

DISEÑO, ARTE E IDENTIDAD EN LA ALTERIDAD

Las tensiones dialécticas
entre arte y diseño en el escenario transcultural

Jorge Gabriel Ortiz Leroux*

ORCID [0000-0002-5004-0495](https://orcid.org/0000-0002-5004-0495)

“Diseño, arte e identidad en la alteridad. Las tensiones dialécticas entre arte y diseño en el escenario transcultural”, por Jorge Ortiz Leroux, publicado en: Mercado, Ochoa, Ortiz y Ramos (2019). **Mundos indígenas: territorio, movilidad, identidad y gestión**. México, UAM Azcapotzalco.

DISEÑO, ARTE E IDENTIDAD EN LA ALTERIDAD

Las tensiones dialécticas entre arte y diseño en el escenario transcultural

Jorge Gabriel Ortiz Leroux*

Resumen

El presente artículo aborda las relaciones entre arte y diseño a la luz de los cambios emergentes de la modernidad. A partir de la separación disciplinaria y pragmática entre ambos campos creativos, se plantean los dilemas que supone intensificar esa separación o propiciar los intercambios que reclama la compleja diversidad contemporánea de la creación de objetos y mensajes como propiciadores de relaciones entre personas. El estudio cultural e identitario, así como la crítica de los supuestos que las conciben como espacios estables y definidos, permite el reconocimiento de las diferentes dimensiones de actuación del artista, el artesano y el diseñador en la similitud y diferencia de sus procesos de cotextualización y creación de obras y proyectos.

1. Las fronteras entre diseño y arte

La distancia que separa al diseño de las artes tiene su origen en la distinción entre dos prácticas que, en términos generales, se fundamentan en procesos y resultados que difieren en su conformación histórica, pero que también coinciden o se han entremezclado en su devenir. Mientras las artes tienen un origen ancestral, que caracteriza a todas las culturas y civilizaciones como actividad procedente de la subjetividad (individual o colectiva), y al mismo tiempo como actividad creadora de obras de arte (Heidegger), los diseños se han conformado, a partir de la modernidad, como una actividad disciplinaria, simultáneamente estética,

* Profesor Titular C de tiempo completo, Área de Semiótica del Diseño, Departamento de Evaluación del Diseño, CyAD, UAM-A. Miembro de los colectivos *La Guillotina* y *Danzaperra*.

proyectual y productiva (Dussel), que si bien se materializa en objetos, obras o productos, su valor está encarnado en los procesos y modalidades constituyentes de éstos, tal como lo dejan ver las teorías y metodologías del diseño (Burdek).

La división histórica que separa al arte como actividad libre y al diseño como acto funcional se ha dado en un entorno de autonomización disciplinaria de ambos, en concordancia con los procesos productivos y mercantiles de la modernidad, producidos bajo intensas modificaciones culturales y tecnológicas que les han otorgado sentido. La mercancía, sometida a cada vez más intensos procesos de diseño y *sofisticación*, dio lugar al estado "normalizado" de producción económica y social del medioambiente espacial y simbólico de las sociedades contemporáneas. El resultado de ello ha sido una distinción y separación entre arte y diseño que requirió escalas de control de los mecanismos de creación y producción de los objetos del entorno social. El diseño directamente habría de responder a determinadas demandas productivas y distributivas, sometiéndose a las reglas de reproducción de los procesos capitalistas insertos en cada contexto específico y singular, una de las cuales ha sido su eminente valor funcional y utilitario.

La actividad artística logró, en este contexto mercantilizado, y aún bajo la disolución del "aura" artística descubierta por Benjamin, conservar reductos autónomos para configurar libremente las formas y propósitos de su hacer, generando, a lo largo del siglo XX, una serie de escaladas rupturistas-vanguardistas que le dieron su sello como actividad basada en la recreación e innovación insistente de las formas, tal como ya lo había prefigurado el proyecto romántico de la estética de la modernidad (Benjamin).¹

Heidegger estudia al arte, tal como lo describe Samuel Ramos en su "Introducción a *Arte y Poesía* (Heidegger, 1958) a partir del punto de vista de la obra artística, es decir como un ente o entidad que no puede reducirse a lo fenomenológico, sino que reviste igualmente lo ontológico. El ser de la obra de arte, en este sentido, es el mostrarse como una entidad que habla, cuya primera manifestación es "poner en operación la verdad del ente" (Heidegger, 1958:12). Esta propiedad de verdad no es sólo la propiedad del conocimiento que contiene la obra, sino una propiedad de su ser mismo. Detrás de esta idea, lo que emerge es la verdad de la obra de arte como autenticidad, como creación por sí misma que es capaz de trascender su entidad concreta en las relaciones

1 El proyecto del romanticismo, tal como lo analiza Benjamin, representó la emergencia de un pensamiento basado en la autorreflexión sobre su hacer (el arte, la obra de arte), a la vez que una reflexión sobre la Forma, basada en el acto de poetizar como un acto libre del pensar. El conocimiento y autococonocimiento de la obra de arte es un acto de conciencia y autocrítica, que se vale del juicio, la crítica y la ironía, que imposibilitan la preminencia de escalas de valor en la criticabilidad de las artes.

que establece con el mundo, transformando a las entidades mundo-arte al mismo tiempo.

En la materialidad de la obra de arte descubre Heidegger la tensión entre la naturaleza y la voluntad de espíritu del arte. "En la arquitectura (el templo) –explica Ramos– llegan a perfecto equilibrio dos tendencias contrarias: la del alma que aspira hacia arriba y la pesantez que tira hacia abajo (Heidegger, 1958:19). Entre la materia inerte y la voluntad de darle forma hay un conflicto que el artista expresa como un enfrentamiento hacia dentro y hacia fuera, entre sí mismo como espíritu y el mundo como naturaleza. "La verdad se arreglará en la obra como esa lucha de mundo y tierra" (Heidegger, 1958:21).

Si el arte es autenticidad en la obra de arte, así como un arreglo que pone en conflicto materia y espíritu, naturaleza y voluntad, en el mismo sentido el diseño es una entidad que revela un conflicto frente a la naturaleza y la materia, poniendo a éstas en tensión en la medida que el proyecto configurador opta por la creación de un mundo particular. La verdad del diseño, en este sentido, es su autenticidad, es decir, su capacidad para responder e interpelar configurativamente al mundo. Si a esta autenticidad del diseño le oponemos la idea mercantil, netamente ligada a la venta de "alimento espiritual recalentado" (Papanek, 1977:66), por medio de la cual el diseño crea mundos artificiales –sean "verdaderos" o "falsos"– que revisten significativamente a los objetos y al medio, entonces resulta relevante reflexionar sobre el carácter contemporáneo de esa autenticidad y de sus contradicciones en el entorno diverso y complejo de la actualidad.

Más allá de subrayar la consabida distancia histórica entre el arte por el arte, por un lado, y el diseño utilitario, por otro, son estas relaciones y conexiones las que modelan una serie de similitudes que nos interesa reconocer y problematizar. El conflicto entre materia e idea en la praxis diseñística, tal como la que se da en el arte, y su autenticidad como actividad configuradora y transformadora del mundo, representan aspectos fundamentales para replantear sus relaciones en la contemporaneidad. Una manera que aquí se sugiere para abordar este problema, parte de la exploración de las relaciones que se dan en el arte entre el llamado, por un lado, arte masivo, popular o comercial y, por otro, el arte elitario o la "alta cultura".

2. Conflictos y dilemas en las artes

El debate entre la alta cultura y la cultura masiva aparece sugerido por la teoría crítica de la Escuela de Francfort, mediante su análisis de las industrias culturales, soportadas en los medios de comunicación masiva bajo un sistema de información global mediático que entrelaza sucesos y ficciones, es decir, "dispositivos de intercambio entre lo real y lo imaginario" (Martin-Barbero 1987: 65), los cuales provienen del intercambio entre la cultura popular de masas y los medios de comunicación. Esta simbiosis ha quedado manifiesta en el arte pop de Andy Warhol, que integra elementos antes considerados vulgares de la cultura popular en la obra de arte, inaugurando un proceso de diálogo estilístico del que va a emerger en muchos sentidos la interpretación posmoderna del arte contemporáneo (Jameson, 1990).

El auge de la cultura masificada a través de las industrias culturales ha permitido que la llamada "alta cultura", dirigida y asimilada por las élites formadas con un gusto estético, que están "en contacto con la creación reconocida como la más avanzada y la que abre nuevos horizontes" (Moravsky, 2002:247), penetre en dichas industrias de diversas formas. Por un lado mediante la diversificación de canales de distribución de contenidos culturales (medios de comunicación, medios audiovisuales y redes), por otro lado, a través de las intenciones artísticas y los productos objetivados, que tiende con cada vez mayor vehemencia al desvanecimiento de las fronteras entre el producto artístico y los objetos del ambiente cotidiano. El conflicto generado por esta diversificación e intensificación ha sido la batalla entre el arte-mercancía, "una mercancía estandarizada para que fuera más barata y más fácilmente vendible" (Moravsky, 2006:251), y el arte que se masifica a través del medio tradicional museístico, cuyo desarrollo contemporáneo también sigue esa intensificación.

Baste nombrar algunas exposiciones de grandes artistas que tuvieron una afluencia masiva de miles de espectadores en la Ciudad de México en los últimos años: Anish Kapoor, en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM; Ron Mueck y David LaChapelle, en el Antiguo Colegio de San Ildefonso; Visiones de la India, en el Museo de Antropología; Henry Cartier Bresson, Toulouse Lautrec, Miguel Angel Bounarotti, Leonardo y Picasso en el Palacio de Bellas Artes; Yayoi Kusama y Francis Allis, en el Museo Tamayo; Yoko Ono, en el Museo Memoria y Tolerancia; Oto Dix, en el Museo Nacional de Arte; Andy Warhol, en el Museo Jumex; Stanley Kubrick, en la Cineteca Nacional.

Así como el límite del arte masivo es el kitsch, desde el otro lado el límite de la alta cultura es la obra genial. Los valores *triviales* del arte masivo han

dejado de ser exclusivos de éste, y aparecen cada vez más recurrentemente en el arte elitario, del mismo modo que los valores *auténticos* de éste aparecen en muchas de las vertientes expandidas del arte popular y masivo. Ambas vertientes históricas del arte, que a fuerza de prevalecer han mantenido su oposición terminológica, están insertas además en el circuito mercantil en una u otra medida, operando bajo los mismos mecanismos de banalización sujetos a la rentabilidad, la comunicabilidad, la demanda mercantil y el pago, ya sea en bajas o elevadas sumas de dinero. El arte elitario, como le llama Moravsky, ha recurrido incluso a la producción en serie y a los objetos de uso cotidiano, sea también como medio para la innovación o asumiendo la distancia crítica del arte masivo mediante la parodia del mismo.

Paralelamente a esta condición histórica de la mercancía, que por lo demás atraviesa todas las prácticas humanas contemporáneas (recordemos la enunciación, en el ámbito del pensamiento crítico, de las teorías del simulacro –Baudrillard–, de la economía espectacular –Debord– y de la economía de los deseos –Gubern–), las distintas vertientes del arte (elitario, masivo, diseñístico, artesanal) resguardan todos y cada uno de ellos su capacidad para “mostrarse como verdad” y poder así ser entendidos sin dificultad por las masas populares, tal como ocurrió con el arte renacentista eclesiástico que tuvo la posibilidad de expandirse y ser asimilado a escala masiva.

En otras palabras, la hipótesis que aquí se desarrolla se fundamenta en la idea de que a pesar de la mercantilización generalizada del arte, a la que no ha escapado ninguna de sus modalidades históricas, el arte como idea de transformación de la materia y al mismo tiempo del mundo, subsiste en sus bases de autenticidad sin importar su destino libre o funcional, su alta, escasa o nula masificación, o su cualidad para ser comprendido o interpretado desde el creador y desde el público que lo percibe y lo consume. La separación de las artes elevadas y populares es, en este sentido, un fenómeno histórico intensificado en el siglo XX ante el advenimiento de las vanguardias artísticas. “La élite surge, pues, en el mismo momento histórico en que surge la bohemia. Su polo opuesto es la cultura generalizada, democrática, tanto en el sentido de su legibilidad (comunicatividad) como en el de tener gran demanda”. (Moravsky, 2006:252). El final de las vanguardias (Subirats) supondría de esta manera el camino posible hacia la disolución de esta frontera artificial, situando a las prácticas artísticas en cualquier lugar en que puedan desenvolverse legos y no legos del arte.

El sistema mercantil, en un contexto de industrialización, urbanización y democratización de la cultura, del mismo modo que el sistema académico y los circuitos legitimados del arte, han contribuido a su manera a acrecentar la brecha cultural entre las artes, agudizando e intensificando esas oposiciones y

contradicciones entre prácticas artísticas. Cualquier prospectiva hacia la resolución de este dilema pasa por imaginar qué tipo de sociedad futura es deseable. La cuestión no es banal, así la perfila el filósofo del arte: “¿Cuál ha de ser la sociedad del futuro? ¿Una en la que todos participarán en la creación de cultura, o una con una clara e inamovible división de papeles –creadores– intermediarios–público de diverso grado?” (Moravsky, 2006:254). En el sentido estético, el dilema atraviesa las fronteras del arte, dadas en la exploración de campos hasta ahora no abordados por el mismo; asimismo, emerge el problema social de las condiciones de la creación artística y su capacidad transformadora del mundo, incluyendo la persistencia del modelo del artista-genio que puede presentarse en cualquier circunstancia a partir de facultades inmanentes de genialidad, de las cuales ningún estudioso del arte o la estética puede hacer caso omiso.

En el mismo sentido, la argumentación a favor del arte elitario, que supone al mismo tiempo una defensa del papel histórico que tuvieron las vanguardias a lo largo del siglo XX, apunta a reconocer el carácter innovador, descubridor, problematizador y develador del mundo de valores dominantes, proponiéndose en la mayoría de los casos una transformación y superación de la realidad circundante “trazando proyectos de corto o largo alcance, de un mundo mejor que el de hoy.” (Moravsky, 2006:60). Es por eso que esta separación y oposición entre las artes se convierte en un dilema por resolver, con todas las contradicciones y complejidades que supone el replantear las fronteras que separan las disciplinas, a la vez que reconocer las diferencias en los orígenes, condiciones y sentidos de la creación artística.

En nuestros contextos latinoamericanos, el conflicto estriba en buena medida en las tensiones entre las culturas ancestrales, incluida su lucha persistente por la permanencia y la continuidad, así como la resistencia y la ruptura, frente al ritmo acelerado de crecimiento de la cultura masiva y elitaria. La tensión queda manifiesta en la manera como la recuperación y resignificación histórica del múltiple y complejo legado indígena, y su devenir actual, ha investido a las artes populares y a la alta cultura con valores étnicos o indígenas que se insertan como temática o como rasgo formal de la obra, en un contexto de replanteamiento de lo cultural en los contextos nacional, regional y global.

3. Entre diseños y artes: identidad y transculturalidad

Aproximarse a fenómenos paralelos pero discontinuos, similares pero singulares y diferentes, como lo son las artes y los diseños, tal como hasta aquí se ha presentado, nos conduce a pensar en los elementos que los hacen coincidir:

la cultura y la identidad. Cultura e identidad están intrínsecamente vinculadas. Lo que ocurra culturalmente tiene efectos en la identidad, del mismo modo que la cultura se estabiliza y transforma a partir del comportamiento identitario. Así como lo cultural se encuentra en un estado permanente de recreación y actualización, la identidad, en el mismo sentido, se da en un proceso de articulación y configuración. Este valor constructivo, orgánico y cambiante de la cultura y la identidad, procede de las constantes interacciones entre las singularidades que lo configuran.

Recurrimos, por lo tanto, a una visión de la identidad alejada de los esencialismos que han caracterizado su estudio, concibiéndola como algo fijo y estable que no permite ver las relaciones que ocurren al interior y exterior de la misma. Asimismo, eludimos también la pretensión fragmentaria, corolario de las teorías posmodernas de finales del siglo XX, que no permitían reconocer los intercambios más allá de la pulverización pluralista de identidades o subidentidades (subculturas). Resulta más propiciante entender las identidades en singular y plural (como heterogeneidad y multiplicidad), como rasgos en *conformación*, es decir como entramado y configuración cultural que tiene sentidos y significaciones que es interesante replantear.

La idea desarrollada por Grimson (2012) en torno a la cultura como una "trama simbólica compartida", sugiere claramente una noción de cultura e identidad que se niega a la sedimentación de tales términos, en virtud de que aquellas visiones esencialistas, que observan al sujeto como una entidad sujeta a las estructuras que lo rodean, apuesta en último caso por la reproducción de las relaciones sociales existentes. Frente a la sedimentación, la configuración reconoce en el sujeto la capacidad de "escoger los contextos en que actúan, incluso construyéndolos activamente." (Grimson 2012: 31). Libre albedrío, agenciamiento, lucha de clases son ejemplos de la desestructuración de lo cultural y de lo identitario a favor de una visión de la interculturalidad y, por tanto, en términos de la entidad configurativa del sujeto, de la intersubjetividad. "Si cualquier sociedad está relativamente abierta a las influencias, préstamos y apropiaciones de otras sociedades, la impermeabilidad simbólica no existe". (Grimson, 2012:34).

Precisamente los símbolos son un elemento crucial con el que trabajan el arte y el diseño. El intercambio simbólico entre estos campos de creación y conocimiento se dio desde las interacciones entre arte y artesanías, así como el ocurrido entre artes y oficios. Inseparables el uno del otro, tales simbiosis se dieron siempre a la tarea de generar objetos utilitarios a pequeña, mediana y alta escalas, conformando un entramado simbólico que incluso desvaneció en muchos casos principios y fines. Así como el vínculo artes-artesanías se

produjo inicialmente en el espacio local y dio cobertura simbólica a intensos lazos identitarios, el vínculo artes-oficios apareció en medio de la emergencia de comarcas, ciudades y metrópolis a escala global, desarrollando el crisol varipinto de las identidades urbanas de los últimos siglos. En este contexto de incesantes transformaciones, intercambios y movilizaciones entre los entramados campo-ciudad, surgió el diseño como disciplina contemporánea que no escapó a dichos vínculos históricos con el arte, sino, por el contrario, lo intensificó integrándolo como parte de su programa, tanto en el nivel práctico mediante el embellecimiento de los objetos de uso cotidiano que poblaron las grandes exposiciones universales del siglo XIX en Europa y Norteamérica, como en el discurso académico y escolástico que dio lugar a las Escuelas de la Bauhaus y la ULM, fundantes del diseño moderno desde el siglo XX.

Es en este sentido que la identidad del diseño aparece como asunto relevante. Recurrimos en este sentido a Ana Agud (2013), quien concibe lo cultural no como una dimensión objetiva, sino como una “fábrica de identidades compartidas”, que no permite el posicionamiento de estrategias identitarias, que someten a las culturas a los conceptos y categorías que la soportan. “Las identidades que eventualmente establezca –el estudio cultural– nunca serán sino provisionales, dependientes de su aceptación autónoma por todos y cada uno de los individuos” (Agud, 2013:18). Tanto en los estudios culturales como en el diseño el “objeto de investigación” no puede ser legitimado *a priori*, como un “conocimiento en sí” justificado tan sólo por las categorías que emplea. El carácter pragmático de cualquier categorización es fundamental porque sitúa el estudio cultural en los sujetos, en los seres humanos, que no pueden ser objetivados (tal como lo expuso claramente Humboldt en sus estudios antropológicos), sino tratados justamente, en el sentido ético, como otros sujetos. El encuentro entre sujeto investigador y sujeto investigado se fundamenta en un diálogo y en una hermenéutica que no puede reducirse a los objetos, sino a éstos como mediación para aproximarse a relaciones entre sujetos.

Lo fundamental del diálogo entre sujetos es el intercambio cultural. La única manera de rebasar el círculo de la cultura propia y “distanciarse de los condicionamientos inconscientes de la cultura de la propia comunidad” (Agud, 2013:17) es llevar el estudio a un terreno transcultural, lo que significa el análisis de otras culturas (como han hecho por ejemplo los estudios comparativos) como base para la crítica de la cultura propia. En este punto los estudios transculturales no pueden escapar de la filosofía crítica como base para la reflexión de la cultura propia y ajena, de sus intersecciones y dilemas, lo cual involucra necesariamente el debate identitario como un campo entramado en la cultura.

El diseño ha debatido esto desde que se ha planteado hacer la crítica de su propia praxis histórica, aun a pesar de que su medio más prolífico y reutilizable ha sido el diseño publicitario, que cumple a cabalidad con el dilema dicotómico: emerge de la máxima realización formal del fetichismo y el totemismo del surrealismo, y al mismo tiempo surge de la explosión de:

[...] procedimientos técnicos y una lista interminable de nuevos materiales a su disposición, (por lo cual) el artista, el artesano y el diseñador sufren la tiranía de la variedad absoluta. Cuando todo se hace posible, cuando desaparecen todas las limitaciones, el diseño y el arte pueden fácilmente convertirse en una eterna búsqueda de novedad hasta que lo nuevo por lo nuevo se convierta en la única medida (Papenek, 1977:56).

Andy Warhol es un emblema en este sentido, porque es un diseñador-artista que proviene justamente de la élite del diseño publicitario como el mejor ilustrador pagado en el Nueva York de los sesenta, que decidió en el camino crear una obra artística dedicada a incursionar precisamente en el dilema cultural del capitalismo y de la cultura norteamericana: la repetición de las tragedias, la espectacularización e idolatración de la *economía de los deseos* encarnada en las celebridades públicas, el accidente y la muerte a través de la reiteración de sucesos sólo atribuibles a la modernidad acelerada y galopante. De Warhol no sólo emana lo popular, periodístico y modelizado, sino una profunda disertación sobre el ser del sujeto hiperurbanizado y tecnologizado, para lo cual las figuras de Mao, Marilyn, Liz, Elvis o Marlon sólo sirvieron como afluente de materia y "mercancía" viva para especular sobre la crisis cultural y civilizatoria, por supuesto a través de la exhibición cruda y deslumbrante de los desastres y accidentes del mundo contemporáneo. En Warhol vemos al diseñador que rubrica el arte mediante un uso sugestivo de la repetición y la devastación de la cualidad de la materia, así como de la diferenciación en la repetición como metáfora de la transformación y la conformación cultural.

Así como entre el diseño y el arte observamos el intercambio de mecanismos de configuración que se vuelven relevantes para los propósitos de proyectos y obras, produciendo así una relación entre arte-diseño madurada con el tiempo, del mismo modo el campo de las artesanías debe replantearse a la luz de los intentos de "restauración de la unidad del arte" (Ranciere, 2014:161). La separación de las bellas artes ocurrida en la modernidad, que desvaloriza al arte decorativo, sitúa al "arte social" como algo exclusivamente dedicado "al pueblo".

El arte social –dice Ranciere– no es el arte para el pueblo, es el arte al servicio de fines determinados por la sociedad. Pero esta definición se deja leer al revés. El

arte social no es el arte de cualquier sociedad: es el arte de una sociedad donde “los hombres viven como hombres”;² donde se construye para dar abrigo a la vida y expresarla y no para instaurar una relación en espejo entre la distinción de una clase y la del arte. La política del arte social se sitúa allí: en el rechazo de una distinción propia del arte y, por lo tanto, también de la distinción entre artes nobles o no nobles (Ranciere, 2014:161).

En este sentido, en el terreno de un replanteamiento estético de las distinciones históricas del arte, es pertinente hablar de un replanteamiento de la separación entre arte-artesanía-diseño, cuyos efectos han sido la fragmentación y parcialización de sus campos de acción y conocimiento. Por ello, se tendría que reconocer la emergencia de nuevos escenarios que permiten crear interrupciones en el régimen cultural y estético de las artes y nuevos en las prácticas disciplinarias, con el fin de insertarse en los contextos complejos y cambiantes de la actualidad. La identidad cultural, de los sujetos individuales y colectivos, de las comunidades locales, regionales y globales, así como de las disciplinas del saber y el hacer artístico, reclaman la interacción con escenarios transculturales, transdisciplinarios y transmediales que aquí perfilamos como una manera de abordar los dilemas del presente texto:

- Los *escenarios transculturales*, como aquí se han rastreado, permiten el diálogo cultural, que se da entre pueblos, comunidades y localidades, pero también entre actores diversos (profesionales y académicos, representantes de comunidades, familias e individuos diversos).
- Los *escenarios transdisciplinarios*, por su parte, se dan mediante el intercambio de saberes entre disciplinas afines en mayor o menor medida, así como con y a través de otros saberes no disciplinarios, conformados en culturas urbanas, rurales o virtuales, que propician interacciones de prácticas y visiones significativas.
- Los *escenarios transmediales*, hoy fuertemente posicionados cultural y tecnológicamente, establecen medios, canales, códigos, herramientas y procedimientos que resultan cruciales en la conformación de relaciones humanas y culturales, así como en la multiplicación de los procesos de diseño y comunicación.

El entorno convulso y cambiante del que se ha hablado aquí requiere el reconocimiento de nuevos terrenos, prácticas disciplinarias cada vez más

2 Aquí Ranciere cita a John Ruskin en su texto *Las siete lámparas de la arquitectura*. Ruskin fue un emblemático filósofo del siglo XIX, afín al socialismo utópico y constructor de la vertiente crítica de las Escuelas de Artes y Oficios en Europa.

interactivas con otras prácticas, espacios de vinculación entre actores diversos dentro y fuera del ámbito profesional-académico, visiones y categorías puestas en juego con los contextos que refieren. El diseño lo reclama del arte con el propósito de dar fortaleza plástica y significativa a sus proyectos, el arte lo requiere del diseño como práctica dispuesta a comunicar y transferir ideas, mensajes o reflexiones. Las separaciones históricas entre los campos disciplinarios están en buena medida fundados en el desconocimiento, la discriminación o la incapacidad para encontrar puentes entre saberes que mejoren nuestra relación con el mundo y con los demás. Por fortuna, más allá de estas prácticas anquilosadas que persisten en manifestarse en universidades y otras instituciones y campos sociales, subsisten también, en contraparte, numerosos ejemplos de interacción (simbólica) que forman parte del complejo espacio social, cultural y económico en que se dan las artes y los diseños.

Bibliografía citada

- Agud, A. (2013). "Culturas identitarias, transculturalidad y crítica cultural". En Fernández del Campo, E. y Riviére, H. (Eds.). *El Arca de Babel. Teoría y práctica artísticas en el escenario transcultural*. Madrid: Abada Editores.
- Grimson, A. (2012). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Heidegger, M. (1958). *Arte y Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Martin-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Méxic: Gustavo Gili.
- Moravsky, S. (2006). *De la estética a la filosofía de la cultura*. La Habana: Criterios.
- Papenek, V. (1977). *Diseñar para el mundo real, 2014*. Barcelona: Pollen editions.
- Ranciere, J. (2014). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Cantabria: Shangrilla ediciones.

Bibliografía de consulta

- Benjamin, W. (2006). "El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán".
En Walter Benjamin, *Obras*, (pp. 21-216), libro I, Vol. 1, Madrid: Abada Editores.
- Burdek, B. (1985). *Diseño. Historia, Teoría y práctica del diseño industrial*.
Barcelona: Gustavo Gili.
- Dussel, E. et al. (1985). *Contra un diseño dependiente*. México: CyAD, UAM Azcapotzalco.
- Jameson, F. (1990). *La lógica cultural del capitalismo tardío*. Trad. de Celia Montolio y Ramón del Castillo. Madrid: Centro de Asesoría y Estudios Sociales Atocha. Recuperado de: www.nodo50.org/caes, caes@nodo50.org