



FESTIVAL  
INTERNACIONAL DE LA  
IMAGEN

15 FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA IMAGEN  
9-13 mayo / may 2016  
Diseño + Arte + Ciencia + Tecnología

Manizales - Colombia  
www.festivaldelaimagen.com

## XIII Foro Académico de Diseño

## XV Festival Internacional de la Imagen

# El diseño técnicamente orientado reniega de lo histórico y lo cultural en la Modernidad

Andrea Carolina Cuenca Botero

Universidad de Ibagué  
Ibagué, Colombia  
andrea.cuenca@gmail.com

### Resumen

En este estudio se busca exponer una serie de argumentos que permitan al lector considerar la relación del diseño técnicamente orientado y Moderno con lo cultural y lo histórico, desde una perspectiva humanista aportada por estudios recientes sobre el diseño Latinoamericano. Se trata de revisar los planteamientos del diseño Moderno, técnicamente orientado, que se han caracterizado por hacer una negación sobre aquello que se vincule con lo tradicional, lo local, lo plural, lo singular y lo femenino así como cualquier atisbo de irracionalidad en la creación de las cosas. Esta renuncia es un reflejo del carácter universalizante, y hasta cierto punto, colonial, del proyecto Moderno. Sin embargo, existen otras posturas de carácter plural, que abordan la proyectación más como un asunto antropológico que tecnológico, es decir como un asunto que trata sobre elecciones en los modos de vivir de una comunidad, buscando con esta argumentación considerar el papel de lo humano, lo cultural y lo histórico en el campo del diseño.

**Palabras clave:** Colonialidad, Cultura, Diseño, Historia, Humanismo, Lo local, Lo femenino, Lo singular, Lo plural, lo tradicional.

- Mesa temática: Interrelación diseño, arte, ciencia y tecnología
- Categoría: Ponencia

### Abstract

This study seeks to expose a series of arguments that allow the reader to consider the relationship of Modern technically oriented design and the cultural and historical, from a humanist perspective provided by recent studies of the Latin American design. It is to examine the statements of modern design, technically oriented, which have been characterized by making a denial about what is linked with the traditional, local, plural, the singular and feminine as well as any hint of irrationality in the creation of things. This waiver is a reflection of universalizing character, and to some extent, colonial, modern project. However, there are other positions of plural character, addressing designing more as an anthropological issue I technological, ie as a matter dealing with elections in the ways of life of a community, looking for with this argument consider the role of the human , cultural and historic in the field of design.

En esta ocasión pretendo hacer evidente el papel de la historia y la cultura como constantes que no pueden ser separadas del accionar del diseño, ya que al analizar los discursos desde los cuales se plantea esta relación en las perspectivas modernas, recopiladas por teóricos como Penny Sparke en Diseño y Cultura, una introducción: desde 1900 hasta la actualidad (2010), del inglés Terence Conran y el crítico Stephen Bayley

en la obra *Diseño: inteligencia hecha materia* (2008), se encuentra que la consolidación de lo industrial a principios del siglo XX supuso la imposición de lo racional en la vida moderna, mediante la adopción de un enfoque objetivo y eficiente, incluso en el interior doméstico.

La forma generalizada como hoy conocemos el Diseño, es decir como proyectación para la producción mediática y serial, nace con la Modernidad, y en este sentido hereda su andamiaje ideológico, como se espera relatar en las siguientes páginas; es más, su faceta industrial nace como apalancamiento del comercio europeo y así lo evidencia Sparke, cuando afirma que este fue un agente modernizador mediante su capacidad “de encarnar y expresar la idea de Modernidad internacional” (2010, pág. 15). Una idea que deseaban proyectar al mundo las agrupaciones políticas, empresariales, estatales y económicas en Europa y Norteamérica, que personajes como Lucian Bernhard materializarán desde las primeras prácticas del diseño publicitario a principios del siglo XX (Sparke 2010), como evidencian sus trabajos de cartelismo para la compañía alemana Bosch.

La alianza del diseño con la internacionalización de la industria se afirmó desde los trabajos de artistas y diseñadores que como Lucian, se relacionaban bien con el comercio. Estos dieron expresión al modernismo en sus obras, por ejemplo en el cartelismo de Bernhard donde se aprecia la introducción de la abstracción geométrica. A pesar de esta referencia, es posible considerar que quizá no todo el Diseño surge en este escenario en la medida en que se comprenda más que la producción serial o mediática, se podría considerar su ampliación al ámbito sociocultural: “el diseño se encuentra en la intersección entre tecnología, industria (y empresa), economía, ecología, cultura de la vida cotidiana y hasta políticas sociales” (Fernández & Bonsiepe, 2008, pág. 11). También existe una herencia utópica desde los tiempos de Ruskin y Morris, hasta la Bauhaus y el De Stijl, la cual pretende una reforma social, que se materializa en la exploración de las posibilidades de la racionalización industrial de finales del siglo XIX y principios del XX como proyecto de reforma que hiciera frente a la deshumanización de la técnica, de manera que se contribuyera a una mejora democrática en las condiciones de vida, como explica Adolfo León en el texto *Diseño y artesanía: acerca de la racionalidad de la técnica* (2011).

En este sentido, los objetos producidos por el Diseño tampoco se han definido únicamente desde sus descripciones técnicas, mercantiles o funcionales. Estos, según la perspectiva antropológica, poseen un vínculo con la experiencia humana, con la expresión de los modos de ser de los sujetos y de las comunidades como afirma Juez: “un objeto cualquiera, es siempre un vehículo, un medio que, más allá de sus funciones precisas, permite evocar creencias, historias singulares e imágenes colectivas” (2002, pág. 21).

De hecho, no todos los investigadores del Diseño retoman la industrialización y el siglo XX como punto de partida, para Richard Buchanan en su obra *Diseño, Retórica y humanismo* (2005) existen otras corrientes que han reconocido distintos orígenes, como por ejemplo el tiempo prehistórico cuando se remiten a las creaciones primigenias de la humanidad tanto imágenes como objetos. Otros, apuntan a un origen teológico como afirma Buchanan: “algunos aseguran que el Diseño comenzó con la creación del universo, el primer acto de Dios, quien representa el modelo ideal de un creador al que todo los diseñadores humanos, con o sin intención, intentan imitar” (2005, pág. 8). Incluso las corrientes modernas que influenciaron a las primeras escuelas del diseño como la Werkbund o la Bauhaus, reflejan varias perspectivas del progreso y la modernidad. Por ejemplo, al ubicar el origen del Diseño Industrial en los comienzos del siglo XX es innegable como se señaló, que se está haciendo referencia a la visión utópica social que perseguía el movimiento Arts & Craft's y que posteriormente retomó la Bauhaus como proyecto de educación. Sin embargo, dicho propósito se va desdibujando con el tiempo, como se explica en Grisales (2011), apoyado en Eduardo Subirats.

El diseño industrial nace pues movido por una utopía social (...) Su paradójico destino, sin embargo, ha sido el de venir a reforzar y legitimar el establecimiento de la



FESTIVAL  
INTERNACIONAL DE LA  
IMAGEN

15 FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA IMAGEN  
9-13 mayo / may 2016  
Diseño + Arte + Ciencia + Tecnología

Manizales - Colombia  
www.festivaldelaimagen.com

nueva racionalidad y lógica de dominación. Eduardo Subirats hace un agudo estudio de esta profunda ambigüedad que atraviesa a las primeras vanguardias, y que se hace particularmente evidente con la escuela de la Bauhaus, y sostiene que esa dimensión humana y política amplia que inspiró a las vanguardias, esa utopía, terminó por ser un factor instrumental al servicio de una dominación agresiva de la naturaleza exterior humana, y ahora apenas si podemos recordar la original intención revolucionaria de sus consignas (Subirats, 1989, citado en Grisales, 2011, pág. 22).

Esta contradicción entre la utopía social que movió en sus inicios a la formalización del Diseño al interior de la Bauhaus, fue reiterada al interior del movimiento racionalista de la arquitectura en la década de los años treinta, por ejemplo en el movimiento holandés De Stijl, que marca el encuentro entre funkis o funcionalistas con su lema –Lo funcional es bello– y los tradis o tradicionalistas que reconocían el valor de lo artístico en el objeto como afirma Sparke (2010, pág. 103).

Estas corrientes tuvieron posiciones encontradas sobre la ideología a la cual apuntaba el sentido progresista de la Modernidad y el papel del diseño que nace con ella, en su faceta profesional e industrial. Por ejemplo, el De Stijl, al cual pertenecerían personajes como Piet Mondrian y Gerrit Rietveld, buscaba abiertamente reiterar una reforma “social democrática” (Sparke, 2010, pág. 102) evidenciada en su declarado interés en la vivienda social y un alejamiento manifiesto al movimiento comercial, como la orientación del Diseño que estaba emergiendo, de manera que lo industrial toma un tinte social, más allá de lo tecnológico en sí, (el progreso por el progreso) o por el lucro comercial (el progreso por el capital). Así lo expresa la Silla roja-azul, que es la cristalización del encuentro de la arquitectura, el racionalismo, el arte y el interior doméstico en el De Stijl.

Con la idea subyacente de la obra de arte total, los arquitectos y artistas del De Stijl buscaban una interdependencia entre el proyecto moderno, el Diseño como la disciplina llamada a darle forma a la modernidad y su sentido progresista hacia la democracia y el interés por la mejora social como afirma Sparke (2010, pág. 101). Sin embargo, si se analiza el asunto desde la otra perspectiva que se pretende dejar atrás con la producción serial y la racionalidad –características innegables de la Modernidad y la proyectación– estas tampoco la superaron del todo, pues la artesanía, aparente adversaria de lo industrial en el siglo XX, se muestra en la obra El artesano (2009) de Richard Sennett, en un sentido más amplio que la producción manual medieval; se reconoce como techné, que implica tanto del hacer como de la reflexión, cuando se trata de producir algo bien hecho que debe conectar cuerpo y mente. Entonces, esta cuestión devela más facetas, si por ejemplo se considera la artesanía de la manera en que es abordada en la obra de Sennett, al intentar dar forma a la noción de “hacer es pensar” (2009, pág. 9), entendiéndola más como una postura existencial frente a la creación y no solo como un asunto de modelos de producción o de materialidad.

No obstante, el diseño industrial, gráfico y publicitario sí tienen sus orígenes en la Revolución Industrial y a comienzos del siglo XX, anclándose en la producción de mercancías y el consumo, cuando la práctica del Diseño se vuelve profesional y refleja la herencia de dos raíces, de acuerdo con Sparke (2010): la tradición comercial que aborda la creación con la intención de alentar el consumo, pero también la tradición del arte como una extensión de la Arquitectura que pretende la adaptación del entorno con la intención de hacer del mundo “un lugar mejor para vivir” (Sparke, 2010, pág. 14). Esta doble herencia del sentido de la producción, el arte y la técnica, se verá expresada en las corrientes de pensamiento del Diseño que surgirán a partir de su profesionalización y que marcarán una dicotomía epistémica hasta finales del siglo XX.

El encuentro entre el pensamiento de Christine Frederick y Margarete Schütte-Lihotzky refleja la



FESTIVAL  
INTERNACIONAL DE LA  
IMAGEN

15 FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA IMAGEN  
9-13 mayo / may 2016  
Diseño + Arte + Ciencia + Tecnología

Manizales - Colombia  
www.festivaldelaimagen.com

convergencia de las corrientes que marcarán las teorías del Diseño en la proyectación, ejemplificadas en la vivienda social en la ciudad de Frankfurt a principios del siglo XX. Estas dos corrientes de pensamiento ilustradas en este proyecto expresan tanto el legado de la arquitectura europea en Grete Schütte-Lihotzky, la cual se evidencia en la racionalización del espacio y, por otro lado, en Christine Frederick se referencia la influencia de los principios de la economía del hogar que buscó alentar la eficiencia del quehacer doméstico y el consumo de nuevos objetos para aliviar las fatigas del trabajo (The Museum of Modern Art. 2010).

De acuerdo con Richard Buchanan (2005) esta multiplicidad de orígenes y de herencias del Diseño expresan distintos puntos retóricos en sus temas como lo cultural o lo espiritual, pero cuando los orígenes de la disciplina profesional que hoy conocemos, se referencian en la Revolución Industrial y a comienzos del siglo XX, los temas de los que se ocupa son las condiciones materiales y del dominio sobre su entorno; es decir, sobre “controlar la naturaleza y la influencia en la vida social” (Buchanan, 2005, pág. 9). Entonces desde esta perspectiva, se puede afirmar que el diseño moderno se trata del poder.

En la Modernidad, las ideas del poder se encuentran marcadas por dualidades que han permitido pensar el tema del gobierno de los hombres: la igualdad y la dominación, la libertad y la obediencia, la técnica y lo natural. Estas parejas se han constituido como avatares a los que subyacen la oposición entre lo animal y lo humano, que se entiende como el tema del poder por excelencia. Autores recientes como Giorgio Agamben en su texto *¿Qué es un dispositivo?* (2011) o Peter Sloterdijk en su texto *Reglas para el parque humano* (2000) se esfuerzan por comprender el poder a partir de las estructuras de control y el cuestionamiento sobre la domesticación del hombre desde figuras providenciales: el pastor, el padre de familia, el sacerdote o el maestro, y su situación frente a la transición constante entre la animalidad y la humanidad. Estas estructuras no le son ajenas al Diseño tanto en su orientación técnica como humanista, si se considera que en ambas puede existir una relación con esa noción de dispositivo, sin embargo esta reflexión supera la extensión del presente.

Entonces si se admite que el Diseño funcionó como retórica de la Modernidad (Sparke, 2010) que permanece hasta el presente, y en esta medida tanto la separación analítica del acto creativo en varios momentos, así como la fundación de un lenguaje para esos objetos técnicos resultados de formas de producción emergentes en la serialidad y lo maquinico de lo industrial, en última instancia, de la inmersión de la racionalización en la vida doméstica en el siglo XX de una manera casi universal, entonces el Diseño en la medida que fue ese agente modernizador tiene una clara articulación con el poder, pues son sus formas de intervenir la realidad en que la Modernidad y su discurso universalizante tiene un sentido evidente, de manera que se constituye también en un dispositivo, que en su condición de sujeción implica una renuncia al contexto y la sensibilidad de la cotidianidad donde habitan objetos y sujetos.

Desde este punto y en adelante el Diseño también se enmarca como un dispositivo de control en la medida que sujeta las estructuras sobre el dominio del entorno y de la manera en que empieza a dominar los modos en que una comunidad resuelve la creación de su mundo materiales (formas, imágenes, mensajes, objetos, experiencias) como enmarca Juez (2002) y ello lo hace apalancado por ese doble origen ya señalado tanto desde el pensamiento instrumental propio de la racionalización técnica, como del pensamiento humanista sustentado desde la ilustración cultural, artística y burguesa que desprecia a lo cotidiano por su carácter mundano y concreto, en lo que Grisales denominó *el olvido de la cotidianidad* (2015) para otorgarle un sentido de superioridad al arte y el Diseño como centro de la vida cultural.

Sobre esta línea del dispositivo como instrumento del poder surge la cuestión de la renuncia a lo local, lo plural, lo singular, lo tradicional y lo femenino; en el diseño técnicamente orientado que encarna esa retórica Moderna en las características esbozadas por Walter Mignolo sobre la universalización del saber y el ser en la Modernidad en las obras *Historias locales/Diseños Globales* (2003) y *Desobediencia epistémica* (2010), evidenciando la manera en que este es reflejo de los alcances del proyecto Moderno, tanto en sus logros más brillantes y en su faceta más oscura, como lo puede ser la lógica colonial que esconde.



FESTIVAL  
INTERNACIONAL DE LA  
IMAGEN

15 FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA IMAGEN  
9-13 mayo / may 2016  
Diseño + Arte + Ciencia + Tecnología

Manizales - Colombia  
www.festivaldelaimagen.com

Para lograr el propósito planteado, propongo pensar las negaciones frente a lo humano como agrupaciones que contienen exclusiones y señalamientos en cuanto a la valía del ser humano moderno desde el funcionalismo. Este era un movimiento que en esencia, tomaba su inspiración de las primeras manifestaciones materiales de la modernidad (estaciones de tren, puentes, aviones, automóviles, entre ellas), así como del racionalismo que se creía sustentaba el proceso de producción industrial y que se vinculaba con los conceptos de objetividad, colectividad, universalidad y utilidad. Este movimiento actuaba en el contexto de lo político, lo social, lo tecnológico y lo estético. Sus defensores eran combativos en su repulsa de la cultura comercial “irracional” y “feminizada”, representaban la otra faceta de la modernidad material (Sparke, 2010, pág. 100).

### Negaciones sobre lo plural

La primera referencia a las renunciadas modernas sobre lo humano corresponde a Lo Plural y su importancia subyace en su capacidad para expresar la lógica excluyente de la ciencia y su reflejo en el Diseño; para ello, hay que partir de la genealogía de Nicolás Pevsner en el ensayo Pioneros del movimiento Moderno (1959), donde se establece un linaje para la disciplina, que va desde William Morris hasta Walter Gropius. En este ejercicio historiográfico, relatado por Sparke (2010), Pevsner traza el límite del mito fundacional del diseño moderno desde su perspectiva abiertamente racionalista, arquitectónica, masculina y eurocentrada. No es de extrañar entonces que se excluyan las historias de las primeras diseñadoras, que hoy son contadas en la obra Mujeres de la Bauhaus de Ulrike Müller (2009), donde se relata la labor de personajes como Mariane Brandt, una de las primeras mujeres reconocidas por sus trabajos de metalurgia, antes que la guerra le permitiera ocupar este espacio al género femenino, y que sería recordada por el desarrollo de su famosa tetera de Bronce y Plata MT 49 en 1924 (Müller, 2009), quien no figura en la genealogía mencionada.

Tampoco existe referencia en dicha genealogía, a las historias del diseño en otras latitudes, como por ejemplo, las experiencias tempranas del arte académico y el diseño en la India, como en el caso de la facultad de Bellas Artes de Shantiniketan, fundada a principios del siglo XX como escuela, por el nobel de literatura Rabindranath Tagore, y que se convertiría en 1921 en la Universidad Visva Bharati, cuya facultad influenciará a personajes como Amartya Sen o Mahatma Gandhi (Aranda, 2014).

No se puede negar que los sistemas de clasificación juiciosamente realizados por Pevsner, reproducen el esquema de discriminación de la faceta moderna colonial, en cuanto a lo unívoco de la genealogía trazada, incluso desconociendo a las corrientes artísticas, como las vanguardias de principios de siglo XX que claramente influenciaron el nacimiento del diseño, como el Arte Concreto, en el que la participación femenina también es un asunto de consideración (Faxedas-Brujats, 2015).

Entonces, habrá que considerar los motivos por los cuales Pevsner y Brahm buscan un linaje cerrado para el diseño; de acuerdo a la perspectiva descolonial, como sujetos modernos considero que también fueron permeados por la ceguera epistemológica o Hybris del punto cero (Castro-Gómez, 2005) que se refleja en la lógica de la producción de conocimiento, cuando el investigador asume una relación de poder con el conocimiento, al usar su saber para ubicarse por encima del otro intencionalmente o no, al ocultar su posición como observador neutro. Según Castro-Gómez (2005, págs. 14-15) se trata de una relación donde el conocedor, sustenta un capital cultural, como lo fue la pertenencia a la vanguardia moderna del arquitecto de principios del siglo XX, así como la superioridad racial en cuanto a su origen europeo, cristiano y como agente de la ilustración, en cuanto a su herencia en las artes, la escritura, la arquitectura y la racionalidad; lo cual da lugar a cuestionar si el reunir este conjunto de condiciones, era precisamente aquello que se demandaba del investigador moderno del diseño para otorgarle acceso a la proposición de un discurso científico capaz de brindar un fundamento a la disciplina.

Este tipo de miradas se retomarán en los fundamentos teóricos como los son las obras: Gramática del Ornamento (1856) recopilado por el arquitecto británico Owen Jones, desde sus exploraciones de las



FESTIVAL  
INTERNACIONAL DE LA  
IMAGEN

15 FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA IMAGEN  
9-13 mayo / may 2016  
Diseño + Arte + Ciencia + Tecnología

Manizales - Colombia  
www.festivaldelaimagen.com

artes decorativas de oriente y del mundo antiguo, así como en un tono oscuro en Loos. En este último, se hace evidente la capacidad de representación del otro con que gozaba el teórico en Occidente, incluyendo aquellos arquitectos funcionalistas que sentaron las bases de la teoría del diseño moderno, como se evidencia en el siguiente apartado del ensayo, cuyo carácter excluyente alcanza matices fuertes:

El hombre de nuestro tiempo que, a causa de un impulso interior, pintarraja las paredes con símbolos eróticos, es un delincuente o un degenerado. Es natural que sea en los retretes donde este impulso invade del modo más impetuoso a las personas con tales manifestaciones de degeneración. Se puede medir el grado de civilización de un país atendiendo a la cantidad de garabatos que aparezcan en las paredes de sus letrinas. En el niño, garabatear es un fenómeno natural; su primera manifestación artística es llenar las paredes con símbolos eróticos. Pero lo que es natural en el papúa y en el niño resulta en el hombre moderno un fenómeno de degeneración (Loos, 1908).

De acuerdo con Castro-Gómez, esta violencia sobre el otro, manifiesta en la ciencia del siglo XIX y heredada de forma oculta pero presente en el siglo XX es un fenómeno que había sido disimulado hasta los 80's, por la idea de seriedad y rigor académico necesario para la formalización del saber; es decir, permanecía oculto: "bajo una pretensión de verdad, objetividad y neutralidad" (2005, pág. 16).

En este sentido se hace urgente –reconociendo de antemano la validez y coherencia de algunos teóricos como Pevsner con los paradigmas de su tiempo histórico– cuestionar este sustento, en la medida que ya se han repensado las bases modernas sobre las que se elaboraron estos primeros esbozos de la teoría del diseño, dado que sobre ellos se fundamentaron las primeras políticas que habrían de reproducirse en instituciones, galerías, universidades, empresas y que permanecen vigentes hasta el presente como señala Sparke (2010, pág. 93). Esto indica la necesidad de nuevos estudios del diseño, desde un espectro sociocultural mucho más amplio, en términos de las raíces modernas del diseño; por ejemplo, desde el papel de diseñadores latinoamericanos, asiáticos, africanos, mujeres, y artistas que influenciaron la disciplina.

### **Negación a Lo Local**

Esta negación que trata de la des-localización de la creación con el ánimo de otorgarle un carácter universal o cosmopolita, es un fenómeno que se observa tanto en la teoría como en la práctica del diseño técnicamente orientado desde el siglo XX hasta la actualidad, y se mueve en varios ámbitos: en cuanto al alcance universal de la creación, en cuanto a la relación de la producción con la metrópoli y luego al modelo de países en vías de desarrollo y por último, en cuanto a la tradición grecolatina para el caso de la teoría.

El primero, que es el asunto sobre lo universal del objeto de diseño considero que permanece con cierta vigencia en cuanto al carácter global que pretenden algunos productos y marcas, sobre todo aquellas asociadas a las tecnologías hardware de la información y las telecomunicaciones, pues mientras que el software, o lo web tienden a especializarse geográficamente, compañías como Macintosh con su marca Apple, apuestan por el diseño universal materializando el sueño de la arquitectura racional funcionalista en el objeto técnico, donde un diseño concreto, simplificado al máximo en sus formas y abiertamente moderno en su simbología, habita los escritorios para hacer sentir al creativo realmente parte de la vanguardia y el progreso, con un lenguaje minimalista, casi higiénico que sirve como metáfora para lo innovador, el gusto juvenil y cosmopolita, considerando como una posibilidad de su acierto metafórico que las superficies platinadas, monocromáticas o blancas y sin juntas, recuerdan a la idea de la mente como una tabula rasa, y de la elegancia como el ocultamiento de sus medios.

La negación de lo local en cuanto su relación con la institucionalidad de la metrópoli y posteriormente, con el modelo del primer y tercer mundo en el ámbito científico e industrial, corresponde a dos fenómenos: el primero se trata de la concentración del conocimiento científico y la técnica en las instituciones que pertenecen a la ciudad, y en este sentido la metrópoli tiene un carácter universal cuando está asociada al esquema universidad-fábrica-laboratorio como el centro desde el cual se enuncian al mundo los avances de la civilización. Mientras que lo rural se vincula a la escuela-taller-campo y en este sentido,



FESTIVAL  
INTERNACIONAL DE LA  
IMAGEN

15 FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA IMAGEN  
9-13 mayo / may 2016  
Diseño + Arte + Ciencia + Tecnología

Manizales - Colombia  
www.festivaldelaimagen.com

hablar de la producción local implica una escala inferior pero también de lo propio. Esta mirada se fundó en un fenómeno que relata Mignolo (2010) en *Desobediencia Epistémica*, como “el aparato formal de enunciación” o en Sosa (2009) desde la literatura, como el “locus de enunciación” que hablan de ese poder que tuvo Occidente desde la Modernidad, para representar y contar al otro.

La segunda etapa corresponde a un cambio de escala, ya no centrado en la idea de la institucionalidad de la metrópoli, sino en la idea de países desarrollados y países del tercer mundo. El primer mundo, en donde se ubica entre otras cosas, la carrera aeroespacial, será en conjunto el marco de referencia como metáfora para lo universal, y también será el sustento para el discurso del progreso, que en adelante necesariamente se remitirá a una competencia tecno-científica. Lo local, en cuanto a producción, quedará inscrito en la escala tanto de lo rural como de la metrópoli del tercer mundo, por ejemplo en América Latina, o África; y esto implicará estar rezagados ante dicha competencia, por tanto sus economías e industrias entrarán en la esfera de los países que aún no logran el desarrollo, de manera que, como acota Bonsiepe & Fernández, su papel será secundario: “las economías latinoamericanas estarían predestinadas a limitarse a la exportación de commodities (materia prima sin valor agregado, lo que incluye al diseño)” (2010, pág. 13).

Esto implicó, a lo sumo, que el diseño ejercido desde lo local, desde la periferia en términos de Bonsiepe (1985), se ejerciera desde un rol subalterno, pues al plantear el progreso y desarrollo como un tema de competitividad lineal y tecnológicamente orientada, se condicionó a los países, a las industrias locales, al diseño ante la obligación de reflejar una igualdad de condiciones frente a lo universal y de avanzada de la ciencia, o ser un reflejo tardío “de acontecimientos y eventos de donde –pasan las cosas–” (Bonsiepe & Fernández, 2010, pág. 14).

En cuanto a la des-localización en el saber, que se pretende llevar de la ciencia a la creación del diseño, de acuerdo con la teoría de la *Hybris* del punto cero de Santiago Castro-Gómez (2005), implica reiterar los orígenes epistemológicos fundamentales de una disciplina, como en el caso del diseño puede ser lo bello, la forma, lo adecuado, lo útil; en la tradición grecolatina y judeocristiana: las fuentes primigenias que la Modernidad reconocerá al igual que el diseño como se acotó en Augustus Pugin, Adolf Loos, Henry Cole, y todos aquellos que retoman sus ideas como Le Corbusier, Walter Gropius, Muthesius entre otros (Sparke, 2010). También se remitirá a las bellas artes y las artes integradoras en el Mundo Antiguo, inspiradas en las ideas aristotélicas de la creación. Sin embargo, de acuerdo con Castro-Gómez (2005) desde el siglo XVII, la ciencia da un giro importante con el surgimiento de los medios exactos para predecir fenómenos naturales como los astronómicos; se trata del surgimiento del conocimiento como *Cosmopolita*, un concepto que se cargará de imaginarios de progreso, de tecnología pero también de renuncias, sobre todo al papel de lo local y de la idiosincrasia en la labor del investigador-productor de conocimiento, así como aquel producido por las disciplinas que poseen aspiraciones científicas, como el caso del diseño, sobre todo aquel técnicamente orientado.

### **Negación de lo tradicional y a lo femenino**

En este apartado abordaré dos negaciones modernas: la tradición y el rol de la mujer, que abordan la tensión entre la lucha de género, el trabajo profesional y el doméstico, tanto en su papel como tejedora de cultura en el marco del concepto de hogar, como consumidora clave en el sistema moda.

Empezaré por relatar la negación a lo tradicional desde el concepto de Progreso en el marco del Diseño, a medida que este se va convirtiendo en un concepto de la no-historia en la gran sombrilla del modernismo europeo expresado en las ideologías de corrientes como el Futurismo italiano, el Neoplasticismo holandés, el Constructivismo ruso y el Expresionismo alemán, donde la necesidad de establecer una ruptura con el movimiento de la arquitectura reformista del siglo XIX, tal como el neogótico, el clasicismo, el eclecticismo, el romanticismo clásico, el art nouveau, conlleva al alejamiento del pasado y de los referentes conocidos, de manera que el asunto de la forma y la función objetual se re-plantea desde el racionalismo y el funcionalismo, con su tendencia a la simplificación del artefacto y del edificio, de la



FESTIVAL  
INTERNACIONAL DE LA  
IMAGEN

15 FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA IMAGEN  
9-13 mayo / may 2016  
Diseño + Arte + Ciencia + Tecnología

Manizales - Colombia  
www.festivaldelaimagen.com

imagen y del mensaje, mediante la abstracción formal geométrica o lírica, y el giro hacia la estética de la máquina, como un alejamiento de la irracionalidad del consumo decimonónico, así como el “desprecio a la utopía provinciana” (Bayley & Terrence, 2008, pág. pendiente) propia del chovinismo italiano en los tiempos del Fascismo, del exceso de pompa y ornamento de la Francia de Vichy y de la monumentalidad Nazi que caracterizó a los tiempos del suicidio de la razón gracias a los cuales, la tradición en el diseño, se asumió como sinónimo de ornamento, de artificio, de exceso, de primitivismo y de decoración que expresaban una ociosidad e inutilidad que chocaba con la moral puritana que heredó la arquitectura de los postulados de personajes como Augustus Pugin, Adolf Loos y Henry Cole, como sinónimo de avance y de progreso.

Por tanto, lo tradicional como ornamento o artesanía rezagada, no eran admisibles en el espíritu de utilidad y eficiencia técnica de los tiempos modernos, donde el objeto debía atender a un “simulacro funcional” como afirma Baudrillard (1971, pág. 38), y paradójicamente tampoco era deseable la laboriosidad resultado de la fatiga del trabajo manual, que debía ser superada a toda costa por la mecanización. Ahora, si bien al interior del movimiento de la arquitectura racionalista se presentó una dicótoma entre dos corrientes: los funcionalistas que negaban cualquier vínculo de la estética con el pasado y las artes decorativas, considerando la ruptura con la subjetividad y la individualidad para democratizar el espacio y el objeto doméstico, mientras que los tradicionalistas, como un movimiento más moderado en su renuncia a lo antiguo, admitían una mirada historicista, que reconocía el papel del arte y la sensibilidad como vía del progreso (Sparke, 2010) más que como mero adorno; ambos reconocerían un disgusto por el estilismo ejercido desde el diseño en su faceta comercial, que se asoció con la moda. Esta fue enmarcada en los términos del acto impulsivo e irracional con que se explicaría la compra de utensilios y bienes, se entendería como un acto de satisfacción de deseos y necesidades superficiales (Baudrillard, 1971). Desde esta perspectiva las necesidades objetuales se asociarían a lo mundano y a lo cotidiano, en la medida en que el arte se alejó de la casa y de la calle para pertenecer a las catedrales y museos desde la ilustración, y la artesanía se consideró una forma imperfecta y rezagada que debía ser superada (Grisales, 2015). En este punto, el consumo de objetos de diseño para la experiencia cotidiana, reemplazaría al arte y a la artesanías que se habrían fugado de la vida cotidiana, por tanto, el sistema moda que vendría a dar renovación constante al deseo y con ello, quedarían vinculados con el rol del ama de casa que se percibía como subjetiva e irracional desde la mirada paternalista de la sociedad europea del siglo XX, pues el hombre moderno se caracterizó por ser el acreedor cultural de la racionalidad desde la idea de no poseer para si mismo un gusto o deseo, se dice que este debía ser tan discreto como un mayordomo inglés. De manera que desde su rol como proveedor se permitía satisfacer sus impulsos y deseos mediante el consumo mediado por el otro: el ama de casa, los hijos, los sirvientes, las colonias.

En este sentido, aparece lo femenino asociado al sistema moda para el diseño de principios de siglo XX, comprendido como el blanco perfecto del sentimiento combativo del modernismo al encasillar el discurso sobre la mujer dentro del rol dentro del consumo conspicuo y el ocio vicario (Baudrillard, 1971, pág. 39), que el sistema moda explotaría desde los magazines, los modistos y la labor de los decoradores profesionales (Sparke, 2010, pág. 30) en los principios de la industrialización, el siglo XIX y XX, hasta nuestros días.

Sin embargo, de acuerdo con Baudrillard, en cuanto al consumo conspicuo (1971, pág. 39) y el ocio vicario en Tolstein Veblen (citado en Sparke, 2010, pág. 29) es claro que sus elecciones si expresaban un deseo, así fuera el de reivindicar su neutralidad, objetividad y seriedad, que resultó muy conveniente para la posición de teóricos como el arquitecto Adolf Loos frente al racismo, pues el ornamento papúa, el tatuaje o el tacón sería ese lugar desde el cual se podría representar la subalteridad merecida del otro, que habitaba la periferia y de la mujer, que también expresaba su “irracionalidad en la moda” (Sparke, 2010, pág. 37)2.

Para Bayley & Conran (2008), desde los tiempos de la primera guerra mundial ese gusto femenino





FESTIVAL  
INTERNACIONAL DE LA  
IMAGEN

15 FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA IMAGEN  
9-13 mayo / may 2016  
Diseño + Arte + Ciencia + Tecnología

Manizales - Colombia  
[www.festivaldelaimagen.com](http://www.festivaldelaimagen.com)

al que le apuntaba el diseño profesional en los bienes de consumo tenía una clara dirección como explican: “Ese gusto se consideraba, sin razón aparente, ecléctico, decorativo y superficial, pero representaba una parte significativa del mercado. Cuando el editor Condé Nast se hizo cargo de House & Garden en 1915 tenía la intención de mostrar a las mujeres que el hogar podía ser la expresión de uno mismo tanto como la moda. Fueron estos gustos y este mercado los que comenzó a atacar la primera generación de diseñadores industriales profesionales” (Bayley & Conran, 2008, pág. 38).

Esta idea fue reforzada por el rol masculino que se empezó a ejercer en las industrias de carácter tecnológico, cuyos cargos creativos fueron asumidos por arquitectos hombres como Peter Behrens, o Harley Earl de la General Motors, quienes materializan un lenguaje del diseño técnicamente orientado, a partir de los imaginarios de la velocidad, el aerodinamismo y lo maquinico en la morfogénesis de los objetos, expresado desde los frigoríficos (neveras) elaborados en una sola pieza de aluminio, hasta el automóvil (carro) cuyas uniones fueran lo más disimuladas posibles (Bayley & Terrence, 2008. Págs. 73 y 83) de manera que la apariencia objetual era capaz de borrar la huella de la mano del hombre, y evidenciar la innovación de los medios de producción seriales, y en la exploración de las formas “puras”.

Esta consigna se expresó en el dominio en la producción del aluminio y los nuevos materiales, de manera que el objeto técnico pudiera ser producido a partir de una sola pieza de material, pues este logro indicaría que el artefacto era realizado con medios imposibles para las maneras de fabricación tradicionales, y por tanto carecían de vínculo con un estilo ya reconocido en las artes decorativas, como el clasicismo, el gótico o el romanticismo que tanto se asoció con el conservadurismo victoriano inglés (Sparke, 2010).

Otro espacio desde el cual se desplazó el papel de la mujer, se trata de la cocina tradicional y su transición hacia la cocina moderna. En la cocina tradicional que relata Juez (2002, págs. 97-108) las soluciones objetuales se encontraban habitadas por metáforas biológicas y culturales propias de cada comunidad, asociadas al cuerpo de la mujer y del hombre, de la fauna y la flora, así como de arquetipos primigenios asociados a los elementos como el fuego, el agua, el aire y la tierra. Las cavidades del cuerpo y de lo orgánico, servían como modelos desde los cuales los objetos de la cocina conservan, calientan, tupen, trozan, rebullen y contienen (Juez, 2002, pág. 98). Desde allí eran reproducidos en jícaras y hornillas, totumos y cántaros, calderas y estufas; el fuego de leña, el viento del soplete, la luz solar y la huerta, el agua del río, todas eran las formas de energía continua (análoga) que habitaba la cocina tradicional, con toda su magia y singularidad, pero también con su fatiga, que condicionaba a la labor doméstica que terminaba abarcando gran parte del espectro la vida de la mujer, y del hombre esclavo o labriego, otorgando una posición privilegiada al hombre que habitaba la esfera pública, pero permitiendo a los otros, ser en permanente interacción con los habitantes de la esfera doméstica.

El descubrir la energía eléctrica y modular sus señales, implicó un grado de abstracción y control de los elementos, de tal poder, que para el ser humano supuso la posibilidad de alejamiento del mito y el arquetipo en la vida doméstica técnicamente orientada, que empezaría a admitir la presencia del estilo mecanizado en el imaginario de la caja negra (Bayley & Conran, 2008, pág. 35) que en la cocina se representaría en el frigorífico, en la licuadora, en la tostadora y posteriormente el microondas, mientras que para el agua, la tubería y su inmediatez reemplazaría la corriente del río y el cuidado que se asociaba a este. Los elementos eran de difícil control para los sujetos que carecían de la experiencia y sensibilidad a la natura, y que por tanto, el científico moderno debía desdeñarla como experiencia subjetiva, y debía considerarla desde el exterior, porque como fenómenos carecían de demostración, exactitud en la reproducción de sus condiciones, así como gran variación en sus medios; es decir, la energía de los elementos se veían como un fenómeno no cuantificable, sino como una realidad cualificada.

Sin embargo, una vez puesta en tela de juicio como la conciencia de una época de cambio; no puedo menos que reconocer que la Modernidad también fue un camino de retórica deseable para el progreso como superación en cuanto al rol femenino y lo tradicional, por ejemplo, en el caso del trabajo esclavo, de la dominación sobre el rol de la esposa, pues la mecanización implicaría de un orden, un ahorro del trabajo y



FESTIVAL  
INTERNACIONAL DE LA  
IMAGEN

15 FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA IMAGEN  
9-13 mayo / may 2016  
Diseño + Arte + Ciencia + Tecnología

Manizales - Colombia  
www.festivaldelaimagen.com

del tiempo, capaz de permitir a la mujer, al labriego y al esclavo entrar en la esfera pública de la ciudad, en la esfera de la educación académica y de la producción de conocimiento. Las hermanas Harriet y Catharine Beecher, influenciarían este discurso de reforma desde sus obras, como por ejemplo el Tratado sobre economía doméstica para el uso de las jóvenes damas en el hogar y la escuela de 1841, es clave recordar que Harriet fue una pieza clave del movimiento abolicionista norteamericano, dado que ella es la escritora de la obra, *La Cabaña del Tío Tom*, un texto que abrió el debate sobre el esclavismo, y en los escritos de 1869, las hermanas Beecher habían señalado en la tecnificación del interior doméstico, una salida al esclavismo en Norteamérica. Posteriormente, a principios de siglo XX, Christine Fedrerick y la arquitecto Grete Schütte retomarán estas ideas a favor del sufragismo y la liberación femenina, creando las estaciones/cocinas experimentales Applecroft en el nuevo continente y la Cocina de Frankfurt en Europa, ambos iconos del Diseño que fueron alimentando la inclusión de la modernidad tecnificada en la cocina (Sparke, 2010, pág. 53).

Esta tecnificación de la modernidad, acertó como símbolo de la liberación del trabajo doméstico para dar un aire de renovación en la incursión de la mujer a la esfera pública, tan importante como la invención de la pildora. Pero, a pesar de este logro, se puede considerar el balance frente a la intervención exacerbada del racionalismo como lo fue la aplicación del taylorismo en la preparación de los alimentos, la economía estética del De Stijl y la configuración de sus espacios como interiores de un tren o avión, no alcanzó un ámbito real de democratización del rol de la mujer, del hombre labriego y del esclavo, al intentar convertir un asunto cultural en un asunto tecnológico, o un asunto del adorno en un asunto ideológico, pues ello no supuso un cambio de fondo en cuanto a las políticas frente a la remuneración del trabajo del hogar o del campo, o la aparición de un ámbito de reflexión o pensamiento para las relaciones y la interacción en la cotidianidad, que en conjunto siguieron funcionando bajo una idea de progreso y renovación que reiteró las formas de dominación tradicionales desde la matriz colonial de la Modernidad, es decir, las estructuras de poder basadas en la explotación; por tanto, esta idea de progreso termina reproduciendo las mismas relaciones donde se conserva el rol del hogar dentro de una estructura feminizada de subalteridad, o la mujer asume una estructura de pensamiento masculinizada en la competitividad para ingresar a la esfera pública, o todos los miembros de la esfera privada entran en una dinámica de trabajo repartida entre lo doméstico y el sistema de producción vigente, que a lo sumo supone la misma fatiga que ocurría en los tiempos anteriores a la modernidad.

La anterior reflexión puede sonar al lector como una utopía, idealismo, anacronismo o todo junto, pero me pregunto, si humanidad que pudo salir a la luna e inventar el I-phone y el I-pod (ambos creaciones del diseñador industrial inglés Jonathan Ive) ¿no podría idear nuevas estructuras de pensamiento que cuestionen las lógicas de la dominación? o al menos considerar el sentido del progreso al que seguimos apuntando, después de un siglo de modernidad y civilización.

Cuando Europa inventa la Edad Media y la Edad Antigua en su historia universal, el punto retórico que produce es el señalamiento de lo superación de lo rezagado, lo cual no es del todo falso; pues el Renacimiento y la Ilustración trajeron consigo el retorno a la idea de la democracia, el acceso a la educación, la separación del estado y la iglesia, que en defensa del Humanismo; es decir, el hombre como centro de su historia, considero que fue algo afortunado y deseable. Sin embargo, cuando esta superación implica una negación de lo sensible y la experiencia cotidiana, expresada como la presencia e interacción en el interior doméstico capaz de evocar creencias y contacto, sin la conciencia del propósito de fondo para dicha renuncia, entonces se puede afirmar que esta idea de progreso solo conlleva a nuevas formas de dominación.



FESTIVAL  
INTERNACIONAL DE LA  
IMAGEN

15 FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA IMAGEN  
9-13 mayo / may 2016  
Diseño + Arte + Ciencia + Tecnología

Manizales - Colombia  
www.festivaldelaimagen.com

## Bibliografía

- Agamben, g. (2011). ¿qué es un dispositivo?. Sociológica. México, número 73, 249-264. Recuperado de <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf>
- Arendt, h. (1997). ¿qué es la política? Barcelona: editorial paidós.
- Apple (2015). i-phone 6. [fotografía]. recuperada de <http://www.apple.com/co/iphone-6s/?cid=wwa-co-kwg-iphone>
- Aranda, v. (2014, 09, 01). shantiniketan, tras las huellas de tagore [documento en blog]. recuperado de <https://www.lasociedadgeografica.com/blog/cultura/shantiniketan-la-ciudad-de-tagore/>
- Bayley, s., & Conran, t. (2008). Diseño: inteligencia hecha materia. barcelona: blume.
- Baudrillard, j. (1969). el sistema de los objetos. (f. gonzales, trad.) méxico: siglo xxi.
- Baudrillard, j. (1971). la moral de los objetos, función signo y lógica de clase. en A. Moles, J. Baudrillard, P. Boudon, H. Van Lier, E. Wahl, & V. Morin. Los objetos (s. delphy, trad., págs. 37-74). buenos aires: el tiempo contemporáneo.
- Bayazit, N. 2004 investigating design: a review of Forty years of design research. design issues: volume 20, number 1 winter, tomado de [http://www.dubberly.com/wp-content/uploads/2008/06/ddo\\_article\\_rittel.pdf](http://www.dubberly.com/wp-content/uploads/2008/06/ddo_article_rittel.pdf)
- Bonsiepe, g. (1985). diseño de la periferia. barcelona: gustavo gili
- Bonsiepe, g., & fernández, s. (2008). historia del diseño en américa latina y el caribe. sao paulo: blücher.
- Bernhard, l. (1914). bosch [fotografía]. museo de arte moderno. nueva york. recuperada de [www.moma.org/collection/works/5788?locale=en](http://www.moma.org/collection/works/5788?locale=en)
- Buchanan, r. (2005). retórica, humanismo y diseño. seminario "el diseño y la filosofía de la cultura". (págs. 1-74). Xochimilco: departamento de teoría y análisis de universidad autónoma metropolitana. recuperado de <http://www.mexicanosdisenando.org.mx/webmaster/articulos/retorica%20humanismo%20y%20diseno.doc>
- Calderón concha, p; (2009). teoría de conflictos de johanaltung. revista de paz y conflictos, () 60-81. recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=205016389005>
- Cano, C. (2001) [Tesis de pregrado] La Modernidad.
- Castro-gómez, santiago (2005). la hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la nueva granada (1750-1816). bogotá: editorial pontificia universidad javeriana
- Colt on the application of machinery to the manufacture of rotating chambered-breech fire-arms and ...  
By samuel colt published 1855
- El museo de arte moderno. (2010). el estante: diseño + cocina moderna. recuperado de [http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/counter\\_space/the\\_frankfurt\\_kitchen#highlights](http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/counter_space/the_frankfurt_kitchen#highlights)
- Esteban quiñán, e; (2007). reseña de "la hybris del punto cero. ciencia, raza e ilustración en la nueva granada (1750-1816)" de santiago castro-gómez. nómaditas (col), 247-250. recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105115241025>
- Faxedas-brujats, l. (2015). mujeres artistas de la vanguardia internacional: el caso de abstraction-crétation (1931-1936). (481-499). madrid: revista arte, individuo y sociedad. recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/aris/article/viewfile/46536/46411>
- Fernández, C. (2013). el vestido como proyecto. congreso internacional de ciencias sociales (págs. 448-462). medellín: editorial pontificia universidad bolivariana.
- García, G. (2014, 05, 23). un parque güell en la india. [documento en blog]. recuperado de <https://www.lasociedadgeografica.com/blog/cultura/un-parque-guell-en-la-india/>
- Geertz, C. (1989) [1973]. la interpretación de las culturas. traducción de bixio. barcelona: gedisa
- Grisales, A. (2015). Arte, Artesanía y Vida Cotidiana. Thémata. revista de filosofía n°51, enero-junio (2015) pp.: 247-270 issn: 0212-8365 e-issn: 2253-900x doi: 10.12795/themata.2015.i51.13
- Heidegger, M. (2000). Carta sobre el humanismo. Traducción de helena cortés y arturo leyte (alianza editorial, madrid 2000)
- Juez, f. (2002). contribuciones para una antropología del diseño. barcelona: gedisa.
- Loos, a. (1908). ornamento y delito [ensayo]. issn 1885-8007. sin ciudad. recuperado de <http://www.paperback.es/articulos/loos/ornamento.pdf>
- Mignolo, W. (2003). historias locales/diseños globales. colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. madrid: akal.
- Mignolo, w. (2010). desobediencia epistémica. buenos aires: ediciones signo.
- Moisi, dominique (2009). la geopolítica de las emociones. colombia: editorial norma
- Moles, A. (1971). objeto y comunicación. en a. moles, j. baudrillard, p. boudon, h. van lier, e. wahl, & v.



FESTIVAL  
INTERNACIONAL DE LA  
IMAGEN

15 FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA IMAGEN  
9-13 mayo / may 2016  
Diseño + Arte + Ciencia + Tecnología

Manizales - Colombia  
www.festivaldelaimagen.com

- morin, los objetos (s. delphy, trad., págs. 10, 11). buenos aires: el tiempo contemporáneo.
- Müller, u. (2009). mujeres de la bauhaus. paris: flammarion.
- Papanek, v. (1977). diseñar para el mundo real: ecología humana y cambio social. madrid: h. blume.
- Peña-collazos, w; (2009). la violencia simbólica como reproducción biopolítica del poder. revista latinoamericana de bioética, 9(0) 62-75. recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=127020306005>
- Pugin, A. (1841). Arquitectura Cristiana
- Rodríguez, L. (1989). geertz clifford interpretación de las culturas. relaciones, estudios de historia y sociedad, x, 128,138.
- Rielveld, g. silla roja – azul [fotografía]. museo de arte moderno. nueva york. recuperada de <http://www.moma.org/collection/works/4044?locale=en>
- Sennett, R. (2009). el artesano. barcelona: anagrama.
- Sosa, E. (2009). la otredad: una visión del pensamiento latinoamericano contemporáneo. letras, 51(80), 349-372. recuperado de [http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=s0459-12832009000300012&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=s0459-12832009000300012&lng=es&tlng=es).
- Sloterdijk, P. (2000). Normas para el parque humano, ediciones siruela, Madrid.
- Sparke, P. (2010). Diseño y cultura, una introducción: desde 1900 hasta la actualidad. barcelona: gustavo gili.
- Sparke, P. (2010). Diseño y cultura, una introducción: desde 1900 hasta la actualidad. [imagen]. pág. 53. barcelona: gustavo gili.
- Subirats, E. (1989). El final de las vanguardias. Revista antropos. tomado de <http://www.bio-design.com.ar/2-unla/historia2/texto%203/el%20final%20de%20las%20%20vanguardias.pdf>
- The frankfurt kitchen (1926). [fotografía] recuperada de [www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/counter\\_space/the\\_frankfurt\\_kitchen#highlights](http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/counter_space/the_frankfurt_kitchen#highlights)
- Tollinchi, E. (2004). Los trabajos de la belleza modernista 1848-1945. san juan: editorial de la universidad de puerto rico. recuperado de <https://books.google.com.co/books?id=5zua0yed9hkc&lp=pa555&dq=arquitectura%20cristiana%20pugin&hl=es&pg=pr4#v=onepage&q=arquitectura%20cristiana%20pugin&f=false>
- Vásquez A, (2009) Sloterdijk, agamben y nietzsche: biopolítica, posthumanismo y biopoder en nómadas, revista crítica de Ciencias sociales y jurídicas - Universidad complutense de madrid, n° 23| julio-diciembrepp. 291-302. Tomado de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/23/avrocca2.pdf>
- Zárate, E. (2007). reseña: clifford geertz por sus colegas. relaciones, xxviii, 191, 192.

## Biografía

Soy diseñadora Industrial de la Pontificia Universidad Javeriana con estudios de postgrado en Diseño y Creación Interactiva y Gestión de Proyectos, mi experiencia profesional se ha centrado en el diseño y gestión para medios digitales en diferentes cargos – Webmaster, Community Manager, Project Manager– para instituciones y empresas como la Universidad Sergio Arboleda, el Ministerio de Cultura, Ministerio de educación (...)

Durante 4 años, mi experiencia laboral se ha complementado con la docencia sobre el Diseño y el Entorno Digital. Por esta razón he formado parte del proyecto contexto y Región de la Universidad de Ibagué, de la Especialización en Informática y Telemática de la Fundación universitaria del Área Andina y de la línea digital del Programa de Publicidad Internacional de la Universidad Sergio Arboleda, donde, además de desempeñarme como docente de tiempo completo, tuve la oportunidad de asumir el liderazgo del grupo de Investigación Creativa.

[http://scienti.colciencias.gov.co:8081/cvlac/visualizador/generarCurriculoCv.do?cod\\_rh=0001405804](http://scienti.colciencias.gov.co:8081/cvlac/visualizador/generarCurriculoCv.do?cod_rh=0001405804)