad académica para el desarrollo del diseño. Sólo hacemos hincapié en la dramática situación universitaria nacional: cada año lanzamos a la desocupación o a la semiocupación a una cantidad de diplomados que en otras circunstancias no serían suficientes para atender las exigencias que se plantean en todos los campos. Sería pecar de optimismo aseverar que el diseño va a escapar a esta realidad. Y es doblemente penoso que el panorama se presente en tales términos porque resulta evidente que la economía, que el desarrollo del Ecuador, requieren con urgencia de la intervención de los diseñadores. No es del caso ponderar el ahorro de recursos de todo tipo que se alcanza cuando se consigue un diseño óptimo. Pero si debemos todos interrogarnos y reclamar por la circunstancia anómala que vivimos: de una parte clamamos por vencer nuestras limitaciones tecnológicas y la dependencia económica que nos agobia y, de otra, poco hacemos para emplear con eficiencia los instrumentos que la tecnología y el diseño industrial nos ofrecen para solucionar tales falencias.

Consideramos de singular importancia señalar la necesidad de planificar la enseñanza del diseño atendiendo a las posibilidades reales y potenciales de demanda ocupacional. Ello implica una política nacional que prevea el aprovechamiento de los recursos materiales, técnicos, económicos y profesionales, encaminado a solucionar los requerimientos en el campo que nos ocupa. Sin embargo, han de ser los propios diseñadores quienes han de difundir la necesidad del diseño por medios más eficientes que los que hasta ahora se han utilizado. Deben impulsar

la toma de conciencia generalizada sobre la importancia que tiene su actividad como medio insustituible para satisfacer las aspiraciones de mejoramiento del estándar de vida de los más amplios sectores de la población.

A la vista de los planes de estudio de las instituciones que nos los han remitido -la de Cuenca, Quito y Guayaquil- es posible intentar un breve análisis de la realidad académica actual.

1. Ante todo se observa que las escuelas de Quito y Cuenca preparan profesionales específicamente dedicados al diseño, mientras que la de Guayaquil lo hace, más bien, en el campo de la decoración de interiores.
2. Sin embargo, hay diferencias entre los perfiles de las dos primeras escuelas. La de Quito prepara por separado diseñadores industriales y gráficos, mientras que la de Cuenca otorga un título general en diseño gráfico y de objetos.
3. Así mismo varía la duración de las carreras: cinco ciclos semestrales en la de Quito; diez ciclos, cuya duración no se estipula, en la de Cuenca; y cuatro años de estudio en la de Guayaquil.
4. No existe unidad entre los planes y programas. Lo cual es obvio para la escuela de la Universidad Vicente Rocafuerte de Guayaquil, y explicable en todos los casos por las disparejas circunstancias de surgimiento y desarrollo de las distintas escuelas.
5. Sólo en la Escuela Metropolitana de Quito, de preferencia los profesores son diseñadores titulados. En todos los casos se anota la presencia de numerosos arquitectos en las cátedras.

Todos estos factores inducen a reflexionar no sólo en la falta de coordinación que impera en la enseñanza superior del país con todas las carreras, sino, además, en cuán indispensable sería subsanar esta situación en lo que toca al diseño.

¿Cuáles son las perspectivas del diseño en el Ecuador? Sin penetrar en la teorización amplia de las circunstancias que han de

favorecerlo, y que de hecho pasan por amplios y profundos cambios en la estructura económico-social de la sociedad ecuatoriana, consideramos que se pueden emprender una serie de acciones concretas:

1. Publicitar a través de los medios de comunicación la trascendencia del diseño. Una campaña prolongada de este tipo demanda la producción de materiales literarios y visuales accesibles, demostrativos y ejemplificadores para el público.
2. Requerir, hasta conseguirlo, que las instituciones y organismos estatales que tienen que recurrir al diseño, pero que hasta ahora no lo ponen en manos de diseñadores profesionales, reemplacen a los diseñadores más o menos empíricos por los profesionalmente formados.
3. Mantener con el apoyo y financiamiento público y privado concursos periódicos de diseño de objetos de amplia utilización y consumo.
4. Constituir, o al menos poner las bases constitutivas de un colegio profesional de diseñadores, que ha de cumplir las tareas inherentes a la defensa y perfeccionamiento gremiales.
5. Realizar campañas puntuales en la pequeña y en la gran industria para demostrar prácticamente las ventajas y bondades del diseño nacional.
6. Realizar periódicamente seminarios de diseño como el que se iniciara hace nueve años y que hasta ahora sólo se ha reunido en tres ocasiones.
7. Realizar seminarios especializados en uno u otro campo del diseño; así mismo, conferencias, mesas redondas y publicaciones.
8. Ahondar en el estudio del diseño artesanal ecuatoriano, cuyas fuentes estéticas y funcionales han de estar en la raíz del diseño contemporáneo que necesitamos, para resolver los grandes problemas sociales que éste trata de enfrentar en el país.

No quisiera concluir estas notas sin llamar la atención sobre el imperativo social y económico que constituye la implantación del diseño industrial como herramienta en el mejoramiento de la calidad de la vida. Y lo voy a hacer con la cita del artículo *La Democracia de las Cosas*, de reciente data, aparecido en el diario El País, de Madrid. Dice su autor, Eduardo Haro Tecglen: *"Bellísimas ciudades antiguas son una maldición para sus habitantes. Los viajeros que se embriagan en sus calles delgadas con el aroma a especias y a cuero, con el zumbido de las abejas y el golpe seco del artesano en el cobre no saben lo que es vivir desde siempre en esa miseria pegajosa, en esa interminable Edad Media. Si entre los viajeros hay algún filósofo -seguro que lo habrá- describirá, sin duda, la relación perfecta entre el hombre y su hábitat, entre el trabajo y la subsistencia, y dirá que se trata de una medida humana. Es mentira. Es filosofía de turista"*.

Añade el ensayista: *"Esa manera de pensar se está trasladando a nuestra vida cotidiana en forma de añoranza aristocrática sobre el palacio que se substituye, y se alza ante una democracia de las cosas que pretenden un cierto disfrute de los más de aquello que antes era para los menos"*.

Concluye así el pensador periodístico: *"Sin embargo, el ensueño de la calidad se ha apoderado de nosotros. Queríamos el concierto y el cuadro, y no sus reproducciones mecánicas; el alto, jugoso y tierno solomillo; la casa ajardinada y la playa solitaria. Sólo entonces que no escucharíamos ni miraríamos; no comeríamos, no iríamos a la playa. Todo eso sería para otros. Como antes. Probablemente ya no va a haber en Europa revoluciones de los pobres. Pero las revoluciones de las colonias"*.



# **CULTURA POPULAR Y DISEÑO**

**Dr. Claudio Malo González**



En uno de los cursos interamericanos para artesanos artífices que llevó a cabo el CIDAP, un artesano joyero, de indiscutibles habilidades y pericias arguyó con pertinacia, digna de mejor causa, cuán innecesarios eran los ejercicios en el área de morfología para, partiendo de un elemento natural o artificial, realizar los procesos de cambio que culminaban en una propuesta de diseño. Con un catálogo de joyas de Florencia en mano, pretendía reforzar su argumentación alegando que no tenía sentido perder el precioso tiempo con este tipo de ejercicios, si es que ya existían los diseños inclusive realizados. Ante la contra-argumentación del profesor respondió: "deme los materiales y las herramientas y le demostraré como puedo reproducir exactamente cualquier pieza que consta en el catálogo".

El punto de vista de este artesano joyero no es extraño ni excepcional en nuestro medio, es compartido por muchas personas, inclusive por "sabios" y "sabiondos" y si a alguien o algo hay que culpar por esta manera de pensar es a las centenas de años de dominación cultural que países como el nuestro -y en situación similar se encuentran otros de América Latina- han sufrido. Lo aceptable, lo bueno y lo óptimo no están, ni de lejos, en nuestras pobres e ignorantes tierras sino en Europa y en el gran país del norte, de manera que seremos tanto mejores cuanto mejor copiemos las bondades europeas y no tiene sentido pensar ni crear si es que otros ya lo han hecho y "nos han dado haciendo". Nadie discute la habilidad y capacidad para el trabajo de los latinoamericanos, de los ecuatorianos, pero la destreza de éstas, a veces, prodigiosas manos, hay que ponerlas al servicio de cerebros "superiores" como los de los europeos y norteamericanos.

Lo que antes se consideraba como indiscutible e incuestionable sentido común, ahora, a tiro de ballesta del año dos mil, por lo menos algunos sectores de nuestras sociedades califican como actitud aberrante, y se repite cada día con mayor insistencia e intensidad, que nuestros países deben hacer todo lo posible para rescatar y reforzar sus identidades nacionales, aunque en muchos casos la idea que se tiene de identidad nacional es vaga y difusa en extremo, si es que no errónea. De todas

maneras, al margen de la precisión y de los matices del concepto, lo afirmado es positivo en cuanto hay por lo menos semillas de conciencia acerca de nuestra realidad y de nuestro destino. El reconocimiento de los hechos es el punto de partida de todo cambio.

## **Cultura y Diseño:**

Como todo ser viviente, debe el hombre convivir con la realidad circundante, pero mientras en las demás especies animales hay una aceptación básica de las condiciones que les rodean y un proceso de adaptación a ellas, salvo cuando en forma limitada el instinto genera cambios, el comportamiento humano varía en la medida en que sistemáticamente busca e intenta -a veces con éxito, a veces fallidamente- modificar el medio de acuerdo con sus intereses. Esta sistemática modificación del entorno físico, unida a un permanente y cambiante proceso de elaboración de normas de comportamiento que regulen sus relaciones con sus semejantes, a conceptualizaciones de lo perceptible y lo no perceptible, a jerarquización variable de sistemas de valores, etc., conforman la cultura en el sentido antropológico de la palabra.

Entre las múltiples diferencias que entre el hombre y el animal existen, una plena de consistencia es la cultura en el sentido de que el ser humano es un animal capaz de crear cultura y luego organizar su comportamiento individual y colectivo de acuerdo con ese sistema de normas por él generado. Parte esencial a la cultura es el diseño y, si aceptamos la más difundida tesis para establecer el tránsito del simio al hombre: la sistemática elaboración de herramientas y utensilios, tendríamos que asumir que el ser humano hace su aparición en nuestro planeta diseñando, es decir como diseñador.

Ni es ésta la oportunidad ni el espacio de tiempo es suficiente para entrar en el laberinto de una definición de diseño en la que exista un amplio y, de ser posible, universal consenso. Partimos de un concepto muy general de Víctor Papanek: "Diseño es el esfuerzo consciente para establecer un orden significativo". Si diseñar presupone conciencia, es decir conocimiento de lo que se hace y de lo que se busca, y significado, es decir una relación medio-fin-medio lograda a través de un ordenamiento de los elementos con que se cuenta y de una secuencia de

acciones que denominamos esfuerzo, diseñar es una actividad esencial y fundamentalmente cultural.

## **Cultura y Culturas**

Todo lo que el hombre realiza lo hace en un "aquí" y en un "ahora", o sea en un espacio y en un tiempo determinados. Como no poseemos, salvo en nuestra imaginación que nos permite fugarnos de la realidad circundante, ni lámparas de Aladino ni varitas mágicas, nuestros quehaceres tienen que limitarse a aquellos elementos materiales y no materiales que el medio físico y lo que cada tiempo nos ofrece. Estas condiciones que oponen posibilidades y limitaciones a la creatividad humana no operan tan sólo a nivel individual sino también a nivel de colectividades, lo que trae como consecuencia que no podamos hablar de una| sola y homogénea cultura en la especie humana sino de muchas y diferenciadas culturas.

Las condiciones ecológicas son diferentes en los distintos lugares del planeta y las respuestas que el hombre da a sus condicionamientos no son necesariamente iguales en iguales nichos. Lo que se crea y cómo se crea es variable, de allí las diferencias de culturas. Pero además la cultura no es estática en la medida en que el hombre es un ente permanentemente insatisfecho. Las culturas cambian en el tiempo y condicionan, limitando y ofreciendo posibilidades, a la creatividad humana.

El diseño, por las razones que hemos mencionado anteriormente, no está, ni de lejos, exento de estas posibilidades y limitaciones, de allí que sus ordenamientos y realizaciones cambien al ritmo de los espacios y de los tiempos.

## **Dependencia cultural**

Dotado de una inconmensurable capacidad de comunicación, los hombres no viven aisladamente en sus culturas cual tortugas en sus caparazones, hay un permanente intercambio de rasgos consistentes en la incorporación de elementos materiales y no materiales de lo gestado y perfeccionado en otras culturas, lo que da lugar a un proceso multiplicador de lo que el hombre crea, recrea y modifica. Si bien es verdad que en términos, teóricos cuando menos, no podemos hablar de

culturas superiores e inferiores sino de culturas diferentes, en la práctica, la disponibilidad de más eficaces medios tecnológicos por parte de algunas, da lugar a un proceso de dominación y dependencia que, siendo inicialmente de orden bélico y económico, deviene luego en carácter cultural. En estos casos se inicia y refuerza la tendencia a ubicar en la cúpula de la jerarquía de valores de los pueblos dependientes aquellos que ocupan lugares similares en las culturas dominantes. Trasladado este fenómeno al campo del diseño, las culturas con mentalidad dependiente tienden a renunciar a la capacidad creativa y reemplazarla por la simple copia. Lo que en las culturas tecnológicamente avanzadas y dotadas de medios económicos más elevados se considera más funcional y estéticamente mejor logrado tiende a convertirse en un prototipo que en forma incondicional debe ser copiado. Los países denominados subdesarrollados, periféricos o dependientes se espera que, dentro de este contexto, manifiesten su capacidad y sus avances hacia el desarrollo, mientras más exactamente copien aquello que en las diferentes áreas del quehacer humano ha sido diseñado en las culturas avanzadas o desarrolladas.

Esta actitud parte de un principio erróneo: la renuncia a la creatividad del ser humano y a la búsqueda de realización de la colectividad partiendo de los elementos ecológicos y culturales y de las realizaciones culturales de quienes nos precedieron en el tiempo. El hombre se diferencia del animal por sus facultades creativas; por su capacidad para enfrentar las diferentes situaciones que los entornos material y no material le plantean, el ser humano resuelve problemas creativamente y si es que renuncia a esta facultad, en gran medida está renunciando a su hominidad. Diseñar es crear, es plantearse conscientemente el problema en medio de las circunstancias que lo generan y lo rodean,, es aislar ese problema, buscar soluciones, elaborar propuestas y buscar la manera de ponerlas en práctica. Copiar es simplemente poner las energías al servicio de otros cerebros, de otras motivaciones,, de otras aspiraciones vitales. Es prescindir del crecimiento y del desarrollo autónomo.

## **Identidad nacional**

Desde hace algunas décadas se habla, cada vez más con insistencia, de identidad nacional, de la necesidad de reforzarla y

afianzarla, de expresarla tanto más frecuente y sistemáticamente mejor. Más allá de las: citas de este concepto -en ocasiones demagógicas y oportunistas- la noción de identidad nacional se fundamenta en el hecho de la diversidad de las culturas, diversidad que se patentiza en las peculiaridades' que los conglomerados humanos tienen. En este sentido, una política que pretende robustecer la identidad nacional tiene que tratar de proyectar sus acciones, en las múltiples esferas de la actividad partiendo en la medida de lo posible, de aquellas peculiaridades que culturalmente nos distinguen de otros conglomerados humanos- La antítesis de la identidad nacional es la dependencia mental que indefectiblemente deviene en copia. Aun suponiendo que políticas de este tipo, de sobrevaloración integral de lo foráneo y vergonzante desprecio de lo propio, de resultados material y económicamente más eficaces y objetivamente cuantificables, se estaría poniendo en práctica una repetitiva tendencia humana: priorización de lo material sobre lo no material, es decir, se estaría "vendiendo el alma al diablo" o la primogenitura por un plato de lentejas.

## **Cultura popular y rasgos definitorios**

Aceptando este presupuesto, se plantean otros interrogantes: ¿En dónde se encuentran los rasgos culturales definitorios de nuestros pueblos?; ¿qué medidas deberían tomarse para que ellos sirvan de fundamento al desarrollo del conglomerado social?; ¿en qué medida se debe recurrir a ellos?; ¿hasta qué punto es factible realizar lo planificado? En términos generales, podríamos afirmar que los elementos definidores de nuestra identidad nacional se encuentran, en muy alta medida, en lo que denominamos "cultura popular", es decir en lo que a través de los años los sectores llamados populares de nuestra sociedad han venido creando y practicando para expresar sus apetencias vitales, sus concepciones de lo bello y lo feo y organizar sus vidas de acuerdo con sus ideas, creencias y cosmovisiones.

Nuestra condición de pueblos dependientes refuerza lo dicho en la medida en que en un pasado no lejano ni siquiera era coherente y lógico hablar de cultura popular ya que el término pueblo tenía como sinónimo vulgo, y lo realizado por el vulgo era vulgar, es decir ajeno y contrario a la cultura. Nuestra sociedad se encontraba dividida básicamente en dos estamentos fundamentales: las élites, dueñas monopolíticas de la cultura,

y el pueblo ajeno a ella o exclusivo propietario de la incultura. Las élites cultas acoplaban sus formas de comportamiento, usos, expresiones y realizaciones a lo que se hacía fuera, en Europa o en el norte; se era tanto más culto cuanto más hispanizado o afrancesado era el modo de vida. La cultura elitista, en consecuencia, carecía de creatividad y se limitaba a copiar lo hecho en otras partes, mientras que lo que hoy denominamos cultura popular, pese a su condición discriminada, hostilizada y agredida, era creativa y en consecuencia elaboradora de aquellos rasgos conformadores de nuestra identidad cultural.

Ajena a los mecanismos formales de transmisión de la cultura controlados por el poder político como la educación institucionalizada, los medios de comunicación, etc., la cultura popular sobrevivió gracias a la práctica permanente de sus rasgos, a la transmisión de generación a generación de los mismos, configurando mediante este proceso lo que hoy en día denominamos tradición. Frente a la tradición, más aún si es que ésta abrumadoramente se encuentra en el campo de la llamada cultura popular, pueden darse dos posiciones contrapuestas: renunciar a ella considerándola una rémora, algo así como un lastre del pasado que frena e impide la proyección de las colectividades hacia el futuro. Este planteamiento se relaciona con un juicio despectivo hacia la cultura popular en el sentido de que el mejoramiento de las condiciones globales de vida sólo es posible gracias al progreso, y el progreso implica superación del pasado y desvinculación, lo más radical posible, de lo que suena a tradición.

La otra cara de esta moneda preconiza una preservación total e íntegra de la tradición, rechazando cualquier modificación, por pequeña que sea, que se pretenda llevar a cabo. El fundamento de este punto de vista se encuentra en el principio de que "cualquier tiempo pasado fue mejor" y de que, en consecuencia, todo cambio es sospechosamente negativo.

Ambas posiciones, por ser extremas, no son ni correctas ni constructivas. Un árbol consta de raíces, tallo, ramas, hojas, etc., y solamente sobrevive a plenitud si es que permanecen sus componentes integrales. Acudiendo a una analogía, si es que destruimos sus raíces (el pasado), el árbol muere; y, a la inversa, si es que sistemáticamente deterioramos su tallo y ramas, puede ocurrir lo mismo, existiendo la

posibilidad de que la permanencia de las raíces puede dar lugar al retoño, es decir, a la revitalización de los componentes externos (presente). La posición correcta sería la de preservar la tradición, pero admitiendo las inevitables y muchas veces beneficiosas innovaciones. El ser humano vive siempre presente o presentes, pero los presentes indefectiblemente se encuentran configurados por el pasado, y muchos de los actos que realizamos en un momento dado cobran cabal sentido en virtud de hechos que se perfeccionarán en el futuro. Por mucho que nos empeñemos, no podemos vivir un presente desvinculado de las otras dos dimensiones. Lo que hemos dicho a nivel individual es válido, y quizás más a nivel social.

La tradición no puede conservarse tampoco como una mera reliquia carente de vigencia, algo así como una colección de piezas de un museo tradicional. La tradición se preserva, y es necesario tomar medidas apropiadas para ello, inserta en el presente y por lo tanto sujeta a la dinámica del cambio que es esencial al devenir temporal. Rasgos tradicionales del pasado están sujetos a la dinámica, ya que cultura que no cambia tiende a desaparecer. Evidentemente, en cierto sentido, el pasado está y no es posible modificarlo por ningún medio ni concepto, más aquellos rasgos al insertarse en el presente y proyectarse al futuro son susceptibles de modificación.

## **Diseño y tradición**

Con estos antecedentes, y circunscribiéndonos al campo del diseño, el esfuerzo para establecer un orden significativo no puede partir de cero, de la nada, sino de elementos que la circunstancia espacio-temporal ofrecen, y dentro de estos elementos se encuentran aquellos que la tradición nos brinda, si diseñar en cuanto establecer un orden es cambiar, no cabe ni tiene sentido que éste se limite a una exacta reproducción del pasado. Quien reproduce con sorprendente exactitud una pieza de cerámica precolombina, no está diseñando sino copiando, al igual que el joyero que reproduce un modelo de una joya trabajada en estos días en Florencia.

La tradición, y en consecuencia la cultura popular, nos facilita una muy rica y amplia gama de elementos que pueden servir de punto de partida para diseño creativo. Si queremos afianzar nuestra identidad cultural, no podemos limitarnos a rescatar y conservar como reliquias del

pasado aquello que el ser humano elaboró a lo largo de los años, sino que debemos partir de todas sus realizaciones para actualizarlas a las exigencias del presente y a las perspectivas del futuro. De trabajar con este criterio, dejaríamos de ser hábiles manos para cerebros ajenos y esa habilidad se instrumentalizaría para la creatividad de nuestros propios cerebros. Así nos volveríamos originales y alcanzaríamos personalidad cultural reconocida fuera de nuestra sociedad y encontraríamos caminos adecuados para labrar nuestra propia excelencia.

Por bien que un carpintero ecuatoriano trabaje muebles daneses, mejores serán los hechos por carpinteros daneses.

El mundo contemporáneo, en mayor grado que el del pasado, se caracteriza por la convivencia de contenidos de la cultura nacional y de la universal y de cambios y transformaciones en los que concurren los dos factores. Si desacertado fue renunciar a nuestros valores populares tradicionales y entregarse sin beneficio de inventario a los extranjeros, también se cometería el mismo pecado si pretendemos aislarnos a lo nuestro negándonos a admitir todo lo foráneo. Es conveniente tener muy en claro que la incorporación de la cultura popular al diseño no quiere decir la renuncia total a los contenidos de la cultura universal. Lo ideal es llegar a un justo y equilibrado término medio para hacer del diseño un proceso de ordenamiento consciente y significativo en que coexistan creativamente lo tradicional-popular y lo foráneo.

## **Conclusiones**

Los ámbitos por los que incursiona el diseño son muchos y variados; evidentemente tiene que ver el diseño con la tecnología para elaborar máquinas, herramientas e instrumentos destinados a desempeñar funciones específicas. Mas lo que se ha dicho en esta ponencia, y lo que a continuación se dirá, tiene que ver más bien con los elementos estéticos de este proceso ordenador, los mismos que, en mayor o menor grado se dan en los diferentes objetos, simples o complejos que el ser humano crea y elabora.

1. En un mundo en el que hay un creciente y sistemático intercambio de elementos que los pueblos han creado a lo largo del tiempo, y continúan creando, es conveniente que las distintas sociedades

expresen su identidad partiendo en sus creaciones de aquellos elementos culturales que les son peculiares, ya que renunciar a la identidad es convertirse en reproductores y copistas de lo que en otros conglomerados se ha hecho.

2. En países multiétnicos y multiculturales como el nuestro, encontramos una muy rica fuente de contenidos y de elementos que nos diferencian y peculiarizan en aquellos grupos humanos que sistemáticamente y a lo largo de siglos, han sido considerados como "incultos" y recibido un tratamiento discriminatorio y despectivo.
3. El proceso de mestizaje que se ha desarrollado a lo largo de siglos, no sólo implica intercambio y aparición de rasgos étnicos, sino también de contenidos culturales. En estas condiciones se han conformado elementos de cultura mestiza que sirven de fundamento para las normas de comportamiento, sistemas de valores y parámetros de expresión de los denominados sectores populares.
4. Quienes han detentado los poderes político y económico desde que los españoles se establecieron en nuestros pueblos, han sobrevalorado como elementos culturales válidos aquellos rasgos generados y aceptados en Europa y otros países a tal punto de considerar como cultura solamente la imitación de ellos, minusvalorando aquellos elementos de nuestros sectores populares tanto indígenas como mestizos y excluyéndolos como parte de nuestras culturas.
5. El desarrollo de la Arqueología y de la Antropología Cultural en los siglos XIX y XX ha influido en la revalorización de los rasgos culturales indígenas y mestizos, dando lugar a que la cultura popular sea cada día más aceptada y se la considere como factor muy importante dentro de la identidad nacional.
6. Si aceptamos que es muy importante reforzar la identidad nacional de nuestros pueblos, es preciso que hagamos todo el esfuerzo posible por dejar de ser meros copiadotes de los contenidos culturales foráneos, y nos empeñemos por hacer de la cultura popular de nuestro país un cuerpo respetable de elementos para diferentes acciones que tengan que realizarse.

7. Siendo el diseño' una de las actividades que mejor contribuyen a conformar la imagen de una colectividad, sería plenamente deseable que la cultura popular sea un elemento fundamental en cuanto fuente de inspiración y punto de partida de los diseñadores.
8. En los planes y programas de estudio de las escuelas de diseño debe tomarse muy en cuenta la cultura popular para que los estudiantes, además de conocerla con claridad, aprendan a valorarla y a aplicarla en sus ejercicios.
9. Siendo la cultura dinámica, no cabe limitar el respeto a la cultura popular simplemente preservándola como un conjunto de elementos del pasado, sino que es menester incorporarla al presente y proyectarla al futuro; en este campo juega el diseño un papel fundamental.
10. La valorización de la cultura popular no implica la renuncia a la cultura universal; lo importante es, en el proceso de diseño, contar con elementos de ambos tipos. Lo universal y lo nacional, lo elitista y lo popular no se excluyen entre sí. El diseño, en cuanto ordenamiento creativo y significativo, debe partir de contenidos provenientes de diversas áreas.

## **DISEÑO Y ARTESANIAS**

**Lcdo. Joaquín Moreno Aguilar**



Es honesto precisar desde donde se habla: si dentro o desde fuera. Si desde el punto de vista del especialista o del profesional en el área, o sencillamente como persona que sólo tiene una relación periférica con el tema.

La verdad, hablo desde fuera: como alguien que sin tener cursos de diseño, está diariamente en contacto con él, con problemas de diseño gráfico especialmente.

Esta relación da una visión externa la misma que -como todo punto de vista- suele tener ventajas y desventajas.

Veo como desventaja básica, la de no estar inmerso en la problemática de punta del área. Lo que podría hacer que los caminos que se insinúen sean, a lo mejor, caminos ya recorridos.

Veo como ventaja, el que desde fuera suelen verse claramente aspectos más o menos oscuros para quien está inmerso totalmente en el problema, como el pobre ascensionista inexperto que pegado a una roca con pies y manos, con barriga y tórax, no ve la saliente que le permitiría descansar y pensar con objetividad, y que está a tan sólo unos pocos metros de él. O, exagerando, como la hermosa protagonista de la película de tensión que no ve (inmerso en la pantalla) lo que para nosotros es muy claro, que el asesino con un inmenso cuchillo, la espera detrás de la puerta.

Anoto además un hecho que debemos haberlo sentido todos en distintos encuentros y que se refiere a las ponencias: hay ponencias deslumbrantes ante las que uno sólo tiene que decir si, aplastado por el peso de su argumentación lógica y por el rico respaldo de conocimientos y experiencias; pero que tal vez por ello mismo, nos dejan una cierta desazón. Hay otras ponencias, que llamo abiertas que lanzan al ambiente una serie de ideas, relativamente sueltas y que más bien germinan con el tiempo.

Esta ponencia, pretende ser abierta, porque sólo es eso: ideas sueltas, intuiciones, experiencias dispersas, buenos deseos, de alguien que ve al diseño y a las artesanías desde fuera.

\* \* \*

Primera afirmación básica: veo al diseño como una carrera de nivel superior, universitaria y al diseñador, consecuentemente, como un profesional formado a ese nivel.

Esta constatación absolutamente obvia se relaciona con una pregunta que no se puede dejar de hacer: cuál es el papel de la universidad, y por consiguiente de sus estudiantes y egresados en un país como el nuestro, como lo conocemos -y no hace falta describirlo-.

Intento una respuesta en forma de enunciación de convicciones básicas de las que se deducen los planteamientos posteriores:

Creo que la universidad -en un país como el nuestro- tiene la obligación de mantener el nivel de estudios más elevado posible.

Creo que este alto nivel de estudio en los diferentes campos es el que posibilita por una parte diagnósticos acertados de los diferentes problemas, y por otra ofrecer soluciones a los mismos.

Creo, que las diferentes carreras universitarias deben y pueden darnos una independencia que se nos vuelve cada día más necesaria: la tecnológica. Una ampliación al respecto:

Hay niveles de independencia -que hay que buscarlos, pese a que el mundo se interrelaciona cada día más-. Así, sin entrar en consideraciones profundas, y enunciando sólo unos pocos hechos, se puede afirmar que a comienzos del siglo pasado se procede a la independencia política; a finales del mismo siglo, hay un progreso, pues se ha considerado siempre al modernismo encabezado por el nicaragüense Rubén Darío, como una independencia literaria. Continuando con estas etapas creo que se podría decir que la teología de la liberación es un paso más: la independencia del pensamiento en un área específica. Pero

continuamos con una dependencia básica: la tecnológica. Que tiene que ser un próximo paso, porque tener nuestra propia tecnología nos hará realmente dueños de nuestros recursos, podremos disponer de ellos y llegar a la independencia económica.

Una aclaración: cuando hablo de nuestra propia tecnología: no es que proponga un redescubrimiento de la computadora y de los chips. Sería tonto. Pero es dependencia el no saber construirlos y depender siempre del envío de repuestos, por ejemplo.

Creo además, que no se puede soslayar un problema: el consumismo, que crece cada vez más en nuestro Ecuador, pobre y subdesarrollado.

La enumeración anterior de convicciones personales sólo pretendía llegar a un punto que es fundamental en toda profesión: el aspecto ético.

Es clara la repercusión social de las labores de un abogado de compañías; es clara la repercusión social de las labores médicas; es clara la repercusión social de las acciones de los maestros. Las acciones de los diseñadores, plasmadas en objetos, pueden, y tienen, amplia repercusión. Ustedes, lo saben mucho mejor.

Primera conclusión: hay trascendencia social al momento de diseñar un producto. Por lo tanto, la decisión de los diseñadores de hacerlos o no, se torna más difícil.

Pero, hasta aquí, sólo he enfocado el diseño, y la ponencia debe relacionar al diseño con las artesanías.

Creo que las artesanías, nos dan algunas lecciones:

Primera: una lección de optimismo. Optimismo en nuestra capacidad de desarrollar tecnologías propias perfectamente válidas.

Estoy pensando -sólo a manera de ejemplo- en todo el proceso tecnológico que se oculta detrás de un sombrero de paja toquilla: desde el

cultivo de la planta: cuándo y dónde sembrarla, cuándo cortar sus hojas, cómo prepararlas, cómo dar a las fibras la blancura requerida; cómo darles su suavidad excepcional; cómo tejer; las diferentes técnicas que para ello existen; las técnicas de acabado antes de su comercialización final.

Segunda: una lección de pragmatismo. Para comprenderla mejor se vuelve indispensable enfrentar la sociedad industrializada con las formas de producción artesanal. Recordemos en primer lugar esa afirmación que tanto suele destacarla el Profesor Alfonso Soto Soria: "Hasta antes de la llamada revolución industrial, las necesidades del hombre fueron cubiertas en forma artesanal". El desarrollo industrial prometió el paraíso en la tierra, pues según se decía, la posibilidad de producción en serie abarataría los costos de los objetos, daría más tiempo libre, florecerían las artes, etc. Sin embargo, muy pronto y muy tarde (aunque parezca contradictorio) porque dos siglos son muy poco tiempo en la historia de la humanidad y demasiado tiempo en la historia de un hombre, se demostró lo contrario. Las fábricas tenían que seguir produciendo, y este seguir produciendo se resume muy bien en una frase del año 1920 *"El futuro empresarial estriba en su habilidad para fabricar consumidores a la vez que productos"*.

La producción artesanal se presenta diferente: responde a necesidades concretas: la necesidad del vestido, que recibe múltiples respuestas si nos fijamos tan sólo en los trajes típicos ecuatorianos; la necesidad del adorno (porque al hablar de necesidades no me estoy refiriendo tan, sólo a las primarias de alimento, cobijo, vestido...) que recibe respuesta desde tiempos prehistóricos en hermosas formas.

Pero, la producción artesanal, al ser manual, no fabrica innecesariamente.

Tercera. Nos dan una lección de cultura. Para apreciarla, volvemos a utilizar como contraste la cultura de masas. Nos quejamos por la aculturación. Nos lamentamos por la manipulación de los medios que se obstinan en masificarnos. Pero, no podemos quedarnos en la queja. Tenemos siempre que ofrecer soluciones. Si no se las ofrece es mejor quedarse callados.

Las artesanías están allí indicándonos que siempre valoraron lo nuestro. Que usaron tecnologías apropiadas. Apropiadas, en dos sentidos: en que no son las costosísimas tecnologías que luego para amortizar el capital tienen que seguir su producción desenfrenada; y apropiadas, porque muchas vinieron desde fuera pero se adecuaron eficazmente al medio. Se hicieron parte de nuestra cultura.

Cuarta: nos dan una lección de ecología. La industria y la tecnología actuales trabajan a veces con nuevos materiales casi imperecederos o contaminantes. La artesanía no actuó así.

Quinta: Nos dan una lección de independencia. ¿Cuál es más dependiente? ¿El industrial o el artesano?

Por favor nada más alejado en mi ponencia que una visión romántica de las artesanías. Nada más alejado de mi pensamiento que ver en la producción artesanal al bien y en la producción industrial al mal. Nada más alejado de eso: conozco las limitaciones de la producción artesanal. Conozco lo dependientes que se volvieron de las anilinas industriales para el teñido y de que hubo que re enseñarles los tintes naturales. Conozco que no tiene sentido seguir moliendo materiales a palazos cuando existen molinos adecuados para hacerlo. Sé que no tiene sentido seguir manteniendo la cabuya como plantilla para el calzado, existiendo materiales mucho más durables.

Y, aprovecho el momento para decir cuál es el mérito que veo a la carrera y profesión del diseño, desde mi calidad de educador.

Creo que uno de los grandes defectos de la educación ecuatoriana es su repetitividad. Nos enseñaron a reproducir la letra inglesa en los cuadernos de caligrafía. Nos enseñaron a copiar los dibujos y nuestra dificultad para hacerlo nos hacía sentir infelices e inútiles. Nos enseñan a citar continuamente a autoridades, a veces, incluso para la crítica literaria. Como si para afirmar que tal o cual poeta nuestro es bueno o malo necesitaríamos del criterio de alguno de los grandes críticos extranjeros, y así, sucesivamente. Creo que eso nos ha llevado a increíbles grados de dependencia al extremo de necesitar de goleadores extranjeros, porque somos incapaces de meter goles o de técnicos de Nueva Zelanda que nos enseñen a cultivar el babaco que ellos llevaron de aquí hace pocos años.

Ante esto, que creo, y que no me he cansado de repetir cada vez que he podido, el diseño, al ser necesariamente una profesión creativa, se vuelve una de las profesiones más necesarias en el Ecuador, porque es un intento claro, consciente y en el mayor nivel, de lo que tenemos que hacer en todos los otros campos: aprovechar la mejor tecnología actual y los mejores métodos, para adecuarlos a nuestra realidad y 'darnos -creativamente- nuestras propias soluciones.

Y ante todo esto ¿qué? ¿Cómo unir estas dos áreas -diseño y artesanías- al parecer tan diferentes?

Porque las contradicciones y oposiciones irremediables en apariencia podrían multiplicarse:

- podríamos recalcar en que mientras el diseño parece enfocar el problema de los objetos para ser producidos en serie, la artesanía se empeña en seguirlos haciendo individualmente.
- mientras el diseño parece dedicarse principalmente a la creación de objetos nuevos, la artesanía muestra que prefiere los tradicionales.
- mientras el diseño busca innovar las formas, a tal punto que muchas personas podrían creer que el diseño casi sólo busca eso: nuevas formas de viejos objetos, la artesanía mantiene formas tradicionales.
- mientras el diseño parece una profesión propia de la sociedad de consumo, las artesanías tradicionales suenan casi como contradicción en ella.

Y sin embargo, hay muchas posibilidades de unión. Así como decíamos al comienzo que las personas inmersas en sus problemas necesitan nuevos puntos de vista para ver mejores posibilidades. Así sucede a veces con el artesano y las artesanías. Inmersos en sus problemas económicos de mercados escasos, de materiales cada vez más caros, etc. no se han fijado tal vez en posibilidades obvias: la carestía de las anilinas importadas, no se soluciona con liberación de aranceles aduaneros, sino con el regreso a lo que fue común, los tintes naturales.

Las ollas de barro para la cocina no se compran ya, no por ser tradicionales sino por haber sido superadas por materia; les más adecuados. Y alguien tiene que indicarle estos cambios de la sociedad y estos regresos en la tecnología. Porque ni el diseñador ni el artesano, ni nadie, pueden aislarse del mundo en que vivimos. Tenemos que adecuarnos a él para supervivir psicológicamente, y tenemos siempre que tratar de adecuarlo a las necesidades reales del hombre, para sobrevivir como humanidad.

Veo, según todo lo insinuado en los párrafos anteriores, cinco posibilidades de relación entre el diseño y las artesanías. Aclarando que no importa mucho para cualquiera de ellas que el diseñador sea a la vez artesano, es decir que ejecute el mismo su proyecto, o que entregue el mismo a artesanos calificados para que lo hagan.

Estas cinco posibilidades a las que sin eufemismos tal vez deberíamos llamar mercados, son las siguientes:

Primera posibilidad: un mercado consumista. Un mercado en el que -abusando de la técnica existente y/o de la habilidad artesanal- primero creo' el objeto y luego creo' la necesidad de adquirirlo. Pensemos en aberraciones como las que señala Papanek, en aquella prototípica de los pañales para periquitos, démosle un tinte nuestro y fabriquemos pañales de ikat para papagayos.

Definitivamente no creo que esta posibilidad es ética. Este mercado posible no es una posibilidad socialmente moral.

Segunda posibilidad. Hay un mercado -insisto que hay que hablar pragmáticamente de mercado y de ventas y de remuneración pues no hay como cerrar los ojos a la realidad- al que podemos llamar turístico. Es bueno y es potencialmente rico. Y puede ser cubierto con diseño y con habilidad artesanal. Para el turista hay que producir (artesanalmente) productos que tengan peso cultural. Ejemplos, sobran: los pájaros de Galápagos hechos de cerámica, o a las casas, también en cerámica, que se descuelgan por el barranco y que caracterizan a Cuenca. Los sombreros de paja toquilla aunque se llamen panama hats. Joyas en las que, de alguna manera, esté la impronta de lo nuestro que para el comprador va a

ser lo extraño. Vestidos que recuerden los de la chola cuencana o los de Otavalo, o los increíbles bordados de Zuleta.

Uno de los problemas artesanales es la poca venta. Tienen que competir con los productos que si se venden. No es el simple hecho de ostentar esa etiqueta de "hecho a mano" lo que les va a hacer apetecibles. Conozco los sapos más feos del mundo hechos a mano. A manera de descanso, la anécdota: alguna vez me regalaron unos sapitos con instrumentos musicales. Deben conocerlos: los hay hechos en molde, en serie, en algún tipo de plástico, seguramente en Hong Kong o en Corea. Son verdes y debo reconocer que nunca los he comprado. Pero los que me regalaron eran imitaciones hechas a mano, en cerámica. El ser hechos a mano no los hacía superiores. Los hacía aberrantes. El ser de cerámica los hacía deformes.

Eran sencillamente un mal entendido de que lo hecho a mano vale y de que los diseños extranjeros son buenos.

No hagamos sapitos verdes de Hong Kong. Hay cada vez más turismo y existe esa cierta necesidad de los visitantes de llevarse algo del lugar en donde estuvo. Poder decir esto compré en tal parte. He visto a estos inmensos pájaros que se hinchan casi hasta explotar. Conozco a los artesanos que tejen los sombreros de paja toquilla. Los he visto tejer mientras caminan y conversan. Los he visto tejer mientras hacen sus compras en los mercados, mientras viven.

Es una buena posibilidad de que con buen diseño las artesanías se vendan más. Y en muchos casos, de eso se trata.

Tiene que primar en estos objetos lo que propondría llamar: belleza cultural.

Tercera posibilidad. El mercado de los que William Meyers (Los creadores de imagen) llamaría los realizados socioconscientes. Acomodando la designación a nuestra realidad diríamos: personas que reúnen dos características: aprecio por lo nuestro y posibilidad de adquirirlo. Aquí, creo que la arquitectura nos dio el grande y claro ejemplo. Nos mostró cómo aprovechar los diseños y materia<sup>1</sup> les tradicionales, cómo unirlos a elementos y necesidades contemporáneas.

Y construyó hermosas casas de las que estamos contentos. Formó una arquitectura -por así decirlo- vieja y nueva, adecuada a eso que llamamos nuestra cultura.

Al diseñador corresponde, en colaboración estrecha con el artesano, llenar esa casa de hermosos objetos útiles. Por favor no confundir de ninguna manera con el decorado de interiores. Ni pensar que propugno la construcción de ollas de barro decoradas y con el fondo plano, adecuadas a las cocinas eléctricas. Estoy pensando, sólo a manera de ejemplo, en muebles, que no tienen por qué seguir ostentando estilos y nombres como Luis XV. En lámparas que no necesariamente deben tener cristallitos importados. En cortinas que bien podrían ser -como de hecho ya lo son en algunas partes- de los colores auténticos de la lana de borrego, porque son de lana auténtica y por lo tanto no se destiñen con el sol, porque tampoco el borrego se desteñía. Pienso en tantos adornos que no tienen por qué ostentar marcas extranjeras.

No niego la calidad que existe detrás de tal o cual marca. Es que relaciono el problema con la globalidad y no veo por qué tenemos que seguir creyendo que -cito las palabras ya clásicas de Claudio Malo- *el buen gusto sólo puede venir de Europa.*

Los objetos producidos para este sector, deberán ser funcionales, culturalmente bellos y lo más barato posibles. Y se irá ampliando, de acuerdo a la calidad de los objetos producidos.

Cuarta posibilidad. Como el diseño es carrera universitaria -y una de las actividades de la universidad tiene que ser la investigación- deben los profesionales del diseño, investigar las artesanías. Es la posibilidad de la investigación.

Alguien, alguna vez, comentaba que sería un buen tema, por ejemplo, uno que se intitulara: Las posibilidades de la duda. Sin que esta duda sea la duda metódica filosófica, sino la planta que usan los cesteros de San Joaquín para hacer canastos. En serio, se deben investigar los procesos y los materiales y las técnicas. Investigaciones en estas áreas y desde este punto de vista del diseño, pueden ser muy fructíferas en esa búsqueda ya enunciada de independencia tecnológica.

Quinta posibilidad. Al revés de lo que suelen ser las enumeraciones, ésta es posiblemente la prioritaria. La posibilidad de diseñar para un mercado que no es mercado. La del diseño dirigido a aquellas personas clasificadas como -siguiendo nuevamente a Meyers- dirigidas por la necesidad. Las que ni siquiera existen para la publicidad comercial, porque no tienen posibilidades de adquisición, pero son muy tenidas en cuenta por la publicidad electoral, precisamente por su elevado número.

Los dirigidos por la necesidad.

Me refiero a las posibilidades de unir los conocimientos del diseñador con las necesidades más apremiantes de los grupos más desposeídos. Sólo dos ejemplos: Piensen en la falta de agua potable que existe en todos nuestros campos. Piensen en sus consecuencias para la salud. Y piensen en que si son factibles filtros de cerámica de buen rendimiento y fácil construcción. Existen las manos y la tierra para construirlos. Piensen en que muchas familias siguen cocinando con leña y que se pueden diseñar cocinas que al desperdiciar menos el calor pueden optimizar el uso de la leña.

Es una posibilidad urgente, del diseño y las artesanías.

Los objetos tendrán que responder a necesidades apremiantes, ser plenamente funcionales y susceptibles de ser construidos por quienes los necesitan.

Todo esto no es salirse de la realidad. Es mostrar que hay caminos y caminos (y deben haber más) en esta relación entre el diseño y las artesanías. Es apenas ejemplificar cómo pueden aprender mutuamente sus virtualidades y hacerse conscientes de sus limitaciones y responsabilidades. Es, proponer nuevas realidades. Tenemos que dejar de creer que el mundo que nos rodea es el mejor y el único posible. Veamos nuestra realidad como es, con todas sus distorsiones y soñemos. Los mundos soñados se pueden alcanzar, cuando plenamente despiertos luchamos por ellos.

# **DISEÑO Y DEPENDENCIA**

**Arq. Dora Giordano**



Mucho se ha hablado y escrito sobre el tema de la dependencia en nuestros países, desde el panfleto político, hasta los análisis más profundos y esclarecedores sobre la realidad latinoamericana.

En todos los casos el diagnóstico señala causas y efectos de la hegemonía ejercida por los países centrales y nuestra condición de dependencia, como países periféricos.

La concientización obviamente necesaria, sobre esta problemática, nos lleva a reflexionar sobre una conclusión común: la liberación no vendrá por benevolencia o paternalismo de otros, sino por nuestras convicciones, comprometidas y asumidas en la participación.

Nuestra situación de dependencia inhibe la potencialidad de una fuerza heredada para hacer caminos propios. Pasado y presente de nuestra América testimonian una vocación común de no dependencia, desde los planteos revolucionarios hasta marchas y contramarchas por caminos menos cruentos.

El objetivo de nuestro análisis es buscar respuestas a los interrogantes que surgen de la denuncia o la polémica, sobre la problemática de dependencia, para que ésta no quede separada, de nuestro campo de acción: el diseño.

## **Realidad y utopía**

El hábitat social que define nuestro contexto, se rige por una lógica a la que están subordinadas las relaciones y elementos del sistema.

La realidad está condicionada entonces, por un sistema que se autorregula y evoluciona según sus objetivos.

En una lógica determinada no caben las utopías, porque son elementos que no tienen lugar en la realidad de ese sistema. El poder central prefigura ideológicamente esa realidad. De este modo, las

conductas y necesidades de una sociedad dependiente, son condicionadas por respuestas preestablecidas. Lo demás sería utópico para ese esquema de realidad.

Ahora bien, si relativizáramos los conceptos puestos en juego, podríamos definir utopía en términos menos rígidos: de un elemento que no tiene lugar en la realidad, pasaríamos a un elemento que-pre figura la posibilidad de transformar lo real. Planteado el tema de esta manera, sería factible incorporar utopías al sistema para señalar otras alternativas de realidad.

La calibración sucesiva de una transformación estaría entonces, en la presencia permanente en nuestro hábitat de elementos utópicos para el sistema imperante.

El diseño en su área de acción puede ser generador en esa transformación deseable. Si por el contrario, se adecuara a las pautas del sistema, su inserción sería limitada y consecuente con esa realidad.

## **Desarrollo y subdesarrollo**

Hablar de dependencia implica necesariamente, un reconocimiento del poder dominante, desde la complacencia interesada, hasta la resignación fatalista. Esto se explica cuando la realidad se mide en esa sola dimensión, según una escala o gradiente de progreso en el sentido específico de desarrollo comparativo.

La escala desarrollo-subdesarrollo no es dialéctica, puesto que tal concepto define una síntesis comprensiva y valorativa entre los extremos.

Cuando un extremo se justifica y se asume por la existencia del otro, estaríamos en la interpretación de Hegel, sobre la dialéctica del amo y el esclavo.

Sabemos que la realidad es multifacética. Si la recortamos según este esquema de desarrollo, aparecen dos referentes de la cultura material: el que posibilita lo más y el que determina lo menos. Las condiciones políticas y económicas de América Latina, nos ubican en posición relegada, aún en los casos de relativo avance tecnológico.

Los intentos de competencia en ese plano de operación, se manifiestan en falsas ostentaciones de industria local o en "desarrollos reflejos", según palabras de Eduardo Galeano. Este parece ser para nosotros, el punto crucial de deslinde. Deberíamos llegar a un planteo posible orientado en otra dirección.

Nuestra problemática de diseño tendría que ser abordada definiendo claramente la base ideológica.

Realidad y utopía o desarrollo-sub-desarrollo constituyen dos ejes semánticos diferenciados y el compromiso es ineludible para el diseñador.

## **Un modelo ficticio**

El poder comunicacional representa en nuestro medio, la forma más clara de dominación. Controla, induce y condiciona las conductas hasta absorber incluso, la capacidad de crítica del receptor.

Si analizáramos conscientemente nuestra realidad en términos de hábitat material, podríamos caracterizar el "modelo" vigente. El medio construido y los objetos de uso nos dan el indicio más elocuente.

La definición de modelo implica una representación posible de realidad. Para estructurar un modelo es necesaria una interpretación o determinada visión de lo que se va a representar. Así se definen las pautas y códigos hasta llegar a abarcar escala de valores, paradigmas y procesos evolutivos en el modelo.

La sociedad va internalizando lentamente esas pautas y códigos, con aparente y asombrosa naturalidad.

Aún así, si profundizáramos el análisis, encontraríamos síntomas de sobrevivencia de otro modelo que perdura como raíz cultural.

La idiosincrasia popular, mezcla, valora y superpone significados propios que manifiestan una contradicción en el modelo. En su libro "Los laberintos de la crisis" dice Alcira Argumedo (Socióloga): "Pueden

detectarse signos, comportamientos, códigos que indicarían que la aparente pasividad no es consenso o alienación. Las diversas manifestaciones de la cultura, la vida cotidiana, tienen claro sentido de resistencia y aún de burla hacia lo dominante, que se expresan a través de distintos medios".

Lo que tratamos de rescatar es esa contracara de la realidad, evocando y revalorizando otras pautas, otros códigos, otras imágenes.

Cuando un modelo se instaura y confirma socialmente pierde su condición de artificio cultural y se manifiesta en aparente naturalidad.

Por el contrario un modelo genuino, caracterizado por nuestros rasgos, convertiría el artificio en identidad, un concepto culturalmente válido.

La superposición creciente de signos y señales de un modelo alternativo sobre el actual, generaría en la comunicación una primera fase de complejidad positiva.

## **Pasado y presente**

Esta intención reivindicadora de nuestra cultura no puede ni debe quedarse en una valoración retrospectiva y gozosa de un patrimonio del pasado.

De ningún modo la intervención del diseño puede reducirse a la réplica con connotaciones de autenticidad. Eso sería indicio de una actitud contemplativa y nostálgica sin posibilidades, más allá de la evocación.

En el recorte específico desde el diseño, proponemos hurgar en los significados del pasado para desarrollar una representación acorde con el presente.

Pasado y presente deben sintetizarse en una dinámica que altere la pasividad concentrada en uno u otro extremo.

Se ha intentado muchas veces preservar el patrimonio de toda contaminación extraña. Ese camino de reserva cultural es un punto de partida válido, pero no operativo para el diseño. Si no somos capaces de generar nuevas propuestas, no llegaríamos a transformar el modelo sino a complementarlo con expresiones folklóricas que el mismo modelo puede absorber.

La meta que planteamos está en la producción de imágenes nuevas, en la mención evocativa e identificable para la memoria colectiva.

Hauser dice con respecto a este tema: "Lo que del pasado llega a ser actual no depende de la clase de fenómenos, sino del presente respectivo".

Su comentario se centra en el arte y se refiere a formas estilísticas que surgen como evocación de significados que parecían perdidos.

También interesa recordar la producción literaria de los últimos tiempos en América Latina: los significados permanecen como fuente inagotable y resurgen en la metáfora con una sintaxis nueva.

## **Ética y estética**

Ciertamente lo que pretendemos es el consenso sobre una estética propia, partiendo de principios éticos de identidad. El diseño es expresión cultural a través de formas y como tal podría considerarse un lenguaje. Busquemos entonces "expresiones con sentido" para ese lenguaje y allí estará la valoración estética.

Si analizáramos en la historia del diseño los procesos de cambio, detectaríamos evoluciones y revoluciones en la estética. Las evoluciones son cambios estilísticos que no ponen en crisis los significados de las formas. Las revoluciones son rupturistas y producen cambios cualitativos en la significación.

Así proponemos una utopía para la transformación: los significados del diseño no serán intrínsecos al modelo, sino a la cultura original.

El diseño es una relación constante entre operatoria y significación. La operatoria como método e instrumentos (tanto teórico como materiales) y la significación como objetivo para ese proceso.

Tal vez lo más difícil de precisar son los límites en el potencial creativo del diseñador. El peligro está en el encasillamiento que bloquea las posibilidades de innovación o en el deslumbramiento que incentiva hacia otras imágenes. Esta advertencia sería de perogrullo si el diseñador asumiera el compromiso ético desde su formación, abordando ya los modos operativos para el planteo estético.

Otra utopía para la transformación: una valoración estética que contradice la ética del modelo.

## **La tipología en la significación de las formas**

El concepto de tipología implica una clasificación de las formas según rasgos de constancia. Así se definen los "tipos" o estructuras formales característicos de una cultura.

En la operatoria del diseño hay instancias de decisión que corresponden a ideas o concepciones más generales, que trascienden la problemática específica de un objeto. Esas instancias suelen ser ignoradas en el proceso y son necesariamente recurrentes a la memoria o a la razón. La memoria está a menudo interferida por imágenes distorsionantes. La razón puede elegir y deslindar acudiendo a la tipología, como portadora de significados.

Los rasgos tipológicos aseguran la pertenencia de las formas a la cultura que las justifica. El diseño relaciona también constantes y variables: las unas como permanencia de los tipos y las otras como desarrollo de nuevas alternativas para los objetos, en su funcionalidad y tecnologías específicas.

## La tecnología en la producción de las formas

La relación aparentemente simbiótica entre forma, función y producción es tema polémico en el campo del diseño. El lema de "la forma sigue a la función" fue vigente durante buena parte de este siglo, según la concepción racionalista de las escuelas de Diseño y Arquitectura. Más tarde otras corrientes de pensamiento produjeron un cambio conceptual. La relación se hizo superadora de jerarquías.

Para nosotros, la interacción entre forma, función y producción es límite y potencial a la vez. Si fuera aceptada como ecuación de una sola variable, sería una limitación paralizante para el diseñador. Es necesario sin embargo, que las premisas tecnológicas y aún las alternativas, no se aparten del referente productivo del contexto.

Así vuelve a aparecer en la polémica nuestra condición de periferia en relación a tecnologías más avanzadas. Si aludiéramos a la vieja antinomia entre producción industrial y producción artesanal, estaríamos otra vez en la encrucijada de la dependencia. Son modos productivos diferentes en contextos diferentes.

La artesanía y pequeña o mediana industria constituyen el referente tecnológico del medio. El diseño encontrará el camino de sus posibilidades desde y hacia la producción. La tecnología sugiere, condiciona y a la vez puede responder a los planteos del diseño, hasta encontrar el verdadero potencial de los recursos.

Es indudable que las consecuencias que buscamos en esta orientación, dependen de la convicción en los objetivos. El diseño puede ser un factor de cambio si se integra adecuadamente a la tecnología, incentivándola en un proceso de ida y vuelta. Guy Bonsiepe, un analista del diseño en América Latina, dice que "el criterio clave para la práctica, enseñanza e investigación del diseño consiste en el aporte a la liberación tecnológica y cultural". Lo importante es investigar posibilidades para el potencial propio.

## **Una tendencia significativa**

Tal vez lo que estamos proponiendo se traduzca en criterios de ensimismamiento para una sociedad alterada, extrapolarlo términos de Ortega y Gasset.

El punto de partida deberá ser obviamente, una profunda autoestima y valoración de lo propio. Los alegatos discursivos y concientizadores llegan muchas veces a movilizar la identidad latente en la sociedad. Pero las imágenes de nuestro hábitat cotidiano deberían ser la constante presencia de esa identidad.

Si los aportes del diseño se manifestaran sólo en objetos reminiscentes aislados, no tendrían vigencia como signos de un modelo alternativo. Si las pautas de contraste no se producen claramente, terminaríamos por reafirmar el modelo que rechazamos.

La consigna válida para nuestros objetivos es generar una tendencia significativa en el diseño. La acción conjunta y recurrente de los diseñadores, sin concesiones distorsionantes, deberá ser incentivada desde las Escuelas de Diseño. Desde ya el proceso enseñanza-aprendizaje no puede ser neutro ideológicamente, sino comprometido y coherente en la propuesta académica.

La claridad en los objetivos definirá la validez de los instrumentos teóricos.

## **Diseño y no dependencia**

Lo que hemos propuesto en estas páginas podríamos sintetizarlo en ese juego de palabras entre comienzo y final de la ponencia. Diseño y dependencia o diseño y no dependencia son opciones que comprometen profundamente al diseñador. Su práctica se traduce en un hecho comunicado mal, con todas las implicancias de esa magnitud.

Es indudable que los incentivos profesionales podrían ser mayores, si la política global estimulara los cambios de orientación. Sin embargo, la opción sigue siendo ineludible y el diseño puede elegir la meta del consenso social sobre un modelo alternativo.

El arquitecto Andrea Branzi dice en un reportaje: "La identidad latina existe sólo como intuición, no como método. Enseña la potencia secreta del pensamiento y la cultura, produce significados extraños, esconde la ironía de los mecanismos lógicos y dice que la tecnología sirve al diseño y no a la inversa. Esta puede producir hoy, grandes y nuevos proyectos. Es su debilidad la que proporciona una nueva fuerza". Coincidimos con Branzi en la calibración de nuestras posibilidades. Esos grandes y nuevos proyectos que augura son logrables, si los abordamos con convicción desde las capacidades propias en tecnología y diseño.

Buscamos una nueva conciencia sobre la realidad, desde nuestras raíces, hacia nuestra sensibilidad y a través de nuestro potencial. El desafío es grande y la ética que nos sustenta es el impulso, para una nueva ponderación de nuestras fuerzas.

## **Referencias Bibliográficas**

"EL DISEÑO DE LA PERIFERIA" / Guy Bonsiepe

"LOS CRÍMENES DE LA PAZ" / F. Basaglia y F. B. Ongaro

"LOS LABERINTOS DE LA CRISIS" / Alcira Argumedo

"MORFOLOGÍA" / R. Doberti

"LA IDEA DE TIPO EN ARQUITECTURA" / Bonifacio - Giordano - Fleider



## **EL ÁMBITO DEL DISEÑADOR PROFESIONAL**

**Arq. Eduardo Jaramillo Porras**



## Introducción

La Pontificia Universidad Católica del Ecuador y su extensión en Ibarra, de acuerdo a su plan de crecimiento académico y desarrollo institucional ha dado seguimiento a las tendencias y comportamiento de las actividades productivas y servicios de la región y del país con el objeto de identificar necesidades de capacitación y tecnificación de recursos humanos para alimentar a estos sectores.

El análisis del entorno socioeconómico y productivo de la región permitió a la Universidad identificar la necesidad de desarrollar un programa de formación profesional, orientado a capacitar recursos humanos para apoyar técnicamente las actividades industriales, pequeña industria y artesanía, para lo cual funda en 1982 la Escuela de Diseño con un plan curricular que se halla en vigencia y responde a las necesidades y características del perfil productivo del norte del país. Los objetivos que el nuevo programa académico propone son los siguientes:

*Formar un Tecnólogo* en un período de seis semestres con capacidad de trabajar intensa y extensamente en el desarrollo, concreción y materialización de las ideas y no sólo el enunciado de las mismas.

*Formar un Profesional* que conociendo su medio socio-cultural y entorno físico como determinante, haga del diseño un medio de solución a un problema humano y no un fin en sí mismo.

## El Diseñador Profesional y su ámbito

Para precisar el ámbito del diseñador profesional es necesario tener presente un conjunto de definiciones y dar respuesta a varias interrogantes:

- a) Qué es el Diseño (funciones y objetivos).
- b) Quién debe ser el Diseñador, su influencia y cuál su perfil profesional.
- c) Dónde se forma.
- d) Identificar su relación (Estado - Educación Superior - Sector Productivo).
- e) Análisis de la demanda de diseñadores.

## Que es el Diseño

Existe una variedad de conceptualizaciones sobre el diseño y su función: Christopher Jones, define así al diseño: "iniciar un cambio en las cosas realizadas por el hombre".

Tomás Maldonado le define como "*ACTIVIDAD PROYECTUAL, que consiste en determinar las propiedades formales de los objetos producidos*". Según esta definición, proyectar significa; coordinar, integrar y articular todos aquellos factores y funciones que, de una manera o de otra, participan en el proceso productivo de la forma del producto. Factores relativos al uso, función y consumo individual o social y factores relativos a su producción técnico-económicos, constructivos, sistemáticos, productivos y distributivos, las funciones que definen el diseño son:

*Función Humana* -Relación hombre - usuario (cualitativas):

Cualidad precio: demanda económica social del usuario.

Cualidad formal: necesidad estética cultural.

Cualidad de eficiencia: requerimientos prácticos y fisiológicos del usuario.

*Función Técnica* -Relación de la planeación y el proceso:

Técnica directa (inherente al objeto).

Técnica indirecta (relación entre el objeto y otros).

*Función Productiva* - Relación de las partes de que el objeto se compone y de éstas con el medio físico:

Planeación - desarrollo, financiamiento y mercado.

Manufactura - Tecnología de producción.

## **El diseñador, su influencia y su perfil**

El diseñador debe ser un recurso humano con una formación académica, cuyo papel dentro de la sociedad consistirá en manejar y expresar los complejos procesos de generación de nuestra cultura material con la finalidad de provocar la máxima productividad y satisfacción. Debe ser el coordinador de aquellos aspectos que intervienen en el proceso de origen y constitución de la forma de los productos y no sólo CONSTRUCTOR, PROYECTISTA Y FORMALIZADOR.

El diseñador debe ser un profesional con una formación técnica y cultural, capaz de integrarse en un equipo multidisciplinario de profesionales y técnicos que intervienen en el proceso de formulación, producción y evaluación del producto, consciente de la magnitud y complejidad de las necesidades de la comunidad y de los problemas de la producción. Debe integrar dentro de las soluciones que plantea diversos factores en un todo coherente. Su aporte es conjugar varios factores: Funcionales, técnicos, económicos y culturales.

El diseñador debe contribuir a la consolidación de los criterios de autenticidad desde el punto de vista de los valores de la comunidad, y al desarrollo de los valores estéticos y materiales de su cultura. Es un profesional que racionaliza la producción de objetos y elementos artesanales e industriales, valoriza lo "nuestro" sin perder la proyección de las diferentes corrientes del diseño. Es un técnico que mejora, diversifica e incrementa en calidad y cantidad la producción y que para ello domina el conocimiento de su medio socio-cultural y entorno físico como determinantes que hacen del diseño un medio de solución a un problema y no un fin en sí mismo.

El diseñador es un profesional que debe integrarse fácilmente a los centros de producción artesanal, pequeña industria e industria, donde el diseño es una necesidad, para lo cual debe garantizar una producción en variedad y calidad y satisfacer las demandas de nuevos prototipos que diversifiquen la producción.

## **Formación Profesional y sector productivo**

Existe un desfase entre la capacitación formal en proyectar y diseñar que se imparte en las instituciones de enseñanza superior y las exigencias concretas del sector productivo.

Es evidente la necesidad de modificar la estructura y enfoque de las disciplinas productivas en las instituciones de enseñanza, una mayor vinculación con la realidad a través del enfoque teórico, que permita el acceso del trabajo proyectual a aquellos sectores y aspectos que en la actualidad se encuentran marginados debido a las condiciones impuestas por el Modelo de formulación y Diseño de productos vigente, transferido y adoptado en nuestro País.

Se necesita una mayor vinculación entre *Estado - Universidad y Sector Productivo*, para lo cual es necesario que los centros de Educación Superior y sus Escuelas Técnicas se constituyan en centros de coestión tecnológica de apoyo permanente a las actividades de producción.

## **Aporte de las instituciones de Educación Superior a la Industria y Artesanía**

Contribuyen al sector a través de las Escuelas de Diseño y la integración de profesionales altamente capacitados con una formación teórico-práctica.

Estimulan la creación de nuevos productos y sistemas que mejoren el nivel de vida de los habitantes del país. A través del establecimiento de relaciones de mutua cooperación con la Industria y Artesanía proyectando un sistema de apoyo en aspectos complementarlos, con miras a elevar el nivel académico y la calidad profesional de los educandos y ofrecer un apropiado servicio a los

empresarios. La integración y promoción del elemento humano formado es un factor fundamental del progreso económico, tecnológico y cultural.

La Industria necesita del diseñador, formado en las escuelas de diseño; una industria en desarrollo necesita respuestas a las posibilidades y necesidades del país, no puede desenvolverse sin una dinámica propia en el desarrollo de sus productos y mejoramiento de las condiciones de producción.

La *creatividad* es el factor o cualidad más importante del ser humano que debe ser utilizada para aprovechar y optimizar el uso de los recursos no renovables y la tecnología. El *diseño* orienta el uso de la creatividad hacia el logro de una producción más eficiente y la consecución de productos más adecuados a las necesidades del mercado.

La integración de los profesionales en diseño a la industria representa la posibilidad de aprovechar óptimamente la tecnología desarrollando nuevos productos y más eficientes procesos, que permitan llegar a un uso más racional de los recursos humanos y naturales disponibles y aumentar el valor agregado de nuestras manufacturas. La opción de aumentar la competitividad de nuestros productos en los mercados internos y externos es una respuesta para el empresario a sus problemas y posibilidades técnicas y económicas con miras a un mayor desarrollo o a su permanencia en el mercado.

## **Dependencia tecnológica**

Lo que es una actividad institucionalizada en países desarrollados no es más que una vaga realidad en los países periféricos o dependientes.

El carácter dependiente de nuestra tecnología y organización empresarial respecto a la industria extranjera ha implicado que conceptos como investigación, desarrollo de productos, incluso desarrollo industrial, correspondan más a buenas intenciones que a una realidad.

La mayor parte de nuestros productos son copia de otros elaborados con moldes y matrices de segunda o ya obsoletos en el exterior.

La ampliación de los mercados internos y las tentativas de competir internacionalmente han mostrado el atraso tecnológico y de diseño. Las experiencias se fundan en excepciones a veces empíricas más que en una práctica regulada y sistematizada; tenemos una dependencia de las fuerzas productivas en nuestro país con el campo de los mercados de producción y en el de proposición de proyectos.

Sólo la acción integrada de los organismos relacionados en el diseño podrán provocar un cambio favorable para superar gradualmente esta dependencia. Sistema que se formula como propuesta en este documento.

## **Análisis ocupacional**

El estudio más importante para determinar el ámbito del diseñador profesional es el del ANALISIS OCUPACIONAL.

El presente análisis se orienta a:

*Identificar y clasificar las Unidades de Producción Industrial, servicios afines, relacionados con la demanda de diseñadores o Diseño Artesanal o Industrial.*

*Identificar y determinar el tamaño del mercado laboral actual y futuro para el diseñador.*

*Calcular la demanda actual y futura para este tipo de recurso.*

*Calcular la oferta actual y futura de diseñadores.*

## **Análisis de la demanda**

Para el análisis de la demanda de diseñadores (oferta de puestos de trabajo), se ha hecho una identificación y clasificación según el tipo de objeto producido o servicio prestado de todas las empresas industriales y de servicios que demanden o utilicen servicios profesionales de diseñadores con el objeto de caracterizar y determinar el universo de estudio en su tamaño y localización geográfica.

- a) *Tamaño:* Para determinar el tamaño del universo de estudio se tomó como unidad de análisis a todas las empresas de producción industrial y de servicios, agrupándoles según la especialización, sin discriminación de tamaño de la unidad, capital o volumen de producción.
- b) *Localización Geográfica:* Todas las empresas industriales y de servicios que se localizan en las provincias del Carchi, Imbabura y Pichincha, por considerar geográficamente a estas provincias de influencia directa e inmediata en la determinación del mercado laboral actual, vinculadas con las actividades de la Universidad Católica Sede Ibarra.

**Cuadro No. 1.-** Empresas de producción industrial, según especialidad, número de crecimiento absoluto, calculados por períodos de cuatro años.

<b>TIPO DE EMPRESAS</b>	<b>No. UPI</b>	<b>No. UPI</b>	<b>No. UPI</b>	<b>No. UPI</b>
	<b>1982</b>	<b>1986</b>	<b>1990</b>	<b>1994</b>
Maderas tratadas	60	65	70	75
Muebles de madera	80	86	92	98
Muebles de acero	50	54	58	62
Textiles	36	39	42	45
Cerámica	20	22	24	26
Artegráfico-Serigrafía	85	91	98	105
Plásticos y embalaje	58	62	67	73
Metálicos en general	40	43	46	49
Artesanal en general	400	430	462	496
Industria en general	340	366	394	424
<b>TOTAL EMPRESAS</b>	<b>1.169</b>	<b>1.258</b>	<b>1.353</b>	<b>1.453</b>

Fuente: Guía industrial y comercial del Ecuador, I.N.E.C., A.N.D.E.

Elaboración: CEDITUR – PUCE, Ibarra

**Cuadro No. 2.-** Empresas de producción de diseño (servicios) según especialidad, número y crecimiento absoluto, calculado por períodos de cuatro años.

<b>TIPO DE EMPRESAS</b>	<b>1982</b>	<b>1986</b>	<b>1990</b>	<b>1994</b>
Decoración	80	86	96	109
Creación, logotipo, planes	40	43	48	54
Diseño publicitario	86	92	103	116
Arquitectura	1.200	1.290	1.445	1.632
Diseño general	90	97	109	123
<b>TOTAL AMPRESAS</b>	<b>1.496</b>	<b>1.608</b>	<b>1.801</b>	<b>2.034</b>

Fuente y elaboración Idem

**Cuadro No. 3.-** Empresas de producción industrial y diseño según tipo, número y crecimiento absoluto calculado por períodos de cuatro años.

<b>TIPO DE EMPRESAS</b>	<b>1982</b>	<b>1986</b>	<b>1990</b>	<b>1994</b>
Producción industrial UPI	1.169	1.258	1.353	1.453
Producción diseño UPD	1.496	1.608	1.801	2.034
<b>TOTAL EMPRESAS</b>	<b>2.665</b>	<b>2.886</b>	<b>3.154</b>	<b>3.487</b>

Fuente de elaboración: Idem

Del análisis del cuadro número 3 que totaliza el número de empresas de producción industrial y empresas de diseño (Servicios) localizadas en las provincias de Carchi, Imbabura y Pichincha se concluye que, a pesar de haber utilizado tasas de crecimiento UPI - 7.5 % y (UPD - 7.5 % y 12 %) muy conservadoras, es bastante significativo el número de unidades de producción que están relacionadas con la demanda permanente de este insumo industrial, convirtiéndose en un óptimo y selectivo mercado laboral para profesionales en diseño.

## **Mercado laboral**

Este análisis está orientado a determinar cuantitativamente la oferta actual y futura de puestos de trabajo, para lo cual se tomó como unidad de análisis a grupos de 5 a 6 empresas de la misma especialidad, tanto en producción industrial (UPI) como de producción de diseño (UP)

con el objeto de determinar una media específica ya que el comportamiento de la demanda no es igual.

**Cuadro No. 4.-** P. T/UPG y no absoluto de puestos de trabajo, según el tipo de empresa calculando en períodos de 4 años.

**No. DE PUESTOS DE TRABAJO**

Tipo de empresa	P.T/UPG	1982	1986	1990	1994
Producción industrial	0.4475	555	598	643	691
Producción diseño	0.370	553	596	666	762
<b>TOTAL GENERAL</b>	<b>0.416</b>	<b>1.108</b>	<b>1.194</b>	<b>1.309</b>	<b>1.453</b>

Fuente: Investigación de campo

Elaboración: CEDITUR – PUCE – Ibarra

P.T/UPD: Media de relación entre P.T. y Unidad de Prod. Indus. y Diseño

0.416: Media de relación general para empresas que demandan diseñadores.

Del análisis del cuadro se desprende: que la media de relación general (P. T. UPG) es bastante significativa en tamaño (0.416) y que su tendencia en el futuro sería acrecer en la medida que las empresas de producción industrial y de diseño (servicios) se desarrollen y modernicen y que gradualmente disminuya la dependencia exterior en lo referente al consumo indiscriminado de diseños y prototipos, situación que define a que un volumen considerable de la producción industrial y artesanal ecuatoriana carezca, en su contenido, de valores estéticos y funcionales identificados con su cultura regional nacional. Determina también el cuadro un elevado número absoluto de puestos de trabajo.

Determina que el ámbito del diseñador profesional en el Norte del País es amplio y con responsabilidades, por lo que propongo que este estudio se generalice para el resto del País o se lo ponga al día si ya existe.

**Propuesta**

Formación de un *CENTRO DE GESTIÓN CIENTÍFICA - TECNOLÓGICA PARA EL DESARROLLO DEL DISEÑO*, que regule y garantice el establecimiento de una apropiada relación

**PARTICIPA:**

- a) Sector Público (Estado).
- b) Sector de Educación Superior (Universidades - Esc. Politécnicas).
- c) Sector Productivo (Privado, Industria y Artesanía).

**OBJETIVOS:** Capacitación y formación de diseñadores en diferentes especializaciones.

- a) Investigación e información tecnológica especializada.
- b) Prestación de servicios técnicos de los tres sectores.

Se propone la creación de un Comité (*ESTADO — EDUCACIÓN SUPERIOR - SECTOR PRODUCTIVO*), que regule y garantice el establecimiento de una apropiada relación entre los tres sectores.

**OBJETIVO:** Establecer relaciones permanentes y de mutuo beneficio para los tres sectores mediante un sistema de cooperación directa que asegure la obtención de resultados positivos. Se divide en dos órganos principales:

- a) **EL OPERATIVO:** Encargado de analizar, programar, ejecutar y evaluar las actividades que impulsen el desarrollo del programa.
- b) **COMITE ASESOR:** Opera como órgano de consulta que orienta al Comité Operativo para la fijación y desarrollo de programas especiales reforzado por subcomités.

**COMITE:** ESTADO - UNIVERSIDAD - SECTOR PRODUCTIVO conformado por los representantes de la industria privada, gremios de la producción, entidades oficiales así como por las directivas de profesores y estudiantes de las universidades.

## **EL DISEÑADOR Y LA TECNOLOGÍA EN EL ECUADOR**

**Dr. Stalin Suárez**



## Introducción

Es necesario, como elementos básicos para establecer el rol del diseñador como tal y su aporte en el desarrollo tecnológico del país, abordar conceptos y definir el entorno social y técnico en el cual esta actividad y sus realizadores están actuando.

La ingeniería en general es la encargada de marcar el avance industrial con miras a solucionar los problemas más acuciantes de la sociedad, pues a más de crear constantemente nuevas soluciones pone a disposición de ella nuevas fuentes de trabajo, necesarias para su supervivencia.

En una sociedad que se sustenta en el avance industrial, es innegable que las decisiones sociales, económicas y políticas involucran consideraciones científicas y de ingeniería, pero lamentablemente las personas que practican esta importante actividad no participan mayormente en los asuntos públicos, de allí la importancia de que las sociedades de ingeniería, y seminarios como el presente traten estos asuntos, con un objetivo fundamental cual es el de orientar, dar ideas, y aún presentar posibles soluciones que puedan ser recogidas por quienes tienen en sus manos el estructurar el presente y el futuro del país en beneficio de las grandes mayorías populares.

De allí la responsabilidad social de la ingeniería y la importancia capital de la preparación del ingeniero que a más de poseer los conocimientos técnicos y científicos al más alto nivel, debe conocer la realidad nacional, que le permita poner en práctica estos conocimientos, en servicio de los sectores que más lo necesiten, para lo cual debe, además, obtener entrenamiento en las técnicas y métodos disciplinarios del razonamiento, que le conduzcan precisamente, en un instante dado, a encauzarlos en la búsqueda de estos fines.

## Diseño en Ingeniería

El proceso de diseño se inicia cuando el diseñador reconoce, analiza y comprende la existencia de un problema surgido de una necesidad social o tecnológica o simplemente en base a un problema específico planteado al diseñador para su solución.

Con este conocimiento previo, el segundo paso en el proceso de diseño consistirá en la descripción más explícita de los objetivos y sus metas dentro del cual, la determinación de los parámetros funcionales constituye el elemento indispensable para la caracterización del producto final.

Establecida claramente la definición del problema, el ingeniero debe recurrir a la formulación del modelo físico o matemático lo más simple y aproximado a la solución real. El análisis requiere indudablemente de la aplicación de principios físicos que confluirán en la obtención de resultados numéricos. Esta es una de las partes más importantes del proceso de diseño en la cual el diseñador expone todos sus conocimientos y experiencia adquiridos en las aulas, investigaciones y trabajo diario, pues comprende también la comprobación, evaluación, generalización y optimización de los resultados y, si éstos son favorables, en la construcción del prototipo, para el caso de diseño de máquinas, con sus respectivas pruebas de funcionalidad y resistencia que serán determinantes para continuar con la siguiente etapa.

Con resultados favorables, el ingeniero debe pensar en términos de producción en la cual ya intervienen conocimientos complementarios de formas, de fabricación, distribución, venta, servicios y costos.

Para que un ingeniero pueda cumplir adecuadamente con las etapas de diseño indicadas, debe poseer naturalmente habilidades y conocimientos adquiridos en cursos académicos y cualidades personales de energía, perseverancia, espíritu de superación, imaginación, etc.

Entre los factores que ayudan a una persona a realizar con éxito la solución de un problema de ingeniería, podemos enumerar:

- a) Inventiva

- b) Análisis en ingeniería
- c) Ciencia en ingeniería
- d) Capacidad interdisciplinaria
- e) Habilidad matemática
- f) Toma de decisiones
- g) Procesos de manufactura
- h) Habilidad de comunicación

## **La universidad y la preparación del Ingeniero**

La universidad tiene la obligación de preparar los profesionales de acuerdo al medio en el que éstos van a actuar, lo cual significa profesionales críticos, con preparación académica adecuada y comprometidos con la realidad nacional.

¿Qué significa una preparación académica adecuada?

Significa que el profesional debe tener conocimientos sólidos de los principios científicos, conocimientos absolutos y entrenamiento profundo en una especialidad de la ingeniería. Conocimientos profundos de procedimientos matemáticos y de cálculo.

El profesional formado con estos conocimientos estará preparado para crear, adquirir o adoptar tecnologías que vayan a solucionar problemas nacionales.

Para que la universidad cumpla con esta función necesita no solamente del concurso de sus profesores especializados, sino también del concurso del Gobierno y del sector productivo que deben marcar precisamente las políticas del país en su desarrollo global.

Esta es la relación que no se da en nuestro país y que hace que las universidades marchen aisladas y no solamente del Gobierno y del sector productivo, sino también entre sí, no existe diálogo entre facultades de la misma especialización, de especializaciones complementarias y, pero aún, entre Facultades técnicas y humanísticas lo que ha dado como resultado la creación indiscriminada de facultades y aún universidades que acrecientan la crisis en la que se halla sumida la educación superior.

Consideramos que, aún con todas las dificultades expuestas, el profesional en el país está académicamente bien preparado, pero es un profesional acrítico y, en la mayoría de los casos, sin inventiva, lo cual hace que sea un buen trabajador, pero aún no preparado para tomar las riendas en la solución de problemas fundamentales del país.

Este es, en síntesis, el marco en el cual se desenvuelve el profesional y las características básicas de su preparación.

## **La tecnología en el Ecuador**

El desarrollo científico tecnológico como se ha visto, no depende exclusivamente de lo que se pueda hacer en las universidades, sino depende más directamente de las políticas establecidas por el Gobierno y sus organismos específicos como el CONACYT que posibiliten un más fácil acceso a las tecnologías existentes y la creación de nuevas tecnologías más en concordancia con las necesidades y características del país y que contribuyen a superar la dependencia científica y tecnológica.

Esto es precisamente lo que se denomina tecnología apropiada, pues el desarrollo del país se basa en la utilización óptima de los recursos existentes, sean éstos las materias primas o recursos naturales y energéticos y la abundante fuerza de trabajo disponible, con tecnologías apropiadas deben impulsar y desarrollar los elementos culturales más valiosos de la población, facilitando el mejor uso de sus capacidades.

Para el desarrollo de tecnologías apropiadas deben vencerse obstáculos existentes en el país, tales como:

- a) Insuficiente capacidad científica y tecnológica producida por el mínimo porcentaje que el gobierno dispone para gastos de investigación y desarrollo, muy inferior al lo/o del PIB considerado como mínimo por la UNESCO.
- b) Insuficiente disponibilidad de recursos y dispersión de los existentes producidos por el trabajo sin coordinación entre las Instituciones que realizan investigación y que, en muchos casos, se duplican esfuerzos hacia un mismo fin.

- c) Concentración monopólica de la producción de tecnología a nivel mundial. Precisamente esta verdad es la que debe conducirnos a mejorar nuestra infraestructura científica y tecnológica que posibilite el desarrollo de nuevas tecnologías, apropiarse de tecnologías existentes y más importante aún, desarrollar tecnologías populares.
- d) Factores políticos, pues, no se puede planificar la ciencia y tecnología prescindiendo de los intereses de las diferentes fuerzas sociales que actúan en el país. La creación de tecnología no es "neutral" por las consecuencias de su aplicación, pues puede beneficiar a unos y perjudicar a otros, lo cual implica necesariamente que la formulación de una política de desarrollo científico-tecnológico debe considerar hacia quienes va dirigido un determinado desarrollo y qué fuerzas sociales están en capacidad de impulsar u oponerse y en qué condiciones.

Como conclusión debemos indicar que para el desarrollo de tecnologías apropiadas, existen obstáculos no solamente de índole estrictamente científico y tecnológico, sino también económico, político e ideológico.

Se menciona la tecnología popular como una meta que la universidad pueda dar al país en su avance científico. Consideramos que la ciencia y la técnica se generan partiendo del conocimiento del medio y de su gente, de sus costumbres, pues las manifestaciones de creatividad e ingenio populares son la respuesta a las necesidades del propio pueblo, sin la intervención e injerencia de medios extraños. Este conocimiento nos conducirá a la solución de problemas concretos acordes a la realidad nacional y a las necesidades de sectores populares.

Nuestro país es eminentemente agrícola y por tanto el esfuerzo investigativo y la tecnología en general, deberían ser encaminados hacia la solución o mejoramiento de los diversos procesos involucrados con la producción agrícola, es decir en la preparación del suelo, siembra, mantenimiento agrícola, cosecha y pos cosecha. Para lo cual, indudablemente, deberán diseñarse equipos acordes con la realidad del pequeño agricultor, del terreno y tipos de cultivos.

Esto no significa que debe descuidarse del sector industrial y la tendencia en este aspecto será el desarrollo de bienes de capital que permitan paulatinamente el reemplazo de las importaciones por productos nacionales, nuevamente insistiendo en una adaptación tecnológica a las circunstancias en las que vive el país. De allí también la labor importante que en este aspecto puede desarrollar la Corporación Estatal de Bienes de Capital, tanto en la desagregación tecnológica como en el incentivo y asesoramiento en la fase de diseño primero y construcción más tarde de elementos mecánicos, máquinas y equipos que pueden y deber ser implementados en el país.

La universidad ecuatoriana en general, debe ser el eje del desarrollo científico-tecnológico, pero para cumplir con este compromiso deben entregarse los elementos necesarios para su cabal cumplimiento y uno de ellos, y quizás el más importante, es el económico. Solamente con esa tranquilidad tanto profesores como estudiantes podrán entregar toda su capacidad en beneficio exclusivo del pueblo ecuatoriano.

# **EL DISEÑADOR Y LA INDUSTRIA GRÁFICA**

**Sr. Francisco Valdivieso B.**



Según las conclusiones del primer diagnóstico de la Industria Gráfica Ecuatoriana elaborado por la Asociación de Industriales Gráficos del Ecuador en octubre de 1986, existen en el país 202 empresas con características industriales en nuestro sector; en su mayor parte pequeñas y medianas.

El Ecuador, sobre todo en la última década, ha tenido un desarrollo importante en la industria gráfica, desarrollo que ha permitido no solamente solidificar el prestigio de esta industria en nuestro país, sino presentar una imagen solvente en el contexto latinoamericano.

Libros, revistas, catálogos de arte y demás impresos han tenido tal desarrollo en el país que nos ha permitido, con legítimo orgullo, considerar que estamos en condiciones de comparación con similares productos de otros países latinoamericanos.

Si bien esta realidad sobre la calidad de nuestro impreso nace por mayor exigencia del mercado, nace también por la voluntad del gráfico ecuatoriano en su afán de mejorar el producto a pesar de tantas limitaciones existentes. La labor gremial de nuestra asociación se encamina a incrementar en el empresario gráfico la conciencia por un mejor rendimiento, por un cambio en la filosofía de trabajo en función de calidad, productividad, rendimiento.

En el contexto de esta nueva imagen de nuestra gráfica, ha tenido una importancia relevante la presencia del diseñador gráfico. No existe producto gráfico sin diseño previo; no existe expresión gráfica sin creación previa; el diseño gráfico nace con la invención de la imprenta. Una tarjeta de visita, un catálogo de arte o un simple formulario, no existirían sin la presencia de aquel cajista tipográfico, diseñador autodidacta.

## El Diseño Gráfico en el concepto académico

El Diseño Gráfico, como profesión, es nuevo en el Ecuador. Creo que no existe todavía el primer egresado en ningún instituto nacional. Salvo pequeñas excepciones, nuestros impresos han sido diseñados por personas con inquietudes afines al dibujo o por personas de cierta sensibilidad artística y buen gusto, que han podido plasmar, a través del impreso, sus ideas gráficas.

Una de las causas que ha limitado el crecimiento de nuestra industria es la falta de talleres especializados. La gama de impresos diferentes es inmensa. No existe complementación entre talleres: una empresa mediana imprime en offset y tipografía; hace fotomecánica, encuaderna, pretende imprimir tarjetas de visita, estuches de farmacéutica, formularios, afiches y libros de arte, y, además pretende utilidades a fin de año. Esto, lamentablemente, es una tendencia de la industria gráfica ecuatoriana.

Como se puede suponer, las necesidades de diseño gráfico de esta empresa son tan diferentes como la gama de productos a imprimir. Debe contactar a un diseñador polifacético (eso no existe) o contratar a varios por especialización.

Si bien es cierto que los periódicos, las gráficas que imprimen revistas, las gráficas que imprimen libros exclusivamente, pueden justificar la creación de departamentos de diseño, también lo es que son empresas atípicas en el sector.

La falta de especialización conlleva un riesgo para el gráfico. La diversidad de productos nos obliga a una "despersonalización" de los mismos, nos impide la eficiencia de la especialización.

En el caso de la empresa que represento, "Imprenta Mariscal", este fenómeno se nota claramente, por diferentes causas hacemos una infinidad de productos, lo cual ha impedido la creación del departamento de diseño mencionado anteriormente. Trabajamos con varios diseñadores "Freelance", lo cual nos ha permitido conocerlos, conocer su natural especialización, conocer sus ambiciones y problemas; conocer y tratar de comprender sus necesidades en nuestra diaria comunicación.

Es posible que algunas de estas personas no hayan recibido educación académica en diseño gráfico; otros son egresados de universidades americanas; pero todos colaboran con nosotros en el afán de que el documento final, el producto impreso, tenga la mejor presentación posible.

El problema que tenemos en el diseño gráfico, más que por la parte subjetiva del mismo, la calidad de la ilustración o tipografía, nace por las limitaciones que tiene el diseñador en el acceso a lo que es la nueva tecnología de preimpresión.

El desarrollo de esta técnica ha sido impresionante; la tipografía se usa esporádicamente, las compositas de ayer son obsoletas hoy, la foto composición -tecnología de punta en nuestros países pero ya superada en otros- es inaccesible a nuestros diseñadores ya sea por costos o por falta de información oportuna, ya que en nuestros países el acceso a conocimientos sobre nueva tecnología está limitado a quien tiene la inquietud, el dinero y el tiempo suficientes para asistir a ferias internacionales.

Existen en Quito varios talleres de foto composición, talleres que dan servicio, talleres que en función de arriendo de terminales permiten al diseñador gráfico trabajar en pantalla, corregir en pantalla y, a través de un pequeño diskette, enviar la información al computador central. Una vez procesada y filmada esta información será devuelta en papel fotográfico para su posterior diagramación. Esta fórmula de trabajo parece ser la que se impondrá en el futuro.

En el mes de agosto del año pasado, el gobierno ecuatoriano promulgó la Ley de Fomento del Libro, ley reglamentada dos meses más tarde. Esta ley le permite al Ecuador producir más libros, crear más libros. Como ustedes saben, anteriormente era mucho más barato imprimir libros en el exterior. Esto fue causa para que la industria gráfica no haya tenido un desarrollo coherente en el campo editorial. Hoy día, gracias a esta ley, no sólo podemos imprimir nuestros libros, sino que estamos en mejores condiciones que nuestros colegas latinoamericanos para imprimir libros para exportación.

La Ley del Libro nos permite importar materia prima e insumos sin impuestos; facilita la creación de líneas de crédito en condiciones blandas; contempla la exoneración de impuesto a la renta para las empresas editoriales; concede tarifas preferenciales para el transporte del libro. En fin, el objetivo de la ley estimula la creación y producción del libro.

Todo esto permitirá que el campo de la preimpresión, diseño gráfico, diagramación y fotografía, se expanda. Y se expanda en mejores condiciones, ya que la edición de un nuevo libro creará un nuevo mercado. Se expanda por la posibilidad de la exportación del libro. Se expanda por la necesidad de mejorar un producto para poder competir.

Al exportar un libro no sólo exportamos el contenido, ya sea texto o fotografía: exportamos también el continente, la ilustración, el diseño, la impresión. Exportamos la calidad de comunicadores que somos los gráficos.

Por otro lado, como dije al inicio de mi intervención, el desarrollo en calidad y en cantidad del impreso ecuatoriano, nos permite, siguiendo con el ejemplo del libro, sustituir la importación del libro español, fuera de mercado por la revaluación de la peseta. Este inmenso mercado, que debe ser cubierto por la gráfica latinoamericana, constituye para nosotros un reto importantísimo; un reto que estamos dispuestos a afrontar, contando para ello con el trabajo de ustedes: contando con los elementos que componen la industria gráfica, esto es, preimpresión, impresión y acabado. Y dentro de la preimpresión, aquello que es más importante: la creación del producto.

Teniendo el diseñador gráfico la decisión sobre lo que va a ser impreso, debe tomar en cuenta, preferentemente, la forma de expresar, dentro de su trabajo, su propia identidad. Identidad como ecuatoriano, como latinoamericano. Respetar aquello que está en nuestra historia, que está en nuestra gráfica ancestral. Y cuando me refiero a gráfica, me refiero a las diferentes expresiones de nuestro ser, de nuestro arte, de nuestro arte popular, de nuestra propia personalidad. Creo que sería injusto, como gráficos ecuatorianos, tratar de implantar una identidad ajena. No sacamos nada tratando de importar, de copiar diseño de otros países, cuando en el nuestro tenemos una fuente inagotable de recursos

para poder expresar nuestros sentimientos. Al fin y al cabo, el documento final es el impreso y él llevará el mensaje que hemos decidido enviar.

Quiero hacer hincapié en este concepto: un impreso no es únicamente el texto, la fotografía o el diseño; es el contexto, es la unión de voluntades con un mismo fin, confirmemos a través del impreso nuestra personalidad gráfica, nuestra cultura gráfica.

Dice Gian Calvi "casi todos los artistas latinoamericanos que forman el sector de la imagen utilizan como referencia una imagen que no es latinoamericana. La gran mayoría de estos artistas tienen como referencia, por tradición escolar, por formación, el uso del modelo de imagen que no es el de Latinoamérica".

Si es que yo, como gráfico ecuatoriano, como representante de un gremio, puedo dar algún consejo a ustedes que como profesionales manejarán el diseño gráfico en el Ecuador, será el de tratar de rescatar, tratar de promover nuestra propia identidad, tratar de producir imágenes claramente ecuatorianas.

Quiero aprovechar esta oportunidad para, a pesar de las limitaciones propias de la falta de conocimientos, hacer algunas reflexiones sobre lo que en preimpresión está ocurriendo actualmente en el mundo. Quiero hacer referencia a lo que pude advertir en la feria "Impronta" realizada en febrero en la ciudad de Dusseldorf.

Hoy día una computadora personal, un pequeño equipo, puede, con la ayuda de programas desarrollados inclusive en español, ser un instrumento de trabajo muy importante para un diseñador de libros y revistas. Por ejemplo, puede realizar el trabajo de complejos equipos de fotocomposición. Con una impresora láser tendrá pruebas para el cliente en la tipografía final, y con una filmadora podrá armar libros y revistas en tiempos muy cortos y con inversiones relativamente bajas.

Estos programas están en el mercado; en la secretaría de nuestra asociación tenemos abundante información al respecto.

La nueva tecnología, en cuanto al proceso de la palabra, se ha desarrollado en tal forma que aquello que hoy día es novedad mañana será rutinario.

En cuanto al proceso de la imagen, la tendencia es la eliminación de la separación de colores por el sistema tradicional. Fabricantes de película como Dupont, han decidido suspender la producción de películas de tono continuo. El scanner ha desarrollado nuevas técnicas a partir de la digitalización de la información existente en un original transparente u opaco. La conformación electrónica del punto por rayo láser ha revolucionado la calidad del impreso.

Con un scanner podemos hacer corrección de color sobre valores previamente conocidos por nosotros. Con el uso de máscaras electrónicas, podemos variar el color de parte del original sin afectar al resto, sobreponer imágenes, etc. Esto no es ciencia ficción; es tecnología común en países industrializados y es la tendencia en los nuestros. Existen en el país dos equipos de última generación.

Estas consideraciones las he comentado pues pienso que organismos como el Instituto Metropolitano de Diseño, la Universidad Tecnológica Equinoccial o esta Universidad, deben contemplar en sus planes de estudio la existencia real de una tecnología nueva que, si bien no podrá sustituir la creación humana, ha creado instrumentos técnicos para facilitar esta tarea.

La Asociación de Industriales Gráficos tiene acceso, a través de convenios internacionales de capacitación o de cursos y seminarios, al análisis de esta nueva tecnología, estos contactos los ponemos a disposición de ustedes.

En el mes de octubre del próximo año tendrá lugar en el Ecuador el décimo segundo Congreso Latinoamericano de la Industria Gráfica y, simultáneamente, se celebrarán encuentros técnicos de los diferentes sectores que conforman nuestra actividad; uno de ellos será relativo a preimpresión.

Estos encuentros constituirán foros en los que podremos analizar temas puntuales de cada actividad, como planes de estudio, mercado,

acceso a nueva tecnología, comercio exterior del diseño gráfico, tendencias a nivel Latinoamericano, etc.; se prevé la asistencia de expositores de alto nivel y se tratará de crear exhibiciones del trabajo a nivel latinoamericano; se procurará conseguir que nuestros proveedores no se preocupen únicamente de la venta de sus productos sino que nos ayuden en capacitación.

Nuestra Asociación, como anfitriona del Congreso y de los encuentros técnicos, deberá coordinar la organización de los mismos. Quiero invitar a quienes quieran participar de esta comisión, ya que no se puede aceptar que tanta responsabilidad quede en manos de pocas personas.

Como recomendaciones del sector al que pertenezco, para este III Encuentro que se realiza sobre el Diseño en general y el Diseño Gráfico en particular, me atrevería a proponer los siguientes aspectos:

- Impulsar la realización de cursos y seminarios sobre Diseño Gráfico, utilizando para ello la estructura académica existente y las posibilidades ofrecidas por instituciones internacionales, demandando de nuestro gobierno la ayuda necesaria.
- Ratificar la importancia del Diseño Gráfico como profesión indispensable en nuestra institución.
- Organizar pasantías temporales en tal forma que el estudiante de diseño pueda, a través de la industria gráfica privada, poner en práctica sus conocimientos y comprender los problemas de la misma.
- Difundir bibliografía relativa al Diseño Gráfico, a través de boletines y revistas, sobre todo, difundir aquello que se edite con relación a congresos y seminarios a nivel latinoamericano, a los cuales la Asociación de Industriales Gráficos tiene acceso.
- Prestar el máximo apoyo a la realización del próximo Congreso Latinoamericano de industria gráfica que se realizará en el Ecuador, así como al encuentro específico sobre Diseño Gráfico.

- Tratar de agrupar en una entidad gremial a los diseñadores gráficos, fotógrafos, ilustradores, y diagramadores, a fin de impulsar y defender el sector.

Como gráfico, quiero agradecer la oportunidad de haber participado en este encuentro. Yo no vine aquí a dar una charla; vine a aprender, vine a comprender y a conocernos quienes estamos en el mismo campo y tenemos una meta común: la de tratar, a partir de una hoja de papel, de expresar nuestras inquietudes.

# **LA FORMACIÓN DEL DISEÑADOR PROFESIONAL**

**Arq. Diego Jaramillo Paredes**



## Introducción

Este trabajo pretende contribuir a crear un espacio de discusión sobre el tema de la formación del Diseñador Profesional en el fijador, proponiendo algunos aspectos generales que nosotros consideramos básicos en su formación y desarrollando a partir de éstos, algunos puntos orientadores del proceso de enseñanza-aprendizaje del diseño.

Este tema que, debido a la altísima responsabilidad social y cultural de la profesión de diseño, reviste trascendental importancia y podría ser abordado desde muchísimos puntos de vista, hemos preferido desarrollarlo desde la perspectiva académica, debido, por una parte, a nuestra propia particularidad de Institución educativa; y por otra por el convencimiento de que esta perspectiva debe ser necesariamente una visión sintética y por lo tanto integradora de los diversos enfoques que podrían darse al tema.

## Sobre la profesión del Diseño

Entendemos al diseño como una praxis calificada de intervención en el hábitat, consistente en "la actividad proyectual para la creación de formas útiles al hombre, ya sean éstas destinadas a cumplir funciones de vida urbana, de habitabilidad, operacionales y táctiles o de comunicación visual.

Las funciones de uso para la vida urbana son abordadas por el Diseño Urbano, las de habitabilidad por el Diseño Arquitectónico, las operacionales y táctiles por el Diseño Industrial y las de comunicación visual por el Diseño Gráfico".<sup>1</sup>

En este trabajo, para simplificarla terminología, el término diseño, alude e identifica conjuntamente al diseño industrial (más

<sup>1</sup> González Ruiz Guillermo. "Diseño Gráfico y Comunicación Visual". Serie Ediciones Previas. Universidad de Buenos Aires. Pag. 35

genéricamente en nuestro caso lo llamaremos Diseño de Objetos) y al Diseño Gráfico. No se refiere por tanto ni al Diseño Urbano ni al Arquitectónico.

Al clasificar por áreas la acción del diseñador, tendríamos que definir requerimientos o necesidades y medios productivos.

En el primer caso, hemos señalado ya las áreas de incumbencia del Diseñador: Diseño Gráfico y Diseño de Objetos. En el segundo aspecto suele todavía existir polémica sobre una vieja antinomia: Diseño Industrial-Diseño Artesanal. Al respecto señalemos que sólo son formas productivas diferenciadas, generalmente, por ser propias de contextos "diferentes.

En todos los casos, el diseñador interpone su acción sobre la necesidad y el objeto, acción que constituye un conjunto de operaciones dibujadas sobre un papel, las que perfilan y distinguen su rol en la sociedad.

Entendida así su actividad, podemos señalar que, la comunicación, la transformación y el diseño, son las áreas de acción para el diseñador, en un determinado hábitat.

Comunicar es representar un hecho real en algún lenguaje, o anticipar una realidad futura. Un rasgo que caracteriza al hombre por excelencia, es su capacidad de interpretar la realidad y por lo tanto de representarla o simbolizarla. La realidad implica modos de ser abordada según la intención de quien observa o comunica esa realidad. Los modelos y códigos son los instrumentos para la comunicación.

Esos mismos modelos de comunicación permiten, además, el conocimiento profundo de una parte o "recorte" de la realidad para llegar al planteo de transformaciones "con sentido".

Transformar significa permanencia de rasgos y variación en otros. La transformación de nuestro hábitat es, en gran medida, responsabilidad del diseñador. En su compromiso con una sociedad, deberá asumir el conocimiento y valoración de rasgos formales propios, en el campo de la significación, para operar luego con innovación en las

variables. Las urgentes transformaciones exigidas por el mundo contemporáneo, fácilmente bloquean o niegan la reflexión.

Es fundamental entonces asumir en profundidad este concepto de transformación. Generalmente se considera al diseño como un acto de invención y eso no es tan cierto. Las imágenes tipológicas y los rasgos formales están en la memoria individual y colectiva del diseñador.

## **Sobre la enseñanza del Diseño**

Definido el diseño como disciplina, debemos entender que ésta no se aborda sólo por el campo empírico que abarca, sino fundamentalmente por el enfoque con que estudia determinado recorte de la realidad. En estos términos, entendemos al diseño en una corriente de pensamiento que contextualiza la producción concreta en este campo; y, a partir de los siguientes supuestos básicos:

- El diseño, en cuanto producto cultural, es generado por culturas concretas, único ámbito de su existencia.
- El diseño integra en su concreción, el pensamiento científico y el pensamiento creativo.
- El diseño involucra una lógica destinada a la práctica, para dar validez a las operaciones.
- El diseño involucra la significación, como rasgo identificadorio, intencionado y subyacente a toda lógica en las operaciones.

Con estos antecedentes la enseñanza-aprendizaje del diseño como disciplina, se plantea sobre la base de un eje semántico: teoría-práctica. Este proceso es entonces una constante dialéctica entre ambos polos.

Es necesario acceder al campo teórico para interpretar una realidad supuestamente objetiva en el diseño de objetos socialmente requeridos. La instrumentación teórica permite encarar la práctica con un sentido calificado y distintivo.

La conjunción y el uso de instrumentos aptos para definir un lenguaje formal o una propuesta técnica son patrimonio del diseñador. Desde un sistema de representación gráfica, como instrumento, hasta las posturas más avanzadas en Antropología, son "modos" de interpretar la realidad. De allí que, ninguna teoría o instrumento teórico es neutro, sino que condiciona y determina.

En toda práctica subyace una teoría y su mutuo condicionamiento debe ser consciente para potenciar alternativas.

La formación general y específica de un diseñador, necesita de una instrumentación teórica diversa: Metodología, sistematización gráfica, criterios sintácticos, conceptos matemáticos, teoría de la comunicación, información histórica, teoría de la estética, etc. En general, diríamos, que el estudiante necesita desarrollar su capacidad de abstracción, para potenciar su práctica con una lógica operacional reflexiva, más allá de destrezas manuales y ingenio creativo.

Profundizando en los fundamentos ideológicos que guían nuestra propuesta de enseñanza-aprendizaje del diseño, es preciso señalar que: El diseño es operador de formas, por lo tanto la "morfología" es una disciplina involucrada. Si llamamos morfología al estudio de las formas debiéramos especificar que el estudio de las formas en cuanto "productos culturales" es decir entidades generadas y operadas por culturas concretas. Si las entidades son neutras en la geometría, no lo son para la morfología. Esta plantea en su modo de generar y construir una forma, la "interpretación" de la entidad geométrica, de los elementos que definen su estructura abstracta y que son seleccionados por la morfología.

Una determinada cultura hace que el hombre, no un hombre universal, sino un individuo perteneciente a esa cultura interprete y produzca formas como hechos propios. El solo acto de describir, verbal o gráficamente una forma supone ineludiblemente una interpretación, una particular calificación de sus elementos y propiedades.

Así las formas portan sentido para una determinada cultura y así también el diseño, operador de formas en última instancia, no es un ejercicio neutro de resolución de problemas funcionales, sino una práctica comprometida con el contexto social al que sirve.

El diseño es un lenguaje y, por lo tanto es un producto social, es un producto histórico y, sus respuestas son validas en función de la "portación de sentido".

El diseño es una propuesta de confirmación o transformación del hábitat donde se inserta. No es casual, sin lugar a dudas, que a lo largo de la historia, las transformaciones en el campo del diseño fueran siempre simultáneas e interactuantes con replanteos en el orden social y cambios en las corrientes de pensamiento.

La morfología puede, entonces, ser entendida como el estudio de los modos en que una cultura concreta entiende y organiza las formas. Estos modos se expresan en objetos, en usos, en registros gráficos y en su producción, es decir en todos los aspectos en que se realizan y operan las formas.

Podríamos manifestar, a manera de síntesis, que hay tres factores que interactúan en la forma y son ineludibles: Disposición y cualidades físicas, instrumentos teóricos y materiales; y, contexto cultural.

La disposición física es el sustento material que las posibilita, en otras palabras, su existencia real.

El instrumento las genera, potencia y a la vez, limita sus posibilidades, tanto en el diseño como en la producción.

El contexto, en su relación condicionante como estructura social que induce y prefiere determinados lenguajes formales, genera o revalora los instrumentos teóricos y materiales.

La forma existe en la conciencia histórica. El aislamiento de alguno de estos tres factores produce inevitablemente concepciones parcializadas. Sólo el análisis de los modos particulares de interacción entre estos tres factores de la forma, permite explicarla y entenderla a través de la Historia y evidencia su condición de "producto cultural".

El supuesto básico para hablar de la enseñanza del Diseño, será entender a éste como una praxis calificada de intervención en el hábitat,

más allá de una resolución de problemas convencionalmente planteados. Si así fuera, los criterios para validar un diseño se agotarían en cánones pre codificados, fácilmente transmisibles y repetidos a través de los tiempos.

La problemática central en nuestra propuesta para la enseñanza-aprendizaje del diseño es atender al campo significativo simultáneamente con el campo operativo. La operatoria atiende a los desarrollos teóricos que proveen al estudiante de criterios racionales en cuanto a instrumentos para analizar y generar formas. La significación plantea una forma de valoración en el amplio espectro de posibilidades que generan los instrumentos teóricos.

El diseño deberá entenderse entonces como una disciplina que sintetiza el plano de lo científico y lo creativo, en una propuesta "con sentido".

Con frecuencia se habla de ideología del diseño, es decir, una orientación o tendencia hacia determinadas formas o, más bien tipologías formales. Sin embargo lo importante no es definir una ideología rotulada, según tal o cual tendencia; sino comprender la significación de una operatoria en el diseño, más allá de modelos preestablecidos.

En la enseñanza, es imprescindible encarar una lógica del diseño, para racionalizar la operatoria y la significación, para potenciar la generación de imágenes comprometidas con el contexto.

De otra parte, es necesario precisar que si bien es cierto que el planteo de la enseñanza del diseño lleva a una fragmentación en áreas específicas para profundizar conocimientos; es imprescindible integrar para profundizar una síntesis comprensible para el estudiante.

De poco o nada sirve conocer las técnicas productivas y comportamiento de materiales si no se entiende la significación de la tecnología, las posibilidades expresivas en última instancia. Igual cosa ocurre con los sistemas gráficos del dibujo, si se aprenden como mero hecho representacional y no se los entiende como herramientas que posibilitan la prefiguración en el diseño, a la vez que condicionan; es

decir si no se entiende la correspondencia que existe entre la imagen y el medio gráfico que sugiere o transmite.

De la misma manera, sólo cobra sentido la investigación histórica cuando se entienden los cambios cualitativos acontecidos en el diseño y su interacción con el contexto social.

Cabe también señalar que la problemática del diseño en la enseñanza debe plantearse a partir de criterios generales, para comprender su lógica, su sentido y sus implicaciones. En una comparación entre lenguaje hablado y diseño diríamos que, para poder utilizar correctamente ese lenguaje, es necesario conocer su gramática, su lógica interna. Es así como puede plantearse la problemática formal, entendiendo al diseño como un lenguaje que permitirá resolver funciones específicas en conjunción con la tecnología. Es necesario entender la génesis del diseño para poder intencionar luego el producto individual; es decir, es necesario profundizar en el diseño generalizado (mal llamado diseño básico), como preámbulo al diseño específico (o aplicado).

Sobre la base de los principios enunciados, cabe proponer algunos puntos generales, como guías del proceso de formación académica del diseñador.

- La Enseñanza del Diseño debe orientarse a que esta profesión sea efectivamente, desde su propia especificidad, un medio más de liberación nacional, contribuyendo a la creación de un nuevo modelo social basado en nuestras raíces, en nuestro potencial tecnológico y en una profunda conciencia de identidad cultural.

A partir de la necesaria diferenciación entre campo de acción del diseño y mercado del diseño: entendiendo al primero como el territorio posible, la alternativa potencial de la proyección del quehacer en un determinado medio y por lo tanto el espacio de mayor amplitud que implica lo que se hace, lo que no se ha hecho y lo que se podrá hacer; y, por el contrario, el mercado del diseño por lo que habitualmente el medio comercial y productivo requiere de la disciplina, siendo en este sentido, un sector del campo que comprende los trabajos que surgen de los requerimientos del parque productivo, "la Enseñanza del Diseño debiera, por lo tanto, orientarse hacia la libertad del campo y sustentarse sobre la

realidad del mercado". El tener como guía de enseñanza el campo del diseño, estimula el proceso educativo porque "otorga la disposición de abrirse hasta donde lo determine el horizonte de una dinámica puesta al servicio de las necesidades de la sociedad"<sup>2</sup>.

- Frente a las condiciones impuestas por el mercado, en una sociedad como la nuestra, que llevan a que el diseño se oriente a satisfacer requerimientos de las minorías poblacionales, la enseñanza deberá tender a una profunda concientización de la función social y del contenido democrático del diseño.

<sup>2</sup> Ver: González Ruiz, Guillermo. *Op. cit.* p. 43

# **LA ORIENTACIÓN DE LA ENSEÑANZA DEL DISEÑO EN EL PAÍS**

**Arq. Fausto Carrera**



El Diseño como actividad sistemática en América Latina, en realidad, está en sus inicios, si bien el espíritu creativo e innovador fue el patrimonio de hombres e instituciones audaces que incursionaron en la conformación de objetos y sistemas de uso social, su aislamiento vernáculo mermó su impacto al punto de no encontrar el eco solidario del estado y de la gran empresa privada para recoger la experiencia, apoyarla y desarrollarla.

El diseño nace como respuesta a las inminentes necesidades que plantea la industria y la empresa; disponemos de una pequeña y mediana industria que realmente es la columna vertebral en la economía del país y una industria en crecimiento que busca respuestas a las necesidades y posibilidades del país, y que no pueden desenvolverse sin una dinámica propia en cuanto al desarrollo de sus productos y el mejoramiento de las condiciones de producción.

Igualmente, un sector productivo que desea aprovechar y optimizar el uso de los recursos no renovables y de la tecnología, no puede lograr un verdadero despegue ni un significativo avance, sin la utilización del más importante de los recursos humanos: la creatividad.

El diseño juega en este aspecto un papel decisivo: es la disciplina profesional que orienta el uso de la creatividad hacia el logro de una producción más eficiente. Su aplicación se traduce en la consecución de productos más adecuados a las necesidades del mercado.

El diseño representa la posibilidad de aprovechar óptimamente la tecnología, desarrollar nuevos o más eficientes procesos; permite llegar al uso racional de los recursos humanos y naturales disponibles y aumentar el valor agregado de nuestras manufacturas.

El diseño da la opción de aumentar la competitividad de nuestros productos, no sólo en los mercados internos sino también en el exterior.

Frente a esta necesidad real y emergente de diseñadores, industriales y gráficos que puedan desarrollar productos, mejorar la calidad y presentación de los que se producen en el país, que puedan dedicarse a la vez al mejoramiento de nuestra propia tecnología, a la

investigación de tecnologías sustantivas y adaptación de las foráneas, que faciliten el desarrollo de productos en las diversas áreas como alimentación, agricultura, educación, salud, transporte, comercio, vivienda, la educación superior enfrenta al reto de preparar diseñadores que respondan a esta necesidad, que en nuestro caso, el ecuatoriano, el retraso y el olvido han sido más expresivos y notorios, sin embargo ya se puede verificar algún despertar de la conciencia de la necesidad del diseño como práctica académica, científica y técnica con la labor académica desarrollada por instituciones educativas a nivel estatal o a nivel privado.

En el nivel académico superior, sólo en las últimas décadas se ha podido reivindicar la dedicación sistemática y el profesionalismo que busca, en las raíces de nuestra cultura objetual, la realización de nuestra identidad en un entorno de objetos diseñados por nosotros y para nosotros.

Como instituciones educativas, nos hemos visto enfrentadas a un proceso de enseñanza-aprendizaje muy diferente al de otras profesiones. La práctica académica en el diseño tiene sus propias características que difieren sustancialmente con las profesiones tradicionales, lo que hace necesario el analizar los elementos que inciden directa o indirectamente en la educación del diseñador.

Queremos, como institución inmersa en el problema de desarrollo del diseño en el país, dar nuestro aporte a la formación del diseñador, que la experiencia obtenida en varios años de docencia y luego en los pocos años como Institución Educativa sirva como elemento de análisis y discusión, ya que el objetivo que se persigue es el optimizar nuestros recursos humanos y naturales, crear un proceso, una metodología académica capaz de orientar y formar diseñadores conscientes de su realidad, y que puedan desarrollar el diseño en los diferentes campos de acuerdo a nuestros avances y limitaciones tecnológicas y en respuesta a las necesidades sociales.

Antes de iniciar un análisis respecto del proceso académico se hace necesario el establecer como marco, el diseño y su definición.

Diseño es una palabra muy frecuente en nuestra época, no sólo en los ámbitos profesionales, (arquitectura, industria, gráfica, etc.) sino que, además, se la usa en muchos sectores de nuestra sociedad contemporánea. Este término se ha infiltrado en todos los campos, hoy se diseña tanto un mueble o un edificio como un programa político o una planificación económica, una campaña electoral o un logotipo.

Posiblemente sea este abuso en la utilización de la palabra diseño, la circunstancia que ha conducido a la confusión que hoy la rodea; incluso en los propios ambientes profesionales no existe una unidad de criterio, y hasta desconocimiento respecto a su definición, la extensión de este concepto o los rasgos que le son característicos.

Podemos decir que: Diseño es el conjunto de actividades que conducen, desde la consideración de una necesidad no resuelta, hasta la realización industrial o gráfica del objeto que pueda satisfacerla.

De acuerdo con lo anterior consideramos que las características definitorias de un proceso de diseño son dos:

En **primer lugar** su condición de respuesta a unas exigencias funcionales no atendidas hasta aquel momento, tanto materiales como de carácter signifiante; lógicamente la relación que orienta al hombre con los objetos que conforman su entorno cotidiano no se limita a su mera utilización mecánica exigiendo al usuario de aquel objeto determinadas características no vinculadas de forma necesaria a su propia realidad física, estética, cultural, en sus contenidos semánticos, icónicos, etc.

En **segundo lugar**, consustancialmente con el concepto de diseño, la sujeción a las condiciones técnicas, económicas y productivas que imponen su realización seriada, de alguna manera, su condición de bien comerciable, deriva de forma directa de las características que imponen este proceso de producción.

Si bien el diseño participa de un origen común, cada uno de los campos del diseño tiene unas características bien definidas de acuerdo con los objetivos de su especialidad y se apoya en las diferentes materias que definen el proceso de diseño en esa área.

En nuestro caso concreto, en el Metropolitano Instituto Superior de Diseño, se estudia el Diseño Industrial y el Diseño Gráfico como especializaciones, cada una con sus propias características y objetivos, siguiendo un proceso de planificación creativa cuya metodología sigue una secuencia progresiva de investigación, formulación de proyectos, realización propia e inherente a cada especialización, puesto que el Diseño Gráfico, como profesión que se desarrolla dentro de la comunicación visual, es totalmente diferente al Diseño Industrial que se desarrolla dentro de la formulación de proyectos de los objetos-productos; por lo que, los planes académicos deben estar en relación con el perfil profesional que cada especialización exige y junto a éste, el perfil del mercado ocupacional.

El desarrollo del diseño debe ser consecuente al momento histórico, a las características que distinguen y representan a un grupo social, al territorio y entorno donde permanece el individuo; debe dar respuesta válida y sobre todo práctica a las necesidades de ese grupo social, pero estas respuestas no se refieren a la concepción del diseño discordante con la tecnología del país, sino va más allá, tiene que ver con las costumbres, las condiciones del entorno, la comunicación y el lenguaje, los recursos naturales e implicaciones del lugar geográfico, su tecnología y su industria, que en resumen son la esencia del carácter del país y, la formación del diseñador, debería responder a esas necesidades sociales, partiendo del análisis de un sistema completo, ambiental, cultural, social, económico, productivo, etc. Mas en la realidad no se da así, porque el desarrollo del diseño obedece a un proceso, a un largo proceso de maduración inevitable y por el que toda institución ha recorrido y mucho más cuando el diseño es muy joven en nuestro país.

Creemos que actualmente la estructura académica no responde a las necesidades sociales porque se limita a ser únicamente eso, estructura académica, separada de la realidad, con un desconocimiento del medio para el cual está educando, desde la tecnología, hasta la producción.

Realmente la institución que ofrece diseño como formación debiera hacer un análisis respecto de los propósitos que tiene la formación del diseñador en relación con las características y necesidades que cada especialización exige, delimitando claramente los campos en el que intervienen cada especialización así como las actividades que el

diseñador gráfico, o industrial desarrollan, para de acuerdo con ello, determinar su perfil profesional, y pueda darse la verdadera orientación a través del pensum y un programa académico como respuesta a éste.

En síntesis se podría expresar así: El diseñador industrial o gráfico ¿"Qué necesita saber, ¿Cómo podemos enseñarlo? y ¿En qué medida podemos lograr que las respuestas - Qué y Cómo no entren en contradicción con los intereses de la creatividad o con los del grupo social para el que está diseñando?" Esto sólo podríamos lograrlo en el momento en que las instituciones educativas conformen su plan académico en relación a un estudio consciente de nuestra realidad, ya que la calidad de preparación del diseñador estará en relación directa de la calidad del pensum académico, de la orientación que tenga, de la calidad y preparación del personal docente y del estudio consciente de la inserción del diseñador en el mercado de trabajo.

Todo esto no sucede en la realidad, la realidad de la empresa, de la industria, de la sociedad choca con la realidad académica; creemos que básicamente obedece a que:

1. Los planes académicos no responden, en la mayoría de casos, al perfil profesional del diseñador, o las necesidades planteadas por la sociedad, la empresa, la industria.
2. Los planes académicos han sido desarrollados tomando como referentes modelos europeos; se toma como máxima referencia la Bauhaus tratando de reproducir su forma de enseñanza, queriendo hacer de nuestras escuelas otras Bauhaus ecuatorianas o latinoamericanas.
3. Las personas que imparten la enseñanza en el diseño, han sido preparadas en la escuela tradicional europea, o en otros países que desarrollan el diseño industrial o el diseño gráfico (los pocos que se han profesionalizado fuera del país) y los que se han autoformado provienen de otras especializaciones; las más cercanas: arte o arquitectura, lo que determina una repetición de los modelos en un distinto medio como el nuestro, por una parte, o la inserción de otros criterios que están cercanos pero que desvirtúan la naturaleza propia de cada especialidad.

Comprendemos que las Escuelas de Diseño han partido de modelos ya existentes, pero se hace necesaria la revisión de éstos, en relación a nuestras propias necesidades y experiencias a fin de superarlas y establecer sistemas de enseñanza que sean respuesta a nuestro contexto social.

4. No existen docentes en diseño, somos diseñadores profesionales que incurrimos en la docencia más no docentes profesionales.
5. El proceso académico no se basa en la investigación y una buena parte de las materias que se desarrollan en el plan académico no están relacionadas con la especialización.
6. No existen referentes ni a nivel profesional ni a nivel académico, lo que implica tomar referentes de otros países norteamericanos o europeos.

De lo anterior se desprende la necesidad de que las instituciones que imparten el diseño, sea cual fuere la especialidad, no se circunscriban únicamente a dar conocimientos sino que deben intervenir directamente en la investigación, en la producción y en la extensión como fundamentos de desarrollo de la especialidad.

Los planes académicos deben tener una relación muy estrecha con nuestra realidad productiva, y la educación debe estar en conjunción con la producción; los temas o proyectos que se desarrollen en la Institución deben responder a la necesidad real e inmediata de la industria o la empresa y el estudiante deberá formarse bajo esa realidad; deben desarrollarse no únicamente proyectos académicos sino junto con ellos, proyectos experimentales, y los que se relacionan con la producción industrial.

Pero, para ello es necesario conocer la industria, la empresa, sus necesidades, su equipamiento, sus limitaciones, su producción, su personal, su alcance, etc., etc. Se puede dar como ejemplo en algunas industrias que hemos visitado en prácticas o visitas académicas, que la falta de dirección en el diseño y producción hace que no lleguen a utilizar ni el 10 % de sus instalaciones y maquinaria, o que el desperdicio de materia prima sea tan alto que casi iguale al de la producción real.

Se deberá establecer una investigación real a fin de cambiar el sistema enseñanza-aprendizaje, al menos en la forma que hasta ahora se ha venido implementando, analizar cómo están conformadas nuestras estructuras educativas, y los resultados que obtenemos de ellas, ya que nuestro problema está en las deficiencias que el estudiante trae consigo, fruto de un sistema educativo decadente y eminentemente teórico.

Deberá analizarse más de cerca el mundo actual con sus innumerables problemas de información, comunicación, producción, etc. que están patentes y sin soluciones, y en su análisis se encontrarán claras bases para la definición de la profesión.

Analizar no solamente, si el plan académico tiene las materias necesarias sino si esas materias realmente inciden en la preparación del diseñador; una buena parte de las materias que se desarrollan en diseño como especialidad, provienen de otras especializaciones o de áreas diferentes que en ningún caso han sido analizadas en su participación directa en el diseño; pongamos como ejemplo: el caso de Dibujo Técnico que ha sido tomado de la arquitectura o de la ingeniería, para darlo como materia básica en diseño industrial o diseño gráfico, se reproducen los mismos ejercicios y con el mismo lenguaje de la arquitectura o la ingeniería, tratando con esto de dar solución al problema de diseño; el diseño básico lo hemos tomado del Arte y le repetimos en diseño, y ni hablar de otras materias teóricas como semiótica, estética, etc. en donde muchas veces el profesor desconoce el diseño y su práctica.

El diseño es una profesión eminentemente práctica; basa su desarrollo en el hecho práctico sustentado en una teoría; mas esto no se da, nos encontramos frente a un divorcio entre teoría y práctica; la atomización de la profesión dada por la estructura académica ahonda y profundiza esta división.

¿Cómo se puede enseñar estética, ergonomía, etc. si el profesor jamás incidió en el diseño, o simplemente el dar clases lo hace muchas veces por hobby cuando su verdadera actividad no está en el diseño sino en otro campo?

Creo que el teórico no aporta en su verdadera medida al diseño, pues nunca ha incidido en la práctica; en el futuro, el diseñador debe conocer la teoría; es decir debemos tener un diseñador que esté al tanto de la comunicación o la Semiótica, y no un semiótico como profesor.

El diseño industrial o gráfico, a pesar de desarrollarse desde algún tiempo, aún cuando en muchos casos sea en forma empírica, no tiene referentes ni a nivel profesional ni a nivel académico; las líneas o normas a nivel industrial o gráfico fueron implantadas en América Latina, y por ende en Ecuador, sin ningún cambio, como puede observarse, por ejemplo en la línea industrial del mueble, que centraliza la actividad del diseñador industrial o de la publicidad en el gráfico, en donde todos los referentes son foráneos; conocemos más de cerca los diseñadores italianos, franceses, norteamericanos, japoneses, etc., mas desconocemos los diseñadores ecuatorianos, y más aún los latinoamericanos.

Como instituciones se deberá crear este tipo de referentes, al principio como parte académica y luego como parte de producción e investigación a través de exposiciones académicas de profesores o estudiantes, intercambios de docentes y alumnos, eventos de discusión y evaluación de planes y programas académicos, en relación con el avance de la industria o de la gráfica, pues aún no se han desarrollado totalmente los campos en los que incide el profesional diseñador.

Cursos de extensión que partan de la investigación en el diseño hacia la actualización docente, o de diseñadores que se encuentran en el campo ocupacional, crear muestras de diseños realizados por profesionales en el diseño; publicar nuestras experiencias a nivel académico, etc., etc.

Finalmente, el mayor problema que enfrentamos en el diseño es el de legitimar su existencia como disciplina capaz de mejorar cualitativamente el entorno, por su aporte a la innovación, por su contribución al mejoramiento de los objetos, etc., etc. Que el diseño pueda ser entendido desde los propios diseñadores, los usuarios, los empresarios y hasta los funcionarios del Estado. Esto implica llevar el diseño más allá de los diseñadores y convertirlo en un elemento de educación general y no solamente educación académica, pues, en nuestro

campo olvidado del diseño industrial y diseño gráfico, hay también una gran tarea en la oposición a la dependencia extranjera que significa, no sólo una colonización a través de los objetos, sino la colonización de la sensibilidad; no sólo importamos productos, sino estilos de vida.

Lo expuesto obedece a la necesidad de que el diseño tome las verdaderas características que le son inherentes' que en el desarrollo del diseño estamos inmersas las diferentes instituciones sean estatales o particulares<sup>1</sup> que impartimos el diseño como enseñanza; que el diseño no se circunscriba a una zona, a una región o a una institución; el problema del diseño es un problema nacional, un problema de educación, de producción, de investigación y solamente un análisis consciente de nuestra participación en el desarrollo del país determinará el que, como escuelas de diseño, podamos formar diseñadores con verdadera orientación, con sus propias características ecuatorianas y latinoamericanas, seguros de sus conocimientos y que puedan responder verdaderamente a las necesidades que su medio les ofrece; seguramente no lo prepararemos para hacer calculadoras, automóviles o computadoras; prepararemos un profesional de inversión capaz de proyectar, investigar y administrar; un diseñador consciente de su responsabilidad social como profesional y sobre todo como ecuatoriano.



# **EL DISEÑO INDUSTRIAL**

**Ing. Carlos Sotomayor**



## **Introducción**

Preocupado hoy más que nunca por la situación que atraviesa nuestro querido Ecuador, pensando en que no merece tal suerte, y al presentarse una inmejorable oportunidad, no he querido ni podido dejar pasar por alto, el plasmar en realidad una inquietud que la he mantenido durante mucho tiempo, referida a un tema tan importante como apasionante que es el DISEÑO INDUSTRIAL.

Cuando los recursos son cada vez más limitados, las necesidades más crecientes, la competencia más exigente, disponemos a la mano de una disciplina hasta hoy generalmente desconocida u olvidada, en definitiva no utilizada, que está llamada a convertirse en una herramienta de trabajo inmejorable, que puede producir resultados impredecibles y profundos cambios SOCIALES-ECONÓMICOS-TÉCNICOS, con el afán de optimizar la utilización de los recursos humanos, materiales y económicos y mejorar el nivel de vida de los ecuatorianos.

## **EL DISEÑO INDUSTRIAL**

### **La razón de ser**

EL PRODUCTO, QUE ES LA RAZÓN DE SER DE UNA EMPRESA, reclama la atención de un especialista, y que es precisamente el diseñador industrial, encargado de "ORGANIZAR" el producto, al igual que el jefe de la empresa organiza la misma.

### **La profesión**

EL DISEÑADOR INDUSTRIAL NO OCUPA EL LUGAR DE UNA PERSONA, cumple una actividad dentro de un nuevo campo o función de la empresa. Comenzó siendo un hombre solo, por ser pionero de una nueva disciplina; hoy se forman verdaderos

equipos, por la multiplicidad de materias de que debe estar informado, y en las que debe trabajar, y el diseño industrial rinde un servicio que se integra a los otros, el técnico y el comercial, formando las bases para que nazca el producto ideado en su síntesis y detalles, originándose tres campos definidos de: ORGANIZAR, PREVEER Y PLANIFICAR LA PRODUCCION.

De esta forma, se cubre con el ingeniero la promoción técnica; con comercialización la búsqueda de mercado y sus ventas; y con el diseñador la organización formal del producto.

## La formación

Los estudios de diseño industrial deben situarse a nivel de enseñanza superior, tendiendo a enseñar un método de trabajo y a desarrollar el espíritu de síntesis, la imaginación y la personalidad. Comprende:

- *Formación Técnica:* Conocimiento de materiales y procedimientos de fabricación.
- *Formación Artística:* Historia y Filosofía del Arte, Diseño, experimentación de formas, tamaños y colores, comunicación, etc.
- *Formación Económica:* Nociones generales de contabilidad, estudio de mercado, análisis de costos, etc.
- *Formación en Ciencias Humanas:* Sociología, Filosofía, Antropología, Relaciones hombre-objeto, etc.

Se debe tomar en cuenta la necesidad de integrar y conseguir una aplicación práctica de estos conocimientos.

## **Su objetivo**

El diseño industrial tiene por objetivo la creación de productos a realizar industrialmente, que respondan simultáneamente a las exigencias de la técnica, la función y la estética, siendo un medio irremplazable de lograr economía en la utilización de los materiales, mejorar la calidad, aumentar la productividad, mediante el análisis de los productos.

La continua innovación dada por el creciente cambio tecnológico, que lleva consigo una cada vez más amplia diversidad de productos, que se acentúa aún más por la gran variedad de gustos, preferencias y necesidades de los consumidores, señalando con esto las amplias posibilidades que ofrece el diseño industrial, disciplina de nuestro tiempo, nacida en un mundo de continuo progreso, pero que supone un constante esfuerzo de creación e innovación, siendo un medio indispensable para promover el desarrollo y mejorar la competitividad en circunstancias en que la comercialización de productos alcanza cada vez niveles de la más dura competencia.

## **Su necesidad**

Hoy, a las necesidades técnicas propias de la industria, deben juntarse la inteligencia y la más fina sensibilidad al servicio de lo funcional, económico y estético, si se quiere entrar a competir en los cada día más reñidos mercados, debiendo satisfacer no solamente con las más exigibles normas técnicas sino también estéticas.

Es así como el diseño y la investigación, en su contribución al mejoramiento del entorno humano, prestan un singular servicio al bienestar social.

## **El diseño industrial en el Ecuador**

El diseño industrial es una disciplina mundialmente aceptada, así por ejemplo, en Estados Unidos ninguna firma importante trabaja sin los consejos de un diseñador, en Europa esta disciplina se implantó progresivamente, convirtiéndose en la base de la expansión comercial con una gran rentabilidad.

Siendo el diseño un medio indispensable para el desarrollo industrial, y encontrándose el Ecuador ante una nueva etapa, debemos considerar que se hace absolutamente necesario incorporar el diseño a la industria ecuatoriana, tanto como creación estético-industrial como necesidad ergonómica (hombre-máquina) realizada por un profesional específico.

- *Situación actual:* No es fácil poder valorar el grado alcanzado por la industria ecuatoriana en este trascendente campo del diseño; pero en general, si existe desconocimiento de esta disciplina, y por lo tanto de una clara conciencia empresarial en la materia, puede decirse que no se advierte en el país una debida atención y preocupación en los medios industriales hacia este elemento fundamental en la preparación y fabricación de un producto.

Salvo raras excepciones, por lo general se recurre a la fácil copia de revistas, catálogos o muestras de productos extranjeros similares, sin pensar que en esos lugares, antes de lanzar el producto al mercado, han realizado un estudio previo del diseño del producto, con un análisis exhaustivo, teniendo en cuenta los diversos aspectos generales del diseño, lo que forzosamente coloca a nuestros productos en manifiestas condiciones de inferioridad.

Es notorio que el industrial ecuatoriano generalmente no hace uso del diseñador especializado; en cambio, ventajosamente, los arquitectos vienen dando pruebas de esfuerzos particulares muy destacados en este campo, aunque en forma muy limitada. Estas consideraciones pueden hacerse extensivas al campo de la artesanía en el país, el Ecuador cuenta con artistas plásticos, arquitectos, dibujantes, de prestigio internacional, singularmente dotados en el diseño aplicado a las artes manuales, pero que desgraciadamente no son aprovechadas estas condiciones naturales, pero que sirven para demostrar y alentar las enormes posibilidades de una renovación que se debe definitivamente emprender.

- *Necesidad de cambio:* En un mundo en que el cambio y la mutación son características de la época; en el que cualquier acción, y mucho más en el campo de la industria, ha de ser dirigida en función de

ese cambio, el hombre de empresa, generalmente como sucede en el Ecuador, ha de reconocer y admitir que debe estar a la vanguardia de este proceso natural de transformación.

Es cierto que en los últimos tiempos han surgido nuevas generaciones de empresarios con una mentalidad moderna, abierta a las innovaciones tecnológicas de los países más avanzados en grado de desarrollo industrial; pero se hace necesario una mayor dinamia, audacia e imaginación por parte de los mismos, sobre todo en esta época en que existe de por medio una nueva coyuntura que ofrece el acuerdo de Cartagena, dentro del cual Ecuador tiene un trato preferencial, en su condición de país de menor desarrollo económico.

Ante esta realidad cabe preguntarse el por qué demoramos el reto de señalar para el diseño industrial la importancia y el lugar justo, necesario e imprescindible que le corresponde, haciéndose imperiosa esta necesidad.

## **EL DISEÑADOR INDUSTRIAL**

El diseñador industrial es una persona cualificada por su formación, sus conocimientos técnicos, su experiencia y sensibilidad visual, para proponer los materiales, formas, estructuras y decoración de productos que han de ser fabricados en cantidad, por procesos industriales, y está llamado a ser ocupado en los diferentes niveles inherentes al desarrollo de un producto, como gestión, producción, embalaje, publicidad, exposiciones, ventas, cuando la solución de los problemas reclama la apreciación tanto de valores visuales como de los conocimientos técnicos y de la experiencia.

### **Campo de sus servicios a la empresa.**

La actividad del diseñador comprende el estudio de un producto y su contextura. El diseñador puede actuar como:

- *CONSEJERO ESTÉTICO*: Aporta una visión nueva del producto, puede proponer soluciones

inéditas que influirán favorablemente en las ventas.

- **COORDINADOR:** Su trabajo de investigación opera en colaboración con los servicios técnicos y comerciales, ya sea para crear o renovar en busca de conseguir la solución más adecuada; constituye un elemento nuevo en la empresa, él recoge y examina todos los dominios de un problema preciso.
- **COMO CREADOR:** El hace la síntesis de todos estos elementos y propone la solución formal que le parece la más adecuada.

**Criterios de su investigación:** estos son:

- La orientación del mercado
- El servicio a rendir y utilizar (FUNCIÓN)
- La racionalización de la producción
- El precio competitivo
- La calidad del producto
- La personalidad
- La seducción, con equilibrio y armonía de volúmenes, de materiales y colores.

El diseñador industrial, igualmente, puede crear la **IMAGEN DE LA EMPRESA** mediante la conjugación y unión de manifestaciones visuales de embalaje, color, impresión gráfica, publicidad, medios de transporte, lugar de trabajo, de venta y exposición, etc., buscando una unidad gracias a un adecuado control estético general y logrando dar una **PERSONALIDAD**, que se convierta en elemento publicitario esencial.

### **El diseñador como elemento nuevo al servicio de la empresa**

La experiencia ha demostrado que su gran incidencia conduce favorablemente, con gran eficacia, a la concepción, realización y venta de un producto.

## **Actividad del diseñador**

Para resaltar algunas de sus actividades mencionaremos ciertos casos en que el industrial requiere del diseñador:

- a. Al estudiar un programa de orden general, donde el producto a crear no ha sido definido todavía, y en este caso el diseñador ha de partir de la idea o tesis suministrada por el industrial, a la que debe limitar su investigación.
- b. Para materializar una idea o una invención.
- c. Para re estudiar totalmente un producto existente.
- d. Para modificar parcialmente un producto existente.

En ciertos casos, la iniciativa puede tomarla el diseñador, proponiendo al industrial proyectos susceptibles de ser realizados y que pueden generar ventajas.

## **Proceso de trabajo**

Generalmente es el siguiente:

*La encuesta:* El diseñador deberá informarse totalmente de los servicios que ha de prestar a la empresa.

*El análisis:* El diseñador ordenará los elementos de la encuesta y presentará una visión del problema.

*El programa:* Tomando como base el primer informe, se discutirá el mismo mediante un intercambio de opiniones y puntos de vista entre el personal responsable que esté inmerso en el problema, a fin de elaborar el programa de trabajo definitivo.

*La síntesis:* Con el acuerdo definitivo, el diseñador comienza el estudio profundo de cada punto del programa, en busca de conseguir una idea

global o de conjunto a partir de sus diferentes elementos, es decir el anteproyecto avanza hasta llegar al proyecto definitivo.

*La realización:* El diseñador elabora el plan de ejecución, por etapas sucesivas, hasta la realización final, utilizando como ayuda planos, esquemas, maquetas, prototipos realizados por otros servicios de la empresa o en estrecha colaboración con ellos.

En la fabricación, el diseñador debe efectuar, en colaboración con los demás servicios competentes de la empresa, el seguimiento de la perfecta ejecución de la planificación y programación establecidas.

La comercialización y el servicio postventas sirven como retroalimentación para posibles modificaciones y mejoramientos.

## **CAPACITACIÓN Y SERVICIO**

El DISEÑO INDUSTRIAL está considerado como un problema de estructura y como un método de promoción de ventas, no se dirige solamente a analizar y mejorar el aspecto y características de un producto, sino también a hacerlo más lógico, más económico de fabricar, más agradable de utilizar.

Por lo tanto, el diseño reporta a las empresas que lo utilizan grandes ventajas, constituyéndose en un elemento clave en la expansión de mercados tanto internos como externos, evitando o disminuyendo las importaciones y aumentando las exportaciones al hacer más competitivo el producto, con incidencia positiva de tipo económico, social y técnico, que al final repercute en un ahorro de divisas por una promoción de exportaciones.

Este panorama refleja la importancia del diseño en el mundo industrial, como instrumento irremplazable puesto al servicio del hombre de empresa que desea lanzar sus productos a la dura competencia del mercado, con los máximos argumentos de venta, abriéndose un sugestivo campo, en el que todos debemos ser llamados a participar de una u otra forma en esta tarea trascendental.

La tarea a desarrollar es apasionante, pero también grande y dura, así como también inevitable en circunstancias en que los recursos escasean y las necesidades aumentan. Desde mi punto de vista comprende dos campos de acción:

- *Preparación del elemento humano:* Mediante la enseñanza, capacitación y entrenamiento en el diseño industrial, para lograr personal calificado, con fuertes inquietudes y excelente formación; con un completo y armonioso desenvolvimiento de la personalidad y como fuente inagotable de valiosos medios de expansión, con espíritu constructivo y poder de investigación, observación y creación.
- *Establecimiento del servicio de diseño industrial:* Creando Institutos o Centros de Servicio especializados en diseño industrial e implantando el mismo en las empresas, es decir contratar el servicio o mantenerlo como fuerza propia en su rol.

Es por tanto responsabilidad compartida del Estado, de Centros de Enseñanza, del Sector Industrial, del Comercio, Empresarios en general, responsable cada uno de los problemas del diseño industrial en su dominio particular, pero dentro de una concepción integral y única.

Se distinguen dos campos definidos: El de la enseñanza-aprendizaje o área académica y el de la explotación del servicio.

Demás está analizar la importancia y ventajas desde el punto de vista académico, más bien se debe recalcar que tendrá una tremenda incidencia en el segundo aspecto, es decir, en la utilización del diseño industrial, siendo éste un excelente mecanismo de elevar la productividad, de incrementar la oferta y la demanda, en definitiva elevar el nivel de vida, generándose entonces lo que podríamos llamar la espiral de la productividad, influyendo el aspecto, académico en el productivo, y éste en ventajas que generarán nuevas oportunidades, que a su vez requerirán nuevos estudios y así sucesivamente.

## **Servicios que pueden rendir los institutos o centros de diseño industrial**

Pueden convertirse en un Centro de Documentación, Información y Consulta, donde se disponga de bibliografía, folletos y revistas especializadas; archivo por tipos de fabricación y procesos, así como llevar un registro e inventario de las novedades e innovaciones tecnológicas, convirtiéndose en un documento-fuente para la elaboración de boletines y revistas de información.

Relacionándose con instituciones similares, pueden dar información a/o de sus miembros sobre las posibilidades de mercado.

Promocionando y apoyando la expansión comercial de los productos más destacados, organizando alrededor de ellos publicidad de prestigio, exhibiciones, ferias, etc.

Documentando y asesorando a las empresas en un dominio en el que no es la especialidad de ellas. Propiciando la divulgación del diseño industrial en los distintos medios sociales, económicos y culturales, creando conciencia sobre esta disciplina.

Auspiciando la información al consumidor sobre los diferentes productos.

Manteniendo registro de diseñadores nacionales y extranjeros, para conocer sus orientaciones y especialidades, convirtiéndose en un banco de datos e inclusive de empleo.

Organizando viajes, sesiones, exposición de filmes, documentales, jornadas de estudio y actualización, conferencias, seminarios, etc.

Es decir tratando de mantener una actualización constante sobre innovaciones, cambios, conocimiento de métodos de perfeccionamiento, de transformación de los materiales, de elaboración de nuevos productos, mejoras de las técnicas, procesos de fabricación, etc.

## CONCLUSIÓN

Deseo fervientemente que cuanto antecede, fruto de una preocupación de muchos años, haya podido reflejar, con la debida claridad y precisión, la importancia y necesidad del diseño industrial en nuestros días y, de cara al futuro, como un instrumento, una herramienta de trabajo imprescindible, que reporta innegables ventajas, puestas al servicio del HOMBRE DE EMPRESA. Hago votos para que se haga realidad y no quede en ilusión simplemente.



## **ECONOMÍA POLÍTICA Y DISEÑO**

**Dr. Carlos Rojas Reyes**



1. La crítica de la Economía Política ha permitido comprender la especial relación que se establece entre sujeto y objeto en el capitalismo. La producción de mercancías dentro de la lógica del capital, hace que las relaciones sociales, que son obviamente relaciones entre sujetos, aparezcan como relaciones entre cosas.

Surge así el fetichismo de la mercancía; esta interposición de los objetos entre los sujetos, que impide ver su esencia: la dominación del capital sobre el trabajo.

Los objetos construidos por el trabajador se le aparecen como extraños, le son enajenados, y más bien, con el avance de la tecnología, le someten. Queda el sujeto convertido en un momento del proceso de producción de los objetos. Es la dinámica de los objetos el nuevo fundamento de lo real.

2. Estas relaciones cosificadas, que al principio se ubican en el plano de lo económico, con el desarrollo del capitalismo, y más aún, en su época de crisis y máxima decadencia, se extienden al conjunto de la sociedad, a la totalidad de las relaciones sociales.

Ese objeto construido -esa mercancía- que cumple un papel fetichista, que se coloca entre el capital y el trabajo, ahora extiende su área más allá de la producción y de la circulación.

De eje articulador del conjunto de la sociedad, bajo la lógica del capital, deviene elemento conformador del ser social, y de la conciencia de dicho ser social.

Entorno objetual que termina constituyendo a la subjetividad. El objeto como cultura. El objeto construido, diseñado para diseñar una conciencia, para delimitar los niveles de la posibilidad de constitución de toda conciencia

3. Si Kant sostenía que los fenómenos sólo podían darse en un marco que hacía posible su conocimiento; si el análisis de la razón pura, consistía en el descubrimiento de las condiciones de posibilidad de que los objetos se dieran a la conciencia -y fueran conocidos científicamente-, con la modernidad capitalista estas condiciones de posibilidad de conocimiento de lo real ya no se ubican como elementos de la sensibilidad externa, interna o del entendimiento; sino que, la posibilidad de que la conciencia sea tal, son dadas previamente por una nueva topología externa al sujeto.

Nuevo lugar, previo a la constitución de esa sensibilidad externa; espacialidad que lejos de abolir todos los elementos empíricos, por el contrario, se llena de objetos. Espacio objetual que penetra por todos los poros de la conciencia, constituyéndola como tal, al mismo tiempo que transformándose en la condición de posibilidad de todo conocimiento posible de lo real.

4. Aquella certeza de la inmediatez de la cual parte toda conciencia, se torna certeza de lo sensible, pero de lo sensible que ha surgido como un producto social, con un conjunto ordenado de objetos en un espacio predeterminado.

La conciencia en su primer nivel, en su aprehensión inmediata, encuentra que lo real es algo que está siempre dado, puesto. La modernidad capitalista ha cercado la conciencia de objetos, y son éstos los que ahora señalan la dirección de su desarrollo, sus alcances y sus límites.

La conciencia sólo puede acceder a sí misma, llegar a ser conciencia para sí, atravesando por la mediación de la cosa. Esta cosa, sin embargo, no es simplemente la naturaleza a la que tiene que someter para poder reproducirse, existir.

La naturaleza ha quedado muy atrás; ahora es un mundo diseñado: el mundo del objeto construido el que nos sale a cada paso. El acceso a la naturaleza sin más, y su retorno a ella, simplemente han dejado de ser posibles.

El mundo objetual construido como medio de dominio, se presenta como universal y verdadero: esencialmente ubicuo y lugar de constitución de la certeza y de la duda.

La cosa, en este caso la mercancía, el producto en su materialidad, tiene su verdad, que no se reduce a su simple ser natural, autónomo del sujeto.

El fundamento de la cosa, la coseidad, radica en su haber sido construida, en su ser artificial, en su calidad de bifronte: de una parte, objeto para la satisfacción de necesidades reales o imaginarias, y de otra: encarnación del dominio.

De la técnica del dominio deriva el objeto tanto su topos como su cronos. Su LUGAR como fundamento de la existencia del espacio. El único espacio pensable, en la modernidad capitalista, es el espacio de los objetos. Su TIEMPO al cual toda temporalidad debe someterse. El tiempo del sujeto, y de la propia sociedad, es ahora el tiempo de vida de un objeto, cuánto merece permanecer hasta ser sustituido por otro objeto: nuevo, con una mejor tecnología, por una moda reciente...

El tiempo de los hombres cada vez más se mide por las horas que necesita trabajar para renovar el conjunto de sus objetos que ya le aparecen como obsoletos.

5. Lo visual también ha quedado enmarcado dentro de la producción del objeto para el dominio. No hay camino de liberación que lleve desde lo escrito hasta lo figural.

Por esto, tanto lo figural como el discurso se ubican en la negatividad, en la ruptura de la inmediatez, en la introducción del elemento construido, puesto de antemano, que se nos presenta como dato sin más, aunque no lo sea.

La recuperación de una deíctica dialéctica, como quiere Lyotard, lejos de darse por el camino de la recuperación de lo figural frente al discurso, a la palabra -y a la metafísica de la presencia-, queda prisionera porque una deíctica en la modernidad capitalista sólo puede concebirse

como derivada de la tecnología política del objeto, como el ejercicio del dominio.

Esa epojé, que permite romper con cualquier psicologismo e ir hacia la esencia de lo real, establece lo figural, pero este mundo eidético está fundamentado en una lógica que determina tanto el surgimiento del objeto como su estructuración, y esa lógica corresponde a la valorización del capital.

6. El diseño, entonces, lejos de ser una mera tecnología, o un puro portador de ideología, se transforma en una tecnología política del objeto, en el más penetrante ejercicio del dominio, de la coerción de la conciencia, que llega hasta la desaparición de lo privado. Los medios de comunicación de masas, como ha sido ya plenamente establecido, han introducido este mundo objetual en nuestra intimidad. La noción misma de intimidad, de máxima privacidad, nos resultan ya ajenas, rodeadas de una cierta incongruencia, como si poco a poco dejará de ser pensable.

Una topología articuladora-desarticuladora actúa sobre nuestra propia dimensión espacio-temporal. Invasión de nuestra temporalidad, anulación de nuestro propio aquí, y surgimiento de un nuevo aquí y ahora, de una nueva topología: tecnología política de los objetos diseñados para el dominio.

Ruptura de la inmediatez de la conciencia consigo misma y con su entorno, y colonización del sujeto por los objetos; e instauración de una nueva metafísica del objeto construido con el último adelanto tecnológico.

7. Si Lacan devuelve el deseo al seno de la intersubjetividad, el diseño reintroduce el objeto como tope del deseo. Nuevamente el deseo como deseo del otro, se convierte en deseo del objeto; pero de un objeto en permanente movimiento, en constante agotamiento.

El deseo se rehace constantemente porque su objeto -esto es, el deseo del otro sujeto- no le puede ser dado de una vez, plena y definitivamente, y el deseo, una vez satisfecho, vuelve a renacer de sí mismo.

La tecnología política del objeto logra sustituir este deseo del deseo, y para ello adopta su forma, su dinámica. El dueño del objeto encuentra que éste se agota, que requiere ser cambiado, por el último adelanto tecnológico, por el último descubrimiento que reemplaza al objeto que ya poseemos. La obsolescencia del objeto que hemos adquirido, se convierte en el fracaso de la posesión permanente del objeto deseado, ya que éste tiene que ser rápidamente sustituido.

Adoptando esta forma camaleónica, el objeto engaña al inconsciente, introduce la mentira de la modernidad capitalista en el seno mismo de nuestra subjetividad, crea un nuevo tipo de esquizofrenia: la del sujeto desquiciado, sacado de su sitio, por la imposibilidad de empatar plenamente con el objeto hacia el cual su interioridad se ha dirigido.

El objeto introducido por esta tecnología política es el "octavo pasajero", pero lejos de ser producto febril del celuloide, es nuestra más peculiar forma de ser, con la que convivimos, a la que nos hemos acostumbrado.

8. No puede, por lo mismo, haber teoría del objeto, sin una teoría del sujeto; no puede haber liberación del objeto -y del diseño- sin liberación de los sujetos de la modernidad capitalista, sin ruptura de la tecnología del objeto.

Quizás nos resulta inimaginable un mundo sin objetos; para el hombre esto, desde luego, jamás ha sido posible. El trabajo que nos constituye como seres humanos, es siempre creador de objetos.

Sin embargo con la lógica del capital, los seres humanos estamos siendo sometidos por otros seres humanos, a través de los objetos, que terminan ejerciendo su dominio sobre el género humano en su totalidad.

Regresar los objetos al control de los sujetos; devolver la posibilidad de constitución de la intersubjetividad, y que los objetos sean nada más que el entorno que posibilite la realización, la universalización de dicha intersubjetividad. Y esto sólo se puede dar mediante la destrucción de la modernidad capitalista.



**CONSIDERACIONES PARA LA ELABORACIÓN DEL  
ANTEPROYECTO DE LA LEY DE EJERCICIO  
PROFESIONAL DEL DISEÑO**

**Arq. Marcelo Vázquez S.**



La Facultad de Diseño y Tecnología de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede en Cuenca, consciente de su responsabilidad dentro del contexto general de la práctica del Diseño, ha creído indispensable proponer un documento de Ley de Ejercicio Profesional, en el III SEMINARIO NACIONAL DE DISEÑO, para que luego de las discusiones necesarias, quienes son responsables, tomen conciencia de la necesidad de formular un cuerpo legal, sobre el que, tentativamente, se han hecho algunas consideraciones en esta ponencia.

## **ANTEPROYECTO DE LEY DE EJERCICIO PROFESIONAL DEL DISEÑO**

### **CAPITULO I**

#### **Normas fundamentales**

Art. 1.- El ejercicio del diseño se regirá por las prescripciones de esta Ley y su Reglamento así como por los principios de Ética Profesional, bajo la vigilancia del Colegio de Diseñadores del Ecuador, a través de sus organismos.

Art. 2.- Esta Ley garantiza el libre ejercicio de la profesión, dentro de cada rama del diseño; en consecuencia, condena toda forma de competencia desleal, ya provenga de personas naturales o jurídicas, sean de derecho público o de derecho privado.

Art. 3.- Ninguna institución de derecho público o de derecho privado con finalidad social o pública, dará curso a solicitudes o realizará trámites para la prestación de servicios profesionales, ni contratará por sí misma la prestación de servicios técnicos o la ejecución de obras, si no se cumplieren los requisitos de esta Ley.

Serán personal y pecuniariamente responsables los funcionarios y empleados que quebrantaren este mandato.

### **CAPITULO II**

#### **De los profesionales**

Art 4.- Para los efectos de esta Ley, son profesionales los Diseñadores que hayan obtenido su título en las Universidades, o por cualquier otro

Instituto de Educación Superior del País reconocidos por la Ley de Educación Superior, o los que hayan revalidado e inscrito en el Ecuador sus respectivos títulos de Diseñadores, obtenidos en el exterior, de conformidad con lo que dispone la indicada Ley.

Art. 5.- Las sociedades mercantiles o civiles que realicen trabajos de diseño, no podrán incluir en su nombre denominaciones relacionadas con el diseño, si sus representantes o los técnicos encargados de esos trabajos no se hallaren registrados e inscritos en uno de los Colegios Provinciales o a los que se refiere esta Ley.

Art. 6.- Toda manifestación, de la cual se desprende la idea de usurpación de título, por personas que no lo hayan obtenido, constituye infracción que será sancionada de acuerdo con el Código Penal.

Art. 7.- Ninguna persona, funcionario u organismo público o privado, con personería jurídica o sin ella, que no estuviere expresamente facultada por la Ley Orgánica de Educación Superior podrá expedir título o diploma de diseñador.

### **CAPITULO III**

#### **Del ejercicio profesional**

Art. 8.- Los diseñadores, en todas sus ramas, para el ejercicio de su profesión deberán afiliarse y registrar la inscripción de su título en uno de los Colegios Provinciales de Profesionales Diseñadores, los que registrarán obligatoriamente bajo pena de destitución del funcionario que se opusiera sin causa justificada.

La inscripción del título en un colegio dará derecho para el ejercicio de la profesión en toda la República.

Art. 9.- El ejercicio profesional de los diseñadores amparados por esta Ley, se realizará exclusivamente en las actividades profesionales inherentes al título obtenido, que será regulado en el respectivo reglamento.

Art. 10.- Los documentos técnicos y los trabajos de diseño, son propiedad del diseñador autor, por consiguiente, cualquier persona natural o jurídica

sólo podrá hacer uso de ellos con consentimiento del autor y habiendo adquirido sus derechos.

Art. 11.- Todo documento técnico, deberá llevar la firma y el número de licencia profesional del autor intelectual.

Art. 12.- Los derechos de propiedad intelectual estarán amparados por las disposiciones de esta Ley y de la Ley Especial sobre la materia y sus respectivos reglamentos.

Art. 13.- Los profesionales que desempeñen funciones públicas, fiscales, municipales y provinciales o cargos y representaciones en entidades autónomas o privadas que se financien en todo o en parte con fondos públicos, no podrán ejercer, con fines de lucro, otras actividades profesionales o comerciales directa o indirectamente vinculadas con las instituciones en las que desempeñan esos cargos o representaciones. Tampoco podrán contratar con ellas, aunque se hubieren separado de las mismas, la realización de obras en cuyas planificaciones o proyección hubieran intervenido.

Art. 14.- En las instituciones públicas, el desempeño de cargos técnicos propios del diseño corresponden a los diseñadores.

Art. 15.- Ningún diseñador afiliado podrá ser separado del cargo que desempeña de las instituciones de derecho público o de derecho privado, sino de acuerdo con lo dispuesto en la Ley de Servicio Civil y Carrera Administrativa o en el Código de Trabajo, en su caso.

Si se contraviniera este precepto, el diseñador será indemnizado conforme a dichas leyes.

Art. 16.- En los concursos públicos o privados de estudios de diseño, únicamente podrán intervenir los diseñadores o las empresas a la que éstos pertenezcan, los que firmarán los documentos correspondientes.

Art. 17.- Se definen como trabajos de diseño cualquier clase de estudios de diseño preliminares, de prefactibilidad y de factibilidad, proyecto, planificación, presupuesto, asesoría, ejecución, supervisión de estudios y trabajos, y en general, la prestación de servicios profesionales, inherentes a las actividades de la profesión del diseñador.

Art. 18.- La participación de los profesionales en los diferentes aspectos de los trabajos de diseño, hasta su terminación, debe quedar claramente determinada, a efecto de establecer su responsabilidad.

Art. 19.- Las empresas nacionales o extranjeras, para realizar trabajos de diseño en el Ecuador, deberán contar con los servicios profesionales de un diseñador ecuatoriano en ejercicio legal de su profesión, como representante técnico, afín a la naturaleza del trabajo que realiza, y estarán obligados a cumplir con todo lo establecido en la presente Ley y su Reglamento. La designación de este representante deberá ser registrada en el Colegio de Diseñadores del Ecuador a través de sus Colegios. Las empresas industriales constituidas en el País, contarán necesariamente en su personal técnico, con profesionales diseñadores, para su funcionamiento.

Art. 20.- La Licencia Profesional será extendida por los correspondientes Colegios Provinciales de Diseñadores, de acuerdo con el Reglamento.

El Colegio de Diseñadores del Ecuador remitirá anualmente al Ministerio de Educación Pública, la nómina de todos los diseñadores afiliados a cada uno de sus colegios.

Art. 21.- Los profesionales extranjeros, para poder ejercer su profesión en el país, deberán cumplir los siguientes requisitos:

- a) Revalidar el título en cualquiera de los Institutos de Educación Superior del País, reconocidos por la Ley de Educación Superior;
- b) Presentar la correspondiente visa de inmigrante en el País; y,
- c) Obtener licencia profesional en el Colegio de Diseñadores del Ecuador, conforme al Reglamento respectivo.

#### **CAPITULO IV** **De la organización**

Art. 22.- El Colegio Nacional de Diseñadores del Ecuador, entidad con personería jurídica, es el organismo profesional representativo de todos los diseñadores afiliados, con los derechos y obligaciones establecidos en esta Ley, su reglamento y los estatutos.

Art. 23.- El Colegio Nacional de Diseñadores del Ecuador, estará integrado por los diseñadores afiliados a él y tendrá los siguientes organismos:

- a) La Asamblea General, que será la máxima autoridad;
- b) El Directorio Ejecutivo Nacional;
- c) Los Colegios Provinciales;
- d) Los Tribunales de Honor; y,
- e) Los demás que señalen sus estatutos.

Para el funcionamiento del Colegio Nacional de Diseñadores, se crea la Secretaría Ejecutiva Nacional.

Art. 24.- La Asamblea General estará integrada por dos representantes de cada Colegio Provincial. Su funcionamiento estará determinado en los Estatutos del Colegio Nacional de Diseñadores del Ecuador.

Art. 25.- La Asamblea General se reunirá ordinariamente dentro del primer trimestre de cada año y, extraordinariamente, cuando fuere convocada por el Presidente del Colegio Nacional, por petición del Directorio Ejecutivo Nacional o de dos Colegios Provinciales, por lo menos.

Art. 26.- La Asamblea General elegirá su Presidente. El Presidente del Directorio Ejecutivo Nacional será elegido de entre los presidentes de los Colegios Provinciales. Los Presidentes de los colegios provinciales, integrarán el Directorio Ejecutivo Nacional. El Presidente y los demás miembros del Directorio durarán dos años en sus funciones y podrán ser reelegidos por una sola vez.

La Asamblea General para realizar las elecciones se regirá por lo que disponen los Estatutos.

Art. 27.- Son atribuciones y deberes del Directorio Ejecutivo Nacional:

- a) Cumplir y hacer cumplir la Ley, los Estatutos y las resoluciones de la Asamblea General;
- b) Supervisar la marcha administrativa de los Colegios Provinciales;

- c) Elaborar el Código de Ética Profesional y el Reglamento Interno, que serán aprobados por la Asamblea General;
- d) Dictaminar sobre los estatutos de los Colegios Provinciales, antes de su aprobación por el Ministerio de Educación Pública.
- e) Conocer en segunda instancia, las decisiones de los Tribunales de Honor; y,
- f) Los demás que se establecieron en los Estatutos del Colegio Nacional de Diseñadores.

Art. 28.- La sede del Colegio Nacional de Diseñadores será rotativa. En Cuenca funcionará la Secretaria Ejecutiva del Colegio Nacional, de manera permanente.

Art. 29.- Para la conformación de un Colegio Provincial se requiere un mínimo de diez profesionales diseñadores, domiciliados en la provincia y en ejercicio de su profesión, el mismo que estará organizado y funcionando de acuerdo con el Reglamento.

Si los diseñadores, por su número, no pudieren constituir el Colegio Provincial, se afiliarán al de la provincia más cercana.

ART. 30.- En cada Colegio Provincial funcionará un Tribunal de Honor, integrado por tres Diseñadores, miembros del Colegio, seleccionados de entre quienes se encuentren en ejercicio de su profesión.

Cada miembro del Tribunal de Honor tendrá su respectivo suplente, designado al mismo tiempo, que deberá cumplir con los mismos requisitos que el principal.

El desempeño de las funciones de miembro principal y suplente de los Tribunales de Honor es obligatorio y, en consecuencia, sólo podrán excusarse por impedimento debidamente comprobado, de acuerdo a los Estatutos del Colegio Nacional.

ART. 31.- Corresponde a los Tribunales de Honor, conocer y juzgar en primera instancia, la conducta del diseñador afiliado, en ejercicio de su profesión.

ART. 32.- Los Tribunales de Honor tendrán jurisdicción provincial y resolverán, verbal y sumariamente, por denuncia escrita, sobre los aspectos siguientes:

- a) Faltas cometidas por el diseñadores en las labores que se le hubieran encargado;
- b) Negligencia en el cumplimiento de sus obligaciones;
- c) Incumplimiento de la Ley, los Estatutos o el Código de Ética Profesional.

ART. 33.- Sin perjuicio de las acciones penales, a que hubieren lugar, los Tribunales de Honor, impondrán las siguientes sanciones, de acuerdo con la gravedad de la infracción:

- a) Amonestación por escrito y de manera privada;
- b) Multa de uno a cinco salarios mínimos vitales; y,
- c) Expulsión temporal o definitiva del Colegio.

ART. 34.- De las resoluciones de los Tribunales de Honor, se podrá apelar ante el Directorio Ejecutivo Nacional, dentro del término de tres días de notificada la resolución a las partes.

ART. 35.- Si la denuncia presentada por un diseñador afiliado, luego del trámite correspondiente en el Tribunal de Honor, fuere rechazada por éste, por considerarla falsa o calumniosa, el propio Tribunal impondrá al denunciante el máximo de la multa prevista en el literal b) del artículo 32, sin perjuicio de las acciones legales que corresponda ejercer al denunciado.

*La presente edición se terminó de imprimir en Diciembre de 1988  
En el Departamento de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador,  
Sede en Cuenca*

*Diseño y Diagramación  
Jaime Gómez Saldaña*

*Composición de Textos  
Diana Matute Tapia*