

DOCTORADO EN DISEÑO

Tesis doctoral

CUERPO B

Transformación de las prácticas contemporáneas del Diseño Gráfico y su institucionalización como carrera bajo las dinámicas del mercado en las Instituciones de Educación Superior de Riobamba, periodo 2000 – 2015.

-
- ▶ Nombre y Apellido del Autor | *Santiago Fabián Barriga Fray*
 - ▶ Nombre y Apellido del Director | *María Fernanda Compte Guerrero*
 - ▶ Fecha de presentación | *Noviembre 2020*
 - ▶ Línea Temática | *Enseñar disciplinas proyectuales*

DEDICATORIA

A quienes llegan y se quedan; a quienes suman y multiplican.

AGRADECIMIENTOS

Después de un largo esfuerzo para la realización de esta investigación, extendiendo mi agradecimiento profundo a quienes han contribuido emocional y económicamente para la consecución de este objetivo académico.

Agradezco los aportes expeditos de la Dra. María Fernanda Compte Guerrero, tanto sus comentarios como orientaciones bibliográficas para la consecución de las metas como tutora del trabajo.

Una mención especial merece este apartado la Dra. Olga Gloria Barbón Pérez, por sus lecturas y observaciones metodológicas constantes, en el cuerpo de la investigación.

Además, el aporte innegable de los tutores académicos del Doctorado en Diseño: Dr. Zangrandi, Dra. Matarrese y Dra. Ynoub.

Mi reconocimiento a la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo por la apertura del programa Doctoral en Diseño; lugar donde tuve la oportunidad de conocer a grandes maestros y compañeros de diferentes sectores latinoamericanos, cuyos aportes y debates permitieron el crecimiento humano y académico, especialmente en la Cohorte 3.

Siempre será grato recordar la estadía en Buenos Aires con mis entrañables amigos: Paolo y Elvis, cuyo soporte mutuo ha permitido la consecución de distintas metas, entre ellas la formación doctoral.

Para cerrar, agradezco a Santi y Silvana por su amor incondicional y creer siempre en todas mis metas; el soporte y paciencia de quienes han acompañado de muy cerca el trajinar en esta etapa; a mis padres: Raúl y Josefina; mis hermanos y mi tío Miguel.

Expreso mi agradecimiento a la Universidad Nacional de Chimborazo por su financiamiento parcial para cursar los estudios en Argentina. A las carreras de Diseño Gráfico de la UNACH y ESPOCH quienes me abrieron sus puertas para el desarrollo de este trabajo; y, a los miembros del sector gráfico de Riobamba por su aporte en el conocimiento de sus prácticas manuales y tecnificadas para la comunicación visual.

A todos ellos, mi agradecimiento sincero.

Índice de la tesis

DEDICATORIA	2
AGRADECIMIENTOS.....	3
Índice de la tesis.....	5
Índice de tablas	10
Índice de figuras.....	11
Introducción.....	13
Capítulo I: Conceptualización, fundamentación teórica y metodología.....	31
1.1 Problema de investigación.....	31
1.1.1 Formulación del problema	37
1.2 Hipótesis	38
1.3 Objetivos.....	38
1.3.1 Objetivo General.....	38
1.3.2 Objetivos Específicos	38
1.4 Marco teórico	39
1.4.1 Transformación, Cultura e industrialización.....	39
1.4.2 Industrialización y modernización	44
1.4.3 Globalización de la cultura.....	46
1.4.4 Delimitación del Diseño y su práctica	50
1.4.5 Diseño Gráfico y Comunicación Visual.....	52
1.4.6 Institucionalización del campo: entre el Diseño y el Arte	58
1.4.7 El mercado y su vínculo con la universidad.....	64
1.5 Estado de la cuestión.....	67
1.6 Periodización	79
1.7 Metodología	80
1.7.1 Enfoque de investigación.....	80
1.7.2 Tipo de investigación	82
1.7.3 Diseño de la investigación.....	85
1.7.3.1 Momento Cualitativo	87
1.7.3.2 Momento Cuantitativo.....	95
1.7.4 Matriz de datos	105

Capítulo II. Transformación, cultura e industrialización dentro del sector gráfico y sus prácticas contemporáneas 109

2.1	Transición de la estética tradicional moderna a la estética vanguardista como nuevo movimiento cultural en los talleres artesanales e industriales ..	111
	La estética en función del producto durante el siglo XVII	111
	Talleres artesanales e industriales a mediados del siglo XIX	114
	La modernidad y la estética a finales del siglos XIX y a principios del XX en las escuelas de artes y oficios	115
2.2	Transformación de la cultura e industrialización	119
	Las escuelas de artes y oficios y los centros de enseñanza de Diseño dentro de la producción industrial	120
	Industrialización y producción artesanal a inicios del siglo XX	126
	La tecnología industrial para la conceptualización de las industrias culturales	129
2.3	Transformaciones del Diseño Gráfico en Latinoamérica y Ecuador con la llegada de la imprenta y los movimientos vanguardistas	131
	La presencia de la imprenta para el desarrollo del Diseño Gráfico en Ecuador	134
	El Arte Concreto y el Diseño Gráfico ecuatoriano	137
	Tendencias de Diseño Gráfico en Ecuador	142
	La exhibición del Diseño Gráfico en los medios tradicionales	145
2.4	Transformación de las artes gráficas en Ecuador, desde la influencia de la cultura vanguardista al advenimiento de la tecnología	147
	Expresiones e influencias vanguardistas del siglo XX.....	148
	La industria gráfica en los procesos de desarrollo de Ecuador	150
	La sección administrativa y operaria en la industria gráfica.....	154
	La industria gráfica de Ecuador frente a la globalización	160
2.5	Conclusiones del capítulo	169

Capítulo III. Las prácticas contemporáneas de diseño en la institucionalización de las carreras de Diseño Gráfico 171

3.1	La práctica del diseño en el taller como espacio de enseñanza y aprendizaje en las Escuelas de Artes y Oficios.....	173
	La enseñanza en función del proyecto	178
	Fundamentos de enseñanza y aprendizaje de las prácticas de diseño en la Bauhaus	181
	El taller – laboratorio de la Bauhaus en los procesos productivos.....	188

El legado de la Bauhaus y la Hochschule für Gestaltung (HfG) en las prácticas contemporáneas de diseño	192
El Diseño basado en la industria	196
3.2 Las prácticas contemporáneas del Diseño como parte de la enseñanza en las carreras de Diseño Gráfico en México, Colombia y Argentina	203
Institucionalización de la carrera de Diseño Gráfico en México, Argentina, Brasil y Colombia.....	204
La enseñanza del Diseño Gráfico en Colombia a mediados del siglo XX	208
La enseñanza por competencias en México, entre 2003 y 2013.....	211
Las carreras del Diseño Gráfico en Argentina a inicios del siglo XXI	213
3.3 Presencia de la Escuela de Artes y Oficios en Riobamba	215
1872 – 1885: los Salesianos en Ecuador	215
1888 – 1900: la Escuela de Artes y Oficios en Riobamba.....	217
1908 - 1940: institucionalización de la Escuela de Artes y Oficios y la práctica de taller en la Imprenta LNS	221
3.4 Evolución de las artes y los oficios tradicionales en las prácticas contemporáneas de Diseño	226
1906 – 1916: las primeras publicaciones de diarios	228
1938 – 1940: la utilización del color.....	233
1960 – 1970: la serigrafía como práctica de Diseño.....	237
1972 – 1985: los talleres de prácticas contemporáneas de Diseño en Riobamba	241
1987 – 1990: preparación para la creación del Gremio de Serígrafos ...	249
1990 – 2000: los talleres de prácticas contemporáneas de diseño	250
2000 – 2015: de los talleres de prácticas de Diseño a los estudios de Diseño Gráfico.....	253
El taller como resultado de la enseñanza en el Diseño Gráfico.....	259
3.5 Conclusiones del capítulo	272
Capítulo IV: Institucionalización de la carrera de Diseño Gráfico en Riobamba bajo las dinámicas del mercado	275
4.1 Breve historia de la Escuela Superior Politécnica de Chimborazo y de la Universidad Nacional de Chimborazo.....	278
1969 - 1973: origen del Instituto Tecnológico Chimborazo y la filial de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad Central del Ecuador en Riobamba.....	279

1973 - 1985: cambio de nombre a Escuela Superior Politécnica de Chimborazo	284
1990 - 1995: conformación de nuevas carreras en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, extensión Riobamba	286
1995 – 1996: presentación de proyecto de Ley para el nacimiento de la Universidad Nacional de Chimborazo	286
1997 a 1999: surgimiento de las facultades que darían inicio a la carrera de Diseño Gráfico en la Escuela Politécnica de Chimborazo	287
Institucionalización de Universidades durante la década de los 90 bajo las dinámicas del mercado en Ecuador	288
Impronta de la competitividad en las Universidades ecuatorianas	293
4.2 Enfoque y reformas curriculares en la Facultad de Ciencias de la Educación, Humanas y Tecnologías de la Unach y en la Facultad de Ingeniería de la Epoch	296
1998 - 2001: Reforma curricular en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación	296
2002 – 2003: cambio de nombre de la Facultad y surgimiento de nuevas carreras	298
2003 - 2008: elaboración del modelo educativo de desarrollo integral de la Epoch y rediseño curricular por competencias	301
2014: Nuevo modelo educativo	307
4.3 Institucionalización de la carrera de Diseño Gráfico en Riobamba	309
El campo del Diseño.....	309
1998 - 2000: surgimiento de la carrera de Diseño Gráfico en la Escuela Superior Politécnica de Chimborazo	314
2001 - 2003: origen de la carrera de Diseño Gráfico en la Universidad Nacional de Chimborazo	315
2006 - 2012: cambio del perfil profesional en la carrera de Diseño Gráfico de la Epoch.....	320
2000 – 2015: mercado laboral y su vínculo con las universidades de Riobamba en el siglo XXI	324
4.4 Organización de la enseñanza – aprendizaje en las carreras de Diseño Gráfico	336
La pedagogía del taller de diseño como contexto institucional.....	337
Modelo de competencias aplicado al Diseño Gráfico.	341
La didáctica proyectual como forma de enseñanza - aprendizaje	357
Las carreras de Diseño Gráfico más allá de las aulas.....	373
4.5 Conclusiones del capítulo	381

Conclusiones	385
Referencias	395
Bibliografía	425
Anexos	450

Índice de tablas

Tabla 1 Definición de la muestra	89
Tabla 2 Informantes claves	97
Tabla 3 Matriz de datos	105
Tabla 4 Variables sociodemográficas artesanos gráficos y profesionales del diseño	151
Tabla 5 Industrialización y cambios tecnológicos en el sector de las artes gráficas	153
Tabla 6 Exigencias del mercado sobre la competencia profesional	158
Tabla 7 Claustro Docente de la Carrera de Diseño Gráfico en sus inicios	317
Tabla 8 Claustro Docente de la Carrera de Diseño Gráfico en sus inicios	321
Tabla 9 Competencias generales carrera de Diseño Gráfico Espoch	323
Tabla 10 Personas interesadas en estudiar la Carrera de Diseño Gráfico en sus inicios	325
Tabla 11 Necesidades laborales al inicio de la carrera	327
Tabla 12 Competencias de la práctica profesional	342
Tabla 13 Créditos teóricos y prácticos inicios.....	346
Tabla 14 Créditos teóricos y prácticos 2013.....	346
Tabla 15 Efectividad de la Didáctica Proyectual para Docentes	363
Tabla 16 Efectividad de la Didáctica Proyectual para Graduados.....	363
Tabla 17 Relación formación profesional - actividad y Motivo de ingreso a la carrera	375

Índice de figuras

Figura 1. Estrategia metodológica.....	86
Figura 2. Diagrama curricular de la Bauhaus elaborado por Gropius en 1922. Fuente: (Itten, 1964).....	186
Figura 3. Diseño de Educación, libros impresos en LNS en 1930.....	224
Figura 4. Diseño de Educación, libros impresos en LNS en 1942.....	225
Figura 5. Diseño de Información. Primera plana del Diario Hoja Popular 1913.....	229
Figura 6. Diseño para Administración. Ordenanza de alumbrado público inicios del siglo XX.....	230
Figura 7. Diseño para Educación. Día de la Bandera en Diario el Observador 1916.	231
Figura 8. Diseño para Persuasión Máquina Royal y Diseño para Educación Escudo de Riobamba, publicado en Diario Los Andes 1916.....	232
Figura 9. Diseño de Información. Mapa de Riobamba. Diario El Observador 1918.	233
Figura 10. Diseño para Administración. Boletos de Tren 1934.	233
Figura 11. Diseño para Persuasión, publicado en Diario El Espectador 1939.	234
Figura 12. Diseño para Información, portada de libro de Imprenta el Progreso 1942.	235
Figura 13. Diseño para Educación, Memoria Colegio San Felipe, Imprenta el Progreso 1942.	235
Figura 14. Diseño para Educación, Suplemento Científico, Imprenta El Espectador 1958.	236
Figura 15. Diseño para Administración. Sellos de correo 1947.....	236
Figura 16. Diseño para Persuasión, Comercialización de clisés Diario Hoja Popular 1946.	237
Figura 17. Diseño para Persuasión. Rotulación Calle 10 de Agosto Riobamba en 1970	238
Figura 18. Diseño para Persuasión, rótulo en escala de Protec.....	239
Figura 19. Diseño para Persuasión. Banderines realizados por Guillermo Castro..	240
Figura 20. Diseño para Persuasión. Cartel técnica mixta 60 x 40 por Guillermo Castro	242
Figura 21. Diseño para Persuasión. Rotulación Calle 10 de Agosto Riobamba en 1980	243
Figura 22. Diseño para Persuasión. Escudos y emblemas dibujados a mano por Guillermo Castro	244
Figura 23. Marco Cevallos trabajando en su taller	245

Figura 24. Composición de tipos móviles Marco Cevallos	245
Figura 25. Imprenta Ortiz y su título de Maestro en Tipografía	246
Figura 26. Diseño para Persuasión. Cintas de Reinas.....	247
Figura 27. Diseño de Persuasión. Banderines realizados por Guillermo Castro	249
Figura 28. Diseño para Educación. Ilustración publicada en Diario La Prensa, 1992	251
Figura 29. Diseño para Persuasión. Tarjeta con plumilla.	252
Figura 30. Impresora bicolor de procedencia alemana	253
Figura 31. Taller Galería Publicidad de Vicente Pilco	254
Figura 32. Diseño para Persuasión. Afiche Reina de Riobamba Publicidad y Marketing Cepeda.....	255
Figura 33. Diseño para Persuasión. Afiches diseñados por Servigraf.....	256
Figura 34. Diseño para Persuasión. Marca Wasi	257
Figura 35. Diseño para Persuasión. Publicidad Escobar & Castro.....	258
Figura 36. Estudio de demanda profesional en provincias de Ecuador.....	331
Figura 37 Asignaturas relacionadas a proyectos en la Epoch en el año 2000	348
Figura 38 Asignaturas relacionadas a proyectos en la Unach en el año 2002	349
Figura 39 Asignaturas relacionadas a proyectos en la Epoch en el año 2013	349
Figura 40 Asignaturas relacionadas a proyectos en la Unach en el año 2013	350
Figura 41 Asignaturas con enfoque artístico y tecnológico	353

Introducción

El Diseño Gráfico se ha posicionado paulatinamente en el escenario social como un oficio vinculado al arte. Su afianzamiento y fortalecimiento desde los inicios del siglo XX, a través de las corrientes vanguardistas modernas abrió el camino para su enseñanza formal en centros especializados. Esto permitió que se le comenzara a entender como una profesión distinta del arte. Las primeras escuelas especializadas volcaron sus esfuerzos en el desarrollo de ideas funcionalistas y en la utilización de metodologías proyectuales (Vilchis, 2000).

La conceptualización del Diseño Gráfico y su presencia dentro de las actividades económicas y culturales han permitido la reorganización de sus definiciones y de su posición con respecto a otras ciencias. Esto ha relegado la concepción tradicional del diseñador gráfico como profesional encargado de la codificación y del ordenamiento de mensajes visuales, para inducirlo al cuestionamiento de su accionar mediante la técnica, y su actividad metodológica, investigativa y epistemológica como objeto de estudio.

Si bien es cierto, el Diseño Gráfico se consolidó en sus inicios como un oficio, desde aproximadamente hace 60 años se fue asumiendo como una disciplina en distintas latitudes con un marcado desarrollo social y económico. Algunos códigos visuales y funcionales han emergido durante este tiempo; sin embargo, su procedimiento sistemático para la organización del aprendizaje es escaso. Por tanto, el Diseño Gráfico ha atravesado un complejo proceso de configuración a pesar de las pretensiones de afianzamiento que lo han caracterizado, y de la unificación de competencias profesionales que se han pretendido fomentar en los estudiantes.

El Diseño Gráfico se establece como saber teórico-práctico a raíz de varias investigaciones, entre ellas las encaminadas por: Munari (1985), Satué (1988), Ledesma (2003), Frascara (2004), Bonsiepe y Fernández (2008), Devalle (2009), Valdéz de León (2008), y Mazzeo (2014), entre otros autores. No obstante, en el contexto actual, la institucionalización de la disciplina del Diseño desde una concepción histórico-lógica, sobre la transformación de las prácticas contemporáneas de diseño que la originaron como carrera bajo las dinámicas del mercado, en las Instituciones de Educación Superior (IES) en la zona central del Ecuador no ha sido estudiado.

Por tanto, el Diseño Gráfico ha transitado por distintos procesos de transformación, modernización industrial, crecimiento económico, prácticas y hábitos de comunicación social, que, en consecuencia, lo inscribe dentro del ámbito de la comunicación.

Esto sucede al considerar la comunicación visual como la práctica de proyectar ideas con contenido visual, física o de manera virtual con propósitos políticos, culturales o educativos como recurso persuasivo (Rom, 2016).

En ese sentido, el Diseño Gráfico contribuye a la creación de imaginarios visuales dentro del consumo marcario y de tendencias estéticas, que convierten el casco urbano y los medios de comunicación en espacios adecuados para su difusión. El discurso visual elaborado desde el punto de vista profesional es legitimado en algunas instituciones de Educación Superior que ofertan la carrera en Ecuador, entre ellas tenemos: Pontificia Universidad Católica de Ambato (PUCE, 2015), Universidad

Técnica de Cotopaxi (UTC, 2015), Escuela Superior Politécnica de Chimborazo (ESPOCH, 2015), y Universidad Nacional de Chimborazo (UNACH, 2015).

Dichos imaginarios visuales asentados en el entorno social y económico han permitido que se reconozca al Diseño Gráfico como una disciplina general. En su quehacer, la profesión del diseñador gráfico está fuertemente relacionada con las artes visuales, la ciencia, el periodismo y otras disciplinas creativas. El devenir de Diseño Gráfico está conectado con tres temas elementales: la información, la tecnología y la globalización de la sociedad.

Resulta inviable ser indiferente a la información en la sociedad contemporánea, pues a diferencia de décadas pasadas, la cantidad de información y la velocidad con la cual es transmitida ha aumentado enormemente. Como consecuencia, los diseñadores se involucran en nuevas actividades y asumen responsabilidades cada vez más cercanas a la búsqueda de soluciones para los nuevos problemas de comunicación.

Esta posición se demuestra, por ejemplo, cuando la labor del Diseño Gráfico, a través de sus prácticas de diseño, ha intentado modificar los hábitos de consumo y enfatizar en una presunta transmisión de valores, a través del proceso de comunicación. En ese sentido, el diseñador está inmerso en una indetenible evolución de sus competencias profesionales, mientras que las IES enfrentan el desafío constante del mercado para ajustar su malla académica.

Como el discurso teórico dentro de las dinámicas del mercado como factor recurrente para la formalización de los planes de estudio para las carreras de Diseño

no ha sido formalizado aún, tiene todavía un campo sugerente de investigación, que requiere una reflexión dentro del procesos de organización de la enseñanza del Diseño desde otra perspectiva.

En Ecuador, el oficio del Diseño Gráfico se ha forjado sobre la técnica y la tecnología; el mensaje inevitablemente ha estado sujeto al medio impreso como lo ha reflejado la historia del Diseño Gráfico. Durante mucho tiempo, la profesión ha sido vinculada con el sector de las artes gráficas que, gradualmente se ha reinventado, hasta llegar a la proliferación de la comunicación digital bajo las dinámicas del mercado.

Dentro de las Instituciones de Educación Superior se destaca el papel que juega la formación profesional cuando de dar respuestas a dos instancias diferenciadas se trata. Rama (2006), considera que la función primera en una carrera ha de ser su contribución a la formación profesional con relación a la utilidad que para la sociedad revisten los saberes productivos, en la que se avizoran los nexos entre modelos productivos, innovación y conocimientos.

Las IES que incluyen las carreras de Diseño, al insertarse en un contexto inmerso en los procesos de globalización y desarrollo de la sociedad en red, responden con un accionar que les permite comprender el carácter cambiante de los procesos, así como modificar el proceso formativo de acuerdo a las demandas sociales.

Es necesario señalar que, el Diseño Gráfico es concebido en sus inicios como un oficio en Ecuador, desarrollado por apasionados de la comunicación visual en talleres gráficos, pero se profesionaliza a partir de la década de los ochenta. Los primeros

institutos que incluían el Diseño Gráfico en su oferta académica desarrollaron sus contenidos en base a las prácticas contemporáneas propias del oficio del Diseño y de otras disciplinas como la arquitectura y las artes plásticas. Estos institutos se establecieron en las ciudades de Cuenca y Quito de la mano de diseñadores industriales y arquitectos.

Es allí, donde emergen los primeros profesionales del Diseño Gráfico graduados en el país. Las nuevas necesidades comerciales dentro del imaginario visual sirvieron como detonante para que, en ciudades como Riobamba, se ofertara el Diseño Gráfico como estudio técnico en el Instituto República de Alemania (ISTRA) de carácter privado a finales de la década de los noventa.

Sin embargo, en esta investigación se determina que las principales transformaciones de las prácticas contemporáneas del Diseño Gráfico y las dinámicas del mercado dieron lugar a su institucionalización como carrera en las universidades públicas a finales de los 90. Para lograr este empeño, se analiza la problemática mediante un acercamiento exhaustivo, que revela la consolidación de la carrera a partir de un recorrido histórico sobre los principales cambios que han presentado algunas piezas gráficas durante varias décadas del siglo XX; a esto se suma, un acercamiento con los artesanos gráficos y diseñadores de oficio encargados de la práctica; y, docentes y graduados como parte de la carrera.

Además, dentro del proceso investigativo se ha develado que la organización de la enseñanza y aprendizaje toma como base la didáctica proyectual, el taller como espacio de formación basados en competencias desde su la fundación de las carreras

en los años 2000 y 2002 de la carrera de Diseño Gráfico en la Escuela Superior Politécnica de Chimborazo (Espoch), y en la Universidad Nacional de Chimborazo (Unach) respectivamente. Por otra parte, se debe señalar la presencia equilibrada de créditos teóricos y prácticos, con asignaturas -en su mayoría- enfocadas al aprendizaje en función de proyectos, que tienen como eje las prácticas contemporáneas del diseño que las precedieron como oficio.

Esto ha conducido al autor de este trabajo a indagar sobre el origen de este fenómeno; después de formar parte de la carrera como estudiante y posteriormente como docente, el investigador asume el reto de determinar las principales transformaciones de las prácticas contemporáneas del Diseño Gráfico y las dinámicas del mercado que dieron lugar a su institucionalización como carrera en las Instituciones de Educación Superior de Riobamba. A pesar de la popularidad del Diseño Gráfico, el accionar pedagógico a nivel universitario es todavía perfectible.

En la actualidad, la reflexión sobre el protagonismo del Diseño en la sociedad se ha incrementado; sin embargo, ante distintas versiones que tratan de conceptuarlo, el análisis lo enfoca como una disciplina vinculada con los objetos, en ocasiones con la representación simbólica de las imágenes generadas y con la versatilidad de argumentos al interpretarlas.

En este complejo panorama, es preciso entender las limitaciones conceptuales sobre el Diseño, teniendo en cuenta que desde su advenimiento no se han podido definir todavía sus orígenes. Además, se indaga sobre sus posibles influencias, su tendencia actual y el camino que transitará dentro de las ciencias.

Dentro de la genealogía del Diseño, se le ha atribuido al arte el esbozo de las primeras manifestaciones de comunicación visual, que por su obviedad gráfica vincula estrechamente la disciplina del Diseño Gráfico y su amplitud de lenguaje con la capacidad humana de expresar sentimientos o emociones.

Sin embargo, la exclusividad de lo denominado como “Diseño” nace tras interpretaciones de algunos artistas a inicios del siglo XX, a lo cual se suma la prominente actividad productiva después de dos guerras en el mismo siglo, la proliferación de los medios de comunicación y de nuevas tendencias de consumo, que le otorgaron al factor “Diseño” la condición de instrumento distintivo dentro de los albores inherentes al oficio gráfico.

A esto se suma la dicotomía entre el origen del Diseño como disciplina y las ciencias que lo influenciaron. Se le han atribuido tendencias de campos como la arquitectura, la publicidad, las artes plásticas, además de la bifurcación entre la técnica y la estética, pues se forjó como oficio y paulatinamente se consagró como carrera profesionalizante.

No obstante, dentro de las discordancias propias del debate, existe cierto consenso sobre el papel de la teoría que genera un panorama reflexivo para el Diseño Gráfico. La carencia de un marco conceptual que permita cierta articulación con otras ciencias ha limitado a los profesionales del Diseño a un ejercicio empírico y de “caja negra” sobre el proceso de creación visual, alejado de la reflexión crítica sobre el papel de la disciplina.

A pesar de cierta aceptación discursiva sobre la relación del Diseño con la comunicación visual en el ámbito cultural, no se ha conseguido generar una reciprocidad crítica de las ciencias influyentes del Diseño, más bien, se ha asociado a esta actividad con las dinámicas del mercado que ha organizado la actividad comunicacional a finales de la década de los 90.

Dicha dinámica comercial es asumida por un nuevo oficio en crecimiento que tiene como eje fundamental el trabajo operacional, técnico o proyectual, subyugado a intereses económicos, diferenciadores y estéticos, fomentados por la desafortunada necesidad creada desde los sectores industriales. El Diseño Gráfico se muestra como un fenómeno cultural sin renunciar a su esencia artesanal.

No obstante, la proliferación industrial producto de la postmodernidad apunta hacia el Diseño como la respuesta frente al advenimiento tecnológico empleado en la comunicación en serie, que lo distancia de su práctica artesanal originaria; en este punto, se relaciona la actividad de Diseño con la práctica artístico-técnica solapada por las posturas neoliberales adoptadas en el Ecuador durante la década de los 90.

Producto de esto, la concepción del Diseño como una disciplina proyectual con alta popularidad a fines del siglo pasado, tendría consecuencias dentro de las Instituciones de Educación Superior que han pretendido cubrir la demanda ocupacional, por lo que en Latinoamérica se han diversificado las denominaciones de las actividades de comunicación visual de carácter tecnicista, inscriptas en las ciencias sociales.

Cuando la productividad de las actividades del Diseño a fines del siglo anterior se adscribe a la comunicación visual, con el ascenso de las tecnologías se genera un salto desde la concepción de las imágenes y formas como práctica artística, a un concepto vinculado estrechamente con la técnica como una práctica habitual del Diseño Gráfico.

En este marco transaccional producto de la globalización, el quehacer del Diseño se enfrenta al encasillamiento artístico o técnico. Frente a ello, el oficio afronta un nuevo reto, la investigación del contexto para entender la problemática visual que debe solucionar con pertinencia, con creatividad y con una respuesta estructural y racional.

El proceso de investigación como elemento indisociable de la racionalidad forma parte de un esquema estructural necesario para la disciplina del Diseño, y debe responder a las necesidades industriales a la par de las tecnologías contemporáneas. Se convierte en la oportunidad para pensar el Diseño como un saber integral, que se apropia de elementos comunicacionales presentes en el lenguaje contemporáneo y a través de conceptos semióticos y semánticos.

Por tanto, este trabajo se enmarca dentro las líneas de investigación del Doctorado en Diseño de la Universidad de Palermo, en la línea de investigación: “Enseñar disciplinas proyectuales.” En ese sentido, nos permite estudiar sobre las tradiciones y los procesos de enseñanza, el espacio del taller y la didáctica proyectual que han definido a las carreras de Diseño Gráfico y su institucionalización en las universidades públicas en el centro del país.

El aporte teórico de esta investigación se logra tras la sistematización de las contribuciones significativas, producto de las transformaciones de las prácticas contemporáneas y su institucionalización como carrera bajo las dinámicas del mercado dentro del campo del Diseño Gráfico, mediante el razonamiento, la distinción de ideas conceptuales y supuestos dentro de la disciplina, la exploración de posturas dentro de la industria gráfica, su transformación, cultura, la metodología empleada y el advenimiento de la tecnología. Además, se revisaron minuciosamente los enfoques a nivel general y específicamente para carreras relacionadas con la comunicación visual, llevados a la práctica por las instituciones de Educación Superior en Latinoamérica y Ecuador.

Este recorrido, nos permite afrontar el desafío, el cual comienza con la participación dentro de los estudios de pertinencia social de la carrera de Diseño Gráfico en el año 2015, y en su ejercicio como investigador adjunto durante el proceso de rediseño curricular de la carrera que arrancó en el año 2012 y concluyó en el año 2016. El proceso reveló una serie de vacíos conceptuales dentro de la disciplina del Diseño y favoreció la consolidación de su enseñanza.

Las características del Diseño Gráfico históricamente han cambiado, los procesos didácticos en las aulas universitarias son objeto de análisis, además de su alcance, sus objetivos y su pertinencia social.

La organización de la didáctica proyectual en las carreras de Diseño Gráfico es una contribución importante en la formación de los estudiantes y al posicionamiento del Diseño como una disciplina consolidada más allá de las aulas, con aportes a la

cultura y al imaginario visual de la ciudad, de forma estética, funcional y con terminología propia.

En ese sentido, el Diseño Gráfico afronta el alto nivel de exigencia devenido de la política educativa universitaria del Ecuador enfocada al “Buen Vivir”, como política de Estado forjada en el gobierno de Rafael Correa (Suárez, 2012). A esto se suma la evaluación periódica de las mallas curriculares y de la calidad macro, meso y micro curricular, con características integrales, flexibilidad, multi, inter y transdisciplinar.

La concepción de estos espacios pedagógicos permite el desarrollo integral de las actividades docentes, la articulación de la investigación con la vinculación de la sociedad, lo que facilita la movilidad estudiantil y académica con su interacción junto a otras Instituciones de Educación Superior con estructuras similares.

Para la consecución de estos objetivos, es esencial tener en cuenta a la comunidad universitaria, liderada por quienes hacen posible la institucionalización de los procesos didácticos del Diseño Gráfico, y el contexto social, comercial y gubernamental, para así establecer la relación predominante entre la carrera y su accionar.

Después de realizar el estudio de la pertinencia social de la carrera de Diseño Gráfico de la Unach en el año 2015, se confirmó la caducidad de algunas asignaturas en relación con la praxis profesional, varias de esas asignaturas fueron condicionadas por las dinámicas del mercado e insertadas dentro de la malla curricular. Para develar esta problemática, el autor, en conjunto con otros investigadores, realizó una serie de entrevistas a graduados y a empresarios vinculados al Diseño.

El estudio reveló carencias en el proceso de inserción del egresado y en su capacidad de adaptarse al ejercicio profesional dentro del sector productivo. A más de ello, se evidenció la necesidad de analizar constantemente los sectores donde prestarán sus servicios. Por esta razón, se impone una articulación de los protagonistas del sector, tanto empleadores como graduados, en los procesos de construcción curricular y la propuesta de metodologías proyectuales dentro de los espacios formativos.

Aunque los planes de estudio de la carrera de Diseño Gráfico se han modificado durante los últimos quince años; sin embargo, se pueden evidenciar ciertos problemas en relación a las tensiones que debe resolver la profesión en su momento, que permita garantizar la movilidad estudiantil y la homologación de contenidos con otras IES en la región de la sierra centro del Ecuador (CES, 2013).

En consecuencia, las transformaciones de las prácticas contemporáneas del Diseño Gráfico y las dinámicas del mercado que dieron lugar a su institucionalización como carrera en las universidades públicas de Riobamba es un fenómeno que no ha sido estudiado (Barriga *et al.*, 2015). El aporte teórico de esta investigación pretende contribuir a la consolidación del Diseño como disciplina en el Ecuador.

Como parte de su rol dentro de la sociedad, las disciplinas buscan desarrollar un cuerpo teórico que complemente su práctica, de modo que, le permita establecer su singularidad con el objetivo de alcanzar una solidez dentro de las ciencias. El Diseño Gráfico, dentro de su propia reflexión, nos permite develar las circunstancias que dieron lugar a su creación y transformación mediante un recorrido histórico. Es por ello

que, resulta de gran importancia la reflexión sobre su pasado, presente y su perspectiva a futuro que posibilite comprender su actividad, la cual es reconocida socialmente por su especificidad.

El Diseño Gráfico es una disciplina joven, cuyo accionar se ha vinculado a las actividades de comercio e industrialización, ligada a la comunicación; y, que ha mostrado un notable incremento durante la segunda mitad del siglo XX; ante lo cual, su producción a nivel teórico es aún reducida en comparación con su progreso práctico; sin embargo, varios investigadores se han interesado en estudiarla y paulatinamente se han realizado propuestas interesantes sobre sus dinámicas.

Es necesario mencionar que, los estudios sobre el Diseño Gráfico y su historia están en crecimiento; por tanto, forma parte del interés de los mismos profesionales del Diseño en estudiarla. En ese sentido, se puede aprovechar la relación con otras disciplinas como la Arquitectura y el Diseño Industrial para indagar dentro de su marco teórico, las similitudes y diferencias a un nivel mayor dentro de su historia.

Como parte de la base teórica para el Diseño Gráfico en Riobamba, esta investigación es novedosa, la cual ha recabado una extensa información sobre la transformación de su práctica y posterior formalización como disciplina en las universidades públicas de la ciudad y la organización de su enseñanza aprendizaje, condicionada por las dinámicas del mercado y las tendencias de la profesión a nivel nacional e internacional.

El material presentado constituye un aporte para la comprensión del devenir del Diseño en la ciudad, de forma que amplíe las posibilidades de reflexionar sobre su

práctica en la esfera social y dentro del espacio universitario, de manera específica en su didáctica para la construcción constante de la profesión.

Nos proponemos construir una línea de tiempo que incluya los aspectos más relevantes de los procesos de transformación de las prácticas contemporáneas del diseño, la industria gráfica, la posición de sus operarios y los nuevos profesionales del Diseño. Esto se complementa con la operacionalización de los modelos educativos de la Epoch en 2006, en la Unach en 2008 y en 2015, que organizan las dinámicas de la enseñanza en la carrera de Diseño Gráfico.

Este trabajo se perfila como un aporte a los procesos de enseñanza-aprendizaje del Diseño Gráfico en las universidades ecuatorianas, y puede ser empleado como modelo o referente para la institucionalización como carrera, con un fundamento teórico empírico para la disciplina del Diseño.

Este trabajo se proyecta como instrumento de trabajo para el mundo académico, con un aporte cognitivo a la disciplina, que revela la estrategia que permitirá determinar la relación entre las prácticas contemporáneas y las dinámicas del mercado dentro de las carreras de Diseño Gráfico.

Para concluir, se detalla la estructura de la investigación compuesta por cuatro capítulos y el apartado de las conclusiones.

El primer capítulo está conformado por problematización, hipótesis, objetivos, marco teórico, estado de la cuestión, periodización y metodología.

Se abordan los procesos de transformación, cultura e industrialización para entender las manifestaciones culturales como consecuencias de la postmodernidad en

Riobamba, expresadas por las instituciones; a lo que se suma la creciente cultura popular cuyo origen se distingue en Norteamérica. Además, se revisan los procesos de industrialización y modernización en el marco del Diseño en su avance tecnológico, su influencia en el futuro y acompañado por el lenguaje de la postmodernidad como parte de la globalización de la cultura. Por otra parte, se pretende puntualizar sobre el origen del término Diseño y sus ambivalencias; su relación con la comunicación visual, la institucionalización desde el concepto de campo; y el vínculo del mercado con la universidad.

El segundo capítulo trata sobre la transformación de la cultura e industrialización dentro del sector gráfico y sus prácticas contemporáneas como parte del recorrido metodológico, que aborda la transición de la estética tradicional moderna a la estética vanguardista como parte de la cultura que subyuga la práctica artesanal y la producción industrial. Además, se estudia la transformación de la cultura e industrialización con la fundación de la *Deutscher Werkbund*, como antesala al nacimiento de la Bauhaus; el desarrollo de otros espacios de difusión cultural que fueron estudiados por la escuela de Frankfurt.

En este capítulo también se examinan las transformaciones del Diseño Gráfico en Latinoamérica y Ecuador, oficio y disciplina que han condicionado su evolución a partir del progreso de la imprenta y los movimientos vanguardistas; la influencia de la estética europea y norteamericana para la creación de piezas gráficas y el establecimiento de agencias publicitarias en la región; la llegada de diseñadores extranjeros en Ecuador en una etapa de bonanza económica; el desarrollo del sector

de las artes gráficas en Riobamba y el empleo de nuevas tecnologías para la producción de la comunicación visual a finales del siglo XX.

En el tercer capítulo se analizan las prácticas contemporáneas de diseño en la institucionalización de las carreras de Diseño Gráfico; la práctica del diseño desde el taller como espacio de aprendizaje de un oficio; el aprendizaje práctico mediante la utilización de materiales diferentes, seguido de la realización del diseño artístico gracias a la simbiosis entre artes mayores y menores. Además, se revisa la valía del proyecto en las labores de enseñanza, después de la unión entre la artesanía y el arte para el trabajo en el taller dentro de las Escuelas de Artes y Oficios y el impulso a la producción industrial con la creación del Wkhutemas y Bauhaus.

En este capítulo se examinan también las prácticas contemporáneas del diseño como parte de la enseñanza en las carreras de Diseño Gráfico en México, Colombia y Argentina; países que orientan la profesionalización del Diseño en función de la formación en base a competencias. En la ciudad de Riobamba, se estudia los inicios del siglo XX sobre la institucionalización de la Escuela de Artes y Oficios para la creación de los talleres de tipografía, artes gráficas y la fundación de una de las imprentas de mayor importancia en el país. Para cerrar el capítulo, se analiza la transformación de las artes y los oficios tradicionales en las prácticas contemporáneas de Diseño, como producto de la modernización del Estado y la gran producción de piezas gráficas, en su mayoría deterioradas por el paso del tiempo y conservadas mínimamente por algunos artesanos gráficos y otras que reposan en los archivos de Bibliotecas públicas.

Para finalizar, el capítulo cuatro analiza la institucionalización de la carrera de Diseño Gráfico en Riobamba bajo las dinámicas del mercado. Se realiza un recorrido histórico – lógico que explica el contexto en el cual nacen las dos universidades públicas de la ciudad, el origen de las Facultades que albergarían a las carreras de Diseño Gráfico y los cambios realizados en sus modelos educativos. Además, se examinan los cambios impulsados por el Estado para el desarrollo de las Instituciones de Educación Superior y la proliferación de universidades privadas en función de un sistema competitivo; las demandas constantes del mercado, lo cual obliga a modificar sus modelos educativos en la Escuela Superior Politécnica de Chimborazo y la Universidad Nacional de Chimborazo.

En este capítulo se estudian los modelos educativos y su reflexión sobre el cambio vertiginoso de la sociedad, el rol de los docentes y estudiantes como protagonistas en el progreso del conocimiento, sustentados por la teoría de Ausubel y el paradigma psicopedagógico de Vygotsky. Se detallan también los cambios producidos por las formas de producción de nuevos lenguajes artísticos para la creación del “campo” del Diseño, como señala Bourdieu, esto como parte de la búsqueda de su autonomía ligada a los procesos de modernización y de la participación del Estado. Se verifica la organización de la enseñanza – aprendizaje en las carreras de Diseño Gráfico bajo la pedagogía del taller y la formación por competencias para relacionar teoría y práctica. Para cerrar el capítulo, se indaga sobre los créditos teóricos y prácticos de la malla curricular, con el objetivo de verificar si las asignaturas vinculadas al desarrollo de proyectos han incluido a las prácticas

contemporáneas del diseño con nuevo enfoque artístico y tecnológico, en función de la didáctica proyectual como forma de enseñanza – aprendizaje.

Capítulo I: Conceptualización, fundamentación teórica y metodología

1.1 Problema de investigación

El Diseño Gráfico está ligado a la comunicación visual, la cual tiene una dilatada historia en el desarrollo de la humanidad, esto se ha podido evidenciar en las actividades de supervivencia y caza de nuestros ancestros, quienes decodificaban las huellas de los animales y posteriormente ilustraban los procesos de cacería.

Es así como el Diseño Gráfico ha permitido la creación y entendimiento de símbolos y signos, los cuales se han transformado en parte esencial de un lenguaje, gracias a las diversas combinaciones de líneas, formas, colores, convirtiéndose en elementos visuales expresivos a nivel global.

Sin embargo, el papel del Diseño Gráfico como sujeto creador de la comunicación visual, tanto a nivel internacional como nacional y local ha minimizado la importancia de sus orígenes, y su transformación paulatina de un oficio, profesión y disciplina; así lo menciona Devalle:

Podríamos pensar que nos encontramos frente al hecho de constatar la hegemonía de la cultura de la imagen en escenarios globalizados - llegando en algunos diagnósticos a hipotetizar el reemplazo de lo verbal por lo visual- sin tener en cuenta el protagonismo del Diseño. (Devalle, 2009, p.31)

Los contextos de acción del Diseño se vienen modificando, lo cual ha expandido a su disciplina en nuevas vertientes. De este modo, los procesos y métodos creativos del Diseño han sido foco de nuevas investigaciones desde mediados del siglo XX que ha movilizó el estudio en nuevos contextos y no únicamente a la producción o

desarrollo de objetos. En la actualidad las nuevas vertientes han incluido nueva terminología como el *Design Thinking* o Pensamiento del Diseño para identificar la participación del Diseño en nuevos entornos como la educación, políticas públicas, innovación, estrategias sociales. A partir de aquello, paulatinamente han convergido mínimamente nuevos métodos provenientes de otras disciplinas para estudiar al Diseño desde diferentes miradas que permita expandir su constructo teórico; sin embargo, restan numerosos espacios a ser atendidos.

Desde hace varios años ha venido creciendo el número de investigaciones sobre el Diseño en distintos países Latinoamericanos, y ha permitido entender el contexto particular de esta parte del mundo que presenta gran diversidad, pero al mismo tiempo puntos en común, entre ellos políticas económicas o sociales donde el Diseño se ha desarrollado. Si bien es cierto, en los trabajos investigativos que han estudiado al Diseño desde su construcción histórica han permitido analizar el desarrollo de las disciplinas proyectuales desde varios marcos teóricos para abordar la producción de objetos de Diseño, no obstante, ante ello surge la inquietud: ¿cómo se ha estudiado al Diseño Gráfico en contextos de menor participación tradicional en Latinoamérica?

Si bien en otros contextos, los investigadores se han abocado en el estudio de las transformaciones del Diseño Gráfico en su tránsito de oficio a profesión; sin embargo, en el contexto riobambeño es aún incipiente la investigación. En este sentido, es por ello que este trabajo es pionero, por tanto, es el primero que aborda esta temática en las dimensiones que se mencionan durante esta tesis.

Es importante mencionar que, el abordaje del Diseño desde el punto de vista histórico para su institucionalización como disciplina en espacios de menor densidad poblacional como Riobamba es incipiente y requiere analizarlo desde el punto de vista de los diseñadores de oficio y diseñadores de profesión, estos últimos son producto de un sistema estructural de formación como son las Instituciones de Educación Superior. Significa cuestionar las transformaciones del Diseño desde una mirada histórica, cultural para su consolidación en la ciudad.

En ese sentido, estamos convencidos de la necesidad de realizar un registro detallado de los acontecimientos que vieron nacer a un oficio y su institucionalización como carrera de Diseño Gráfico en contextos relativamente pequeños que aporten de alguna manera al discurso general sobre la historia de la disciplina a nivel nacional e internacional; por tanto, es oportuno cuestionar ¿qué aporte teórico pueden generar las investigaciones que estudian la historia del Diseño y su institucionalización como disciplina en contextos más reducidos? ¿qué líneas de investigación se pueden desprender de estas nuevas investigaciones como aporte a la construcción teórica de la disciplina?

Desde el punto de vista del autor de esta tesis, se presenta a partir de estos cuestionamientos colocar al Diseño Gráfico como un caso de estudio en la ciudad de Riobamba, sus actores, sus transformaciones, el mercado laboral que impulsó a las más importantes Universidades de la ciudad a crear una carrera de formación profesional; de modo que, se estudie al Diseño en un espacio teórico y no únicamente objetual.

Ante la falta de investigaciones de la temática en la ciudad, es oportuno ahondar en los procesos transformadores del oficio a la profesión del Diseño y su institucionalización en las Universidades, desde un recorrido histórico que permita su entendimiento dentro de la esfera educativa, social y económica; además de la labor del diseñador al servicio de las necesidades de comunicación visual.

Es necesario resaltar que, en Ecuador son escasos los estudios que muestran el origen de la disciplina académica, a pesar de contar con varias universidades que ofertan la carrera a nivel nacional; la información referente al proceso que acuñó el Diseño Gráfico como oficio se ha generado con una mirada general en el Ecuador. La investigación realizada por María Luz Calisto y Gisela Calderón denominada “*Diseño Gráfico en Quito – Ecuador 1970 – 2005*” (2011), hace un recorrido por las distintas épocas en las que se ha desarrollado la práctica del Diseño Gráfico, teniendo en cuenta los factores sociales, políticos y económicos que permitieron la profesionalización del diseñador gráfico. También muestra algunos trabajos realizados por artesanos gráficos, ante lo cual surge la interrogante: ¿existe algún tipo de reflexión sobre la institucionalización del Diseño Gráfico como carrera influenciada por el mercado en Ecuador?

Se debe mencionar que, el 22 de julio de 2008, la Asamblea Nacional Constituyente dicta el *Mandato Constituyente No. 14* (CONEA, 2009), para desarrollar un informe sobre las instituciones de educación superior en el país, a cargo del Consejo Nacional de Evaluación y Acreditación (CONEA). Bajo esta nueva normativa, se buscaba la mayor participación del Estado como ente regulador en las Universidades ecuatorianas, las cuales fueron relegadas por las políticas públicas de

gobiernos anteriores (p.1), donde las fuerzas del mercado establecieron la oferta masiva de programas y carreras de tercer nivel.

En el informe desarrollado por el CONEA, señala que la formación profesional llevada a cabo por la universidad ecuatoriana ha tenido poca participación en temas prioritarios como el desarrollo social, la investigación y la innovación, el valor agregado y el emprendimiento productivo (p.4); además, la metodología empleada en el aprendizaje y los procesos de investigación en ocasiones no responde a los objetivos curriculares (p.23). Los ejes de investigación no se han involucrado del todo a los objetivos nacionales de desarrollo consolidados en el programa del gobierno del expresidente Correa denominado "*Plan Nacional del Buen Vivir*", por su precaria articulación de saberes y aprendizajes integrados en una nueva gestión del conocimiento dentro de los modelos pedagógicos, organizados en los programas curriculares de las IES (Larrea, 2014 p.6).

Dichos saberes se traducen en la práctica, en el vínculo entre el currículo y su entorno; es decir, en su utilidad social en relación con los sectores prioritarios y culturales, lo que formaliza el conocimiento en la práctica (Maturana, 2008). Es probable que los factores de reestructuración de los procesos productivos con la inclusión del desarrollo e incorporación de la tecnología a sus procesos, la inestabilidad del capital financiero y la segmentación de los espacios de trabajo han ocasionado varias transformaciones en los sistemas de educación, especialmente los de formación profesional.

Por ejemplo, dentro del desarrollo de la tecnología y su participación en los procesos productivos, se han constituido nuevos campos para el Diseño, una muestra es el desarrollo de interfaces como espacio para la disolución del Diseño Gráfico y el Diseño industrial; así lo menciona Bonsiepe:

Las llamadas interfaces con manipulación directa o interfaces gráficas están construidas con elementos visuales en formas de ventanas, íconos, menues y pulsadores. Estos elementos son considerados metafóricos de una realidad familiar a los usuarios de las oficinas de hoy (...), más que representar una realidad, construyen una realidad” (Bonsiepe, 2009 p.43)

Frente a este panorama es importante poner en cuestionamiento la relación que ha tenido el mercado con el quehacer universitario en el contexto de Ecuador, que ha llevado a la flexibilización para la contratación de nuevos profesionales que cada año egresan de las instituciones de educación superior. Esto es aprovechado por el sistema productivo que en ocasiones precariza las condiciones contractuales, lo cual debe ser cuestionado y analizado. De modo que, permita la organización de la estructura educativa a nivel superior para estar atentos a los nuevos saberes y competencias necesarias para el ejercicio de la profesión.

Es preciso reflexionar sobre el rol de las instituciones de educación superior sobre las acciones correctivas que han creado o transformado la oferta académica bajo las dinámicas del mercado, y entender cómo sus estructuras han servido de marco para integrar las competencias profesionales que el contexto requiere y que han cambiado constantemente en sintonía de los cambios sociales, culturales y tecnológicos con una mirada multi, inter y transdisciplinar.

Ante este panorama, se considera oportuno llevar a cabo la investigación que permita estudiar la transformación del Diseño Gráfico y su origen como oficio y posteriormente su institucionalización como disciplina proyectual en las universidades de la ciudad de Riobamba a partir de los cambios sociales supeditados por el mercado que han provocado su crecimiento e involucramiento dentro del contexto local.

1.1.1 Formulación del problema

¿Cuáles fueron las principales transformaciones de las prácticas contemporáneas del Diseño Gráfico y las dinámicas del mercado que dieron lugar a su institucionalización como carrera en las Instituciones de Educación Superior de Riobamba, periodo 2000 – 2015?

¿Cómo se configuró el proceso de transformación, cultura e industrialización del sector gráfico y sus prácticas contemporáneas?

¿Cuáles fueron las principales transformaciones de las prácticas contemporáneas del Diseño en Riobamba, que dieron lugar a la conformación de las carreras de Diseño Gráfico desde inicios del siglo XX hasta el año 2000?

¿De qué manera se fue configurando la institucionalización de la carrera de Diseño Gráfico en Riobamba bajo las dinámicas del mercado desde el año 2000 al 2015?

1.2 Hipótesis

En el marco de su institucionalización, la carrera de Diseño Gráfico en las Instituciones de Educación Superior de Riobamba, periodo 2000 – 2015, estuvo precedida por las principales transformaciones de las prácticas contemporáneas del Diseño y las dinámicas del mercado.

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo General

Determinar las principales transformaciones de las prácticas contemporáneas del Diseño Gráfico y las dinámicas del mercado que dieron lugar a su institucionalización como carrera en las Instituciones de Educación Superior de Riobamba, periodo 2000 – 2015.

1.3.2 Objetivos Específicos

1. Describir el proceso de transformación, cultura e industrialización del sector gráfico y sus prácticas contemporáneas.
2. Examinar la transformación de las prácticas contemporáneas del Diseño en Riobamba, que dieron lugar a la conformación de las carreras de Diseño Gráfico desde inicios del siglo XX hasta el año 2000.
3. Caracterizar la institucionalización de la carrera de Diseño Gráfico en Riobamba bajo las dinámicas del mercado desde el año 2000 al 2015.

1.4 Marco teórico

1.4.1 Transformación, Cultura e industrialización

La transformación de la cultura como consecuencia de las actividades propias de la postmodernidad, la fusión de distintas manifestaciones culturales y la dimensión simbólica manifestada por las instituciones y prácticas expresivas de la sociedad en su comprensión del mundo forman una parte esencial de la investigación. De modo que, la preponderante influencia de la cultura popular procedente de Norteamérica dio lugar a que varios artistas incluyeran nuevas maneras de concebir el Diseño y los elementos estéticos incorporados con fuerza, los cuales evolucionaron significativamente durante las décadas de los 50, 60 y 70, que se incorporaron paulatinamente al Diseño en Latinoamérica y en particular en Riobamba, Ecuador.

En ese sentido, se debe señalar que, han emergido propuestas despojadas de obstáculos teóricos para el desarrollo del Diseño con libertad, bajo el riesgo de ser efímeros y de corto tiempo para las personas por sus nuevos anhelos y gustos. Este nuevo paradigma en las postrimerías de la modernidad bajo el régimen de significación no pretendía establecerse radicalmente como antítesis, oposición, o incluso motivo de desaparición del anterior, sino como posibilidad de convivencia fluida entre la modernidad y la posmodernidad, se resaltan las obras como: *New directions in the study of culture* (Wuthnow y Witten, 1988); *Newspaper Graphics* (Sullivan, 1987); *Man, his nature and place in the world* (Gehlen y Rehberg, 1988); *El futuro de la sociedad capitalista* (Wallerstein 1997); *La constitución de la sociedad* (Giddens, 1998); *Los usos sociales del patrimonio cultural* (García Canclini, 1999); *Connective ethnography for the exploration of e-science* (Hine, 2007); *El debate sobre la globalización*

(Bidegaray 2008); *La estetización del mundo* (Lipovetsky y Serroy, 2015); y, *El nuevo conservadurismo: la crítica cultural y el debate del historiador* (Habermas 2018). El aporte teórico de esta bibliografía sustentó el discernimiento de las ideas y la exploración de procesos de modernización, transformación de la cultura e industria gráfica en distintas latitudes.

En este sentido, la postmodernidad involucraría la disminución paulatina de la autonomía en el contexto de la alta cultura, al fusionarse oportunamente con expresiones o manifestaciones culturales distintas, y por la falta de características sobresalientes que la marcaran como diferente, la cultura popular y su proceso autónomo no se impusieron de forma tempestiva.

Por tanto, es preciso entender la dimensión simbólica expresiva como cultura, tanto de las instituciones sociales como de las prácticas expresivas (Wuthnow y Witten, 1988); es decir, las acciones que nos ayudan a entender el mundo son descriptivas con respecto al universo de información, las creencias y los valores que le otorgan sentido. Ocasionalmente, los símbolos y su sistema de significantes aportan el sentido a este universo que es evocado y representado por aquellos emblemas míticos, étnicos, religiosos en escenarios de participación nacionalistas, de solidaridad o de jerarquización.

De ahí que, las identidades colectivas e individuales se han generado en base a la interiorización distintiva de los individuos con respecto a los significados selectivos subjetivados por la misma colectividad, o por un grupo social determinado. Como resultado, la matriz cultural deviene como plataforma donde se fundan la identidad

social y los límites de sus fronteras causados por sus emblemas de contraste. Sin embargo, la cultura objetivada observada, necesariamente, no se identifica con dicha matriz cultural; en su lugar, se relaciona con la forma de interiorizar de forma selectiva los elementos institucionalizados de la cultura o preconcebidos por la cultura subjetivada (Longo, 1993).

Por otra parte, en relación con los individuos y la representación de un “nosotros” o de un “sí mismo” situados socialmente, fundamentalmente la identidad es distintiva, ocasionalmente perdurable y reconocida adecuadamente en el contexto social. Por tanto, se entiende el espacio social como la representación de la identidad dentro de un espacio determinado, en el cual los sujetos se relacionan desde posiciones diferenciadas o en la misma posición, de forma individual o en grupo (Gupta y Ferguson, 2008).

A partir de la definición anterior, existen tres funciones de identidad básicas según Sciolla (1983): la función integradora, la locativa y la selectiva. La función integradora posiblemente implique la unidad de una biografía que no pueda ser cambiada cuando se trata de identidades individuales o de una memoria compartida de forma colectiva, es decir, de identidades colectivas que integran las experiencias del pasado en conjunto con las experiencias del presente. Por otra parte, la función locativa representa la auto ubicación y orientación permitidas a los sujetos en el espacio social y sus coordenadas de referencia. Por último, el carácter activo de las representaciones sociales deriva en una función selectiva, lo que quiere decir que la selección se da en base a la identidad y de acuerdo a los valores que le son inseparables, y a la posición

social. Estos factores delimitan las opciones prácticas de los agentes sociales y del sistema de preferencias dentro de las distintas posibilidades.

Transformación en la cultura tradicional

A partir de lo anterior, se puede confirmar la estrecha relación que existe entre la transformación de la cultura-identidad y modernización, además de la influencia que ejerce en la cultura; por una parte, las identidades tradicionales son diluidas o desintegradas progresivamente; y por otra, las nuevas formas cultura-identidad son provocadas exponencialmente.

Como resultado, en Riobamba existirían algunas transformaciones recurrentes dentro de la cultura tradicional, como el predominio del interés particular sobre el general, que caracteriza su naturaleza comunitaria y los acuerdos que sobresalen, su referencia inalterable a la memoria colectiva tradicional sumada a su enérgica impronta religiosa. Asimismo, según Gehlen y Rehberg, la institucionalización del contexto particular con todos los ámbitos de la vida incluidos, influenciarían a la cultura tradicional, aseveración que no podría ser problematizada (Gehlen y Rehberg, 1988).

En este tipo de cultura, las distintas identidades instituidas serán colectivas de forma preponderante, circunscriptas con solidez, consolidadas profundamente por la solidaridad de la comunidad con alta capacidad religiosa, con alusiones recurrentes al pasado; es decir, a la tradición y por consiguiente a la memoria. Por tanto, las generalizaciones de posiciones afirman que este tipo de cultura-identidad no es compatible con la modernización que en ocasiones es propensa a la desestructuración o a la descomposición.

Esto revela claramente una característica inicial de la cultura moderna en Riobamba, establecida por su desvinculación o deslocalización de cualquier espacio en particular, como resultado del movimiento geográfico, es decir, de los distintos lugares en los que un individuo ha nacido, vivido, trabajado y fallecido; a esto se adhieren las relaciones sociales abstractas que han surgido producto de la globalización imperante.

La presencia del individualismo apoteósico es representado aparentemente por la postmodernidad, lo que permite que en conformidad con las normas sociales regularizadas institucionalmente se supediten a lo que prevalece en el individuo, y de esta manera se enfatizan las exigencias de autorrealización que reivindiquen la soberanía de su subjetividad.

Por otra parte, existe una segunda caracterización de la orientación individualista profunda, en detrimento de una orientación comunitaria. Gehlen y Rehberg, (1988), destacados antropólogos alemanes, consideran que este individualismo habría producido una desinstitucionalización del espacio privado. Es decir, en varios espacios riobambeños, las relaciones sociales como la educación de infantes, tanto las prácticas y creencias religiosas, como el tiempo para el ocio, el entretenimiento, la sexualidad y las relaciones afectivas se alejan aceleradamente de una rutina no problematizada en una zona cultural o de movimientos culturales alternativos, que han dado lugar a que las opciones deliberadas conscientemente se conviertan en el primer acercamiento a otras nuevas zonas culturales.

1.4.2 Industrialización y modernización

En Norteamérica la fenomenología liderada por investigadores como Berger o Luckman ha explorado una particular característica de la cultura moderna, la cual radicaría en su alarmante pluralización y fragmentación los posibles significados de lo postmoderno, así lo señala Solís (2004):

El problema básico, como veremos luego, es que esa multivocidad del término “modernidad” no permite anclarse en la discusión sobre la producción de sentido, o permite relacionar dichas variables de un modo altamente aleatorio. En todo caso, los autores dejan la doble imagen de modernidad como un “fenómeno macrosocial” a partir de la noción de estructura social moderna en tanto estructura descentrada frente al carácter centralizado de la vida premoderna (p.76).

Bajo este enfoque, la diferenciación y su proceso estructural que ha caracterizado a la sociedad moderna habría sido el causante en paralelo, de una nueva estructura de diferenciación simbólica, o conocida también como la “pluralización de los mundos de la vida” (Giménez, 1997, p. 17). Es importante destacar que, en la sociedad riobambeña se da una escasa integración recíproca sobre los variados referentes simbólicos creados, que ha ocasionado una fragmentación progresiva del panorama cultural contrapuesto a lo representado por la religión en sociedades modernas, como un universo simbólico y divisorio. En consecuencia, las acciones de la cotidianidad se han visto afectadas preocupantemente y no exclusivamente por los procesos de socialización (Saavedra, 2015).

Es importante señalar la condición laica y secular de la cultura moderna, la cual se encuentra detallada de forma amplia en los escritos clásicos de Durkheim o Weber, los cuales han funcionado por varios años como preceptos sólidos dentro de la

sociología de la modernización. Bajo este enfoque, se esfumaría gradualmente el encanto por los dioses, a los cuales la cultura moderna es indiferente, como resultado de la propagación del discurso racional, tanto científico como tecnológico a inicios del siglo XX en Riobamba.

No obstante, la decadencia de la religión institucionalizada en Riobamba puede ser comprobada de forma empírica, la cual según Habermas (2018) ha mermado gradualmente su capacidad de influir en el espacio público como elemento para legitimar políticamente su ideario social, y de la misma forma ha sido confinada al espacio privado des institucionalizado, como objeto de opción, como es el caso de la Escuela de Artes y Oficios Salesiana. Por otra parte, la vida social y cotidiana ha sido reemplazada frecuentemente por un concepto anónimo de naturaleza abstracta, la cual mermó la creencia de la globalizada sociedad moderna en un orden religioso cósmico (Habermas, 2018).

De acuerdo a las identidades construidas con bases sólidas, varios fenomenólogos sostienen que este tipo de cultura tiende a ser deslocalizada necesariamente, además son endebles, especialmente individualistas por presentarse como una opción reflexiva en lugar de una herencia social. Por tanto, si el sentido subjetivo y una identidad individual no podrían asentarse sobre una definición de realidad común, como consecuencia, no suelen ser comprendidos como destino para transformarse opcionalmente en una construcción para un sujeto. De modo que, este tipo de identidad moderna es presentada de forma abierta e incompleta, es proclive a modificarse, y además es reflexivamente impaciente, diferenciada y múltiple (Giddens, 1998).

En definitiva, bajo la perspectiva de quienes sostienen postulados sobre la modernización e industrialización, aquello que ejercerá un rol preponderante en Riobamba y estará relacionado estrechamente con lo regional, acompañado del lenguaje de la postmodernidad. De hecho, la universalización cultural junto a la economía globalizada será orientada, consolidada y revitalizada en lugar de conducir a la liquidación de particulares locales y regionales.

En ese sentido, Giddens (1998) sostiene que, la globalización de las relaciones sociales desarrolladas, posiblemente comprometerán en gran medida la reducción de la sensación nacionalista asociada al Estado-nación; no obstante, los sentimientos locales de carácter nacionalista serán estimulados intensamente, como producto de los conflictos bélicos acaecidos durante el siglo XX en Ecuador. Bajo la aceleración de las condiciones que impone la globalización, los problemas de la vida no tienen cabida dentro del Estado-nación, el cual se ha reducido de manera alarmante. Además, se observa que se intensifican las identidades culturales regionales, que opcionalmente buscan la autonomía local de las relaciones sociales y su disposición de extenderse lateralmente.

1.4.3 Globalización de la cultura

Ahora bien, es necesario hacer un acercamiento a la globalización de la cultura para establecer al menos el mínimo rigor, en especial a los postulados relacionados con dicha expresión de la cultura riobambeña en la postmodernidad. Es preciso señalar la tergiversación que deriva del análisis de este fenómeno, de modo que, en primera instancia, el término globalización resulta ambiguo, al cual se le añade confusa

y frecuentemente aquella noción de cultura y su uso indiferenciado. Según (García Canclini, 1999) la globalización es imaginada.

La naturaleza y el alcance de la globalización afectan tanto la esfera política, como la de educación, el sector empresarial, el ámbito publicitario, la mercadotecnia, y las ciencias políticas y sociales, tanto a nivel local, como a nivel nacional. Existen contraposiciones que permutan en relación con el término. Por una parte, se considera que la gran primicia contemporánea está caracterizada por la globalización y su estructura para el nuevo ordenamiento del mundo, en el cual prevalecen naturalmente el espectro económico y tecnológico, bajo la lógica de autorregulación del sistema impuesto de manera inapelable que no permite nuevas alternativas en todo el mundo.

Por otro lado, Hirst y Thompson (1999) sostienen que la utilidad del término se debe a consideraciones de nuestro tiempo, pero estereotipadas, es decir, por la necesidad de creación de un mito o espejismo. Como resultado tenemos a los “globalistas” e “hiperglobalistas” por un extremo y a los escépticos por otro. De acuerdo a lo propuesto oportunamente por Bidegaray (2008), entre estas dos posiciones podrían disponerse distintas posturas ampliamente intermedias.

Eventualmente, dentro del gran repertorio de significados y sus pautas, se entiende la cultura en el espacio de las ciencias sociales, de acuerdo con lo propuesto por Clifford Geertz (1973) y posterior a ello, por Anthony Smith (1992). En relación con esta prospectiva, se puede señalar que la cultura en Riobamba recoge una colección simple de creencias, valores, símbolos y estilos que se van transformando. Sin embargo, es necesario agregar una estratégica distinción para evitar ciertos

malentendidos entre la interiorización de estructuras mentales, formas simbólicas y objetos de uso cotidiano de la cultura, tanto artísticos como religiosos, y la práctica de rituales bajo la forma de símbolos objetivados (Bourdieu, 2016).

Esta forma de percepción de transformación de la cultura riobambeña involucra a los sujetos sociales que la elaboran, utilizan o consumen, por tanto, no deben ser desintegrados. Es decir, toda manifestación cultural habría de referir a un sitio de identidad, por tanto, no existe sujeto sin cultura y menos aún, la cultura sin el sujeto. El análisis dedicado a la globalización o hibridación cultural presenta cierta debilidad en relación con la directriz de dotar de privilegio a la objetivación y transformación de las formas, artefactos, imágenes, informaciones o productos, los cuales son tratados aisladamente de una forma de clasificación exclusiva, en un contexto de recepción explícito que no tenga en cuenta a sus consumidores y usuarios.

Resulta fundamental adoptar una estrategia que distinga entre culturas de identidad o particulares e industrias culturales (Warnier, 2001), y que permita entender los efectos de la transformación de la cultura y la globalización en la ciudad de Riobamba. Al entender la cultura como esencia de la vida, se entiende entorno de las culturas particulares, lo que indica una compleja configuración de normas, hábitos, creencias, repertorios y representaciones de la acción, elaboradas por un determinado grupo de sujetos a través de un dilatado proceso de ensayo y error durante mucho tiempo. El objetivo buscaría otorgar sentido a su existencia para fortalecer sus destrezas y solventar sus problemas (Delgado Gómez, 2003).

Por tanto, la cultura de este tipo es socialmente localizada de forma geográfica. Especialmente establece una marcada diferencia con otros, de acuerdo a su propia naturaleza, y, por tanto, está disponible constantemente bajo la identificación social como órgano potencial. De forma particular, es preciso destacar la función diferenciadora de la cultura que fue explorada por Bourdieu en 1979, en su obra célebre *La distinción*, y posteriormente estudiada por Wallerstein (1997), al exponer el sentido humanista y antropológico que implican las bellas artes, y el carácter particularista de la cultura y su transformación. De todas formas, los antropólogos han elaborado el concepto de cultura que rinde cuenta de la multiplicidad humana, por lo que una sociedad particular y su cultura han emergido para diferenciarla de las demás sociedades (Thompson, 1990).

De hecho, existen varios niveles que permiten el estudio de la cultura, desde los sectores culturales de clase, regionales y nacionales que abarcan los sectores de civilización. Dentro del estudio de las culturas de clase, regionales o locales estos niveles portan interés investigativo para sociólogos y antropólogos. Se destaca precisamente que el debate entre sociología y antropología tiende a desaparecer las culturas particulares de todo escenario y las priva de cualquier visibilidad. Cuando se han mencionado, se pretende argumentar que hasta cierto punto pueden eclipsarse de manera acelerada frente a los procesos de globalización. Es entonces, un espejismo o ilusión óptica como muestra urbano-mediática de una forma de interpretar la realidad en base a parámetros culturales convenientes (García Canclini, 1999), relacionados con el desarrollo de una cultura postmoderna influenciada por la comunicación y los objetos electrónicos.

1.4.4 Delimitación del Diseño y su práctica

El término Diseño ha alcanzado niveles elevados de preponderancia en los espacios de la academia y en la inmediatez de su entorno; además ha superado oportunamente los senderos de la investigación científica para formar parte de los acontecimientos del desarrollo humano. En términos de Meggs, Purvis y Devoto (2000) “el ser humano ha buscado formas de expresar visualmente ideas y conceptos, de almacenar conocimientos de forma gráfica y ordenar y aclarar la información” (p. 3). No obstante, el concepto de Diseño probablemente ha sido trivializado en el momento de ser difundido dentro del contexto local; por tanto, se ha incrementado la polifonía para la comprensión del origen del término de forma sustantiva en estudios formales.

En ese sentido, se pretende puntualizar sobre el origen del término Diseño y sus ambivalencias como resultado de la fusión de términos como: prácticas del Diseño, artes gráficas, artes aplicadas y dibujo publicitario, que han sido implicados dentro de la investigación de alto nivel.

En el estudio de Campi i Valls (2013) *“El diseño de producto en el siglo XX”*, se consideran varias definiciones historiográficas del término Diseño y su relación con otros campos, especialmente con el espacio industrial. La obra refiere a autores clásicos dentro de los estudios del Diseño como Jhon Walker (1989) y sus estudios históricos; Tomás Maldonado (1961) y su concepto del Diseño como proyección industrial de objetos. Además, Campi i Valls considera que definir al Diseño desde el punto de vista de la industrialización de objetos separa a otras formas de elaboración artesanal con alta calidad estética para la elaboración de una historia holística del Diseño. Por tanto, cuestiona: “¿cómo se amplía el concepto de Diseño para que no

sea tan restrictivo y abarque un espectro cultural más amplio sin caer en el objeto folk o la pieza de arte?” (p. 18).

Por otra parte, Enric Satué (1988) considera que el advenimiento tecnológico de finales del siglo XIX condujo a la especialización de diferentes campos dentro de la producción industrial, lo cual colocó al arte y a la cultura como elementos comunes dentro de la sociedad. En contraposición al desarrollo industrialista se gestaron movimientos artísticos como el *Art Nouveau* que modificaron la idea del arte dentro de la población, y que tuvieron exponentes en la arquitectura, las prácticas de diseño, la joyería con utilización de elementos decorativos como la tipografía, la caligrafía y la serigrafía para la expresión y la comunicación visual.

Por tanto, el Diseño se asoció en los inicios del siglo XX con las exigencias del mercado como práctica publicitaria. Así lo señala Calvera (2012): “el Diseño Gráfico nació con la finalidad de hacer publicidad con arte en una sociedad industrial” (p. 2); es decir, las actividades alrededor de la gráfica han permitido reflexionar sobre el vínculo entre la publicidad para mercantilizar objetos o servicios para las crecientes sociedades de consumo y la capacidad comunicativa de los productos gráficos.

Por otra parte, en lo relacionado a las prácticas del diseño previo a la generalización del término, María Ledesma (2003) sostiene que el Diseño Gráfico se ha nutrido de las artes aplicadas en la elaboración de “objetos de consumo, se asocia a la producción e interpretación de mensajes como prácticas del diseño” (p.35), las cuales se han constituido como un referente visual universal en las actividades humanas.

El arte y su aplicación han cambiado su sentido comunicativo y expresivo como resultado de la evolución tecnológica, de modo que, Dondis (2006) refiere que las “artes gráficas y sus relaciones con la sociedad y la educación, se han alterado espectacularmente” (p. 15), en los procesos de ideación y diseño de comunicaciones visuales y símbolos, cuya responsabilidad era asumida por un cierto número de artistas talentosos adiestrados en el dibujo.

En ese sentido, es preciso mencionar la expresión dibujo publicitario como antesala de la generalización del término Diseño, referido a la elaboración de comunicaciones impresas. Ojeda (2009) considera su empleo en “secciones ilustradas de principios de siglo XX, donde se unían las distintas fotografías mediante el dibujo ornamental.” (p. 138), influenciadas particularmente por el *Art Nouveau*.

Lo mencionado en los párrafos anteriores responde al objetivo de vincular oportunamente varias fuentes consultadas que se articulan al debate sobre la consolidación de la terminología del Diseño, su amplitud en sus orígenes y su dinamismo. En resumen, las posiciones polisémicas para referirse al Diseño no suponen un obstáculo para el desarrollo de la investigación; por el contrario, conforman un espacio reflexivo que permite abordar de forma efectiva los distintos criterios que nutren este trabajo.

1.4.5 Diseño Gráfico y Comunicación Visual

En Riobamba, el Diseño Gráfico se ha relacionado a la comunicación visual; sin embargo, existen algunos puntos conceptuales que pueden delimitarse. En el

diccionario de la Real Academia Española, el término comunicación refiere su origen del latín *communicatio onis*, que involucra el efecto o acción de comunicarse o comunicar al emplear distintas señales transmitidas entre un emisor y un receptor a través de un código.

Es oportuno señalar que, al entender a la comunicación como un espacio en común a medida que lo que es dicho o proyectado es entendido por la mayoría. En ese sentido, al vincularlo con lo visual se refiere al momento de comunicar o comunicarse mediante el uso de señales, signos, códigos, colores; es decir, aquello relacionado con la visión, que son asimilados por quienes lo observan a través de un código común.

Desde la teoría de la comunicación, el concepto señalado con anterioridad puede tener pertinencia; por tanto, considera que al transmitir un mensaje bajo un modelo comunicativo que, no necesariamente es el único y al parecer complicaría al momento de determinar una relación entre lo visual y la comunicación. En ese punto, es preciso establecer un espacio en común que permita ampliar en la indagación para entender la relación entre el Diseño Gráfico y la comunicación visual.

Varios autores establecen ciertas divergencias entre el Diseño Gráfico y la comunicación visual, por ejemplo, al incluir dentro de las actividades humanas a la comunicación gráfica con la producción de imágenes hace varios siglos y que con su devenir ha complejizado su accionar, así lo señala Tapia (2004) en *El Diseño Gráfico en el espacio social*:

(...) la cultura humana ha usado la imagen y la palabra (oral y escrita) como instrumentos de comunicación desde siempre, y a lo que hemos asistido en las últimas décadas es a la tecnologización de la comunicación que ha puesto no sólo a la imagen sino también a la palabra en un nuevo papel social de importantes consecuencias (p. 39)

No obstante, es probable que dicha conceptualización no es completamente abarcadora al momento de explicitar el accionar del Diseño en épocas distintas en correspondencia con la comunicación.

Existen distintos tipos de prácticas que cruzan varias disciplinas, que desde la comunicación visual permitiría comprender al Diseño, vinculado con la fotografía, los medios impresos, la tipografía, el cine o el arte, son los espacios en que ocasionalmente se los asocia e interpreta sus mensajes. En esa línea, Munari (1985) en su obra *Diseño y Comunicación Visual*, considera que el contenido visual se puede interpretar mediante un código, y establece dos distinciones para comprender los mensajes, estas son: comunicación causal e intencional:

Una comunicación casual puede interpretarse libremente por quien la recibe, ya sea por un mensaje científico o estético, o como otra cosa. En cambio, en una comunicación intencional debería recibirse el pleno significado que desea el emisor (p.63).

Además, Munari considera que los problemas relacionados con la forma y el contenido son elementos que abarcan imágenes fijas; otras que parecen tener movimiento; la complejidad y la simplicidad; la abstracción y la figuración para analizar la imagen y su problemática. Es oportuno mencionar que estas definiciones son acuñadas en un contexto de posguerra en Europa, espacio en el cual se alejan las

concepciones del Diseño desde el arte clásico e influenciadas por el fascismo para aproximarse a una visión del Diseño y su relación con la comunicación visual.

En ese sentido, esa relación conlleva a la transmisión de señales y signos que se codifican y decodifican en un espacio que intervienen otros aspectos como el emisor, los códigos y los receptores, visto por Munari desde la cibernética de la comunicación y la matemática. Aquello conllevaría a entender al Diseño de forma distinta que al arte o a la producción en masa sin aspectos estéticos; y por último a la visión del Diseño como un tipo de artesanía.

El Diseño como actividad vinculado por lo visual ha dado inicio a nuevos estudios por parte de profesionales que tienen su formación en comunicación. Como el caso de Joan Costa que aborda al Diseño con una mirada sistémica desde la teoría de la comunicación en su obra *Imagen global* (1987), y que a partir de aquello, le han sucedido otras obras como *Esquemática* (1999) o *Diseñar para los ojos* (2003) donde mantiene dicha posición. Existen varias funciones que de acuerdo a Costa tienen lugar en la práctica del Diseño para entenderlo como un enfoque sistémico que conjuga varios elementos interrelacionados con el entorno, bajo transformaciones a lo largo del tiempo lo cual ha determinado su evolución, historia e interacción constante. El intercambio y transmisión de información implica la relación de significados compartidos mediante un código que pertenece a la cibernética de la comunicación y la matemática que permiten la mirada sistémica propuesta por Joan Costa.

No obstante, otros autores sostienen que el Diseño Gráfico como disciplina ha dado lugar a la comprensión de su objeto de estudio con cierta ambigüedad, como lo

señala Jorge Frascara con respecto a la atención sobre el objeto gráfico sin la profundización de la importancia de generar comunicaciones dentro de la profesión:

A pesar de que en el lenguaje corriente se usa el término «Diseño Gráfico» es mucho más descriptivo decir «Diseño de comunicación visual». Esta definición incluye los tres elementos requeridos para distinguir un campo de actividad; un método: Diseño; un objetivo: comunicación; y un medio: la visión. (Frascara, 2000: 24).

En ese sentido, el enfoque realizado por Frascara responde a la teoría de la cibernética de la comunicación y la matemática que establece cierta vacilación en la disciplina; además, considera que la información, el código y el canal son elementos centrales en el Diseño de un mensaje, por tanto, su posición se relaciona con el funcionalismo.

Como punto de mayor amplitud para el Diseño Gráfico, la comunicación visual sobrepasa sus significados individuales que corresponden a la profesión del diseñador gráfico que son de utilidad para esta tesis, en el sentido que la actividad del Diseño Gráfico forma parte de la comunicación visual, en este caso, realizada por los primeros diseñadores de oficio para pasar a los diseñadores gráficos de profesión, quienes en su formación entienden la importancia de los procesos de comunicación, la funcionalidad de los Diseños que rebasan la función estética únicamente.

Las transformaciones del Diseño llevadas a cabo por los artistas gráficos, llamados a sí mismos como los primeros diseñadores de oficio en Riobamba, significa reconocer su accionar y actividad vinculada al Diseño, por tanto, los ha llevado a pensar y proyectar propuestas de comunicación visual, algunas de estas producidas en serie por el sector gráfico en la ciudad con imágenes específicas. De modo que,

una pieza gráfica forma parte de una actividad sistémica que puede ser analizada con el objetivo de mejorar su eficacia y construcción formal.

Para entender la transformación de las prácticas contemporáneas del Diseño en Riobamba se empleará no únicamente su función comunicacional o su análisis morfológico, sino más bien por su conservación o valor estético y que mantienen un mensaje. Para ello, se tomarán como referencia las áreas de la práctica profesional organizada desde el punto de vista de Jorge Frascara (Frascara, 2000, p.121); por tanto, abarca espacios que pueden entrelazarse durante el pasar del tiempo. Es necesario utilizar esta clasificación para el contexto en cuestión, debido al abordaje multifacético con el que se han producido los objetos de Diseño en manos de los diseñadores de oficio.

En ese sentido, las piezas gráficas se clasificarán en Diseño de: Información, Persuasión, Educación y Administración. Para el Diseño de Información se incluirán libros, revistas y periódicos. En el Diseño de Persuasión abarcarán los anuncios publicitarios y comunicaciones de interés social. El Diseño de Educación estará compuesto por material persuasivo vinculado a material didáctico, educación sanitaria o educación pública. Por último, el Diseño de Administración compuesto por formularios, boletos, memorándums, organigramas.

Los artistas gráficos o diseñadores de oficio han entendido la realización de las piezas gráficas bajo el dominio de algunas técnicas y herramientas; sin embargo, en ocasiones los ha llevado a coordinar con los aprendices las tareas manuales de reproducción sin la intervención directa sobre el objeto. Con el transcurrir del tiempo,

algunos de los primeros alumnos empezaron a vincularse con otros especialistas, especialmente con aquellos que formaron parte de la industria gráfica en la ciudad, generando grupos interdisciplinarios que trabajaron en el desarrollo de la imagen y la comunicación.

1.4.6 Institucionalización del campo: entre el Diseño y el Arte

Aunque no pertenecen al mismo campo, existen severas contradicciones entre las disciplinas de Diseño Gráfico y Arte que han trascendido en el tiempo. A partir de un enfoque sociológico, ambas categorías se incluyen en la visión teórica de campo social de Pierre Bourdieu. Este insigne sociólogo explica que los llamados *campos* están integrados entre otros actores, por profesionales, clientes, personas especializadas, educadores y el público. Pero estos actores están en posesión de fuerzas constituidas por recursos materiales y simbólicos que de conjunto constituyen diversas formas de capital, entendidos como social, cultural, simbólico y económico (Mercado, 2014).

En esta realidad se conoce que los actores se enfrentan en su afán de cambiar o mantener los diversos capitales, y aquellos que gocen de mayor autoridad e influencia establecerán los cánones organizativos del saber principal de un determinado *campo* y de las reglas que lo rigen. El *habitus* dominante constituye en consecuencia, los modos de obrar, pensar y sentir establecidos por la posición que ocupa el actor más influyente en la estructura social, de modo que es quien determina las reglas que se aceptan y justifica cuáles son los saberes disciplinares. La teoría de campo social de Pierre Bourdieu se vincula con las corrientes y agrupaciones

culturales, dado que el *habitus* tiene un comportamiento variable en el tiempo en dependencia del actor dominante.

En ese sentido, puede afirmarse que es el *habitus*, la línea que separa al Diseño Gráfico del arte, al establecer lo permisible o aceptado en un contexto histórico dado. De esta manera, lo que se considera legítimo para el campo en una etapa determinada, en otra puede ser desechado por no corresponderse con las nuevas concepciones de la disciplina. En la medida que varíen las posiciones de los agentes dominantes en el Diseño Gráfico, como un campo determinado, el *habitus* se modificará y consecuentemente también su vínculo con el arte.

Todo lo señalado anteriormente explica la mutabilidad del vínculo Arte-Diseño Gráfico, en dependencia de corrientes y grupos culturales de cada etapa y del *habitus* determinado por los actores dominantes en el contexto riobambeño. Esto significa, expresado de otro modo, que la línea divisoria entre ambas categorías puede ampliarse o contraerse. La modernidad sirvió de marco en una sociedad que determinó entre sus aspiraciones, la de ser estable, universal y confiable, y de ahí se originó en el Diseño Gráfico como *campo*, el deber de sistematizar y organizar la actividad a partir de la universalización y la democratización del lenguaje visual.

En la etapa que marca la modernidad se origina una posición drástica que promovió la separación definitiva entre Diseño Gráfico y arte. Sin embargo, en el período de posmodernidad se aprecia el cansancio alrededor del funcionalismo y es así como se retorna la decoración y se jerarquizan el pensamiento intuitivo y la

comunicación afectiva. La cosmovisión de los diseñadores y su propia subjetividad son factores que conducen a la reducción del cisma entre arte y Diseño Gráfico.

Sin embargo, la frontera entre ambos presenta contornos que se difuminan en la posmodernidad por el fenómeno de la estetización de lo cotidiano; este particular no es exclusivo del arte, sino que se aprecia como la estética lo trasciende y alcanza otros contextos, motivado entre otros factores, por la modificación de los valores y de las estructuras de la modernidad que conduce a la crisis del arte.

Otra causa que motiva la expansión de la estética es la hiperrealidad generada por el desarrollo de lo digital, y entendida como la incapacidad de la conciencia de distinguir la realidad de la fantasía. Con lo hiperreal, la realidad desaparece y se rompen los valores de la modernidad; además incide en la trascendencia de la estética hacia otros contextos, en la necesidad de consumo y el tránsito de los signos, de modo que la estética deviene estrategia económica cuyo fin es la elaboración de productos digitales o físicos. Esto profundiza la permeabilidad de los límites que separan al diseño del arte, y posibilita incluso, la utilización de contenidos pertenecientes a otras áreas, como por ejemplo el comercio.

Aunque el sentido de la gráfica presente en el arte popular riobambeño es un componente del mundo del arte, puede estar dotado de rasgos de valor que contribuyen a su identidad, por tanto, factibles de ser reconocidos por los diseñadores. La posibilidad de identificar la presencia de un valor simbólico en una obra es lo que hace que los diseñadores gráficos puedan adueñarse del lenguaje del arte.

El diseñador en su proceso de creación podría tomar elementos generados por una determinada manifestación artística, siempre que estos sean capaces de fortalecer el mensaje que se pretende comunicar, porque los discursos artísticos y del Diseño se generan a partir de lo comunicativo y no de los aspectos formales. De modo que, es posible cuestionar al Diseño Gráfico, ¿arte o ciencia? La respuesta a esta interrogante es esencialmente polémica por el modo en el que el diseño se muestra al mundo, con indiscutibles rasgos de la ciencia, pero interpretado como un arte. Esta indefinición alcanza a los propios diseñadores gráficos, quienes aún no toman partido en cuanto a esta clasificación.

En ese sentido, Calvera (2012) considera que algunos diseñadores y en especial los que trabajan como *freelance* o por cuenta propia, emplean comúnmente procedimientos atribuibles al arte como forma para darse a conocer y enseñar su obra. Esta representación es causa de la existencia del Diseño en la conciencia colectiva debido fundamentalmente a la publicidad en los medios de comunicación masiva, que devienen punto de contacto entre Diseño y arte.

Los diseñadores gráficos en Ecuador, al igual que otros profesionales, han de estimar que la época en que viven privilegia al individualismo. Esta etapa histórica conocida como posmodernidad se caracteriza por una sociedad en la que priman las tecnologías de la información y las comunicaciones, por demás basada en los servicios (Maffesoli, 2015).

La evolución de los conocimientos y la responsabilidad social del diseñador gráfico se ven obstaculizadas por las contradicciones que presenta la posmodernidad,

según el criterio que sustenta Maffesoli (2015). Este hecho lo atribuye a una sociedad que califica como irreal un hecho que no tenga una imagen visual, pero que paradójicamente acredita como real los datos virtuales que dan origen a las imágenes.

Por otra parte, debe considerarse que los diseñadores gráficos están bajo una absoluta dependencia de la madurez alcanzada por su campo, que, según criterio de Bourdieu, en los campos de productos culturales, se alcanza en circunstancias que propician la capacidad del *campo* para obtener capital simbólico, gobernado por sus normas sociales. Pero es conveniente resaltar que, aunque los diseñadores gráficos pueden ser agentes dominantes, no es menos cierto que realmente se subordinan a las formas que el capitalismo les impone (Mansilla, 2019).

Desde la mirada reflexiva de Rom (2016) se conoce que la cultura del Diseño se ajusta en un foro de nuevo tipo, tendiente a facilitar la conexión de actores antes dispersos que ahora pueden validar y mostrar su accionar. Este proceso, según el investigador, encuentra su espacio en la *web* y otros medios como revistas especializadas y conferencias *online*. Además, se considera como necesaria la participación del diseñador en el desarrollo de los servicios porque las diversas formas de interacción entre los elementos estéticos también requieren ser diseñadas.

Una disciplina es el campo de la ciencia, que como tal, cuenta con objeto de estudio, lenguaje y técnicas propias, método, y protocolo experimental. Para González-Mardones (2015), el Diseño Gráfico, aunque joven, cumple con estos requisitos, asentando sus bases con buenas perspectivas, por lo que puede considerarse como

disciplina. En la actualidad ya existe un cuerpo teórico sobre el Diseño, con investigaciones de posgrado y cuyos resultados generan nuevos conocimientos.

Para Tapia (2014), el Diseño Gráfico es disciplina social y humanística, además de teórico práctica. Lo social y humanista en ella, está en sus posibilidades de idear, planear y accionar desde la comunicación visual de cara a hacer más rica y resolver las situaciones de los seres humanos a partir de su capacidad. Se trata de una disciplina que crece en la vida urbana de conjunto con el desarrollo tecnológico.

Devalle (2009), también concede carácter disciplinar al Diseño Gráfico, además de considerarlo una profesión asociada a la modernidad y la entiende como diálogo activo con una sociedad determinada.

En Riobamba, el Diseño Gráfico establece imágenes que influyen en la cotidianeidad de las personas, sus preferencias en cuanto al consumo y en cuanto a la lectura, así como de sus necesidades de información. Su carácter teórico - práctico como disciplina está dado al tomar como punto de partida a ideas y conceptos, se adapta a los diferentes contextos y se centra en la regulación de la relación del ser humano - medio ambiente, creencias, cultura y con las instituciones.

El Diseño según criterio de Arias y Pezo (2018), resultó capaz de contribuir al fortalecimiento de la comunicación a partir de los nexos de aspectos tales como: folletos, catálogos, gestión de identidad, logotipos, afiches, fotografía y tipografía entre otros. Dichos resultados se adaptaron posteriormente a su enseñanza en las instituciones de Educación Superior.

El diseño constituye en la actualidad una disciplina íntimamente relacionada con la técnica y ello puede ser visto desde una mirada reduccionista, en tanto para algunos defender esa posición significa privilegiar el oficio por encima de concepciones en las que se defiende el pensamiento como parte esencial de la profesión. Esta visión cambia, si se ve a la técnica como un modelo humano de comprensión y apropiación de la realidad, porque ese hecho hace de ella una acción de relación del ser humano. Una disciplina que entienda la relación entre los objetos producto de la extensión humana y sea por demás, capaz de diseñarlos y reconstruirlos, adquiere valor y responsabilidad en la sociedad actual (De la Rosa, *et al.*, 2015).

1.4.7 El mercado y su vínculo con la universidad

De acuerdo con Pérez (2012), en la etapa histórica actual, factores como la recomposición de los sistemas productivos mediante el desarrollo tecnológico, la preeminencia y volatilidad de los capitales financieros, la internacionalización de los mercados y la fragmentación del espaciotemporal de los procesos de trabajo, entre otros, caracterizan cada vez más el orden mundial.

Agrega el mencionado autor que, precisamente, dichos elementos ponen de relieve antiguos y nuevos cuestionamientos relacionados con la índole del nexo entre sistema educativo y mercado laboral dentro del ámbito latinoamericano. El desmoronamiento de las condiciones laborales en cuanto a contratación, calidad y aprovechamiento de la mano de obra en los distintos niveles productivos, es el fundamento en el que se basa la reorganización de los procedimientos institucionales

para integrar y acumular los saberes, sobre todo en lo que respecta a la formación personal. Así, necesariamente, surge la siguiente interrogante: ¿Cuáles son las condiciones que rigen la articulación de la Educación Superior con las necesidades del mercado laboral en las naciones latinoamericanas?

Al respecto, González (2012) expone que no existen rasgos del mercado de trabajo que puedan aplicarse para todos los países, puesto que cada uno de ellos posee su propia trayectoria económica y social, la cual ha ocasionado notables disparidades y entornos regionales marcadamente desiguales.

El especialista también destaca que una coyuntura de animación ocupacional se aprecia actualmente en los países desarrollados del «Norte», como parte de la cual nacen nuevos empleos y se aprecia un moderado crecimiento económico, lo que seduce a personas en edad activa que proceden de las naciones del «Sur», en las cuales las tasas de fecundidad son más altas y la mano de obra más joven.

Además, estos últimos países enfrentan un difícilísimo panorama con respecto al desempleo, con un escaso margen de maniobra debido a la conjunción de numerosos condicionantes como la restringida capacidad de negociación de sus exportaciones, la disminución de las inversiones privadas y públicas, la deuda externa, el notorio incremento de la población activa, la insuficiencia de los sistemas de formación, etcétera (González, 2012).

Pero las profundas disparidades y desigualdades mencionadas no son óbice para apreciar constantes universales en el mundo laboral, como el hecho del enfrentamiento que vastos sectores económicos llevan a cabo con respecto a una reconversión

masiva para encarar la aceleración de las transformaciones tecnológicas y la organización del trabajo.

Asimismo, las nuevas tecnologías eliminan algunos empleos y propician el surgimiento de otros, pero modifican la forma en que se ejercen y las cualificaciones que se exigen en numerosas esferas, tales como industria, comunicaciones, comercio y administración.

De acuerdo con Mungaray Lagarda (2001), Pérez (2012) y González (2012), el llamado trabajo independiente, cobra una relevancia cada vez más significativa, con el autoempleo de trabajadores que fundan negocios propios. Aunque su capital económico es insuficiente, las pequeñas y medianas empresas cuentan con un valioso capital humano de emprendedores y desempeñan un papel trascendental en la transformación de los mecanismos económicos.

La misma fuente menciona, además, como otra constante universal en el mundo laboral, la tendencia mundial a la privatización de la economía, dado que el Estado limita su intervención a la de apoyar la iniciativa empresarial.

Por su parte, Márquez Jiménez (2011) señala cómo desde principios del actual siglo, ya se ponían en duda muchas de las concepciones relacionadas con el beneficioso impacto de la educación en el desarrollo individual y social. En la actualidad se admite cada vez con mayor frecuencia lo que ya se señalaba desde los 90 con respecto a la educación, no obstante, constituir un elemento necesario, no basta por sí misma para impulsar el desarrollo y la justicia social.

La desarticulación que se evidencia con respecto al mercado laboral, y que da origen a los problemas de desempleo y subempleo presentes en diferentes partes del planeta, es un aspecto que contribuye a la disminución de expectativas en cuanto a la educación.

Es en este contexto que se exponen diferentes hipótesis relacionadas con el papel que le corresponde en este ámbito a la Educación Superior. Desde perspectivas antagónicas, algunos la consideran responsable, por estar atrasada con respecto a los nuevos requisitos del mercado del trabajo; mientras hay quienes, la exoneran y le atribuyen la culpa a otros contextos, o bien el político o el económico, mayormente.

El vínculo entre la educación y el mercado laboral constituye una cuestión de interés constante en el ámbito de las políticas educativas.

1.5 Estado de la cuestión

A mediados del siglo XX el Diseño Gráfico se posiciona como disciplina, luego de un largo periplo como oficio que apuntó al desarrollo económico y social en distintos países; esto ha permitido que se multipliquen los centros de estudios que ofertan al Diseño Gráfico como profesión. Es importante señalar que, el Diseño se viene transformando de manera constante, y ha permitido la eclosión de nuevas formas de comunicación visual y varias de ellas dependen de las nuevas tecnologías de información y comunicación para su ejecución, en algunos casos.

Se distingue al Diseño como un factor de responsabilidad social en el servicio de la comunicación, con contenidos estéticos y competitivos que incluyen anuncios

publicitarios, marcas, revistas y señalizaciones comerciales (Satué, 1988). Una perspectiva similar se denota en Devalle y Chalkho en su artículo *“Relatos de Diseño”* (2014), en cuanto a la multiplicidad de los discursos del Diseño y su abordaje en distintas temáticas (p.9)

En ese sentido, se presenta a continuación varios estudios que permitan sustentar el conocimiento previo, relacionados al objeto de estudio, la problemática enunciada, el abordaje empírico o metodológico, sus principales conceptos y limitaciones relacionados con la presente investigación bajo tres lineamientos: historia o transformación del Diseño Gráfico, la dinámica del mercado y su relación con la Educación Superior y al Diseño Gráfico institucionalizado en su enseñanza y práctica.

La institucionalización del Diseño nace tras una serie de factores sociales y económicos como el incremento de la capacidad de compra o consumo de maquinaria “moderna”, que impulsa la producción gráfica, lo cual brinda acceso al oficio del Diseño Gráfico en distintas latitudes.

Para el primer lineamiento: historia o transformación del Diseño Gráfico se toman distintas publicaciones como la de Enric Satué *“El Diseño Gráfico en Europa y América”* (1988) entiende la responsabilidad social del Diseño al servicio comunicativo, entre los que desataca la producción gráfica en soportes como: marcas, periódicos, publicidades o señalizaciones en espacios urbanos y comerciales, especialmente los desarrollados en el siglo XX. De modo que, a través del estudio historiográfico del Diseño Gráfico ha transformado la percepción artística. Satué, al hablar sobre la

historia del Diseño Gráfico, sostiene que se debería partir “de una detallada relación de los medios utilizados para su desarrollo y el análisis de sus efectos” (p.10).

Desde esa perspectiva, resulta de gran relevancia para esta investigación lo señalado por Satué, al establecer un probable sendero para el estudio fundacional del Diseño Gráfico como disciplina dentro de sus primeros años y transitando por su institucionalización en Europa y Latinoamérica, poniendo énfasis en países como: México, Brasil, Argentina o Cuba; sin embargo, en Ecuador, el origen del Diseño Gráfico ha sido poco profundizado.

Con respecto a Latinoamérica existen varios referentes que forman parte de la historia del Diseño Gráfico, como el texto “*Historia del Diseño*” de Philip Meggs y Alston Purvis en 1991, donde se analizan las características del Diseño desde la prehistoria y los movimientos culturales en el siglo XX (Meggs, Purvis, y Devoto, 2009). El texto ofrece varias herramientas para analizar la transformación del Diseño Gráfico; entre ellas están las características visuales del Diseño y sus relaciones con la economía, las conexiones que el Diseño puede tener con los públicos y el impacto de la tecnología en su evolución. De esta investigación se toma como referencia la construcción del Diseño desde el punto de vista de los artistas gráficos, la influencia de distintos movimientos artísticos, el desarrollo tecnológico que precedieron a los diseñadores gráficos contemporáneos y la institucionalización del Diseño como carrera universitaria (p.382).

Por su parte, Jorge Frascara, en su obra “*Diseño Gráfico para la gente*” (2000) reflexiona sobre la importancia de las instituciones educativas al momento de la

formación profesional del Diseño Gráfico. Sostiene que la responsabilidad de la práctica debe recaer únicamente en los jóvenes estudiantes: además, señala la importancia de la inclusión de otras ciencias en los planes de estudio del Diseño, como la sociología (p.25), entendiendo que esta decisión se debe a la influencia estructural de las facultades de ciencias sociales o humanidades donde surgen estas carreras.

Así mismo, en otra investigación de Frascara “*El Diseño de comunicación*” (2006) se aborda el contexto histórico para la proyección del Diseño. Las referencias de su obra al estudio de los movimientos artísticos al inicio del siglo XX marcada por los cambios políticos de aquel entonces dictarían los cambios del Diseño y la comunicación visual (p.42); y, ha permitido el análisis de las diferentes corrientes que saltaron a la palestra y cómo estas se interrelacionaron con el surgimiento de varios profesionales que años más tarde serían fundadores de nuevos centros de educación para los futuros profesionales del Diseño.

El trabajo de Rómulo Moya Peralta “*Diseño Gráfico latinoamericano*” (2006) aborda la globalización como la época de mayor desarrollo del Diseño Gráfico, especialmente en el siglo XXI (p.6), de lo cual nos permite ampliar el análisis de la cultura del Diseño en la contemporaneidad, el rol del diseñador frente a las nuevas necesidades de comunicación en un mundo competitivo, donde el mercado de las imágenes y el consumo juegan un papel importante. El autor señala también la importancia de la revisión histórica para comprender al Diseño desde contextos culturales, políticos o económicos. La investigación abarca diferentes espacios geográficos y concentra su análisis en países de la región: Argentina, México, Brasil, Colombia, Ecuador, Perú, Cuba, Chile, Venezuela y Costa Rica con aportes de 75

diseñadores y textos de cada país. La obra, señala que el origen del Diseño Gráfico como disciplina es muy similar en Latinoamérica, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, lo cual nos permite ahondar en el contexto de diferentes latitudes cercanas y entender la consolidación del Diseño Gráfico como disciplina.

Otro texto denominado *“Historia del Diseño en América Latina y el Caribe”* de Fernández y Bonsiepe (2008), tiene por objetivo colocar el Diseño en el marco de las políticas económicas y sociales, así como industriales locales y regionales. También pretende delimitar el campo para la futura historia de los materiales y la cultura visual, desde la perspectiva proyectiva en América Latina. Sin embargo, los planteamientos planteados en esta obra no son concluyentes, por tanto, invitan a la profundización del Diseño desde cada una de las políticas sociales, económicas que permitan entender los procesos de industrialización en Latinoamérica, lo cual abre la interrogante ¿Cómo realizar una aproximación al Diseño desde una perspectiva histórica como punto de partida para su consolidación como disciplina?

Por otra parte, el trabajo realizado en Argentina por la profesora Verónica Devalle *“La Travesía de la Forma”* (2009), fundamenta el surgimiento de la disciplina del Diseño entre 1948 y 1984 y analiza la oferta de la carrera de Diseño Gráfico en algunas universidades, con un recorrido histórico por destacados investigadores como Tomás Maldonado, además de las primeras agencias de Diseño que ejercieron influencia en Latinoamérica (Devalle, 2009). Esta investigación resulta de interés para la presente tesis, por tanto, se busca estudiar los aspectos técnicos y simbólicos, políticos y sociales que dan lugar al Diseño Gráfico como un campo del saber – hacer, propio del

oficio, hacia la construcción de la disciplina que se asienta en las instituciones de Educación Superior en ciudades con menor densidad poblacional.

En México se han realizado varias investigaciones relacionadas a la historia del Diseño Gráfico, con amplios recorridos desde objetos visuales prehispánicos, hasta la contemporaneidad de la producción visual. De aquella basta producción, servirán de insumos para esta tesis las obras de Giovanni Troconi "*Diseño Gráfico en México: 100 años*" (2010) y Luz del Carmen Vilchis "*Historia del Diseño Gráfico en México, 1910-2010*" (2010). La obra de Troconi resulta necesaria en vista que proporciona una perspectiva sobre el surgimiento del oficio en ese país, y se apoya en distintas opiniones previas para la construcción de imágenes y letras empleadas a partir del Diseño posrevolucionario (p.15).

Troconi también realiza un análisis de las prácticas del Diseño y la influencia de distintas vanguardias en la producción de libros y publicidad y que años más tarde se consolidaría como un oficio, tras la llegada de distintos personajes españoles y su aporte a la gráfica nacional y el surgimiento de las escuelas de Diseño Gráfico como necesidad de formación profesional.

En relación a la investigación de Vilchis, pormenoriza sobre los antecedentes del Diseño Gráfico y sobre sus distintos contextos, para el desarrollo estilístico y técnico (p.13), lo cual permitió influir en la perspectiva estética en varios espacios de la cultura de ese país que llevaron a establecer coincidencias de forma, color, tipográficas y de imagen publicitaria en los objetos diseñados. Es importante para esta investigación la posición de la autora sobre el discurso educativo del Diseño Gráfico a nivel formativo

y el nivel de conocimiento profundo o superficial y la clasificación de los diseños más cercanos al receptor (p.23).

Por su parte, en Ecuador, las investigadoras María Calisto y Gisela Calderón publican *“Diseño Gráfico en Quito – Ecuador 1970 – 2005”* (2001), en el cual se realiza un recorrido por varios antecedentes de la comunicación visual en el país, estableciendo períodos para su comprensión: aborigen, colonial, independencia y república, inicios del siglo XX, con mayor detenimiento desde las décadas 1970 a 2004. Las autoras señalan la importancia del desarrollo histórico del Diseño Gráfico en Ecuador, y su consolidación como disciplina.

Posterior a ello, María Luz Calisto Ponce realiza una profunda investigación en su tesis doctoral denominada *“Recorrido por el Diseño Gráfico ecuatoriano, a través de la palabra y obra de sus actores”* (2017), la cual se extiende al ahondar en la construcción histórica de la disciplina en otras ciudades del país. La investigación resulta de gran interés a lo propuesto en esta tesis; por tanto, presenta un amplio recorrido en el campo histórico, que profundiza sobre la problemática y trayectoria del Diseño; la organización del Diseño en estructuras gremiales; y, la posición del Diseño dentro de la sociedad y la cultura. Este trabajo aborda la práctica del Diseño que concentra la mayor producción de obras en las ciudades de mayor densidad poblacional en el país.

Además, resulta de interés para los propósitos de esta investigación los conceptos de “campo” y “habitus” desarrollado por el sociólogo francés Pierre Bourdieu (1994), al estudiar al Diseño desde una mirada superadora al análisis de la imagen.

En este caso a las relaciones y posiciones que se generan en escenarios políticos, sociales, económicos y educativos; y, para los intereses de esta tesis, para la institucionalización del Diseño como conformación de un *habitus*, es decir, las relaciones y actuaciones duraderas en los espacios educativos para formación de futuros profesionales del Diseño.

Dentro del segundo lineamiento: la dinámica del mercado y su relación con la educación superior, se toma como antecedente la investigación realizada por Alejandro Mungaray Lagarda "*La educación superior y el mercado de trabajo*" (2001) porque permite relacionar a las instituciones de educación superior y al mercado en una dinámica influyente en el contexto imperante de la globalización que trastoca el contexto social y económico (p.55). El autor señala que esta relación ha generado varias rupturas en el rol que tiene la universidad entre la demanda y la oferta laboral, debido a los objetivos de las instituciones de Educación Superior, alejados en ocasiones de las lógicas del mercado, pero también a las nuevas carreras que surgen de acuerdo a la tendencia de formación profesional en Latinoamérica. Se discute, además, sobre los esfuerzos de la academia por simular los procesos del mundo laboral; por tanto, tienen lugar los cambios curriculares con el objetivo de perfeccionar las competencias profesionales para mayor inserción en el sector productivo.

En ese sentido, el trabajo realizado por Amparo Jiménez Vivas "*Reflexiones sobre la necesidad de acercamiento entre universidad y mercado laboral*" (2009) señala que uno de los indicadores de la calidad universitaria depende de la inserción laboral de sus graduados (p.2), Por tanto, para esta tesis resulta de gran importancia el análisis de la inserción realizado por las carreras de Diseño Gráfico en Riobamba

como elementos iniciales de mejora de la calidad de la enseñanza universitaria y consolidación del Diseño como disciplina.

Además, resulta de utilidad lo expuesto por Abel Pérez Ruíz en su investigación denominada "*Desigualdad, mercado laboral y educación superior en América Latina*" (2012) por tanto, presenta la preocupación por parte de las universidades por cumplir a cabalidad las necesidades sociales en constante cambio acelerado y permita el desarrollo de competencias en los futuros profesionales (p.47).

El estudio realizado en Colombia, por parte de Yulieth Borja, Daniel Carreño y Ender Barrientos denominada "*Situación del Diseñador Gráfico en el mercado laboral de la Ciudad de Cúcuta*" (2018) permite profundizar el análisis sobre el desarrollo de la carrera de Diseño Gráfico y su relación con el sector productivo, ante lo cual llama la atención que la mayoría de empresas contratan a diseñadores con conocimientos limitados con el objetivo de abaratar costos, ante lo cual es necesario cuestionar ¿cuál es la relación existente entre la demanda del mercado y la creación de carreras universitarias con competencias profesionales básicas?

Este recorrido nos invita a reflexionar acerca de la importancia de estas publicaciones para la consolidación del campo disciplinar del Diseño; sin embargo, existe aún la necesidad de profundizar el Diseño Gráfico desde su institucionalización como carrera universitaria, lo cual permita ampliar la visión de la disciplina desde un tercer lineamiento: Diseño Gráfico institucionalizado en su enseñanza y práctica. Para ello, se exponen los principales trabajos que permiten la reflexión del Diseño Gráfico desde el espacio y quehacer universitario.

En países como México se trabaja en la fundamentación teórica de la profesión con la guía de la profesora Luz del Carmen Vilchis. Esta autora presenta al Diseño como una disciplina con vinculación preponderante en el ámbito social, hace énfasis en los principios teóricos y en las metodologías del Diseño Gráfico (Vilchis, 2002). Además, establece el punto de partida para la comprensión de distintas metodologías y técnicas desde la filosofía, la ciencia y la práctica del Diseño vinculadas con la comunicación objetual, y coincide con la postura que apunta hacia un limitado material bibliográfico del Diseño frente al desarrollo investigativo.

En el trabajo realizado por Carlos Moreno Rodríguez *“Apuntes sobre Diseño Gráfico, teoría enseñanza e investigación”* (2014), permite una mirada distinta al contexto académico en la formación del Diseño y una proyección sostenible para los futuros profesionales desde la didáctica proyectual. El autor realiza un estudio de caso con aportes pedagógicos y metodológicos para comprender la complejidad del proceso de formación de un diseñador gráfico y alejar de conclusiones superficiales a la obra gráfica como “bonito o creativo” (p. 53).

Siguiendo al mismo autor, se destaca también la investigación en coautoría con Heliana Cardona, denominada *“Influencia del Vjtemás en la formación actual del Diseño Gráfico”* (2018), donde abordan la creación de las escuelas de arte y en lo posterior de artes aplicadas como detonantes del surgimiento del oficio gráfico y su posterior profesionalización, el foco de la investigación se coloca sobre la influencia de la antigua Unión Soviética y sus pedagogías dentro del marco de políticas públicas en un contexto histórico particular (p.99); por tanto, resultó de interés para esta tesis la

perspectiva contextual como punto de partida para la institucionalización del Diseño Gráfico en Europa y posteriormente en Latinoamérica.

En el trabajo de las profesoras Cecilia Mazzeo y Ana Romano “*La enseñanza de las disciplinas proyectuales: hacia la construcción de una didáctica para la enseñanza superior*” (2007) permite abrir el horizonte sobre la enseñanza del proyecto, el Taller como espacio para la formación del Diseño y de las disciplinas proyectuales en su didáctica; además, es de utilidad la visión de las autoras sobre los procesos de formación profesional desde el contexto social, económico y político, y señalan el rol de la institución superior como la estructura que sostiene el conocimiento y su responsabilidad de construir, profundizar y enriquecer la reflexión en la orientación disciplinar como un espacio de autocrítica del Diseño y su carácter transformador y de responsabilidad social (p.23).

Es parte sustancial de la obra el concepto de Triángulo Disciplinar, lo cual interrelaciona el proceso de enseñanza de las disciplinas proyectuales tomando al estudiante, docente y el saber como entes indispensables para la construcción de los contenidos, las estrategias de aprensión y su integración. Será de utilidad el recorrido por autores de gran importancia como Donal Schön o Lev Vygotsky. La investigación contribuye significativamente dentro del estudio del Diseño institucionalizado como carrera universitaria y parte de su enseñanza como referencia en Latinoamérica de las disciplinas proyectuales que comparten algunas características en contextos económicos y sociales.

Para esta tesis resulta de interés el análisis del trabajo realizado en el taller de los artesanos gráficos y su estrategia empírica de “aprender haciendo” lo cual es desarrollado en la investigación de la profesora Cecilia Mazzeo “¿Qué dice el Diseño de la enseñanza del Diseño?” (2014), donde es importante la necesidad de conocer lo que es diseñado, esto proporciona al Diseño Gráfico y su enseñanza de una consistencia a nivel técnico lo cual supera la transmisión superficial del conocimiento (p.20). La autora realiza un recorrido sobre la influencia de las escuelas europeas para la institucionalización de la enseñanza del Diseño, lo cual es considerado un referente para la disciplina que toma como base el Diseño Industrial, Arquitectura y posteriormente el Diseño Gráfico, cuya desvinculación se daría en los años 60 en la Universidad de la Plata, tras la creación, de la carrera de Diseño de Comunicación Visual (p.31).

Por otra parte, Mazzeo señala que los cambios producidos dentro del espacio social y económico han permitido el reconocimiento del Diseño Gráfico como disciplina universitaria y cuyas prácticas son reconocidas dentro del accionar en un contexto y presenta una diversidad de objetos (p.85). Dentro del contexto de la carrera de Diseño Gráfico en la Universidad de Buenos Aires, se ha ido transformando desde 1985, año de su fundación y en relación a la disciplina desde la mirada de los docentes; además, señala que las transformaciones del Diseño como disciplina responden al contexto social, producto del impacto de la tecnología en las propuestas de formación que tienen lugar dentro del currículo de la carrera (p.271).

En ese sentido y a partir varias investigaciones, se pretende ampliar las conexiones que existen entre los primeros diseñadores de oficio y los profesionales de

Diseño y su relación con las instituciones de educación superior en Riobamba, la influencia del mercado dentro de la creación de las carreras; espacio que no es abordado con mayor profundidad, debido al análisis en general del Diseño Gráfico y su historia, particularmente en Ecuador.

1.6 Periodización

Se define la periodización para la investigación que enmarca la transformación de las prácticas contemporáneas del diseño y su institucionalización como carrera de Diseño Gráfico en las Universidades riobambeñas en el año 2000 a 2015.

En el año 2000 inicia la carrera de Diseño Gráfico en la Escuela Superior Politécnica de Chimborazo, después de dos años de trabajo previo como programa en la Facultad de Informática y Electrónica. Por otra parte, en la Universidad Nacional de Chimborazo, tras el cambio de nombre de la Facultad de Filosofía y Letras a Facultad de Ciencias de la Educación, Humanas y Tecnologías, se planifican la creación de nuevas carreras relacionadas a las tecnologías digitales y de comunicación; por tanto, se da origen en el año 2002 a la carrera de Diseño Gráfico.

A partir de la creación de las dos carreras en la ciudad de Riobamba, existen varios cambios dentro de su estructura educativa, a causa de los modelos pedagógicos emprendidos por las dos universidades, que dan lugar a modificaciones dentro de la malla curricular hasta el año 2015, como punto final de análisis. Posteriormente, las universidades ecuatorianas, por disposición del Estado deben someterse a una

reestructuración de sus contenidos curriculares como parte de las transformaciones educativas a nivel superior en el país.

Por otra parte, es importante señalar que, las transformaciones de las prácticas de diseño en la ciudad se remontan a inicios del siglo XX con la aparición de nueva maquinaria que paulatinamente marcaría el desarrollo de la gráfica y que a mediados del siglo anterior surgen nuevos artistas gráficos, artesanos gráficos, profesionales de oficio que se han vinculado en el sector gráfico y que han recibido la influencia de las corrientes vanguardistas artísticas y diseño para sus prácticas, dentro de un marco de bonanza económica producto de la comercialización del crudo. Por tanto, se realiza un recorrido histórico sobre el devenir de la comunicación visual como antesala al espacio universitario en cuestión.

En esta investigación resulta de utilidad analizar las distintas etapas que han marcado el desarrollo de la gráfica en el centro del Ecuador y que posteriormente se consolidan como disciplina, influenciadas por las actividades de taller que se replican en las aulas, e inclusive con asignaturas muy similares a las prácticas del diseño en Riobamba.

1.7 Metodología

1.7.1 Enfoque de investigación

Con la finalidad de generar aportes que puedan resultar significativos dentro del ámbito del Diseño Gráfico, se propone en esta tesis doctoral, la utilización del enfoque mixto de investigación, para combinar la información recogida por las vías cualitativa y cuantitativa, y de esta manera ahondar en las principales transformaciones de las

prácticas contemporáneas del Diseño Gráfico y las dinámicas del mercado que dieron lugar a su institucionalización como carrera en las Instituciones de Educación Superior de Riobamba.

En este caso, se armonizaron diferentes técnicas, instrumentos, análisis y procedimientos, por lo que esta investigación se enmarca en el principio de la complementariedad que permite abordar la complejidad del objeto de estudio e integrarlo desde varios enfoques. Este principio es descrito por Martínez (2005), para entender la realidad desde varias perspectivas, lo cual amplía el conocimiento, de modo que pueda incorporar coherentemente el aporte teórico, filosófico, metodológico, disciplinar, anecdótico. Por tanto, su riqueza radica en dialogar entre los distintos enfoques para ampliar la percepción de la realidad y superar la segmentación del conocimiento y visualizarlo desde perspectivas diferentes.

En ese sentido, el enfoque mixto para esta investigación proporciona mayor información para ampliar la interpretación y la comprensión, mediante la utilización de varios métodos para la consecución de los objetivos, de forma que sus perspectivas se complementan. Por tanto, sus resultados se presentarán de manera holística para el enriquecimiento de la ciencia y su desarrollo. Las interpretaciones cualitativas y cuantitativas de los resultados nos permitieron alcanzar los objetivos propuestos a través de la complementariedad de los datos obtenidos (Merton, 2005).

Son numerosas las investigaciones realizadas con el enfoque mixto en el campo de las Ciencias Sociales; autores como: Torres (2016) y Díaz y Luna (2014), entre otros, proponen el uso de las técnicas tanto del enfoque cualitativo como cuantitativo.

El enfoque mixto potencia la comprensión del fenómeno de estudio como lo sugiere Pereira (2011) cuando existen campos complejos, como es el caso de esta tesis doctoral, donde se aborda las transformaciones de las prácticas contemporáneas del Diseño Gráfico y su institucionalización como carrera. Las propuestas bajo este enfoque tienen mayor “integración en la mayoría de las etapas dentro de la investigación” (Hernández, Fernández y Baptista, 2003, p. 35), y para la comprobación de hipótesis.

Después de la recopilación de datos con la utilización de los métodos cualitativos y cuantitativos, se procedió a triangular la información obtenida en dicho proceso. Trabajar con una variedad de datos dentro de un mismo tema ha sido enriquecedor, teniendo en cuenta que existe una gran diversidad de criterios referentes a las prácticas contemporáneas del Diseño Gráfico que dan lugar a su institucionalización como carrera bajo las dinámicas del mercado en la ciudad de Riobamba, en particular de la Universidad Nacional de Chimborazo y de la Escuela Superior Politécnica de Chimborazo.

1.7.2 Tipo de investigación

De acuerdo al grado de profundidad, se realizó un estudio observacional, descriptivo y de corte transversal como lo señalan Hernández, Fernández y Baptista (2003), donde “se buscan las características de la situación de un objeto de estudio poco estudiado” (p. 103); es decir, se pretende pormenorizar las principales transformaciones de las prácticas contemporáneas del Diseño Gráfico y las dinámicas

del mercado que dieron lugar a su institucionalización como carrera, en la Universidad Nacional de Chimborazo y en la Escuela Superior Politécnica de Chimborazo de la ciudad de Riobamba.

Se emplearon los métodos histórico lógico y el análisis documental al entender que la problemática social y sus fenómenos no se presentan de manera circunstancial, sino que su motivación y origen devienen de un proceso dilatado, según afirman autores como: Simiand (2003), Peña (2007), Sánchez y González (2014), Rivero y Luis (2017) y Salazar y Tobón (2018), quienes señalan que los fenómenos sociales no se muestran de forma eventual, al contrario, devienen como consecuencia de un dilatado proceso que los motiva y da lugar a su origen. Sin embargo, su transformación no permanece inmutable y su evolución se produce dentro de distintas expresiones para su interpretación lógica y secuencial.

Permitió el estudio de los antecedentes y las posiciones teóricas que sustentan la institucionalización de la carrera de Diseño Gráfico en la Unach y Espoch, las transformaciones de las prácticas contemporáneas de diseño en distintas épocas, la revisión del material bibliográfico sobre las actividades artesanales gráficas y las tendencias de mallas curriculares a inicios del año 2000.

La sistematización de información como un grupo de técnicas para el análisis descriptivo para obtener indicadores o categorías, inferencias sobre las distintas condiciones de producción y recepción de los contenidos (Tafur-Chavez, 2006), en particular sobre la metodología de trabajo de los artesanos gráficos, que permite

establecer su relación con los procesos didácticos basados en el quehacer empírico y las categorías de análisis del objeto de estudio.

Enfoque de sistema que permitió estudiar el problema, el campo y el objeto de estudio, y las cohesiones y relaciones que se establecen entre ellos. Además, permitió la sistematización científica del concepto empírico-metodológico para la elaboración de piezas gráficas e institucionalización de la carrera, como señala Sajama: “los medios de investigación son el conjunto de recursos, técnicas y contextos institucionales, que le sirven como vehículo y pauta normativa, tanto a la observación cuanto a la reflexión” (1999, p.44).

Hipotético - deductivo, “basada en la identificación de uno o varios factores que permiten establecer clases o diferencias relevantes” (Ynoub, 2015, p.164) utilizado para formular y validar la hipótesis de trabajo referida a que: en el marco de su institucionalización, la carrera de Diseño Gráfico en las Instituciones de Educación Superior de Riobamba, periodo 2000 – 2015 estuvo precedida por las principales transformaciones de las prácticas contemporáneas del diseño y las dinámicas del mercado.

Los métodos de análisis y síntesis de carácter inductivo y deductivo se utilizaron como soporte para interpretar datos y casos, sistematizar la información, penetrar en el objeto de estudio al determinar su condición; además de asumir una posición teórica-metodológica y “funcionan como una unidad dialéctica” (Rodríguez y Pérez, 2017, p. 186) y delimitar tipologías y relaciones que permitieron determinar las principales transformaciones de las prácticas contemporáneas del Diseño Gráfico y las

dinámicas del mercado que dieron lugar a su institucionalización como carrera en las Instituciones de Educación Superior de Riobamba, periodo 2000 – 2015.

En ese sentido, se realizó el análisis de los rasgos característicos y procesos que favorecieron las transformaciones de las prácticas contemporáneas del diseño en base a la práctica artesanal, la cual se ha modificado progresivamente gracias a las tendencias o expresiones de determinados contextos que permitan comprender sus inclinaciones y regularidades.

Además, en esta investigación se revisaron minuciosamente los elementos rectores de las IES públicas de la ciudad de Riobamba, los cuales develaron la trayectoria de construcción y orientación en la carrera de Diseño Gráfico que ha permitido explicar sus características desde el punto de vista teórico.

1.7.3 Diseño de la investigación

Como diseño de investigación se entiende el proceso de registro, análisis e interpretación de los datos recabados para su posterior construcción teórica; así lo señala Sabino (2014):

El diseño de la investigación se ocupa precisamente de esa tarea: su objeto es proporcionar un modelo de verificación que permita contrastar hechos con teorías, y su forma es la de una estrategia o plan general que determina las operaciones necesarias para hacerlo (p.55)

En la figura 1 se muestra la estrategia metodológica de esta tesis, donde se dividió el proceso en seis etapas fundamentales para la consecución de los objetivos; estas fueron: etapa de revisión conceptual, etapa de selección de unidades de análisis,

etapa de diseño y elaboración de instrumentos, etapa de aplicación de instrumentos, etapa de procesamiento de datos y etapa de síntesis; las cuales fueron organizadas en dos momentos metodológicos: Momento Cualitativo y Momento Cuantitativo.

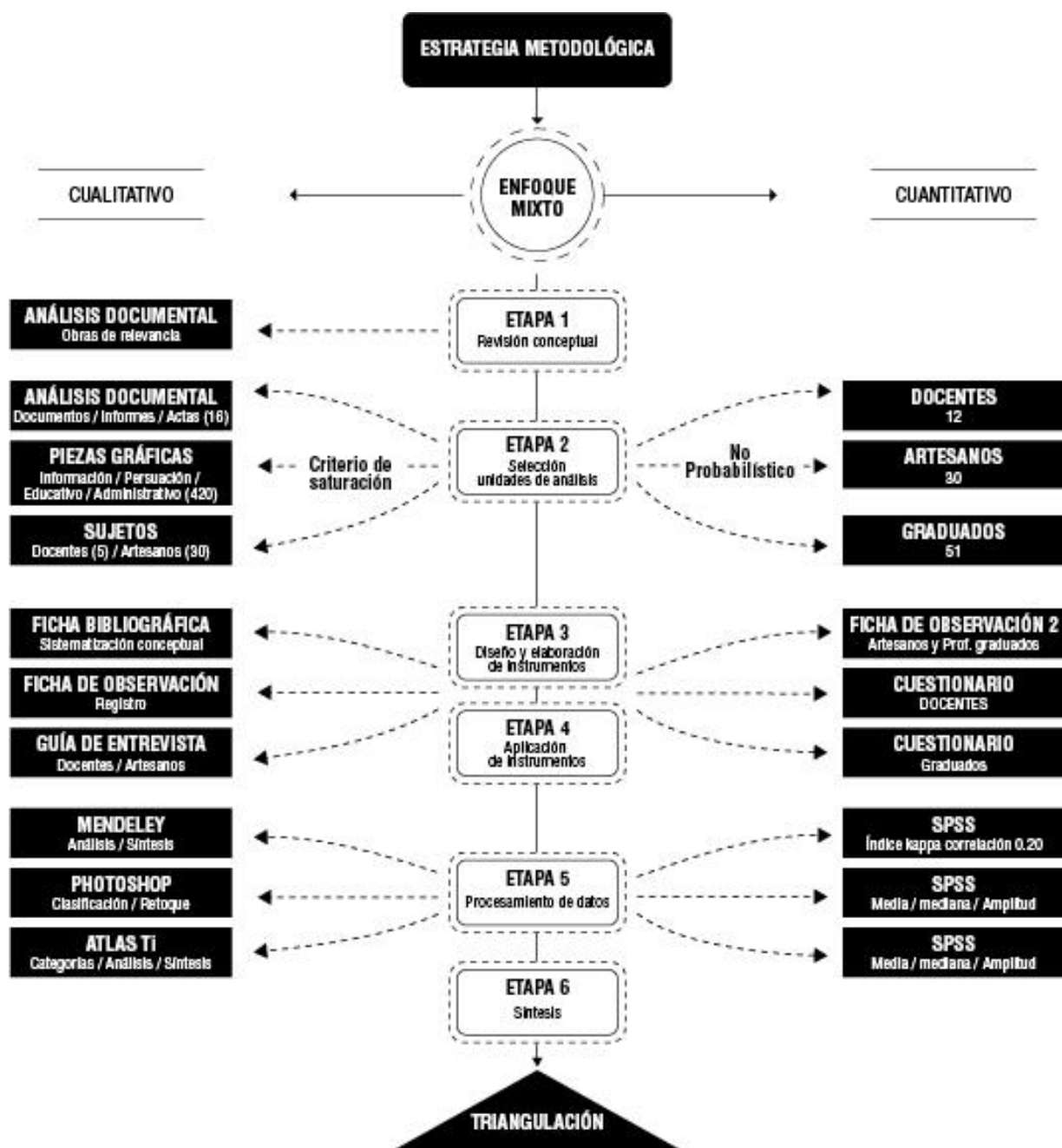


Figura 1. Estrategia metodológica.
Fuente: Elaborado por el autor (2020)

1.7.3.1 Momento Cualitativo

Etapas de revisión conceptual: a través del análisis documental se realizó una revisión profunda de la literatura especializada en relación con el objeto de estudio. En este proceso se llevó a cabo una sistematización de los aportes teóricos mediante el razonamiento, la distinción de ideas conceptuales y supuestos dentro de la disciplina del Diseño Gráfico, la exploración de posturas dentro de lo moderno y postmoderno, la cultura, la industria gráfica, la metodología empleada y el advenimiento de la tecnología. Además, se revisaron minuciosamente los aspectos contextuales para la institucionalización de las carreras relacionadas con la comunicación visual, bajo las dinámicas del mercado en instituciones de educación superior en Latinoamérica y Ecuador.

Etapas de selección de las unidades de análisis: se nombran a los objetos, acontecimientos o sujetos de acuerdo al objeto de estudio, así como lo señala Ynoub (2015):

Un dato es la predicación que se atribuye a alguna entidad o evento, en algún aspecto suyo, según resulta de la aplicación de algún procedimiento que se pretende válido y confiable (p.234).

De modo que, las unidades de análisis en esta investigación son: los documentos e informes sobre las transformaciones contemporáneas del diseño, las dinámicas del mercado y las instituciones de educación superior en Riobamba; las piezas gráficas; los artesanos gráficos; los docentes; y, los graduados.

Entre varias publicaciones se identificaron tres obras de relevancia sobre las transformaciones, prácticas contemporáneas del diseño y las dinámicas del mercado

en universidades. Además de cuatro resoluciones y tres informes sobre los procesos de creación de la Escuela Superior Politécnica de Chimborazo y la Universidad Nacional de Chimborazo. Los docentes que laboran en estas instituciones ascienden a veinte, de los cuales se han escogido a cinco personas para la realización de entrevistas en función de su participación en la institucionalización de la carrera. Por otra parte, los artesanos gráficos seleccionados fueron alrededor de treinta, de acuerdo a su trayectoria dentro de la comunicación visual en la ciudad.

Para la selección de las piezas gráficas se establecieron equipos de trabajo con la participación de 10 estudiantes de la carrera de Diseño Gráfico de la Unach liderados por el investigador, para registrar las áreas de la práctica del diseño que reposan en los archivos de los artesanos y en su mayoría en bibliotecas de: Municipio de Riobamba, Casa de la Cultura Núcleo de Chimborazo, Curia de Riobamba y del historiador Lenín Garcés. Se obtuvieron 420 piezas gráficas. Después de definir el universo, se decidió la muestra sobre las piezas gráficas en relación a las áreas de la práctica profesional organizada desde el punto de vista de Jorge Frascara (Frascara, 2000, p.121).

La delimitación de muestras cualitativas se las realizó en base al criterio de saturación, el cual se caracteriza al momento que se replican las particularidades de los objetos o argumentos en función de la disponibilidad de las personas y piezas descritas. Para el caso de las piezas gráficas y por la magnitud de material disponible de corte persuasivo, la saturación de material impreso dejaría de aportar significativamente a las transformaciones en las prácticas contemporáneas del diseño.

Se excluyen de este universo las piezas gráficas del período 2000 a 2015, en vista que fueron proporcionadas por los profesionales de diseño u obtenidas a través de la descarga libre de internet, las cuales fueron empleadas para establecer la transformación de las prácticas contemporáneas del diseño en contraste con la muestra seleccionada que se puede visualizar en la tabla 1:

Tabla 1 Definición de la muestra

Unidad de muestra	Áreas de la práctica profesional	DATOS					MUESTRA		
		D. de información	D. de persuasión	D. de educación	D. de administración	D. de información	D. de persuasión	D. de educación	D. de administración
Artesanos	D. de información								
	D. de persuasión		24				3		
	D. de educación			1				1	
	D. de administración								
Archivo Casa de la Cultura Chimborazo	D. de información	21				2			
	D. de persuasión		89				5		
	D. de educación			18				2	
	D. de administración				4				1
Archivo Biblioteca Municipal	D. de información	80				5			
	D. de persuasión		120				10		
	D. de educación			14				2	
	D. de administración				3				1
Archivo Curia Chimborazo	D. de información	10				1			
	D. de persuasión								
	D. de educación			5				1	
	D. de administración				2				1
Archivo Historiadores	D. de información	20				1			
	D. de persuasión		1				1		
	D. de educación			8				1	
	D. de administración								1
TOTAL		131	234	46	9	9	19	7	4
UNIVERSO			420						

Fuente: Elaborado por el autor (2020)

Etapa de diseño y elaboración de instrumentos: Los datos de carácter primario se obtuvieron de las bibliotecas y archivos mencionados; además, de los actores principales (artesanos gráficos y profesionales del diseño) dentro de las prácticas contemporáneas del Diseño de la ciudad de Riobamba, y de aquellos docentes que fueron los encargados de la institucionalización de la carrera de Diseño Gráfico de la Epoch en el año 2000, y de la Unach en el año 2002.

Ficha bibliográfica: su objetivo consistió en realizar una revisión conceptual para entender las transformaciones del Diseño Gráfico, su relación con la cultura y la influencia de los movimientos modernos y postmodernos en Latinoamérica y en Ecuador. Además, este instrumento permitió examinar los aspectos fundamentales para entender la institucionalización de las carreras de Diseño Gráfico bajo las dinámicas del mercado en las instituciones de educación superior en Latinoamérica y Ecuador.

Ficha de Observación Directa 1 (ficha de registro): su objetivo fue clasificar las piezas gráficas de acuerdo a las áreas de la práctica profesional organizada en Diseño de: Información, Persuasión, Educación y Administración; esto permitió visibilizar las transformaciones de las prácticas contemporáneas del diseño en la ciudad de Riobamba en sus aspectos funcionales y morfológicos.

Los aspectos funcionales son: autor, tipo de práctica de diseño, función, difusión, códigos, técnica de producción, técnica de reproducción y dimensión. Los aspectos morfológicos son: tipo de imagen, color, tipografía, composición y peso visual.

Para el diseño de información se incluyeron libros, revistas y periódicos. En el diseño de persuasión se abarcaron los anuncios publicitarios y comunicaciones de interés social. El diseño de educación estuvo compuesto por material persuasivo vinculado a material didáctico, educación sanitaria o educación pública. Por último, el diseño de administración estuvo conformado por formularios, boletos, memorándums, organigramas.

Guía de entrevista (artesanos gráficos): su objetivo fue definir el tiempo de antigüedad en el ejercicio de las prácticas contemporáneas de diseño, la incorporación de nuevos materiales y estrategias para la elaboración de piezas gráficas manuales e industriales y la modernización de su taller, que permitió entender los aspectos culturales en la elaboración de las piezas gráficas, los costos en los procesos de producción y las perspectivas sobre el futuro del Diseño. Se trabajó con treinta artesanos gráficos y se llegaron a acuerdos de confidencialidad con quienes estuvieron dispuestos a brindar la entrevista y se descartaron a quienes no colaboraron.

Guía de entrevista (docentes): su objetivo fue conocer el nivel de participación dentro de la institucionalización de la carrera en el año 2000 en la Espoch y 2002 en la Unach; el contexto de su creación y las dinámicas del mercado para la conformación de planes de estudio y permitió conocer sobre la pertinencia de la carrera, las competencias profesionales necesarias para el ejercicio de la profesión, su alineación

a los modelos educativos de las universidades en Riobamba y la importancia de la didáctica proyectual. Se seleccionaron a cinco docentes de larga trayectoria y se descartaron a dos docentes que en repetidas ocasiones pospusieron la entrevista.

Los instrumentos y sus constructos fueron validados por tres expertos en Diseño de diferentes carreras de Diseño Gráfico en Ecuador de amplia trayectoria, quienes tuvieron una evaluación de excelente en el último período académico. Se empleó una escala Likert de 1 a 5, y se consideró como inaceptable el valor 1; deficiente, 2; regular, 3; bueno, 4 y excelente, 5. El primer evaluador calificó con cinco (4) los tres instrumentos. El segundo experto valoró con cuatro (4) y planteó sugerencias en dos instrumentos. El tercer evaluador valoró los instrumentos con cuatro (4) y recomendó incluir algunos aspectos morfológicos a un instrumento. En función de las observaciones realizadas por los expertos se realizaron los ajustes necesarios dentro de los instrumentos.

Etapas de aplicación de instrumentos: se realizaron de forma paralela en función de los objetivos trazados. A continuación, se detalla el proceso:

Ficha bibliográfica: se realizó una profunda revisión de material especializado de propiedad del tesista y de las instituciones de Educación Superior en Riobamba como: reportes, actas, documentos e informes oficiales. Por otra parte, se relevó material disponible en bases de datos cualificadas de impacto regional y mundial relacionados al objeto de estudio, incluyendo libros, artículos y tesis doctorales. Los criterios de búsqueda se los realizó por palabras clave: historia del diseño gráfico,

cultura y diseño, institucionalización, didáctica proyectual, mercado y universidad durante 48 meses.

La información fue ordenada de forma manual dentro de carpetas y archivos digitales con el apoyo del *software Mendelej*, distinguiendo los documentos principales y secundarios.

Ficha de Observación Directa 1 (ficha de registro): Después de realizar una capacitación a diez estudiantes de la carrera de Diseño Gráfico de la Unach durante dos días, se solicitó el registro fotográfico de material impreso desde el año 1900 hasta el año 2000 en las bibliotecas señaladas anteriormente, ordenando al información de acuerdo a las prácticas del diseño. El registro se realizó en jornadas matutinas y vespertinas separadas por grupos de trabajo durante tres semanas. Seguidamente se clasificaron en carpetas digitales que incluyeron cincuenta piezas gráficas por cada década. Por último, se catalogaron en áreas de la práctica profesional, aspectos funcionales y morfológicos, durante cinco meses.

Guía de entrevista (artesanos gráficos): Durante tres meses se realizaron las entrevistas, las cuales se llevaron a cabo en el establecimiento en cuestión. En un inicio se abordaron temas elementales como la trayectoria en el sector gráfico, y las habilidades y destrezas desarrolladas con el pasar de los años, para luego pormenorizar sobre la irrupción de la maquinaria, la competitividad y las reflexiones sobre la profesionalización del oficio gráfico en la ciudad de Riobamba. La información recopilada fue registrada de forma audiovisual durante tres meses. En principio se encontró cierta resistencia para compartir la información clave, que cedió luego de

explicarse con claridad el objetivo de la investigación y la necesidad de registrar sus valiosos testimonios, como antesala de la institucionalización de la carrera de Diseño Gráfico en base a las transformaciones de las prácticas contemporáneas de diseño en el contexto riobambeño.

Guía de entrevista (docentes): A lo largo de treinta días, se ejecutaron las entrevistas para recoger información de utilidad, basada en la experticia de los docentes, sus opiniones e intercambio de criterios relacionados con los procesos de institucionalización de la carrera de Diseño Gráfico, la pertinencia en función del ejercicio profesional, la visión para la construcción curricular y las didácticas proyectuales necesarias de la disciplina. Posterior a ello, se extrajeron ideas destacadas, proceso que duró cuatro semanas; además, se cuadraron horarios y la disponibilidad de los docentes para el desarrollo de esta actividad sin interrupción alguna (Stewart y Shamdasani, 2014), tanto en la Escuela Superior Politécnica de Chimborazo como en la Universidad Nacional de Chimborazo.

Etapa de procesamiento de datos:

Ficha bibliográfica: la información organizada con el apoyo del *software Mendeley*, fue analizada y se identificaron a autores con varias citas. Se realizó el análisis de los documentos de importancia y se extrajeron las ideas y conceptos de mayor relevancia para el objeto de estudio. Dicha información se empleó para detallar la problematización, estado de la cuestión, marco teórico, transformación, cultura e industrialización dentro del sector gráfico, las prácticas contemporáneas del diseño,

las dinámicas del mercado y la institucionalización de las carreras de Diseño Gráfico en Riobamba.

Ficha de Observación Directa 1 (ficha de registro): Se realizó un análisis de contenido de las piezas gráficas seleccionadas y se clasificaron en Diseño de: Información, Persuasión, Educación y Administración. Las piezas gráficas fueron vinculadas a la periodización para entender la evolución de las artes y oficios tradicionales y la transformación de las prácticas contemporáneas del diseño de acuerdo a la utilización de nuevas formas de producción, reproducción, composición, tipografía, color e imagen. Las fotografías fueron retocadas ocasionalmente en el *software Photoshop* sin modificar aspectos funcionales y morfológicos.

Guía de entrevista (artesanos gráficos) y Guía de entrevista (docentes): Para los datos obtenidos se trabajó con el soporte de *software* especializado. La información obtenida mediante las entrevistas se desgravó y fue dividida en categorías. El proceso se realizó con el uso de la herramienta informática *Atlas Ti*, versión 7.5.4, lo cual permitió organizar y caracterizar toda la información textual de forma sistémica en su análisis.

1.7.3.2 Momento Cuantitativo

Etapas de selección de las unidades de análisis: de igual manera, siguiendo lo propuesto por Ynoub (2015), se nombraron a los sujetos con el objetivo de determinar el universo y la muestra. De manera general, los estudiantes, bajo la supervisión del investigador, identificaron los artistas gráficos o profesionales de oficio como entidades

de análisis mediante la observación directa de los casos más representativos y con una larga trayectoria dentro del oficio gráfico de la ciudad.

Para la selección de los docentes como unidades de análisis, se tomó en cuenta el nivel de participación dentro de la institucionalización de la carrera en el año 2000. Los profesionales graduados fueron seleccionados de la base de datos de la secretaría de la carrera de Diseño Gráfico de la Unach y Espoch, y se tomó como referencia a aquellas personas que laboran en la ciudad de Riobamba.

Para el cálculo de la muestra se realizó un tipo de muestreo no probabilístico accidental (Otzen, y Manterola, 2017); es decir, se incluyeron artistas gráficos vigentes, docentes y profesionales graduados que radican en Riobamba. Los criterios de inclusión para la selección de artistas gráficos fueron: edad, tiempo y trayectoria en el sector gráfico; se excluyeron del estudio a aquellos artesanos gráficos que surgieron después del año 2000, en vista de que la carrera de Diseño Gráfico de la Espoch se ofertó a partir de dicho año y posteriormente en la Unach en el año 2002.

Con respecto a los criterios de inclusión de los docentes, se tomó en cuenta a aquellos profesionales que ejercían relaciones directivas durante el año 2000; se descartaron a aquellos docentes que se incorporaron años más tarde, debido a que no fueron quienes coadyuvaron a la institucionalización de la carrera. Por otra parte, se seleccionaron a los graduados utilizando el criterio de la antigüedad; es decir, se buscó el acercamiento a las primeras promociones egresadas entre el año 2006 y el año 2015, debido a que fueron ellos quienes transitaron por la carrera en sus inicios; se excluyeron aquellos que se graduaron a partir del año 2015, pues en este año entró

en vigencia el nuevo rediseño curricular. Esta muestra fue elegida por el investigador como parte de las unidades de análisis (Abascal y Grande, 2005) que a continuación se detallan en la tabla 2:

Tabla 2 Informantes claves

Unidades de análisis	General	Muestra	Equivalencia	Sexo M	Sexo F
Artisanos gráficos	40	30	12.15 %	30	0
Docentes	20	12	4.81 %	8	2
Graduados	187	51	20.24 %	40	10
Total informantes claves	249	92	37,20 %	78	12

Fuente: Elaborado por el autor (2020)

Etapas de diseño y elaboración de instrumentos: Después que los estudiantes de sexto semestre de la carrera de Diseño Gráfico de la Unach, realizaron un primer acercamiento a los artesanos gráficos de Riobamba, se elaboró un sondeo supervisado por el investigador para determinar los actores y protagonistas dentro de la industria gráfica riobambeña, y la relevancia que tuvieron los artesanos gráficos en dicho escenario, los procesos y materiales que utilizaban en su trabajo y las destrezas adquiridas durante su trayectoria, que a posterior dieron lugar a la formalización de las carreras de Diseño Gráfico en la ciudad.

Se diseñaron tres instrumentos de recolección de información. Para su elaboración se tomó como referente la metodología utilizada en el diseño de instrumentos de investigación propuesta por Hernández, Fernández y Baptista (2003), que consiste en: enlistar las unidades de análisis, descomponer en variables y

comprender su definición conceptual, operacionalizarlas, definir sus dimensiones e indicadores y establecer las unidades de medida.

En relación con los docentes universitarios, se consideró la existencia de dos carreras de Diseño Gráfico en la ciudad de Riobamba, con un total de veinte profesores de especialidad; por lo tanto, fueron ellos los sujetos seleccionados por su importante participación en la institucionalización del Diseño Gráfico como disciplina. Se seleccionaron a docentes que contribuyeron con la creación de la carrera que se encuentran fuera del ejercicio profesional, o aquellos que realizan sus especializaciones fuera del país, además de otros profesores que actualmente permanecen vinculados con la carrera.

En cuanto a los profesionales del Diseño Gráfico graduados de la Unach y de la Epoch, se tomó en consideración desde la primera promoción de graduados de la carrera a partir del año 2006 hasta el año 2015. Se contabilizó un total de 187 profesionales del Diseño Gráfico que actualmente se encuentran en labores en distintas ciudades del país, otros se desempeñan activamente en cargos afines al Diseño en la ciudad de Riobamba, y un grupo minoritario que se desenvuelve como docente en la misma institución en la que se formaron.

Ficha de Observación Directa 2: su objetivo fue comprender la dimensión cultural para la transformación de las prácticas contemporáneas del diseño elaboradas de forma artesanal o industrial; los procesos de industrialización y cambios tecnológicos en la producción de piezas gráficas; tipo de práctica de diseño elaborada; tareas en los procesos productivos y habilidades predominantes para la elaboración

de piezas gráficas; costo de diseño y producción; y, exigencias del mercado sobre la competencia profesional.

Su aplicación a manera de prueba piloto se realizó en cinco empresas dedicadas a la comunicación visual en Riobamba. Posteriormente se validó y se analizó su fiabilidad a través de tres expertos en Diseño Gráfico.

Cuestionario (docentes): su objetivo fue determinar los antecedentes de la creación de la carrera de Diseño en Riobamba; su trayectoria docente; exigencias del mercado sobre la competencia profesional; enfoque y reformas curriculares; competencias necesarias para los planes de estudio y la efectividad de la didáctica proyectual de la carrera de Diseño Gráfico.

Cuestionario (graduados): su objetivo consistió en precisar sobre los aspectos que se consideraron al momento de la estudiar la carrera de Diseño Gráfico en su institución; la relación de su formación profesional con su actividad actual; la efectividad de la didáctica proyectual; las habilidades para la elaboración de piezas gráficas; la competencia de mayor utilidad en el ejercicio profesional; y, precio por diseño y producción de piezas gráficas.

La validación de los instrumentos estuvo a cargo de tres docentes expertos en Educación Superior y de quienes formaron parte del proceso de formalización de la profesión del Diseño Gráfico en la Unach, y en la Epoch.

Se determinaron a tres docentes de especialidad como expertos para la validación de los ítems. El grupo de docentes seleccionados estuvo compuesto por especialistas en Diseño Gráfico y educación, con una trayectoria aproximada de 10

años en el desempeño de la docencia superior, de actividades de gestión educativa y de participación en proyectos de investigación, con una evaluación de desempeño de 90% sobre 100% por cada período académico.

En el primer contacto con los expertos, se entregó un primer cuestionario, cuyo objetivo consistió en medir su coeficiente de competencia (K), con la aplicación del método Delphi como punto de partida para medir su criterio autoevaluativo. La obtención de este criterio permitió determinar el coeficiente de argumentación (Ka) y conocimiento (Kc), posterior al promedio de estos dos elementos: $[K = (Kc + Ka) / 2]$. Tras este resultado, inició el proceso de discriminación que exige el método, de modo que se seleccionaron a los expertos con un coeficiente de competencia entre 0,8 y 1,0; es decir, $0,8 \leq K \leq 1,0$.

Como consecuencia, el trabajo se realizó con tres expertos, en vista de que el coeficiente de competencia (K) fue superior en ellos y su rango fue igual o mayor de 0,8. Después de aquello, los expertos realizaron una evaluación completa de cada uno de los ítems y la estructura de los instrumentos, con un resultado de Muy adecuado ((N-P) < 0,59). Por tanto, el criterio de los expertos relacionados con el fenómeno objeto de estudio fue positivo y consideraron que la forma de abordaje es novedosa, útil y necesaria.

Además, estimaron que su aplicación es viable; sin embargo, los expertos realizaron algunas recomendaciones que contribuyeron al perfeccionamiento de los instrumentos. Es oportuno señalar que, el consenso absoluto de los expertos no refuta

la probable imprecisión en la concepción de los instrumentos; no obstante, sus sugerencias contribuyeron al resultado final.

Según los criterios para el desarrollo de esta investigación, se asume que los instrumentos primigenios no son exactos, en comparación con aquellos que fueron sometidos al juicio de los expertos, como consecuencia de las recomendaciones que el método ofrece; por esto, se sometió a dos sesiones de trabajo. El primer encuentro permitió la elaboración de instrumentos con mayor estructura lógica para abordar la institucionalización de las carreras de Diseño Gráfico; mientras que, en la segunda sesión, el consenso entre los expertos fue coincidental y su valoración alcanzó el nivel de Muy Adecuado.

Etapas de aplicación de instrumentos:

Ficha de Observación Directa 2: se capacitaron veinte observadores, estudiantes de la carrera de Diseño Gráfico de la Unach en un micro taller de tres días para la aplicación del instrumento; posterior a ello, se procuró conservar la objetividad entre dos observadores en el campo; por tanto, se les entregó una rúbrica contentiva de parámetros de análisis que favorecieron la imparcialidad durante todo el proceso. Se incluyó un total de treinta artesanos gráficos y profesionales del Diseño. Las actividades fundamentalmente observadas fueron: cambios en la elaboración de piezas gráficas, procedimientos manuales y automatizados para la producción, tipo de práctica de diseño, técnicas y habilidades, el costo de las piezas gráficas y la aplicación

de las competencias adquiridas en la carrera por parte de los graduados en el ejercicio profesional.

Los horarios en los que se realizó la observación abarcaron en su totalidad jornadas matutinas en un lapso de cuatro semanas consecutivas para los artesanos gráficos y de tres meses para los profesionales del diseño, de lunes a viernes bajo la supervisión del autor. Además, los observadores fueron asignados en números impares para garantizar una adecuada triangulación de la información recogida; luego se aplicó el coeficiente de Kappa a las observaciones realizadas y sus resultados, en vista que mide la concordancia entre dos examinadores, en este caso, el estudiante y el investigador.

Cuestionario (docentes): se buscó mantener la objetividad en el análisis de las respuestas; para ello, se trabajó con parámetros individualizados en una rúbrica. De esta forma se evita el sesgo investigativo. Se aplicó a doce docentes de la Unach y de la Epoch en un ambiente relajado. Las encuestas se realizaron en jornadas vespertinas de acuerdo a la disponibilidad de los sujetos por el transcurso de treinta días. Esto permitió recoger información de utilidad, basada en la experticia de los docentes relacionados con la creación de la carrera y su visión del diseñador gráfico insertado en el sector productivo.

Cuestionario (graduados): de igual manera, se trabajó con una rúbrica para el análisis objetivo. Se aplicó a cincuenta y un graduados entre las carreras de Diseño Gráfico de la Epoch y Unach. Las encuestas fueron realizadas mediante la plataforma de *Google formularios*, cuyo procedimiento tomó treinta días. La información recogida

resulta necesaria para analizar las competencias útiles en la vida profesional, así como la efectividad de la enseñanza proyectual en su formación.

Etapa de procesamiento de datos:

Ficha de Observación Directa 2: permitió establecer las variables sociodemográficas (edad, género y años en el ejercicio de su actividad y seis dimensiones (cultural, industrialización, Prácticas de diseño y comunicación, Tareas en los procesos productivos, relación oferta-demanda, Exigencias del mercado sobre la competencia profesional). El índice Kappa de correlación para el observador 1 versus observador 2 fue de 0.20 con una ($p > 0.05$).

Cuestionario (docentes): los datos constan de variables sociodemográficas (edad, género), años de experiencia docente, formación académica y cinco dimensiones (creación de la carrera de Diseño Gráfico, exigencias del mercado sobre la competencia profesional, enfoque y reformas curriculares, competencias para la conformación de los planes de estudio y la efectividad de la didáctica proyectual en la carrera de Diseño Gráfico).

Cuestionario (graduados): así mismo, consta de variables sociodemográficas (edad, género), formación académica y cinco dimensiones (academia, tareas en los procesos productivos, conformación de los planes de estudio de la carrera Diseño gráfico, relación oferta-demanda y exigencias del mercado sobre la competencia profesional).

Para los tres instrumentos se empleó el programa informático *Microsoft Excel 7*, la base de datos tabulados permitió migrar hacia el sistema *SPSS Statistics*, versión 23 para Windows 7. Los datos se resumieron a través de la media, el intervalo de confianza para la media y la desviación estándar cuando se corroboró el cumplimiento del supuesto de normalidad de las observaciones a través de la prueba no paramétrica Kolmogórov-Smirnov; en caso de no cumplirse dicho supuesto se calculó la mediana y la amplitud intercuartílica. Para el cálculo del intervalo de confianza para la media se utilizó un nivel de confiabilidad del 95% y se fijó un nivel de significación del 5%.

Etapas de síntesis: Al momento de operar la información se seleccionó el sistema de triangulación para el análisis de los datos. Este permitió mantener una posición coherente y precisa en la interpretación de los relatos de quienes participaron como informantes y conocedores del objeto de estudio; es decir, los artesanos gráficos, docentes y graduados (Taylor y Bogdan, 1984). Por otra parte, se empleó, además, la triangulación metodológica (entre métodos), en vista de que se combinaron los métodos cualitativos y cuantitativos, lo que permitió contrastar la simultaneidad de criterios y divergencias de las unidades analizadas, cruzar datos y establecer conclusiones (Aguilar y Barroso, 2015).

1.7.4 Matriz de datos

Llegados a este punto, se describe la matriz de datos con el objetivo de ordenar la información y permitir su visibilidad en función de su estructura, así como lo describe Sajama (1999):

“Todos los datos de todas las investigaciones científicas de todas las disciplinas poseen una estructura invariante que se puede llamar matriz de datos. (...) es un nombre posible para designar a los invariantes estructurales de los datos científicos de cualquier ciencia empírica” (p.164)

Tabla 3 Matriz de datos

Unidad de Análisis	Dimensión de Análisis	Indicador	Instrumento
Prácticas contemporáneas de Diseño	Cultura	Actividad Artesanal	Ficha bibliográfica Ficha de registro Ficha de Observación Guía de entrevista Artesanos gráficos
	Evolución de las artes gráficas	Cambios tecnológicos en procesos productivos	Ficha bibliográfica Ficha de registro Ficha de Observación Guía de entrevista Artesanos gráficos
	Industrialización de las prácticas de Diseño y comunicación	Factores de modernización o inversión realizada para la elaboración de piezas gráficas.	Ficha de Observación

			Guía de entrevista Artesanos gráficos
	Tareas en los procesos productivos	Habilidad predominante para la elaboración de piezas gráficas.	Ficha de Observación Cuestionario Graduados
			Guía de entrevista Artesanos gráficos
Institucionalización Carreras de Diseño Gráfico ESPOCH y UNACH	1969-1970 Creación de la filial de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad Central del Ecuador en Riobamba	Facultad de Filosofía de la Universidad Central del Ecuador, sede Riobamba	Ficha bibliográfica Guía de entrevista Docentes gestores de la creación de la carrera
	1969 - 1973 Creación del Instituto Tecnológico Chimborazo	Instituto Tecnológico Chimborazo a Escuela Superior Politécnica de Chimborazo y de la Universidad Nacional de Chimborazo	Ficha bibliográfica Guía de entrevista Docentes gestores de la creación de la carrera
	1995 – 1998 Creación de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación y la Facultad de Informática y Electrónica	Surgimiento de las facultades que darían inicio a la carrera de Diseño Gráfico	Ficha bibliográfica Guía de entrevista Docentes gestores de la creación de la carrera
	1999 - 2002 Creación de la carrera de Diseño Gráfico	Pertinencia social	Ficha bibliográfica Guía de entrevista Docentes gestores

		de la creación de la carrera
		Cuestionario Docentes
	Público interesado	Ficha bibliográfica
		Guía de entrevista Docentes gestores de la creación de la carrera
		Cuestionario Docentes
2003 - 2008	Modelo educativo institucional para la construcción curricular	Ficha bibliográfica
Enfoque y reformas curriculares		Guía de entrevista Docentes gestores de la creación de la carrera
		Cuestionario Docentes
2000 - 2013	Competencias	Ficha bibliográfica
Conformación de los planes de estudio de la carrera de Diseño Gráfico		Guía de entrevista Docentes gestores de la creación de la carrera
		Cuestionario Docentes
		Cuestionario Graduados
	Créditos	Ficha bibliográfica
		Guía de entrevista Docentes gestores

				de la creación de la carrera
				Cuestionario Docentes
Academia		Motivación para el ingreso a la carrera de Diseño Gráfico		Ficha bibliográfica
				Cuestionario Graduados
		Relación perfil de egreso con el perfil profesional		Cuestionario Graduados
		Efectividad de La didáctica proyectual como forma de enseñanza		Cuestionario Docentes Cuestionario Graduados
Mercado	Oferta de productos de consumo tradicional	Cambios tecnológicos en procesos productivos	en	Ficha de Observación
				Guía de entrevista Artesanos gráficos
	Relación demanda	oferta Precios de gráficas	piezas	Ficha de Observación
				Cuestionario Graduados
	Exigencias del mercado sobre la competencia profesional	Necesidades laborales		Ficha de Observación
				Guía de entrevista Artesanos gráficos
				Cuestionario Graduados

Fuente: Elaborado por el autor a partir de Sajama (2020)

Capítulo II. Transformación, cultura e industrialización dentro del sector gráfico y sus prácticas contemporáneas

“La modernidad es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable.”

(Baudelaire, 2013, p. 22)

Este capítulo es el resultado de los dos momentos y primeras etapas comprendidas en la estrategia metodológica (figura 1); por tanto, se realiza un abordaje en la transición de la estética tradicional moderna a la estética vanguardista como parte de la cultura que subyuga la práctica artesanal y la producción industrial y posterior surgimiento del *Art Nouveau* y el movimiento *Arts & Crafts*, con el objetivo de revalorizar el trabajo artesanal en el desarrollo de mobiliario y vestuario.

Posteriormente, se estudia la transformación de la cultura e industrialización con la fundación de la *Deutscher Werkbund*, como antesala al nacimiento de la Bauhaus, que marcaría el horizonte de la escuela en medio de las posiciones de sus fundadores, quienes se enfocan en las necesidades del país como eje del desarrollo económico durante la Primera Guerra Mundial y con el objetivo de fomentar la producción estandarizada de objetos para competir a nivel internacional. Como parte del aumento del sector industrial, se desarrollaron otros espacios de difusión cultural que fueron estudiados por la escuela de Frankfurt de la mano de Adorno y Horkheimer, entre otros, para la conceptualización de las industrias culturales y su impacto en la esfera social.

A partir de los cambios en la cultura, resulta de interés examinar las transformaciones del Diseño Gráfico en Latinoamérica y Ecuador, oficio y disciplina

que han condicionado su evolución a partir del progreso de la imprenta y los movimientos vanguardistas en función del gusto estético durante el desarrollo tecnológico e industrial. Se indaga sobre la influencia de la estética europea y norteamericana para la creación de piezas gráficas y el establecimiento de agencias publicitarias en la región. Además, se señala la influencia de diseñadores extranjeros en Ecuador en una etapa de bonanza económica que aumenta la producción de la gráfica en los medios de comunicación.

Es importante señalar el desarrollo del sector de las artes gráficas en Riobamba, la renovación de la maquinaria y el empleo de nuevas tecnologías para la producción de la comunicación visual a finales del siglo XX, cuya etapa estuvo condicionada por las tensiones políticas, sociales y económicas que afectarían a los talleres pequeños y favorecería a empresas mucho más grandes. Se precisan nuevos emprendimientos de la mano de profesionales relacionados a las nuevas tecnologías de la comunicación y a la necesidad de nuevas especializaciones en función de la demanda de nuevos mensajes visuales o audiovisuales como parte de las tendencias del mercado.

2.1 Transición de la estética tradicional moderna a la estética vanguardista como nuevo movimiento cultural en los talleres artesanales e industriales

Existen varias definiciones sobre el término de modernidad que ha estado presente desde hace varios siglos atrás, y ha sido definido desde el punto de vista filosófico, como lo expresa Habermas: un “proyecto inacabado” (Habermas, 2018, p.9). Además, el término ha sido empleado también para referir al estado del tiempo entre lo pasado y el tiempo presente, lo cual ha permanecido latente desde el Medioevo. (Ruiz-Domènec, 1999)

Después de la aparición del racionalismo dentro de la etapa del Renacimiento, se puede distinguir la definición de los espacios culturales definidos por varios autores como Lash (1990) o Calinescu (2003), quienes argumentan que en esta etapa existía una explicación para los fenómenos mitológicos y del origen del universo, por parte de las esferas de la religión y la filosofía. Esto indica que el racionalismo fomentó la autonomía de la cultura terrenal en relación con la cultura de la religiosidad.

La estética en función del producto durante el siglo XVII

Durante el siglo XVII, se manifestó nuevamente este tipo de autonomía para el discernimiento en los espacios comprendidos por la ética, la teoría y la estética, que fueron discutidos por Kant (París, 2007). Posteriormente surgiría la argumentación sobre el gusto, que relaciona el progreso con ciertos factores estéticos elaborados por Calinescu (2003), los cuales modifican progresivamente las convenciones culturales y el refinamiento de la cultura.

En este sentido, el concepto de refinamiento de la cultura se contrapone a lo estrictamente artesanal, por lo que en este periodo se considera que lo cultural no es estrictamente informativo, sino bello. Esta posición se puede verificar en los textos literarios, sin embargo, para los tiempos actuales, sería considerada como anacrónica; como muestra de aquello, Calinescu, (2003) expresa que la literatura, especialmente la poesía, muestra la descripción de las situaciones tal como ocurrieron, en lugar de detallar como posiblemente pudieron ocurrir, por ende, la poesía sería agradable además de ser instructiva.

Por otra parte, Kjellman-Chapin (2013) sostiene que el concepto de pseudo arte o *kitsch* ya estaba desarrollado en Europa y su dispersión cultural. De hecho, comenzó a tomar forma aproximadamente a mediados del siglo XVII, cuando los miembros de la recién constituida Real Academia Francesa de pintores y escultores trazaron una clara distinción entre las bellas artes, practicadas por los miembros de la academia, y la pintura y el tallado practicados por los miembros del gremio de pintores y escultores. La Academia Francesa sentó un precedente importante para el futuro. Postuló de facto que no todas las pinturas o esculturas merecían cierto reconocimiento como arte; algunas fueron simplemente imágenes producidas de cierta forma competente.

Los cambios políticos y sociales moldearon también la etapa de la modernidad, sin embargo, la revolución industrial impactó especialmente en lo económico, según (Calinescu, 2003). El surgimiento de nuevos estratos o clases sociales tuvo una influencia notable de las nuevas formas de producción. Se establecieron distinciones entre el consumidor y el proletariado, y su polémica dualidad signada por el idealismo

de contraste referenciaría las posiciones capitalistas y socialistas con respecto a la producción de las máquinas.

Después de la coronación del príncipe Alberto y la reina Victoria en 1837, lo relacionado con la estética también experimentaría cambios importantes durante la época victoriana. Las posibilidades que abría el uso de tecnologías y la explotación de nuevos materiales fueron apreciadas por los monarcas, tanto que como patrocinadores, encargaron la construcción de un edificio para la Exhibición Mundial de Londres que marcó el inicio de una época en el Novo Palacio de Cristal durante el año 1851.

Los nuevos objetos que se colocaron oportunamente en el mercado fueron adquiridos ágilmente por los consumidores; sin embargo, la producción de la industria previa al siglo XIX era limitada; sobresalían productos como las máquinas de escribir y de coser, el teléfono, la comida enlatada, la bicicleta, entre otros. La maquinaria en sus inicios mantenía las formas tradicionales y esto facilitaba la compra de estos objetos, pero la visión tradicional de las maquinarias fue progresivamente reavivada (Morris, 1984).

Durante este periodo la elaboración de la maquinaria estaría caracterizada por la decoración modular con influencia historicista gótico, con alegorías predominantes que evocaban la flora, tanto de su contexto, como de las insignias exóticas de distintas colonias bajo la tutela imperial. Sin embargo, la ornamentación no fue del todo preferida para los procesos de manufactura, ya que en muchos casos se buscaba la menor complejidad posible en la producción. Tal es el caso de la maquinaria agrícola

de Cyrus McCormick o el revólver de Samuel Colt, con una cámara para seis tiros; ambos expuestos en el Palacio de Cristal.

Las facilidades de la producción de objetos trajeron consigo algunas ideas renovadoras sobre un tipo de estética regida por la funcionalidad del producto que hasta el momento no había sido considerada. El concepto simplificador se convirtió en la estética de la máquina.

Talleres artesanales e industriales a mediados del siglo XIX

Es preciso señalar que, hacia mediados del siglo XIX, luego de la proliferación de la clase media, se amplió significativamente la capacidad de compra y el crecimiento económico de la población (Bulmer-Thomas, 2017). Luego de la Primera Guerra Mundial, la Bauhaus lideraría el proyecto de reconstrucción de Alemania y el aumento paulatino de la comercialización y exportación de sus productos de la mano de la *Deutsche Werkbund*, que oportunamente unió a los talleres artesanales e industriales con las escuelas de arte tradicional. Esto supuso un alejamiento tempestivo del sistema académico dominante de principios del siglo XX ya en decadencia y portador de los valores anacrónicos burgueses del siglo anterior. Además había sido el responsable de conflictos armados entre naciones y de la instauración de otros valores de la racionalidad, asociados con la modernidad y la producción exclusiva de objetos útiles pero no estéticos dentro de los modos imperantes de producción en serie y del adoctrinamiento del gusto estético de la población.

En efecto, el consumo por parte de la población se ubicó como forma de exhibición social; en vista de que las prácticas adquisitivas eran ostentosas, en cierta forma, parte de esa población emulaba una posición económica destacada a partir de los objetos comprados. La rimbombancia del consumo no se limitó exclusivamente al espacio privado, sino que se trasladó además a la modificación del espacio público. En este caso se puede hacer referencia a la reconstrucción del centro de Viena, con una marcada decoración de los edificios al servicio del poder imperial. De modo que, en el ámbito de la construcción, los arquitectos aprovecharon esta oportunidad para la suntuosidad y exageración innecesarias de la decoración, en función de las convenciones sociales de las familias adineradas que permitió el aumento vertiginoso de la producción industrial y artesanal.

La modernidad y la estética a finales del siglos XIX y a principios del XX en las escuelas de artes y oficios

La modernidad apostaba por una ruptura con la estética tradicional y se mostró adversa a la burguesía tradicional, lo que permitió el surgimiento de las estéticas vanguardistas características de finales del siglo XIX y de los primeros años del siglo XX. Este movimiento cultural recibió el estímulo del desarrollo industrial y de las posibilidades progresistas de una nueva forma de economía (Calinescu, 2003).

Sin embargo, los diseñadores de aquel entonces suponían que los objetos elaborados por ellos de forma artesanal poseían una característica superior, en contraste con los nuevos productos, no aceptados por este sector dentro de su canon estético. Por otra parte, existieron reacciones de rechazo a los procesos de

manufacturación a gran escala por las terribles consecuencias en cuanto a las condiciones laborales y sociales que estos suponían.

El ideario marxista predominante en este período influyó directamente en las ideas y críticas de escritores como Ruskin, quien discrepó firmemente con la nueva concepción de arquitectura y su austeridad en la forma, como el diseño del Palacio de Cristal. Sus conceptos se enfocaban en la explotación de los obreros para la consecución de dichas formas dentro de las fábricas. Uno de los seguidores de Ruskin, el arquitecto inglés socialista William Morris, quien fuera fundador del movimiento *Arts & Crafts*, por el hecho de desempeñarse también como maestro textil abogaba por el trabajo artesanal y su revalorización (Boris, 1986).

Distintas nacionalidades europeas fueron influenciadas por las formas sinusoidales empleadas por Morris en el diseño mobiliario y textil; estas personas establecieron nuevos colectivos con diferentes denominaciones, entre ellas tenemos *Jugendstil*, *estilo Tiffany*, *Secesión* y *Modernismo*, sin embargo, se le definiría como *Art Nouveau* o nuevo arte. Es preciso señalar que el movimiento *Arts & Crafts* o artes y oficios, repercutiría súbitamente en las vertientes ideológicas, pero especialmente en los conceptos sobre el arte y el diseño en los distintos y posteriores movimientos vanguardistas.

Después de la inauguración de la Torre Eiffel en 1889 y consecutivamente durante las exposiciones de arte, artesanía y de innovación tecnológica realizadas en la galería de arte *La Maison de l'Art Nouveau* en 1895, a nivel mundial se recopilaron distintos modelos de producción industrial pertenecientes a diferentes campos de artes

y oficios. El responsable de esto fue el comerciante de origen alemán y nacionalizado francés Siegfried Bing. Se deduce entonces que el nombre *Arts & Crafts* floreció gracias a la realización de varios eventos.

Bing intercambiaba productos con otros países como Japón; no obstante, la exhibición se replicó cinco años más tarde con resultados poco agradables, debido al rechazo sufrido por el público francés que consideraba que los valores estéticos de su país habían sido invadidos por productos extranjeros. Por tanto, Bing realizaría una nueva exposición que sí logró repuestas positivas por parte de algunos personajes contemporáneos, quienes catalogaron su exposición como estética sin la influencia internacional y como arte francés moderno (Boris, 1986).

Las visiones sobre el uso social de la artesanía y el arte eran compartidas por los movimientos *Art Nouveau* y *Arts & Crafts*, los cuales consideraban que lo bello podría ser accesible para distintas personas, ya que no solo lo estrictamente bello debía ser considerado como arte, sino también cualquier objeto. Por otra parte, concordaban con las ideas de caducidad de la época victoriana y su historicismo. Además, estos movimientos recibieron la influencia de otros factores como las formas de la naturaleza empleadas por el arquitecto inglés Arthur Heygate Mackmurdo en su mobiliario.

El nacimiento de la Asociación de Artesanos Alemanes *Deutscher Werkbund* (DW) en 1907, es el resultado de la producción de forma masiva propia de la industria, la cual posiblemente haya heredado del *Art Nouveau* los valores estéticos. A pesar de las múltiples coincidencias entre los movimientos *Art Nouveau* y *Arts & Crafts*, la fabricación industrial de objetos en serie, el uso de varios materiales y procesos para

la fabricación de edificaciones, las decoraciones y el mobiliario del *Art Nouveau*, provocarían la ruptura concluyente de estos movimientos.

Para la creación de la *DW* en 1907, participó el cofundador del movimiento austriaco equivalente al *Art Nouveau*, denominado *Secesión Vienés* por el arquitecto y diseñador industrial Joseph Maria Olbrich y por el miembro del *Jugendstil* el alemán Peter Behrens, arquitecto y dibujante publicitario. El objetivo de la *DW* estuvo encaminado hacia la unificación de las escuelas artísticas que se encontraban en declive, no obstante, su propósito fundamental estuvo orientado hacia la colocación de los productos alemanes en los mercados externos.

Frente a las múltiples necesidades que generaría el desarrollo industrial, los alemanes estaban fascinados con la creación e inclusión del lujo en los nuevos medios de transporte, entre los que destacaban ferrocarriles y transatlánticos que contaban con diseños en módulos para los camarotes, lo cual permitía el aprovechamiento del espacio y para esto el sistema de diseño era fundamental. La *DW* tendría otros propósitos de carácter habitacional que no estarían limitados exclusivamente a la construcción de viviendas, sino también a su mobiliario interior, con el objetivo de que este fuera coherente con el espacio previsto. Como consecuencia, resultó imposible la fabricación en serie de mobiliario artístico, por lo que fue reemplazado por un tipo de muebles producidos a gran escala con características estandarizadas.

No obstante, las ideas funcionalistas del Diseño mantenían dos corrientes contradictorias, especialmente en el Diseño y la Arquitectura; por una parte destacaba el alemán Hermann Muthesius, también fundador de *DW*, que tras la imperiosa

necesidad de que la producción industrial se incorporara a las escuelas de artes y oficios, se basaba en el tipo de diseño inglés libre del *Arts & Crafts*; y por otra parte, se dio un contraste con los valores del *Art Nouveau* que influenciaron a Henry Van de Velde, quien a pesar de ser miembro fundador, consideró que la inexorable producción estándar de los objetos y el empleo de técnicas modernas se convertirían en un impedimento para incluir decoraciones como elemento expresivo artístico.

2.2 Transformación de la cultura e industrialización

Después de la instauración del pensamiento sobre la Arquitectura y el Diseño en DW y después en la Bauhaus en el periodo correspondiente a la postrimería de la modernidad, ocurren varios eventos que modifican la perspectiva de la escuela para el desarrollo del Diseño. No obstante, el intento constante de imposición cultural proveniente de Estados Unidos de Norteamérica y Europa, supeditado a las visiones de modernidad, según Soto (2017) se perfilaría como anhelo del mundo que advocaría en una forma diacrónica de pensar y en una suspicacia de argumentos clásicos verdaderos, razonamiento, objetividad e identidad.

Si se analizan exclusivamente las vanguardias artísticas del siglo XX bajo la terminología modernista y en consecuencia postmodernista, como expresiones artísticas que antecedieron y luego precedieron a la Segunda Guerra Mundial, el uso del término se referirá a esta forma de cultura contemporánea de aquella época específica, manifestada especialmente en la literatura latinoamericana, que formaron el marco para la conformación de los centros de enseñanza del Diseño.

Las escuelas de artes y oficios y los centros de enseñanza de Diseño dentro de la producción industrial

Es importante señalar que al inicio de la primera de Primera Guerra Mundial y tras la destitución de Henry Van de Velde, Muthesius consolidó la idea funcionalista del Diseño en base de las necesidades alemanas dentro del contexto económico. Por tanto, la DW enfatizó en el proceso de estandarización y masificación de la producción, que pudiera desarrollar de forma universal, un sentido del buen gusto, tras el desarrollo de una estética propia para Alemania, alejada de la individualización del gusto, y que a la vez mantuviera un nivel de estandarización. De esta forma los productos nacionales incrementarían su competitividad a nivel internacional (Muthesius, 2010).

Después de finalizada la Primera Guerra Mundial en 1918, para suspender las hostilidades y previamente a la finalización de la Revolución Rusa, Europa se encontraba en un estado de inanición; su población necesitó otorgar sentido a las enormes pérdidas ocasionadas por los conflictos bélicos. Como consecuencia de ello, surgieron varios movimientos vanguardistas caracterizados por una estética moderna denominada *Avant-garde* (Calinescu, 2003), en la cual obtuvo una mayor relevancia el movimiento holandés *De Stijl*, liderado por Gerrit Reitveld, Theo Van Doesburg y Piet Mondrian. Esta perspectiva estética se caracterizó por la utilización de colores primarios y el empleo exclusivo de formas y líneas rectas.

La corriente expresionista retomó vigorosamente su espacio en Alemania y trajo consigo una nueva forma de comunicación introspectiva por parte del artista, a la cual se supeditaron los estilos puros y su constante búsqueda. Por otra parte, surgieron y se consolidaron los estilos artísticos constructivistas y suprematistas en la naciente

Unión Soviética, cuya influencia provenía, desde antes de la guerra, de la corriente italiana futurista de la cual ocasionalmente se distanció.

El crítico de arte francés Charles Baudelaire consideraba la etapa modernista como un espacio efímero, similar a otros (Baudelaire, 2013), y como espacio para el nacimiento de nuevas formas expresivas. Las corrientes futuristas y el *Art Nouveau* sucedieron al impresionismo y una vez concluida la guerra en Europa, se sumaron nuevos artistas para la creación de otros movimientos de carácter expresionista.

Varios arquitectos y diseñadores ingresaron nuevamente a la DW para continuar con su formación bajo la influencia funcionalista para el ejercicio de la profesión (Calinescu, 2003). Algunas empresas alemanas, entre ellas la compañía de electricidad *Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft* (AEG), contrataron los servicios del personal de DW, cuya responsabilidad recayó en uno de sus fundadores, Peter Behrens, quien a partir del concepto funcionalista llevó la creación desde los objetos eléctricos más elementales hasta las prominentes edificaciones, a lo cual se adicionó la creación de marca de la empresa.

Seguidamente, uno de los alumnos destacados de Behrens sería nombrado director de la *Kunstgewerbeschule* (Escuela de Artes y Oficios de Weimar) en 1919. Se trataría del arquitecto urbanista Walter Gropius, que posteriormente cambió el nombre de la escuela a *Staatliches Bauhaus in Weimar*, conocida popularmente como Bauhaus, a la cual se sumaron destacados profesionales de la época como Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier), Ludwig Mies Van der Rohe, Theo Van Doesburg Wasily Kandinsky, Johannes Itten y otros pensadores con diferencias de estilos, lo cual

reflejó la pluralidad de conceptos que formaron parte de la prestigiosa escuela (Lupton y Miller, 2002).

La enseñanza de la Bauhaus tenía la particularidad de ser desarrollada en dos vías: en la primera, un maestro artesanal se encargaba de la instrucción técnica y práctica, y en la segunda, los procesos estéticos y teóricos estaban a cargo de un artista. De modo que, Gropius continuó con la enseñanza para la creación de objetos y espacios de utilidad para el país, y consideraba que la practicidad proveniente de los artesanos convergería con la sensibilidad estética de los artistas, lo cual conservaba el legado de la DW.

La perspectiva universalista consideraba al artesano como primicia del diseño, debido a la presencia fundamental de los gremios de artesanos y las perspectivas filosóficas de sus docentes radicados en Weimar, visión que marcaría una primera etapa de la escuela.

De hecho, Walter Gropius consideraba la necesidad de implantar un sistema que permitiera reconstruir la estructura social y espiritual de Alemania y no únicamente, el restablecimiento de su economía. En ese contexto, Gropius buscaba la consolidación de la formación artesanal para lograr una expresión estética de carácter unitario, que permitiera la reintegración de todas las artes para la renovación social anhelada (Lupton y Miller, 2002).

La idea universalista como estamento trascendental y de ruptura de las divergencias de clase, se constituyó bajo la filosofía de la Bauhaus y su afán internacionalista, que entendía el Diseño como un espacio de encuentro cultural

común y no únicamente como una posición de poder e imposición estética, que desde la perspectiva de Bourdieu “hacen pensar sobre la autonomía de la creación artística y sobre la singularidad irremplazable del hombre cultivado” (Bourdieu, 1983, p.13).

Sin embargo, existieron contraposiciones sobre los idearios de la Bauhaus, en especial entre algunos críticos de arte que consideraban que la estética del siglo anterior se superponía a la propuesta por la escuela. Además, la Bauhaus fue acusada de pertenecer a la extrema izquierda comunista debido a su carácter internacionalista, por parte de los nacionalistas alemanes y otros grupos de carácter semitista. Esto derivó en que la extravagancia filosófica de la Bauhaus abandonara la enseñanza tradicional del arte.

La Bauhaus se enfocaba en el aprovechamiento dentro de los procesos de producción de objetos, de la visión artística con la inclusión progresiva de la técnica, lo cual perfiló el nuevo ideario de Gropius en contraste con su pensamiento primigenio de ubicar como elemento principal al arte sobre la artesanía. Como consecuencia de esto, se incrementaron las tensiones en la búsqueda de la independencia del gobierno de Weimar, a partir de las necesidades de la escuela (Lupton y Miller, 2002).

La industria local se enfocaba en la consumación de convenios comerciales para estandarizar el modelo de los objetos, lo cual se convirtió en una imperiosa necesidad para la Bauhaus. Walter Gropius se empeñaba en dotar a los productos de valor comercial, teniendo en cuenta que la categoría de autor, única de las artesanías que poseía una estética impositiva (Lupton y Miller, 2002). La practicidad, la arquitectura norteamericana y la filosofía fordista influenciaron en la orientación de Gropius hacia

la inclusión y el reemplazo de algunos materiales como el cristal, el cemento y el acero en lugar de la madera.

Luego de que los grupos conservacionistas de Weimar, quienes criticaban constantemente el accionar de la escuela, ganaran las elecciones de gobierno, se impuso la búsqueda de una nueva localidad para el funcionamiento de la Bauhaus, lo cual conllevó que los objetivos de la escuela fueran sometidos a transformaciones. Su nueva sede radicaría desde 1925 en Dessau, ciudad con mayor capacidad industrial. Entonces, se edificaron nuevas relaciones entre este gobierno y la Bauhaus, tanto así que algunas empresas y la administración de la ciudad contrataron a la escuela para trabajar por comisión, lo cual fue rechazado por el suizo Johannes Itten, a raíz de las constantes desavenencias con Gropius hasta que abandonó la escuela.

La nueva orientación pragmática de la Bauhaus se convirtió en una oportunidad para que Laszlo Moholy-Nagy introdujera la idea de articular la necesidad previa con el diseño, además del estudio de la naturaleza como un punto referencial para la búsqueda de soluciones dentro del diseño y la producción industrial, nuevo ideario de la escuela. De hecho, la escuela se interesó por la estandarización y normalización de la producción como nueva filosofía y por otra parte, surgió en la Bauhaus el departamento de gerencia de negocios para emplazar en el mercado los productos diseñados por la escuela, con la finalidad de mejorar su estado financiero (Vega, 2014).

El ascenso al poder por parte los nazis llevó a la Bauhaus a experimentar un éxodo masivo por parte de sus docentes, quienes en su mayoría ubicaron como nuevo

destino a Estados Unidos. El director de la escuela Walter Gropius migró hacia Inglaterra, su subdirector Hannes Meyer se trasladó a la Unión Soviética, mientras la dirección quedó a cargo de Ludwig Mies van der Rohe. Después del cierre de la escuela en Dessau, van der Rohe la traslada a Berlín en 1932, y la reapertura como un instituto de carácter privado, que por las presiones constantes del Partido Nazi es cerrada posteriormente y de forma definitiva en 1933; este sería el fin de la Bauhaus; sin embargo, su legado se replicaría en otras latitudes como Latinoamérica.

Al igual que la Bauhaus, el Wkhutemas realizaba un curso introductorio previo que ayudaba a los estudiantes con conocimientos básicos, como parte del proceso formativo y de especialización a elegir; donde se realizaban varios talleres, entre ellos: gráfica, color, volumen y espacios. Posterior a ello, se dividían en siete secciones dentro de los próximos tres años con las especializaciones de pintura, escultura, arquitectura, textiles, cerámica, madera y poligrafía. Previo al conocimiento de aspectos históricos que por lo general se realizaban en las academias de arte, el Wkhutemas como curso introductorio permitía emplear los conocimientos a través de la experimentación de la percepción visual, color, formas y volumen,

Como consecuencia de aquello, otros contextos se vieron atraídos por los objetivos del Wkhutemas y sus principios revolucionarios socialistas, es por ello que en New York, los marxistas Schapiro, Rohde fundaron en 1935 el Laboratorio de Diseño que se vinculaba al programa New Deal con fines educativos. En este Laboratorio pretendieron emular el modelo ruso para las escuelas de Diseño y Arte, para formar un tipo de artista nuevo dentro de una población en su mayoría analfabeta. Sin embargo, debido a conflictos ideológicos y políticos causados por la Guerra Fría,

los estudios sobre la influencia del Laboratorio de Diseño han sido escasos. (Cardona y Rodríguez, 2018).

Industrialización y producción artesanal a inicios del siglo XX

Es preciso mencionar que, en los inicios del siglo XX aumentó drásticamente la capacidad industrial y la necesidad de impulsar la exportación de productos. Esto obligó al gobierno alemán a crear la *Deutscher Werkbund* (DW). Esta organización se constituyó por la asociación de los artesanos alemanes en colaboración con artistas e industriales. De esta forma se optimizó la producción industrial de objetos, desde los bizantinos hasta los más significativos. Para conseguir estos objetivos se racionalizó impetuosamente el empleo de formas y recursos, los cuales estarían marcados por una estética nueva dentro de la pujante industrialización y producción masiva, y por el alto consumo de la población de aquellos objetos.

En ese sentido, es importante destacar que la estética predominante en aquellos objetos no presentaba influencia absoluta de la cultura de la clase alta, de modo que se le percibía como una práctica más inclusiva; por tanto, los productos industrializados se alejaron de la utilidad elitista que presentaban los objetos producidos anteriormente. Eran escasamente adornados con el objetivo de eliminar evocaciones de valores pretéritos. Avanzada la mitad del siglo XX, comenzaron a emerger los movimientos vanguardistas que reiniciaron la idealización de la ciencia y la tecnología al servicio del progreso, liderados por corrientes como *De Stijl*, *Constructivismo*, *Suprematismo* y *Futurismo*, y con la Arquitectura y el Diseño como protagonistas en la elaboración de nuevos objetos.

En este contexto, los objetos manufacturados se diferenciaban unos de los otros, no en los procesos de funcionalidad añadida, sino en los elementos formales que se asociaban estrechamente con el deseo más que con el uso (Hine, 2007). Durante la Segunda Guerra Mundial y gracias a la capacidad industrial desarrollada, el sistema económico norteamericano atravesaba un momento de auge, una prosperidad general en las condiciones de vida y el crecimiento de su población, hecho que suscitó la producción de nuevos bienes de consumo.

Hasta aquel entonces, la teoría predominante en el Diseño asumía la racionalidad y la sencillez como valores principales, en concordancia con las condiciones de escasez extrema vivida al principio del siglo XX. Sin embargo, cuando las condiciones económicas cambiaron el Diseño libre se favoreció, lo cual promovió la aceleración de los ciclos económicos efímeros y espontáneos de consumo. Por tanto, el Diseño atravesó varias transformaciones, fundamentalmente en la manera de ser entendido, teorizado y llevado a la praxis en base a la nueva percepción del conglomerado en la producción de productos nuevos y formas de consumo.

Al mismo tiempo, el Diseño experimentó cambios y pasó a ser valorado socialmente, tanto en su forma como en la idea del gusto. Sullivan resumiría la teoría modernista de Diseño con la frase de la “forma sigue a la función” *“form follows function”* (Sullivan, 1987, p. 48). Mientras tanto, el surgente Diseño de los años 60 caminaba aceleradamente de acuerdo a la explicación de “la forma sigue a la emoción” *“form follows emotion”* de Harmut Esslinger (Lipovetsky y Serroy, 2015, p. 210). Se cambian las concepciones absolutas sobre el buen gusto por la afirmación de que estas posiciones son simplemente algunas de las variadas posibilidades, y además se

introdujo la cultura popular en la corriente principal del Diseño. Por tanto, el surgimiento de nuevas formas de Diseño se dio principalmente en espacios apartados de las escuelas e instituciones de gobierno, con la considerable excepción del Grupo Independiente, nacido en Inglaterra entre 1952 y 1955, en el Instituto de Artes Contemporáneas (ICA).

No obstante, el modelo modernista conservó su sitio de privilegio, como se evidencia en la estructura del Consejo de Diseño Industrial británico (COID) y en la organización académica de las escuelas de Diseño en Europa y Estados Unidos, las cuales, en los años 20, mantenían el modelo instituido por la Bauhaus. Es decir, el gran impulso arrancó desde el mismo mercado y de la mano de diseñadores independientes, y a las puertas del postmodernismo como victorioso comercial bajo la nueva estética (Hine, 2007). Inclusive, algunas universidades pretendieron contradecir a la escuela, tanto la Universidad de Chicago como la Escuela de Ulm.

De forma que, el consumo se convierte en una representación del grupo social al cual se pertenece y en un componente de cimentación de la identidad. Además, los estudios sobre la cultura material permiten entender la manera en la que los objetos contribuyen a la formación de identidades, y a la transmisión de significados, con la cualidad de ser asimilados. Ciertamente, la forma en que se establece la “distinción” en términos de Bourdieu (2016) es a través del sentido del gusto, quien considera que al ser este un indicativo de clase, es adquirido paulatinamente de acuerdo a los objetos obtenidos en relación con la pertenencia a un grupo social determinado. Por tanto, quienes separan aquello que posee cierto valor de aquello que no lo tiene, son los grupos dominantes de la alta cultura a la cual se subyuga la cultura popular. Estos

arquetipos de pensamiento han sido reproducidos formalmente por las escuelas y otras instituciones que los han impuesto de manera progresiva. Como resultado, la posmodernidad del Diseño sería sostenida por el mercado y de forma principal por el gusto desarrollado de los consumidores.

Como consecuencia, se masificaría la producción de productos culturales, lo cual generó la discusión sobre las nuevas industrias culturales. Es por ello por lo que surge un proceso de des – diferenciación en la postmodernidad, a partir del abatimiento entre culturas -la alta y la popular-, lo cual implicaría una pérdida de las fronteras que tradicionalmente las separaron, especialmente en la postrimería de la modernidad, cuando las esferas sociales tenían una marcada diferencia, tanto en su autonomía cultural como económica (Lash, 1990).

La tecnología industrial para la conceptualización de las industrias culturales

En otra óptica, la escuela de Frankfurt ha heredado el legado de la conceptualización de las industrias culturales de autores como Adorno o Horkheimer, preceptos que refieren a los productos culturales fabricados en conjunto y reproducidos paulatinamente en serie, y al desarrollo de la tecnología industrial, los cuales se han difundido en la esfera global con la utilización de la comunicación y sus redes electrónicas. Es por ello por lo que en la década de los 60`s se habló de una cultura de masa que en la actualidad se entiende como cultura popular (Zubieta, *et al.* 2018), no como capitalista, sino más bien según lo estipulado por la Universidad de Birmingham, específicamente por su escuela de Estudios Culturales y su estudio interdisciplinario para la creación de significado para las sociedades.

Para delimitar la cultura de este tipo y su espacio de acción, es oportuno visualizar más allá de su contenido que además de palabras, imágenes o sonidos, incluye otros objetos tecnificados que actualmente son conocidos como nuevas tecnologías y contienen una diversidad de productos como satélites, cables, informática, fibra óptica, entre otros. Estos productos son conocidos en Norteamérica como “*recorded culture*” (Crane, 1992, p. 58), o cultura registrada, la cual se extiende gracias a la reproducción de libros, periódicos, revistas, música, video, películas, entre otras opciones electrónicas.

Además, es necesario incluir los productos industriales dentro de la conceptualización de la industria cultural. La industria de alimentos, juguetes, muebles o textil, que no son culturales a primera vista, superan su función instrumental esencial para dotarse de dimensiones expresiva y simbólica que sugieren estatus, distinción y gusto estético (Bourdieu, 2016). Bajo esta perspectiva, la globalización y su dinámica progresiva han involucrado notablemente a las industrias culturales, de acuerdo a su dimensión simbólica, la cual responde a un territorio más amplio o supra territorial (Scholte, 2003).

Por tanto, cuando las compañías transnacionales ponen en movimiento una gran cantidad de productos culturales fabricados desvanecen todo tipo de frontera territorial o distancia alguna, que resalta exponencialmente el tiempo real como su característica instantánea. De modo que, la problemática que se ha planteado gracias a la globalización registra la esfera de la localidad o globalidad en las industrias culturales y en las culturas particulares que relacionan el pasado con la innovación de la industria.

Existen ciertos mercados como el cine, el sector audiovisual, la industria musical y la industria gráfica que se han globalizado y han generado bienes culturales. Por tanto, en comparación con la globalización financiera y económica, la cultura es presentada como una débil globalización que no le permite generar y configurar identidades globales por sujetos que interpretan el mundo de manera similar.

Además, la expresión de globalización cultural es inoportuna y hasta cierto punto desmedida, en vista que la industrialización y la comercialización de los bienes culturales no son divulgados igualitariamente en todo el mundo, tanto en el momento de ser producidos como en el de ser recibidos. Lamentablemente, esto indica que la forma de intercambio mantiene un privilegio intensificado en tres latitudes hegemónicas y sus productos culturales desarrollados: Europa, Estados Unidos y Japón, por lo que podría hablarse de intercambio regional en lugar de global; por ejemplo, el sector gráfico y su modernización en países de la periferia.

2.3 Transformaciones del Diseño Gráfico en Latinoamérica y Ecuador con la llegada de la imprenta y los movimientos vanguardistas

En los acápites anteriores se abordó el influjo de los medios de producción y su evolución tecnológica, que han repercutido en las económicas hegemónicas y políticas sociales de Europa, Estados Unidos y Japón. También se enfocó el surgimiento de nuevos profesionales como el diseñador, la forma en que se han modificado algunas percepciones estéticas, el sentido cultural del gusto y la industria cultural. En este apartado se revisarán, además, el impacto de estos fenómenos dentro del espacio de la cultura en las postrimerías de la modernidad, lo cual es discutido. Particularmente, se analizará cómo el concepto del gusto, inscripto al espacio artístico, ha evolucionado

durante el periodo de desarrollo industrial y de la tecnología, que ha transitado las distintas corrientes artísticas de inicios del siglo XX.

La región latinoamericana exhibe un rico panorama en cuanto al desarrollo del Diseño Gráfico que se materializa con creces en Colombia, cuya tradición histórica en el ramo es ampliamente reconocida entre los países más destacados. Resulta relevante el hecho que el siglo XVII fuera el escenario en el que se creó la primera obra impresa. Como su figura más importante destaca David Consuegra (1939), fundador y líder en la Universidad de Bogotá, de un grupo de seguidores del Diseño, a los que condujo con excelencia por los caminos del conocimiento en esta especialidad. Otros como Dicken Castro, Marta Granados y Antonio Grass son también figuras reconocidas en el país.

En Perú sobresale Claude Dieterich (1930), como la figura señera y pionera del Diseño Gráfico moderno, quien fue capaz de aportar un aire europeo al Diseño Gráfico latinoamericano tras su paso por París, ciudad en la que se desempeñó como diseñador de revistas o de agencias publicitarias.

La imprenta arribó a Venezuela en 1808, año en que se edita el primer periódico que sirve como punto de partida para la idea de artistas y diseñadores de aquel Estado, que buscaban perfeccionar los trazos de los sellos de la época emitidos por la administración de correos. En este particular, se destacaron Gerd Leufert, calificado como padre del Diseño venezolano, quien diseñó 26 sellos para la mencionada institución, y su colaborador M.F. Nedo, quien como miembro de la agencia publicitaria

McCann Erikson, se convirtió en la segunda figura pionera del Diseño venezolano moderno (De Lima, 2011).

Cuba, por su parte, se distinguió por su reconocida y extensa tradición del Diseño Gráfico relacionada con el consumo. Es posiblemente el país con mayor antigüedad en esta rama dentro de la región latinoamericana, pues en la primera mitad del siglo XIX ya contaba con talleres de litografía y el uso de la imprenta. La tipografía sirvió de vínculo entre estas latitudes y Alemania (Sánchez, 2009). En el desarrollo de la litografía dentro del Diseño cubano se destacó Francisco Murtra, mientras que en la tipografía sobresalió la figura de José Mora. En términos de carteles y en general de Diseño Gráfico, adquirió relevancia Félix Beltrán.

En el mismo periodo, Argentina mantuvo una marcada influencia francesa, con figuras destacadas en el cartelismo como Valerian Guillard y Arnaldi (Rodríguez y Katiuska, 2013). Este país dominó como ningún otro la edición de libros y periódicos en los años sesenta y se destacó de manera especial por la proyección de la especialidad de ilustración con sus dignos representantes Tomás Maldonado, Quino, Castagnino, Mordillo y Sabat.

A Brasil llegó la imprenta de manera tardía, pero esto no impidió el establecimiento y desarrollo de sucursales de agencias norteamericanas de publicidad, paralelas al auge de las primeras formas de los sectores industrial y mercantil, que dieron paso en 1940 al diseño de anuncios publicitarios. Aloisio Sergio Magalhaes y Alexandre Wollner han trascendido como figuras eminentes del Diseño Gráfico en Brasil y pioneros de este sector (Valderramas, 2014). La primera Escuela

Superior de Diseño Industrial, inaugurada en Rio de Janeiro en 1962, contó con un claustro de excelencia en el que se destacó Gui Bonsiepe.

La presencia de la imprenta para el desarrollo del Diseño Gráfico en Ecuador

Por su parte, la imprenta llegó a Ecuador alrededor de 1755, gracias al sacerdote jesuita José María Maugeri. Fue enclavada en Ambato y denominada como “Imprenta de la Compañía de Jesús” (Punin y Rivera, 2014, p. 118). Desde sus inicios estuvo operada por Juan Adán Schwartz, tipógrafo procedente de Alemania.

Sin embargo, esta ciudad no fue el emplazamiento definitivo de la imprenta, pues en conjunto con el padre Maugeri, fue trasladada a Quito cuatro años después de su llegada al país, específicamente al Seminario de San Luis. Durante más de veinticinco años fue la única imprenta existente en la Audiencia de Quito y sirvió además como medio de impresión de las “Primicias de la Cultura de Quito” (Punin y Rivera, 2014, p. 119), a cargo desde sus inicios del Dr. Eugenio Espejo.

A fines de 1827, la imprenta fue comprada por el segundo intendente de Cuenca, Cnel. Ignacio Torres, por lo que sale de Quito, y es entregada a fray Vicente Solano. Es conveniente destacar que, antes de la llegada de la imprenta a Cuenca, esta ciudad contaba desde 1821, con una prensa litográfica que posibilitaba mediante sus tipos de madera, la reproducción de volantes, membretes, viñetas y cartas de cobro. Con la imprenta se publicó por primera vez, el 13 de enero de 1828, “El Eco del Azuay” (Punin y Rivera, 2014, p. 120).

En la ciudad de Guayaquil, la imprenta llegó por el trabajo patriótico del Sr. Francisco María Roca, prócer de la independencia y defensor a ultranza de la importancia de la prensa como medio eficaz para consolidar lo logrado, pues serviría como instrumento mediante el cual el pueblo podría reclamar sus derechos, así como exigir que los errores cometidos fueran subsanados. Así mismo, la idea de utilizar una imprenta para divulgar las noticias relacionadas con la marcha de la lucha independentista era sustentada por patriotas de la gesta del 9 de Octubre de 1820.

En Ecuador no es reciente la merecida admiración que goza el desarrollo pujante del Diseño Gráfico. Así, la visión tradicional de la ilustración y el dibujo en la mentalidad ciudadana fue desplazada paulatinamente por elementos más modernos que se ganaron gradualmente su espacio, tales como la publicidad, la folletería, la gráfica televisiva, las revistas y los rótulos. Después de la implementación entre los años 80 y finales de los 90 de las carreras de Diseño Gráfico en la Universidad de Cuenca y el Instituto Metropolitano de Diseño en Quito, muchas instituciones de educación superior incorporaron esta especialidad como una carrera más de nivel universitario.

En el contexto de una sociedad suscrita a la globalización de productos y mercados, se da un surgimiento de la carrera a escala mundial, promovido por el desarrollo de las tecnologías de la información y las comunicaciones, gracias a los *softwares*, la producción informatizada y la socialización y consumo de la comunicación visual.

El siglo XX marca un hito en el desarrollo del Diseño Gráfico latinoamericano, aún más pujante en los países altamente industrializados y mayormente permeados

por las corrientes artísticas europeas. Esto justifica en Riobamba la incorporación progresiva de esta especialidad en la elaboración tecnológica de impresos, dado su población mayoritariamente rural y el propio desarrollo del Estado en comparación con el de otros contextos de la región.

El discurso de la modernidad sustituye la transmisión oral antes dominante, por la comunicación visual. Es así como la prensa, otrora transmisora de ideas a un sector minoritario, deviene instrumento potente para la comunicación masiva. Aparecen nuevas publicaciones, mientras que los problemas de impresión y producción condicionan el desarrollo de las artes gráficas. La década de los 70 sirve de marco para la profesionalización del Diseño y el desarrollo de la gráfica en la publicidad, impulsados por la industria petrolera en lo referente a la producción y a su comercio. La gráfica ecuatoriana recibió un importante estímulo con la llegada de diseñadores extranjeros que aunaron su quehacer y experiencia al de los diseñadores nacionales.

Las razones expuestas anteriormente indujeron un primer acercamiento de la investigación a las formas y el impacto del Diseño Gráfico sobre la cotidianeidad, así como a las maneras de apropiación que fundamentan la apreciación del mensaje visual por parte de los jóvenes, como otra forma de creación de identidad cultural, de pertenencia y referencia (Mora y Osses, 2012). En este contexto se revelan la legitimidad y la ilegitimidad del ejercicio de la profesión y además la percepción del Diseño Gráfico desde la academia. Es así como en la actualidad los investigadores tienen que enfrentarse a una disciplina establecida y profesional que ya cuenta con un cuerpo normativo propio y con criterios internos que permiten validarla.

Resultan paradójicos la vaguedad de la obra gráfica y la escasa atención que recibe, cuando en el orden teórico existen elementos que argumentan el cómo hacer del Diseño Gráfico; es decir, existe el conocimiento que define los límites que lo caracterizan y conceptualizan. A partir del conocimiento disponible sobre Diseño se han marcado diferentes posibilidades de clasificación, pero es en el ámbito histórico en el que mayormente se materializan estas falencias. Resultan reconocidas la coexistencia de diferentes historias sobre el Diseño Gráfico, en las que los referentes conceptuales son divergentes y transitan desde el conteo de productos hasta una conceptualización que lo describe como enmienda contra la pobre estética característica del arte en el siglo XIX. En esta especie de caos, esta figura se encuentra unida a los lazos existentes entre productos gráficos y su tipo de consumo y lectura, tradiciones asociadas a las imágenes y el desarrollo de la técnica.

En Ecuador persiste una polémica en cuanto a la definición del objeto del Diseño Gráfico, por lo que no se concreta lo que puede o no ser considerado como tal. Esta disputa encuentra sus raíces en un antiguo debate originado en Europa, que se centra en la identificación de las disciplinas adecuadas para la intervención. Sin embargo, se aprecia una connotación diferente en el contexto latinoamericano.

El Arte Concreto y el Diseño Gráfico ecuatoriano

Aunque breve, la historia del Diseño Gráfico ecuatoriano y sus productos no carecen de ricas crónicas que lo describen en su evolución. Estas coexisten paradójicamente con teorías que de manera puntual se refieren a la modernidad de su origen. Esta disciplina nace a partir de un debate sostenido en el mundo de la plástica y protagonizado por personas de avanzada que al principio estuvieron inscritas en la

tendencia de Arte Concreto, y que luego a mediados de la década del 50, se adscribieron al llamado Realismo Social (Pérez y Rizzo, 2016), bajo influencias artísticas expresionistas.

Este devenir encuentra, en parte, similitudes con la lógica del origen del Diseño europeo. La hipótesis del origen y desarrollo del Diseño Gráfico ecuatoriano como profesión y disciplina apunta hacia la Facultad de Diseño en la ciudad de Cuenca (Calisto y Calderón, 2011), y muestra como antecedente la realidad que a continuación se describe: el Diseño Gráfico se origina como una rama derivada del proceso de creación del Diseño en Europa, que se extiende y trasciende la enseñanza tradicional en las Escuelas de Artes y Oficios; la herencia de las vanguardias y la experimentación, en especial el cubismo y el constructivismo, aseguraron su sello y además la claridad de un mercado masivo que debía responder a las demandas crecientes de otros modos de acceso a productos habituales.

El Arte Concreto europeo, liderado por Max Bill, representa la primera manifestación drásticamente crítica con respecto al enfoque tradicional en la apreciación del problema gráfico. El concepto de “lo concreto” en contraposición con “lo abstracto” desarrollado por Van Doesburg, artista neoplasticista, es retomado por Bill desde 1936, de manera que esta vanguardia establece como objetivo esencial el ensayo con los elementos básicos de la plástica, para lo cual rompe con conceptos tradicionales de la misma como la referencia, el fondo, la figura y el volumen.

Los artistas insertos dentro de esta corriente se centraron en el abordaje de las dimensiones mínimas de lo plástico, y lograron invisibilizar las fronteras que dividen a

la pintura, de la arquitectura y la escultura. El enfoque artístico concreto privilegiaba la comprensión del criterio sobre los elementos que definen la plástica como el color, el espacio, la forma, el punto, la línea y el plano. Esto imposibilitaba reconocer las figuras en las obras y a pesar de que lo geométrico representaba uno de los orígenes principales, la intención de crear un mundo geométrico fue desechada, y en su lugar se potenció un enfoque artístico a partir de los elementos propios de la plástica. Los movimientos no figurativos se distanciaban para diluir, mediante lo autónomo del proceder artístico-plástico, la conexión entre arte y mundo.

Con este propósito los artistas “concretos” basaron sus referentes en la ciencia, apoyados en su convicción de que la tecnología era el modo de recuperar lo que desde su visión creían perdido: el propio valor de la plástica, es decir, la imagen pura en interacción con estructuras complejas, como un todo integrado al entorno en el que el dominio de las formas fuera justificado por la estructura y la función.

Fue así como se desarrollaron aspectos esenciales para un mejor entendimiento del nuevo enfoque de la imagen promovida por el diseñador alemán Peter Mussfeldt en la ciudad de Quito (Lazo, 2014). En este punto se evidencia una coincidencia con la Bauhaus del segundo periodo y con su búsqueda de elementos para llegar al espacio de lo perceptible. Se fusionan aspectos tales como la percepción y la visión en la labor de los artistas concretos, mientras que la concepción del proceso artístico como una realidad diferente implicaría otra mirada, desde la cual se pudiera apreciar el principio en el que se basa el orden de la publicidad gráfica, así como su integración a un todo eficaz, la estructura y la apertura a un campo de fundamentos, que sirven de contexto para la interrelación hombre-entorno.

En este escenario, se reedita desde la derivación del neoplasticismo, lo tradicional del grupo *De Stijl*, inmerso en la implementación de una metodología analítica de la plástica que rompiera la barrera entre vida y arte. Ello devino preámbulo de un método racional, capaz de trabajar en escalas diversas, y de abarcar desde la simplicidad de una imagen hasta la complejidad de una ciudad, todo entendido como el dominio de la Buena Forma, denominado en inglés *Good Design*.

En Ecuador se originan las manifestaciones relacionadas con la gráfica a inicios de los años setenta del siglo XX, gracias al “boom petrolero” (Calisto y Calderón, 2011 p.47), que permitió no solamente la defensa de las posiciones más radicales del concretismo de Europa, sino además el surgimiento de una crítica de carácter local hacia lo tradicional del concepto de Bellas Artes y la actualización de la herencia del movimiento vanguardista estético. La esencia del tránsito interdisciplinar de esta tendencia de vanguardia radica su carácter versátil que propicia la incorporación de lo extra artístico para fundamentar el Arte Concreto y justificar su interés por la gráfica, y que además, lo posicionan como figura central y referente internacional que sustenta las raíces del Diseño como disciplina. Aún quedan por aclarar los elementos sustantivos que explican el paso de la plástica al Diseño.

Los sustentos teóricos del concretismo y su relación con los presupuestos que constituyen el Diseño pueden encontrar su explicación en la búsqueda de la fusión de las artes, la elaboración del problema de la gráfica y su integración en una unidad más compleja. En este particular se reconocen elementos más allá de lo biográfico, sustentados en el hecho de que, a principios de la década del 50, se dieron cambios mundiales conjuntamente con las posiciones vanguardistas sobre el arte y la creación

de objetos. Es este periodo el que sirve de marco para la llegada de las novedades americanas y europeas al contexto ecuatoriano, además de su ideario artístico y las posturas encontradas referentes a la industria.

Un mundo cuya realidad se había transformado se enfrentó además al periodo belicista, escenario del debate en el arte y las Escuelas de Artes y Oficios. En este tiempo se puntualizaban los elementos de la gráfica y se centraba la atención en el desarrollo de la industria durante el segundo periodo de posguerra, en el pleno empleo, así como en la activación del mercado para dar paso a un capitalismo, que no interesado en hallar nuevos mercados, buscaba afianzar y fortalecer los ya existentes.

El mundo industrial requería cantidad y calidad, además de una línea productiva continua en un proceso de recuperación posbélica que sentaba sus bases en la ciencia, la investigación científica y la tecnología. En este punto, la gráfica no reconoce en el arte su protagonismo y en cambio comienza a privilegiar la producción de objetos cotidianos. De aquí se desprende el triunfo del Diseño como Diseño Industrial.

En este particular, resulta extraordinario que el Diseño Gráfico continuara asociado a la Ilustración, al Arte Publicitario y al Arte Gráfico y hasta con la propia Tipografía como forma más elaborada. Como punto de partida, se considera el nacimiento del Diseño Gráfico en el seno de una ruptura, dado que ya en el Ecuador de los años 70 existía la idea de Diseño. Sin embargo, la gráfica no cambiaba su estatus de Arte y Oficio al de Diseño, como sí sucedió con la dinámica de lo industrial.

La existencia reconocida de un núcleo conceptual que opera como eje de diferentes prácticas, debe presuponer su presencia como base de las prácticas

contemporáneas del diseño. Pero resulta paradójico que el desarrollo de la gráfica no condujera al Diseño Gráfico, cuando el cuestionamiento de lo artístico de la forma llevó a la conceptualización del Diseño.

El proceso creador de lo visual es el que más profundamente se involucra con la gráfica. En verdad, los años 70 reafirmaron la interpretación sobre el poder del grafismo y los nexos de lo funcional con lo estético, pero siempre atado a lo industrial. Esto podría explicar el hecho de que el Diseño estimulara un pensamiento que condujera al Diseño Industrial.

Tendencias de Diseño Gráfico en Ecuador

En la historia de Ecuador no resulta fácil abordar con total objetividad los modos de existencia del Diseño Gráfico, relacionado con los principales acontecimientos del siglo XX. Es todo un reto conciliar lo específico con marcos más generales, y todavía queda como tarea inconclusa la concreción de las reflexiones que se fueron adhiriendo con el tiempo al Diseño y su práctica, todo en paralelo con razones externas que provocaron cambios en lo cultural, social, económico y político.

Cabría preguntarse si ya desde esta época pudiera hablarse de Diseño Gráfico como tal. Según Calisto y Calderón (2011), los impresores iniciadores no se motivaron por la condición de diseñadores gráficos, lo que se justifica por su afrontamiento de varios problemas. En vista de que eran ellos quienes diseñaban en sus imprentas, debieron además aprender a adquirir el papel adecuado, construir prensas, dominar la técnica de vaciado, elaborar las tintas, socializar los servicios y no en pocas ocasiones escribir los mensajes que imprimían.

Al proceso de iniciación de la imprenta como creación humana y de los tipos móviles, le sucedió la llegada de los alfabetos específicos, con marcadas diferencias en cuanto a la escritura gótica manual. Este grado de desarrollo alcanzado en medio de un renacer de los tipos originales, dio paso a la llegada de la sintaxis tipográfica, entendida como el uso sistematizado y organizado de signos diversos en un mismo libro, tales como redondas, versales, comillas, negritas, itálicas y guiones, entre otros.

Las diversas corrientes artísticas y culturales, las diferentes etapas históricas y la tecnología aplicada, han marchado unidas al desarrollo del diseño de tipografías, lo que señala al contexto y a la propia época como factores influyentes de los diferentes procesos. Así, en su momento ejercieron su influencia tanto la era industrial, como la revolución digital, las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX, el Clasicismo, el Renacimiento y el Barroco.

No es posible adentrarse en la comprensión del Diseño como profesión destinada a un gran público y relacionada con la producción y la actividad económica, fuera del contexto de la masificación de la sociedad y la revolución industrial. Durante los siglos XIX y XX los logros tecnológicos condujeron a la transformación de las artes gráficas en una industria que incluyó la impresión en color y el *offset*, la fotografía, la linotipia, la monotipia y la rotativa. Es de este modo que, tanto revistas como periódicos incrementaron su importancia al aumentar sus tiradas, lo cual fue determinante para el aumento del número de lectores.

El contexto sociocultural y económico europeo de las primeras décadas del siglo XX favoreció un cambio en el desarrollo del Diseño Gráfico como oficio, y en el

desarrollo de novedosas formas de lenguaje gráfico y visual. Sin embargo, posiciones opuestas al clasicismo generaron la aparición de nuevas escuelas y movimientos artísticos portadores de expresiones diferentes a las ya existentes. Las vanguardias asumieron una declarada postura contrapuesta al pasado, en una época signada por cambios por las revoluciones, guerras, crisis, avances científicos y cambios tecnológicos.

De modo que, en 1955 Hans Sedlmayr destaca la aparición de tendencias modernas en el siglo XX que incluyeron la llamada arquitectura constructivista funcionalista, el surrealismo y el abstraccionismo en la pintura y la escultura (Sariugarte, 2009). En el periodo entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial se aprecia la pujanza de la pintura abstracta, sistematizada a partir de la ascendencia del suprematismo ruso liderado por Malevich, el constructivismo de Lissitzky, así como el movimiento de *De Stijl* y una de sus principales figuras, Mondrian. En este punto se favorece lo geométrico constructivo, pues se hace indispensable el alejamiento de lo emocional y de lo expresivo, por tanto, se evidencia su incidencia mediante la Bauhaus en la arquitectura constructivista. El campo de la expresión gráfica y la tipografía en ese entonces se ven abordados por seguidores de la revista *De Stijl*, dadaístas, futuristas y constructivistas. Desde esta posición los creadores propiciaron una nueva visión que percibía el texto como imagen dentro de los aspectos importantes de la expresión visual.

Lo expuesto sobre el discurso del Diseño Gráfico en Latinoamérica conduce al entendimiento de la disciplina desde un enfoque pragmático que ha consolidado fuertemente el concepto del Diseño Gráfico como disciplina proyectual. No obstante,

los trabajos de prominentes investigadores involucrados en los procesos de Diseño no han profundizado en su proceso de institucionalización en las universidades que ofertan estas carreras y su aplicación efectiva en el entorno latinoamericano.

La exhibición del Diseño Gráfico en los medios tradicionales

La gráfica fue valorada de diversos modos como servicio, adjunto al fomento de formas útiles y resumen de las contribuciones de ciencia y técnica y la estética. Por tanto, contrario a las lecturas más tradicionales sobre el Diseño en Ecuador, el Diseño Gráfico parte en sus inicios como oficio, tanto así que marca la transición de la lectura industrialista a aquella asociada en los años 70 con el mercado de los servicios.

De este modo, tanto la comunicación como los medios masivos que la hacen posible, en especial la televisión, ocuparon el lugar que hasta entonces había dominado la industria. Este contexto social sirve de escenario para la transformación de una interrogante que indaga sobre la gráfica funcional, y que en lo sucesivo irá desde la prioridad de lo útil en la vida cotidiana hasta la posición de mando del significado de lo visual y de los mensajes. De ahí emana el interés por el Diseño en la ciudad de Cuenca y por el Instituto Metropolitano de Diseño en Quito, que prevaleció en los años ochenta.

La reapertura democrática ecuatoriana que se abre paso en los años 80 pauta la extensión de las carreras de Diseño a otras universidades del país. Así comienza la segunda etapa de consolidación del Diseño como disciplina en la Educación Superior. En medio de este fervor democrático, los diseños fueron redimensionados y aplicados

como instrumentos del Estado de Derecho, de la democratización de la sociedad ecuatoriana y de los valores morales.

El análisis de documentos inaugurales contentivos de la creación de carreras en universidades ecuatorianas indica que el Diseño llegó a considerarse como objetivo prioritario institucional para alcanzar visibilidad en el contexto público.

En la década de los 90 la inclinación gubernamental estuvo caracterizada por las reformas en el ámbito del Estado y ello incluyó un aumento de la privatización en las empresas públicas. Aunque estos cambios aparentemente no tenían relación con el Diseño, debe destacarse la relevancia en términos de visibilidad que adquirió esta disciplina, precedida por los cambios que en general alcanzó la imagen empresarial; sin embargo, la infraestructura no recibió la adecuada actualización.

Con este trasfondo se pudo constatar la ampliación del mercado de servicios que propicia el desarrollo del Diseño Gráfico, en contraposición con el empobrecimiento del Diseño Industrial. Los cambios encuentran su justificación en el nexo entre la lógica de la disciplina y las transformaciones en la estructura de Ecuador, en el que el imaginario social tiene también un rol importante. En el mismo periodo se evidencia la falta de visión crítica en la neutralidad que acompañó al cambio de imagen, asegurado por la visión mecanicista de la profesión.

La proximidad entre Marketing y Diseño, además del *boom* de la imagen corporativa, se constatan en el periodo mencionado. El año 2000 es un punto de referencia en cuanto a la diversidad y a la multiplicidad de los diseños, pues cobraron importancia el Diseño textil y el de Indumentaria. La polémica sobre el Diseño Gráfico

que caracterizó al periodo anterior condiciona el nacimiento de un debate alrededor del rol que tienen la disciplina y su ética, lo cual se extiende a los propósitos del Diseño, a la lógica interna de la profesión y a otros debates de índole diferenciador.

2.4 Transformación de las artes gráficas en Ecuador, desde la influencia de la cultura vanguardista al advenimiento de la tecnología

Después del desarrollo de la tecnología en el sector gráfico, los procesos de composición implementados en la última década del siglo XX, los cuales han permanecido por mucho tiempo supeditados a la actividad manual, han producido cambios significativos en las estructuras de trabajo dentro la industria gráfica, causados por los procesos de automatización y especialización. En efecto, surgieron nuevas especialidades en todas las etapas de la producción que relegaron paulatinamente la función de los tipógrafos, los dibujantes, los rotulistas y los clisés, que fueron reemplazados lentamente por diseñadores, compositores, encuadernadores, operarios, editores y nuevos distribuidores de suministros.

El proceso de producción ha evolucionado de lo manual a lo automático y mecánico, dentro de un mercado en ocasiones limitado y masivo; por tanto, el material impreso ha sido demandado constantemente y la publicidad ha impulsado la venta de nuevos formatos de comunicación impresa como el cartel publicitario gracias al desarrollo de impresoras de gran formato.

La difusión de la comunicación visual a finales del siglo XIX se da como consecuencia de las invenciones de la etapa industrial para inspiración de los

diseñadores y el empleo continuo de objetos como el clisé, la trama, la impresión a color, la fotografía, el celuloide la máquina de escribir y la caja tipográfica.

De modo que se desecharon oportunamente los estilos tradicionalistas de tipos *layout* y fueron reemplazados por nuevas tipografías móviles mecánicas. La influencia modernista en el estilo del Diseño Gráfico ha sido radical, en ocasiones anarquista, y posteriormente se fusionó con nuevos estilos artísticos como el cubismo o el futurismo, y con nuevas formas experimentales de comunicación proveídas por la transformación del sector gráfico.

Expresiones e influencias vanguardistas del siglo XX

Durante el transcurso del siglo XX surgiría una generación de diseñadores que dejaron de lado los estilos neoclasicistas, lo cual trajo como resultado el nacimiento de una nueva forma de arte conocido como *Art Nouveau* o Modernismo, cuyas ideas provenían de distintas disciplinas como la Pintura, la Arquitectura, el diseño de joyas cerámicas, muebles, Diseño industrial, Fotografía, Cine, entre otros. Esto aceleró el arte vanguardista y su evolución en el Diseño. El Diseño Gráfico tiene sus orígenes en el *Art Nouveau*, en contraste con la composición exclusivamente tipográfica como forma de expresión y no únicamente como espacio de nuevas formas de comunicación.

No obstante, el afianzamiento del Modernismo como estilo ha dominado la esfera de la comunicación gráfica durante el siglo XX, impulsado por el desarrollo de la tecnología, y asumido por los ilustradores, diseñadores y artistas gráficos.

Los procesos de transformación y modernización que fueron inspirados por la revolución de la industria, la construcción y la arquitectura, el transporte, el decorado, los grandes edificios, monumentos y fábricas, trajeron consigo un nuevo sistema de construcción en base a módulos y estructuras para la creación de varios de estos objetos. Los principios provenientes de la construcción se han aplicado en las artes gráficas como estructuras elementales para el desarrollo de la asimetría de la comunicación gráfica, las cuales se emplazaban como una alternativa al modernismo. Por tanto, estos principios técnicos se heredaron como herramientas esenciales para la composición de páginas y el Diseño Gráfico.

Durante los inicios del siglo XX se suscitaron hechos que marcaron vertiginosamente el rumbo económico, político y social de Europa. La repercusión de aquellos acontecimientos llegó primero a Norteamérica; sin embargo, despuntaron naciones como Brasil, Colombia, Chile y Ecuador que demostraron un creciente desarrollo económico (Antía, 2018).

De hecho, los países latinoamericanos edificaron fuertemente los conceptos que se adaptaban a la riqueza de su cultura y a su diversidad, en especial al desarrollo industrial que se insertó en su sistema cultural a través de los nuevos medios de transmisión de la información. Esto proyectó a los grandes centros urbanos y también a distintas comunidades del sector rural a través de la difusión de su transformación y de sus logros.

Varios procesos tuvieron mayor preeminencia, especialmente en sectores sociales, culturales, políticos y económicos, gracias a la transformación de la industria

como proceso de desarrollo, que incidió de forma predominante en el sector económico de países como Ecuador.

La industria gráfica en los procesos de desarrollo de Ecuador

Desde la perspectiva de la investigación realizada, se exponen a continuación algunos factores que marcaron el desarrollo y la modernización de Ecuador, las condiciones sociales y políticas, en especial aquellas producidas durante la segunda mitad del siglo XX, además de la concepción del Diseño Gráfico como agente exponencial y el rol que cumplió el surgimiento de la comunicación visual como una actividad práctica.

Es oportuno mencionar que, la sociedad y la cultura se vienen transformando, producto de los cambios provocados por la postmodernidad y la globalización generado una serie de cuestionamientos para analizar los procesos sociales. Es preciso señalar que la internacionalización de la economía sectorial en las naciones no es el único factor que caracteriza la globalización y su complejidad; además de aquello, se integran progresivamente otros conjuntos que interactúan de forma paralela en un sistema interconectado a nivel mundial y en tiempo real.

Los sectores tanto económicos como tecnológicos, se han destacado en la transformación de estos procesos. Varios de estos adelantos han sido estudiados por Prandi y Lozano (2010), quienes consideran que la globalización, el auge de la información y la red de interconexión han impulsado súbitamente la actividad económica de la empresa.

Resulta de interés señalar que el avance tecnológico, sumado a las estrategias planificadas por la empresa para aumentar su competitividad y su transversalidad han modificado las condiciones del sector laboral y de los niveles ocupacionales en distintos países. Sin embargo, no se presentan necesariamente como tendencias mecánicas mundiales pues no llegan a la totalidad de las instituciones nacionales, regionales o locales.

En esta investigación, se considera de forma general que, la industria gráfica en su similitud con otras industrias en los inicios de la década de los 90's, padeció los efectos económicos de la liberación de los mercados, hecho que ocasionó el cierre de algunas de ellos y en otros casos la reducción súbita de su personal; sin embargo, si logró despuntar un grupo reducido de empresas de mayor trayectoria.

El aperturismo económico de esta década trajo consigo algunos factores preocupantes para el sector laboral dentro de la industria gráfica, caracterizado por la subcontratación laboral de empresas pequeñas o de trabajadores independientes para los procesos de encuadernado y acabado. Por otra parte, se resalta el marcado ausentismo del sector femenino en las actividades de ensamblaje y de las rutinas propias del sector, por falta de experiencia y calificación como se puede apreciar en la tabla 4.

Tabla 4 Variables sociodemográficas artesanos gráficos y profesionales del diseño

Variables Sociodemográficas	%	Media	Rango Intercuartílico
Edad		43 años	17 años

Mujeres	16.7%	
Hombres	83.3%	
Experiencia	16 años	8 años

Fuente: Ficha de observación 1

Además, predominó una sustancial exigencia en la preparación y profesionalización del personal inserto en el sector gráfico que contrastó significativamente con la contratación para el trabajo de carácter eventual y temporal. De modo que, las exigencias de la industria que paulatinamente se adhirieron a nuevos mercados y que utilizaron los recursos informáticos vanguardistas, necesitaban nuevas cualificaciones de los obreros. Como consecuencia, el personal de mayor antigüedad fue reemplazado por las dificultades de esta población para adaptarse a las nuevas exigencias y a los vertiginosos cambios de este período.

Entonces, la contratación de profesionales como diseñadores, diagramadores, dibujantes o tipógrafos fue implementada por espacios de tiempo limitado, por lo que se vieron obligados a convertirse en trabajadores independientes y de prestación de servicios.

Sin embargo, las empresas cuyas estrategias competitivas, actualización tecnológica y capacidad de producción mantenían cierta regularidad, fueron aquellas que predominaron en la esfera del sector gráfico, concentradas fundamentalmente en la ciudad de Quito. Esta situación se replicaría en otros sectores industriales y establecimientos del país, de acuerdo con las características de sus procesos, la multiplicidad de sus prácticas, estructuras y objetivos empresariales.

Dentro del sector de las artes gráficas se concebían cinco segmentos industriales de mayor representatividad: editor, impresión, pre-prensa, de acabados y de suministros, marcados por una diversidad de condiciones, que abarca desde los sectores ya establecidos con inyección mayor de capital hasta los empresarios de menor jerarquía.

El impacto político, social y económico de la trepidante globalización impuesta, carece de estudios profundos sobre los espacios productivos en el sector de la industria gráfica, las anomalías laborales que se presentan frecuentemente, la polivalencia constitutiva de la empresa, y sobre las políticas que caracterizaron al país en sectores o cadenas industriales.

Después del embate de la postmodernidad técnica durante mediados de la década de los 90's, parte del sector de las artes gráficas renovó levemente su equipo de producción, después de la adquisición de novedosos objetos electrónicos que facilitarían el trabajo (tabla 5). La industria gráfica sería testigo del surgimiento de otros profesionales vinculados con la computación y que también habían adquirido maquinaria de impresión. Las empresas tradicionales continuaban bajo el manejo familiar, sin embargo, emergieron nuevos establecimientos a raíz del emprendimiento de algunos trabajadores que habían aprendido el oficio gráfico en las empresas tradicionales y decidieron independizarse.

Tabla 5 Industrialización y cambios tecnológicos en el sector de las artes gráficas

Dimensiones	No.	%
Elaboración artesanal	15	50%
Elaboración industrial	29	96.7%

Cambios tecnológicos	24	80 %
----------------------	----	------

Fuente: Ficha de observación 1

Los recursos informáticos se convirtieron en notables instrumentos para la industria gráfica, debido a los distintos aportes generados en los trabajos de integración de redes para el intercambio de pruebas de color, prototipos o propuestas gráficas a nivel nacional, además en la muestra de productos y suministros; este ejercicio de comunicación entre proveedores y clientes mediante el uso de la tecnología en tiempo real se continúa ejecutando hasta el momento.

Se agrega que en este proceso se promueve el trabajo en equipo para garantizar la participación activa del personal en la empresa y el estímulo creativo, teniendo en cuenta la estandarización de los nuevos perfiles y las competencias laborales necesarias para ingresar al equipo de trabajo, elementos que valoran positivamente las empresas de mayor tradición en el sector gráfico. Esta situación competitiva había sido impuesta por la globalización. Sin embargo, al existir un limitado número de empresas tradicionales y grandes, las relaciones laborales se desarrollaron sin el respaldo de organización o estructura sindical alguna, fenómeno característico de un sistema de mercado abierto que trasciende a otras industrias.

La sección administrativa y operaria en la industria gráfica

Es necesario resaltar que, en las empresas del sector gráfico ha existido una marcada diferencia entre el sector operario y el administrativo, en la que la forma de organización y ordenamiento del espacio jerarquiza la planta del personal con formación superior, sobre aquellos con formación técnica. Este tipo de fenómenos se

reproduce frecuentemente en otras industrias, lo cual replica los cambios organizativos en la empresas, particularidad de las sociedades capitalistas y de las relaciones de poder (Osorio, 2015). La reproducción de estos sucesos en los campos ideológicos, materiales, sociales y políticos son inmutables.

La complejidad de la vida social ha desembocado en un tipo de exigencia que organiza el convivir humano regido por normativas y leyes desarrolladas por las instituciones. En un importante diario de la ciudad de Riobamba, que ha liderado desde finales del siglo XX el mercado editorial y los distintos segmentos de impresión, se detecta la marcada diferencia entre el área administrativa y de redacción en contraste con el espacio productivo, en el cual resalta la gran maquinaria rotativa, el espacio de suministros y de desechos. Además del espacio diferenciado, el claustro laboral que tiene contacto directo con la fase de producción es limitado y reemplazado ocasionalmente, sin embargo, el área administrativa muestra cierta estabilidad para la realización de labores de planificación, redacción, comercialización y distribución.

Las relaciones de poder y fuerza que atraviesan este sector gráfico han alcanzado una diversidad de concentración de espacios específicos y particulares; sin embargo, el impulso dentro de la empresa resulta limitado por las contradicciones que implican las situaciones de fuerza y de dominio y la lucha de los intereses de clase (Valdivia, 2015).

El sector gráfico ha asumido nuevas dinámicas para potenciar el área productiva, especialmente desde mediados de la década de los 90's. El aperturismo comercial y las normas internacionales ajustaron los procesos, la innovación de maquinaria impuso

además, un nuevo reto para que los oficios de producción fueran estandarizados, y también la suma de competencias, niveles superiores de conocimiento y nuevas exigencias y experiencias para el espacio operario. Sin embargo, se mantienen de forma reducida las actividades artesanales dentro del sector (tabla 5).

El mercado mundial ha implantado el ideario de la construcción de empresas que se encuentren a la altura del aparato global de la impresión, desde el punto de vista importador y exportador (Vizer, 2011), de forma que, puedan obtener la calificación de potenciales transnacionales para la ampliación de sus mercados. La solidez que la empresa pueda mostrar a nivel local, nacional o internacional, en parte responsabilidad del espacio del Diseño y su creatividad, al conjunto de operarios y a su capacidad de trabajo en equipo.

Sin embargo, el limitado proceso de adaptación de la industria gráfica al sistema que engloba la comprensión y el aprovechamiento del proceso de desarrollo para la creación de nuevos productos gráficos, ha ocasionado un cierto distanciamiento entre las empresas con innovación tecnológica y a aquellas un poco más atrasadas en este sentido, cuya interacción del trabajo en red y del tiempo real es escasa y no han aprovechado los recursos informáticos que en aquel contexto eran dotados por el mercado e impuestos periódicamente.

Por tanto, el factor de desempeño en las tareas de producción y de gestión administrativa de operación que emplearon oportunamente nuevos recursos informáticos condujeron a cambios sustanciales en las empresas del sector gráfico, cuyo centro de concentración radicaba en las ciudades de Quito y Guayaquil.

Resulta de interés mencionar que según Composto (2012), el consumo y sus tendencias de comercio durante la década de los 90 provocaron la transformación social y a los distintos aspectos de la cotidianidad. Por tanto, se puede argumentar que estos cambios constituyeron un giro profundo en el comportamiento del comercio y las respuestas del consumidor a finales del siglo XX.

Las presiones del mercado en el contexto gráfico repercutieron en el aumento de la calidad, en la disminución de los tiempos de entrega, y en la división de la demanda de los distintos pedidos en cantidades de corto tiraje, lo que estimuló la búsqueda de recursos informáticos que respondieran a aquellas demandas de baja denominación (Galarza, *et al.*, 2013). Por tanto, se decidió mejorar relativamente la planta y su sistema de producción en base al cálculo, la planeación e implementación de nuevos *softwares* que aceleraran los procesos, tanto administrativos como de creación. Se buscaba una actitud corporativista dentro del personal de la empresa con el objetivo de ajustarse a las prioridades del mercado, en base a la llegada de las nuevas tecnologías.

Dentro del sector gráfico se han desconcentrado los procesos intelectuales de producción como resultado del progreso de las tecnologías, en especial en la edición de impresos, por lo que las empresas del sector han incorporado trabajadores independientes y han eliminado paulatinamente los trabajadores que permanecían en relación de dependencia y han visto la necesidad de emplear a nuevos profesionales relacionados a las actividades del Diseño (tabla 6). Es importante mencionar que, otros trabajadores *freelancer* han ganado protagonismo en el intercambio de productos

gráficos a través de la interconexión y la comunicación en red. Sin embargo, ha generado nuevas necesidades laborales.

Tabla 6 Exigencias del mercado sobre la competencia profesional

Mayor necesidad laboral en la empresa	No.	%
Diseño gráfico impreso	16	53,3
Diseño gráfico digital	9	30,0
Videos	2	6,7
Diseño web	3	10,0
Total	30	100,0

Fuente: Ficha de observación 1

El cambio a un tipo de estructura descentralizada en su totalidad se ha vinculado estrechamente con la tecnología para la producción de textos, hecho que ha flexibilizado de manera preocupante la fuerza laboral y ha inquietado a los editores de texto. La sustitución de los libros impresos por los libros electrónicos ha generado eventualmente una competencia desleal, específicamente en lo relacionado con la piratería.

Desde finales de la década de los años 90, el ámbito de los negocios ha estado marcado por la agilidad y la inmediatez en el sector gráfico (Jiménez y Campoverde, 2013); por tanto, se puede inferir que los organismos económicos internacionales consideraron que la economía mundial había entrado en una nueva esfera dominada por las Cadenas Globales de Valor (CGV). Esta etapa estaría caracterizada por la

interconexión creciente entre países, y además por el aumento progresivo tanto en países como en negocios, del uso de insumos para las importaciones mundiales y de especialización, útiles para la realización de labores industriales y domésticas.

Naciones como Japón, China y Estados Unidos, líderes del sector gráfico, han migrado paulatinamente hacia la digitalización de contenido y de nuevas estructuras integrales. Han automatizado los ciclos de producción y control administrativo en las empresas, y han asumido un tipo impositivo de economía para la transferencia de productos de soluciones gráficas breves, lo que ha generado la necesidad de nuevas especialidades que cubran esta demanda. Estas nuevas especialidades han sido reproducidas en las economías emergentes de países como Ecuador.

La consolidación de una nueva esfera de negocios a nivel internacional afianzó la supremacía de la eficiencia y fomentó en la industria gráfica ecuatoriana la simplificación de las operaciones de prensa, especialmente para la producción de ciclos cortos y tirajes limitados (Reyna Cuzme, 2015).

La industria gráfica nacional ha buscado constantemente distintos mecanismos para modernizarse, y como resultado de esto, los procesos de producción se han flexibilizado notablemente. Se han heterogeneizado los espacios de trabajo y además se han desestructurado las lógicas devenidas del modelo fordista en cuanto a la estructura productiva y en función de su capacidad para adaptarse a la demanda.

En su investigación, Wohlers & Caffrey (2010), afirman que, el sector de la impresión en el mercado mundial se ha caracterizado por el rompimiento de la demanda en las regiones más desarrolladas, producto de la globalización y el

fraccionamiento de la sociedad. Además considera a la red como su competidor principal, responsable con el medio ambiente en la sustitución de los impresos por los productos electrónicos.

Sin embargo, consideran que el sector gráfico y su economía han prosperado, en vista de que este se ha adaptado al nuevo mercado de la impresión y a sus proyecciones a corto y mediano plazo. Es necesario enfatizar que el mercado de impresión se ha concentrado de forma radical en los países industrializados, por tanto, el sector ha buscado afianzarse en los sectores rezagados o en desarrollo y crecimiento latente, los que adoptan los productos y tecnologías obsoletos de las regiones con mayor desarrollo.

La industria gráfica de Ecuador frente a la globalización

La industria gráfica en Ecuador está conformada por dos grandes áreas (Reyna Cuzme, 2015), la primera está conformada por las grandes inversoras de capital y las medianas y pequeñas; en la segunda se encuentran las empresas distribuidoras de papel o celulosa y las relacionadas con el sector editorial y de imprentas.

Las pequeñas y medianas empresas editoriales en Ecuador varían de acuerdo a la zona en la que están enclavadas y a su tamaño. En la Asociación de Industriales Gráficos del Ecuador, se pudo constatar que el sector ha enfrentado serias complicaciones. Una de ellas es la capacidad y el nivel de utilización. Varias empresas laboran al 50% de su capacidad mínima, y además se ha reducido el trabajo a una jornada en las empresas relativamente grandes.

Por otra parte, el Gremio de Maestros Artesanos Gráficos y Afines de Pichincha (GREMAPI) asegura que mantiene la operación productiva por encima del 45% de su capacidad, y además que, a diferencia del sector prominentemente industrial, supera el trabajo en jornadas dobles. Es oportuno señalar que, de acuerdo a Reyna Cuzme, (2015), la mayor concentración de la industria gráfica en el Ecuador se establece en Quito, Guayaquil, Cuenca, Manabí, Ambato y Riobamba. Apenas un escaso número de empresas poseen el 2% de la inversión extranjera; la mayor parte de los recursos de las industrias con mayor representatividad en el país proviene de grupos financieros que poseen distintos medios de comunicación y otras industrias conexas.

Las empresas pequeñas están sometidas todavía a procesos de planificación y organización, lo cual impide registrar niveles de calidad que les permitan acceder al grupo privilegiado de la industria gráfica en el país. Por otro lado, la falta de inyección de nuevos capitales limita la contratación de personal capacitado y la modernización continua de los equipos. El sector es consciente de la necesidad de actualización constante para mejorar los procesos de producción, en especial en el área de acabados (Reyna Cuzme, 2015).

A esto se suma la prominente competencia extranjera, la cual proviene de países con mayor tradición de impresión como el caso de Colombia. En un nuevo mercado cada vez más exigente, las empresas han intentado adaptarse a las nuevas normas de calidad y a la utilización del trabajo en red. Han entendido la importancia de la innovación en la producción y del establecimiento de sistemas de organización en menor escala dentro de un mercado globalizado de competencia constante.

Amén de lo mencionado anteriormente, los distintos gremios de industriales gráficos en el país consideran la necesidad de renovar parte de su planta de producción para mejorar la competitividad del sector. Es preciso considerar que los niveles de competencia necesarios para el desarrollo óptimo son aquellos marcados por los tipos de procesos, servicio postventa y el manejo accesible de los precios. Esta realidad puede replicarse en países con una economía emergente como la ecuatoriana.

Los gremios coinciden en que el espacio para el financiamiento de las necesidades del sector es deficiente, punto en el cual radica quizás el mayor inconveniente para el acceso a los nuevos mercados que se encuentran en constante evolución y cambio. Los procesos de modernización de la tecnología en las empresas pretenden dotar a este sector de un giro radical en las distintas fases de producción.

De acuerdo con Munive (2015), los procesos de modernización contienen una sistémica evolución que tiene como referente el desarrollo propuesto por Japón a mediados del siglo XX y que ha sido difundido con ciertas variantes a nivel mundial. Por tanto, el acceso a la tecnología ha facilitado la producción diferenciada de nuevos bienes y servicios, y como resultado ha aumentado su producción y el valor creciente del capital financiero.

Para desarrollar un proceso de transformación, las empresas emulan al sector japonés que ha desarrollado nuevas estrategias para su consolidación (Noriega y Aguilera, 2017). Entre las principales, se pueden mencionar la necesidad de generar ventajas considerables frente a sus competidores y la de definir medios que les

permitan alcanzar dichos objetivos a mediano y largo plazo, de la mano de la sincronía con las empresas de rubros similares que determinan el sendero de la empresa en el mercado global.

Los productos y procesos que han sido de mayor utilidad en esta región son aquellos que delimitan programas piloto de plantas de producción de prototipos, pre-inserción de productos y el desarrollo de nuevas tecnologías en planta para las distintas etapas industriales. Actualmente, el uso de la nueva tecnología ha permitido coordinar el acceso a los nuevos mercados gracias a su marcada modernización, y a la vez ha permitido flexibilizar el escenario de producción para el control del personal (Noriega y Aguilera, 2017).

En el análisis desarrollado por Ramírez Rojas (2017), se detallan varias tendencias para el fomento de negocios en base al desarrollo tecnológico, la automatización y la disminución de las fronteras comerciales. El autor considera que el sector empresarial ha ingresado en la revolución de la tecnología; por tanto, el sector industrial se encuentra en la capacidad de controlar cada una de las etapas de los procesos de comercialización y producción. Como consecuencia, las empresas se verán en la obligación de emplear este tipo de herramientas. La modernización de la tecnología en los países periféricos se mantuvo rezagada en el campo de la industria gráfica, lo cual ocasionaría que las relaciones de poder de mercado se acrecienten.

No obstante, las empresas que no han desarrollado algún tipo de estrategia han supeditado su etapa de producción a secuencias rutinarias de limitada organización. Es necesario aclarar que la tendencia al cambio constante dentro la industria gráfica

es producto de la evolución de un modelo importador a un sistema de exportación, por lo tanto, globalizado, y orientado por la modernización y sus distintos procesos.

Para Ramos Zincke (2015), el tipo de producción simple, supervisada por ordenador, obedece a la modernización de la tecnología, lo que implica que el control elemental en el sector productivo podría desaparecer. En efecto, la reestructuración de los procesos llevan al empresario a tomar decisiones oportunas para la reorganización de su negocio que le permitan vincularse adecuada y competitivamente con el mercado.

Según el criterio del autor, esta realidad ha dependido de dos factores importantes: por una parte, la utilización de los ordenadores como impulso tecnológico que ha facilitado los distintos procesos del sector, y por otra, la creciente demanda manufacturera industrial para el desarrollo de maquinaria y equipo de producción en serie de características flexibles. Por tanto, la modernización en la tecnología se ha constituido como instrumento generador de distancias entre las grandes transnacionales de los países hegemónicos que han subyugado a las empresas pequeñas y medianas de las naciones emergentes como el caso ecuatoriano.

En resumen, el advenimiento de la tecnología y los procesos de modernización de la industria han estimulado la transformación y actualización de todos los procesos gráficos en el país, con base en una cultura marcada por la innovación o la influencia de movimientos modernos y postmodernos; además, de la limitación que tiene el rubro hacia los mercados globalizados. Sin embargo, la eficiencia operativa aún no ha sido desarrollada totalmente; el personal que labora dentro de la industria presenta serias

deficiencias producto de una todavía insuficiente capacitación y actualización de conocimientos, que sumado a la deficiente estrategia empresarial ha ocasionado que las formas de organización de la producción se reduzcan notablemente.

Como consecuencia del advenimiento tecnológico, el Diseño se enfrenta a un fenómeno cultural producto de la industrialización, y pone a disposición del mercado un conjunto de valores donde predomina la estética de la imagen. En este marco, el diseñador asume nuevas responsabilidades en su rol al servicio de la comunicación visual y en su influencia directa para la actualización de conocimientos en las instituciones educativas que profesionalizaron un oficio.

La cultura del Diseño como producto del mercado y constructor de imaginarios, lo ha apuntalado como un elemento de gran importancia en la cotidianidad de los fenómenos de la comunicación y de la habilidad de persuasión de los mensajes visuales, con objetivos públicos que tiene un carácter ambiguo y centrado en ocasiones, en el cómo se emite el mensaje y cómo es decodificado dentro de la complejidad propia de la práctica y el discurso del Diseño.

El discurso del Diseño desde la perspectiva simbólica, abarca un campo donde la variedad y códigos heredados para la interpretación han potenciado sustancialmente su capacidad retórica y semántica en el ordenamiento de los objetos visuales en distintos contextos de comunicación comercial y de servicios, y en la aplicación de distintas técnicas estilísticas que tienen como objetivo la información y la persuasión.

Por tanto, desde la ambigüedad del origen del Diseño y su presencia en el contexto social, las tendencias artísticas y el advenimiento de la tecnología como

instrumentos propios de la modernización de los procesos industriales, inscriben al Diseño como factor utilitario de la comunicación, desde las ciudades periféricas y cosmopolitas.

Como consecuencia, la influencia del Diseño y sus vertientes de la comunicación a gran escala, han jugado un papel significativo en la búsqueda de la profesionalización de la actividad artística, técnica o proyectual en las IES, para consolidar un oficio en un campo con crecimiento exponencial en las disciplinas científicas.

La evolución de las formas de comunicación y las necesidades de diferenciación comercial han colocado a las prácticas contemporáneas del diseño como factor disparador de la cultura de la imagen y la competitividad, producto de la globalización y la tendencia del mercado. La identidad visual ha conseguido posicionar bienes y servicios en distintas latitudes ante sus consumidores, que bajo la influencia del mensaje han modificado sus hábitos de compra.

Frente a dichos avances, el diseñador enfrenta nuevos retos dentro del mundo laboral como la necesidad de estimular nuevas habilidades durante su formación profesional; sin embargo, dicha adaptación dentro de las universidades se distancia de esta necesidad, pues su aplicabilidad es progresiva y limitada. Como consecuencia del auge tecnológico y de la brusquedad con que los cambios se producen, es importante cuestionar si los procedimientos didácticos tienen la capacidad de solventar dichas eventualidades en el espacio competitivo.

Muestra de esto es la orientación dispereja de los mercados y la publicidad, que en la actualidad se han saturado debido a la multiplicidad de productos y servicios para los consumidores, presentes en todos los sectores de las urbes. De esta manera, la identidad visual se presenta como elección sustancial para conseguir la supremacía de las organizaciones y la captación significativa de clientes.

Por tanto, al instante de diseñar la identidad visual no implica el uso de una imagen y estilizarla, al contrario, es allí donde empiezan los procesos y las investigaciones para el funcionamiento coherente de las formas. Esto ha generado cierta descompensación en la formación profesional que ofrecen las carreras de Diseño, de cara a las necesidades de diferenciación demandada por las organizaciones comerciales o gubernamentales.

Esto indica el peso que tiene la identidad visual en el impulso del dinamismo industrial, social o económico, necesario para su potencialización como empresa y como organización abastecedora de productos o servicios al mercado. Por tanto, se emplea como estrategia de identidad visual dentro de la organización y como valor intangible del estilo y estética de sus procesos de comunicación.

Por otra parte, gracias a la globalización y disposición de la información en un mundo cada vez más digitalizado, los diseñadores tienen al alcance de su mano un abanico de posibilidades que brindan soluciones de forma superficial para los problemas de la comunicación visual, cuya funcionalidad en ocasiones se ha descontextualizado producto de la excesiva carga informativa alejada de la reflexión crítica y producto también de la formación universitaria.

En efecto, la elaboración de marcas, signos identitarios, normas de señalética y señalización, estilos y tipografías encaminados a la percepción utilitaria y asociados a una creciente actividad de propuestas publicitarias, han otorgado al Diseño un protagonismo estratégico en instituciones públicas y privadas. Así ha evolucionado la fórmula que lo inscribía como artesanía y producción manual en serie o como conjunto de habilidades de las artes gráficas.

En este contexto, el acervo conceptual relacionado con la comunicación visual se dislocó, en vista de que su impacto en el contexto cultural y político tomó realce sobre la percepción visual, donde radica el poder comunicacional de la imagen, como instrumento regulatorio de las actividades socioeconómicas previstas para el desarrollo de las ciudades, en el que se evidencia la proliferación de símbolos e imágenes, más allá de la elemental composición u organización del espacio visual.

2.5 Conclusiones del capítulo

En este capítulo se aterrizó en las siguientes conclusiones:

1. La estética tradicional moderna y la estética vanguardista marcaron un nuevo movimiento cultural en los talleres artesanales e industriales como consecuencia del surgimiento de nuevos estratos sociales, el aumento de la producción de bienes y el aumento del consumo con la llegada de los movimientos artísticos *Art Nouveau* y con la revolución en el diseño de objetos con el movimiento inglés *Arts & Crafts*, y con la creación de la *Deutscher Werkbund* que llevó a la institucionalización de la Bauhaus, establecimiento que instaura a la brevedad la idea funcionalista del diseño de acuerdo a las necesidades alemanas en medio de la Primera Guerra Mundial.

2. La fusión de instrucción técnica con el desarrollo estético permitió la creación de objetos funcionales dentro de la Bauhaus, permitiendo elevar la exportación y para fortalecer la industria que dio lugar a la masificación de nuevos productos culturales, reproducidos en serie con el aporte de la tecnología y que años más tarde abrió el debate sobre la cultura popular en centros especializados como la Universidad de Birmingham para el estudio de las sociedades que responden de forma instantánea a la innovación de nuevos mercados como el cine, música y comunicación visual, diluyendo las identidades individuales en distintas regiones.

3. Las transformaciones del Diseño Gráfico en Latinoamérica son producto del desarrollo del sector de las artes gráficas, particularmente de la imprenta y la influencia estética de los movimientos vanguardistas; a esto se suma el nacimiento de varias agencias publicitarias en la región. Posteriormente, con la llegada de nuevos medios

de comunicación en Ecuador se desarrolla la gráfica y la publicidad, donde se masifican los mensajes para un público en constante crecimiento en un contexto social y económico en bonanza, como consecuencia de la explotación petrolera y la llegada de nuevos diseñadores influenciados por el Arte Concreto.

4. El Diseño Gráfico en Ecuador se desarrolla en los años 70; sin embargo, se mantiene asociado a la gráfica artesanal o a la ilustración; además, se resalta el trabajo en tipografía dentro del oficio que se transforma con el desarrollo tecnológico a finales del siglo XX, cuyas actividades manuales son reemplazadas progresivamente por procesos de automatización; lo cual definiría la necesidad de nuevos especialistas dentro del sector gráfico en una etapa marcada por la liberación de los mercados que ocasionó la desaparición de pequeños talleres y la consolidación de empresas de mayor tamaño.

5. Parte de las empresas vieron la necesidad de renovar la planta de producción dentro del sector de las artes gráficas con el objetivo de elevar la competitividad a nivel local y nacional; además, surgen nuevos emprendimientos de la mano de profesionales vinculados a la computación, quienes adquieren maquinaria de impresión y ven la necesidad de contratar personal capacitado para el manejo de otras áreas de la comunicación visual como: diseño web, videos o diseño gráfico digital como parte de la necesidad de diferenciación comercial y las tendencias del mercado para el posicionamiento de bienes y servicios e influenciar sobre los hábitos de consumo.

Capítulo III. Las prácticas contemporáneas de diseño en la institucionalización de las carreras de Diseño Gráfico

“Similar a instruir, enseñar implica transmitir conocimientos. Es lo que hace el experto frente al aprendiz de cualquier oficio. Muchas escuelas de Diseño se concentran en eso: presentar modelos de lo que se considera bueno y promover la noción de que los estudiantes deban imitarlo.”

(Frascara, 2018, p. 119)

En este capítulo se analiza la práctica del diseño desde el taller como espacio de aprendizaje de un oficio de acuerdo a la estrategia metodológica en todas sus etapas (figura 1), a partir de profundos cambios marcados por la innovación tecnológica para la industria; además, se estudia el aprendizaje práctico mediante la utilización de materiales diferentes, seguido de la realización del diseño artístico gracias a la simbiosis entre artes mayores y menores de acuerdo a la obra de Sanromá *“Memoria sobre las Escuelas de Artes y Oficios en Inglaterra, Italia, Francia y Bélgica”* (1886) (citado en Rodríguez, 2004) y a la participación del obrero en labores de mayor calidad en base a una instrucción práctica.

Por otra parte, se revisa la valía del proyecto en las labores de enseñanza que reemplazaría a la copia, después de la unión entre la artesanía y el arte para el trabajo en el taller dentro de las Escuelas de Artes y Oficios y el impulso a la producción industrial con la creación del Wkhutemas y Bauhaus y más adelante con el aporte de la Hochschule für Gestaltung (HFG), que compartirían ciertas similitudes de cursos previos antes de la especialización de un oficio de la mano de Itten, Muthesius, Moholy

Nagy, Max Bill, Otl Aicher, Tomás Maldonado, Abraham Moles, Charles Peirce y Gui Bonsiepe, entre otros.

Posterior a ello, se examinan las prácticas contemporáneas del diseño como parte de la enseñanza en las carreras de Diseño Gráfico en México, Colombia y Argentina, países que orientan la profesionalización del Diseño en función de la formación en base a competencias, como parte de la vinculación entre la universidad y el sector empresarial en correspondencia con el perfeccionamiento de las habilidades heredadas de la práctica artesanal del oficio.

De forma particular, en la ciudad de Riobamba a inicios del siglo XX, se estudia la institucionalización de la Escuela de Artes y Oficios por parte de los Salesianos y la creación de los talleres de oficios, entre ellos: la tipográfica, artes gráficas y la fundación de una de las imprentas de mayor importancia en el país, a cargo del sacerdote Luis Natale Strazzeri.

Para cerrar este capítulo, se analiza la transformación de las artes y los oficios tradicionales en las prácticas contemporáneas de Diseño, como producto de la modernización del Estado, la producción mercantil, el aumento de la sociedad bancaria y las políticas de desarrollo en los años 70 en las ciudades más grandes del país, con el fortalecimiento de los medios de comunicación y a la gran producción de piezas gráficas, en su mayoría deterioradas por el paso del tiempo y conservadas mínimamente por algunos artesanos gráficos y otras que reposan en los archivos de Bibliotecas públicas.

3.1 La práctica del diseño en el taller como espacio de enseñanza y aprendizaje en las Escuelas de Artes y Oficios

En el primer cuarto del siglo XX, el contacto mantenido por la *Kunstgewerbeschule* con la corriente artística renovadora conocida como Secesión Vienesa (Cubero, 2015), favoreció la conquista vanguardista. Esta etapa estuvo marcada por una innovación que pretendía fusionar los preceptos del Diseño y los del aprendizaje de los procesos tecnológicos industriales, para que se articularan en una doble tutela. De este accionar se derivaba la rendición de cuentas de los estudiantes al maestro especialista del taller, como actividad docente contentiva de un análisis de la calidad técnica de sus trabajos, al mismo tiempo que los instructores de las disciplinas artísticas valoraban las cualidades de los diseños elaborados.

Con este sistema se logró un incremento visible de la calidad de los productos de la escuela, y sería posteriormente practicado por la Bauhaus. La doble vertiente utilizada ejerció su influencia en muchos países europeos, en los que los docentes fueron clasificados según su atención como maestros de taller, y como los responsables del trabajo manual y práctico, a su vez subordinados al profesor, cuyo desempeño se realizaba en el área formal y conceptual. Todo lo anterior indica que todavía se respondía a un enfoque tradicional de la enseñanza artística.

No obstante, las innovaciones de la *Kunstgewerbeschule* fueron más allá de la proyección social y el aumento y la multiplicidad de la producción, al mostrar las transformaciones más relevantes que se produjeron bajo el periodo de dirección de Alfred Roller, especialmente de tipo metodológico. Fue así como se asumieron posturas extremistas en cuanto a los elementos didácticos logrados por el análisis de

las formas y la corriente auto expresiva. Roller consideraba que lejos de ceñirse a un único método, la enseñanza debía promover las acciones de un profesor capaz de adaptarse a la tendencia natural de cada estudiante y a sus capacidades (Cubero, 2015).

Se había constituido como ideal la enseñanza individualizada que arrancaba desde lo personal, lo que procuraba la menor afectación posible al proceso creador, por lo que el docente solo debía dotar a sus estudiantes de las orientaciones sutiles que respondieran a sus necesidades. El punto de partida estaba representado en la expresión auténtica de cada sujeto, con el respeto hacia lo infantil, de modo que se acometiera posteriormente el estudio de la naturaleza gestionando el análisis sistemático de la forma como valor absoluto, con la capacidad de materializar las cualidades de la funcionalidad y de adaptarse a la expresividad de su creador. Al mismo tiempo, se promovía el desarrollo del aprendizaje práctico mediante la utilización de materiales diferentes, seguido de la realización del diseño artístico y si era factible, de espacios.

Así, la *Kunstgewerbeschule* se transformó en una asequible opción de enseñanza, como institución productora de objetos artísticos con calidad estética, lejanos en su concepción de los modelos académicos tradicionales y con la posibilidad de ser fabricados en serie y en armonía con las exigencias de la modernidad. La apertura metodológica secesionista propició la integración de la teoría y la práctica a través de la implementación de talleres, la doble tutela y en especial, gracias a la simbiosis de nuevo tipo entre artes mayores y menores.

Influenciadas por la escuela de Viena, algunas figuras hicieron posible la llegada de las innovaciones a España, como el profesor y escultor español Ángel Ferrant (Cubero, 2015). Las escuelas de artes y oficios españolas fueron reorganizadas por E. Montero Ríos, ministro de Fomento, quien tuvo entre sus tareas asignadas, la elaboración de una memoria contentiva del análisis de los centros de enseñanza de otros países en Europa. Este documento tiene un gran valor pues describe la visión que España tenía de los diferentes modelos educativos europeos sobre la enseñanza artístico-técnica (Montero, 1998).

La memoria contenía el análisis de los centros ingleses dado que Inglaterra se había impuesto como escenario de los más relevantes adelantos industriales. Por tanto, era el mejor lugar para encontrar los ejemplos más útiles. Este documento constituyó una denuncia al sistema de gremios y respondía a tres cuestionamientos fundamentales: causas que originaron que en las principales ciudades europeas se implementara la enseñanza de artes y oficios; recursos disponibles; y método para transmitirla.

En 1853, la enseñanza popular inglesa, inmersa en un momento de apogeo, presentó el Plan de Desarrollo de las Artes y las Ciencias Prácticas ante la Cámara de acuerdo a la obra de Sanromá *“Memoria sobre las Escuelas de Artes y Oficios en Inglaterra, Italia, Francia y Bélgica”* (1886) (citado en Rodríguez, 2004). Según el criterio de este investigador, el objetivo del plan era remediar los problemas de calidad que afectaban los productos ingleses, visibilizados en la Exposición Universal de Londres de 1851 y, por otra parte, buscaba también aplacar los ánimos exacerbados que mostraba la clase obrera de la época.

En Inglaterra, la tradición liberal privilegiaba al sector privado de la enseñanza, pero esto no evitó un relativo accionar intervencionista del Estado (Rodríguez, 2004), fundamentado en las aspiraciones de desarrollo económico del país y en la necesidad de alcanzar la paz de la sociedad. Esta intervención enfatizó en el sostenimiento y la creación de la red de escuelas de artes y oficios en el último tercio del siglo XIX.

El desarrollo de la red de centros educativos artístico- técnicos en Inglaterra, se reconoció además un definido carácter mercantil y en pos del incremento de la productividad, junto a un carácter social y de desarrollo humano y económico. Los recursos económicos públicos que respaldaban estas instituciones provenían tanto del sector estatal como local. Debido al éxito logrado en Inglaterra en las esferas comercial e industrial, el resto de los países europeos prosiguió con el modelo inglés, al invertir dinero público para la creación de escuelas de artes y oficios. Siguiendo modelo de referencia, el modelo español se trazó como objetivo la formación para el progreso económico-social y la sustentación con recursos públicos (Rodríguez, 2004).

En su análisis de los modelos educativos, Sanromá profundiza en elementos como las materias que debían impartirse y el método adecuado para transmitirlos. Fija su mirada en Italia, que lejos de tener un gran desarrollo industrial, tenía un modelo de instrucción sustentado por su diversificación y flexibilidad (Sanromá, 1886, citado en Rodríguez, 2004). La experiencia ancestral acumulada en la orfebrería fue objeto de estudio de numerosas escuelas, cada cual en correspondencia con las características del territorio en el que estaban enclavadas.

El sistema era flexible y atendía al estudiante en su particularidad, a quien se le permitía seleccionar entre una extensa gama de materias, las que deseaba cursar de acuerdo a sus necesidades profesionales y a sus aptitudes. Al otorgarle al alumno el poder de planificar su propia formación, su estructura podía calificarse como informal, máxime cuando las materias no seguían una estructura sistémica, sino que se apreciaban como entidades independientes que no obedecían a un orden determinado para que finalmente se adaptaran a un entorno profesional dado. Es importante destacar que, en este contexto, el estudiante debía armonizar el trabajo con su proceso formativo, lo que provocaba un horario mayoritariamente extenuante.

Según lo apreciado por Sanromá, las escuelas de aprendices o escuelas taller en Italia, lejos de tener los rasgos jerárquicos y rutinarios de la enseñanza gremial, eran instituciones con una visión más amplia que impartían elementos de la gráfica, prácticos y orales, con la integración de la teoría y la práctica. Con el propósito de la formación de menores fundamentalmente, fueron en su época consideradas como responsables de ampliar el horizonte laboral de sus alumnos, cuyas esperanzas de inserción en el campo profesional eran de por sí, escasas.

Una de las ideas de Sanromá enfocó al taller como escenario ideal para la implementación de las prácticas. En este caso el empresario era el principal interesado en respetar los horarios de estudio, pues una adecuada formación multiplicaba sus posibilidades de captar obreros capacitados. El desarrollo industrial alcanzado ya permitía comprender que la eficiencia del trabajo de un obrero no se medía por el tiempo de trabajo, sino por el dominio de conocimientos técnicos con los cuales podía desempeñar una labor productiva de calidad.

Así, este autor declaraba como necesaria la instrucción del obrero en la ciencia popular. Por otra parte, en España los conservadores dentro de las tendencias políticas, abogaban por rehabilitar el sistema gremial, al alegar la carencia de obreros capacitados, la necesidad de recuperar los nexos empleador-empleado y restaurar el sistema de aprendizaje.

Sanromá proponía un modelo educativo nuevo para el tipo de aprendizaje de taller en las escuelas de artes y oficios, de modo que la concepción oral de las asignaturas teóricas y técnicas, facilitara el acceso de los alumnos al dominio de los materiales, el mejor entendimiento de los procesos y los principios científicos técnicos asociados con los oficios (Sanromá, 1886, citado en Rodríguez, 2004). Sin embargo, en el decreto final de 1866 no se acatan todas las propuestas plasmadas en la memoria escrita por Sanromá. El decreto no llegó a ser firmado por Montero Ríos, entonces ministro de Instrucción pues abandonó el cargo en esa época, pero muchas de las propuestas mantuvieron su vigencia y fueron reflejadas en disposiciones legales posteriores.

La enseñanza en función del proyecto

Las tendencias antiacadémicas predominantes en los años 30 del siglo anterior sustentaban posiciones revolucionarias en cuanto a la formación artística europea, tanto en lo teórico como en lo práctico; se conocen en conjunto como Reforma de las Escuelas de Arte¹ (Wingler, 1983a). Se consideraba que en estas escuelas podrían

¹ Las reformas en las formaciones artísticas fueron plasmadas por dos referentes durante los primeros años del siglo XX; Nikolaus Pevsner y Hans Wingler.

mantenerse tanto el arte libre de las viejas academias, como la obra creativa aplicada de las nuevas escuelas de artes y oficios, con la pretensión de crear una síntesis entre ambas visiones.

Los seguidores de la Reforma promovieron la unión de la artesanía con la formación artística, a través de una metodología de enseñanza regida por el principio del trabajo práctico de proyectos y no por la copia, según lo que dictaba lo tradicional (Wingler, 1983a). La exigencia de la fusión entre arte y artesanía se encuentra íntimamente relacionada con el principio de formación en talleres, implementada en todas las escuelas de artes y oficios. Al referirse a la formación en talleres, Semper aseveró que esto posibilita la supresión de academias y escuelas de artes y oficios (Dopazo, 2010). Aquí se constituye el antecedente de la idea de la escuela unificada de arte que Gropius pretendió implementar con la Bauhaus.

El ideal de los reformadores de las escuelas de arte alcanzó su cúspide en la escuela unificada de arte, con la incorporación de la formación del arte libre, la eliminación de la formación desarrollada en las academias, así como de la formación tradicional del arte aplicado, impartido en las escuelas de artes y oficios. Este movimiento también promovía la incorporación de la Arquitectura a los procesos formativos implementados en la formación monopolista propia de las academias de construcción y de las escuelas técnicas superiores.

La Revolución de Octubre de 1917 apoyó plenamente desde Rusia, las propuestas de reforma de las escuelas de arte. Los primeros años del socialismo fueron escenario de políticas educativas y artísticas definidas por la experimentación,

aspecto reflejado en programas reformistas, entre los que se destacó el programa de arte promovido por Anatoli Lunacharski y sus seguidores, quien fuera director del comisariado para la instrucción desde 1917 hasta 1929 (Ibarrola y Aimú, 2017). El propósito de esta institución se centraba en redefinir la función del arte en la nueva sociedad socialista y en la reorganización de las instituciones. Se exigió entonces, la eliminación de las diferencias en los criterios de clasificación para el pintor y el rotulista, el escultor y el estucador; además, se pretendió impulsar la artesanía a la categoría de arte.

En el programa sobresalía la creación de los talleres libres de arte, los cuales debían sustituir a las instituciones zaristas. Así, en su obra *Arte nuevo en Rusia* de Konstantin Umanskij (1920), se declara que la artesanía artística sería privilegiada en los talleres de arte libre, en conjunto con las pautas artísticas modernas. También se determina que los talleres libres serían transformados por el Estado en elementos activos de la vida industrial, y que estos debían ser fortalecidos en su base económica mediante el incremento de su productividad (Boersma, 2017), (Cardona y Rodríguez, 2018).

Por tanto, se produjo un avance importante cuando se instauraron talleres productivos y rentables dentro de los planteles, que contribuyeron a su mantenimiento económico. No se trataba de establecer una coordinación entre docencia e industria, sino de integrar la producción con el centro educacional.

Un decreto estipulado por Lenin en 1918 dio lugar al nacimiento del *Wkhutemas* (Asenjo, 2007), entre cuyos propósitos figuraban el impulso de la artesanía y la

producción, en beneficio de la economía nacional, la formación de artistas prácticos de nivel elevado y la inclusión de elementos artísticos en la formación de arquitectos. Estos objetivos encontraron un obstáculo en la polémica ideológica que caracterizó el interior del propio Wkhutemas y su relación con el Instituto para la Cultura Artística INCHUCK. Dos posiciones prevalecían en el seno de la escuela: la de los aplicados, y la de los constructivistas y productivistas. Los primeros reclamaban que las artes decorativas fueran más valoradas, en tanto los segundos demandaban la incorporación del arte al ámbito productivo y de la vida diaria (Cardona y Rodríguez, 2018).

Por otra parte, la Bauhaus fue la escuela de arte que concientizó de manera más profunda los principios reformistas e investigó para hallar soluciones prácticas al respecto. Adoptó el antecedente del Wkhutemas ruso por encima de otros. Al mismo tiempo, la Bauhaus trascendió sus fundamentos y se transformó en el arquetipo de la enseñanza del Diseño al crear las bases metodológicas del trabajo en función del proyecto.

Fundamentos de enseñanza y aprendizaje de las prácticas de diseño en la Bauhaus

Los fundamentos académicos del Diseño y la Arquitectura modernos que se expresan en la aseveración “la forma sigue a la función” (Sullivan, 1959, p. 202), fueron preconizados por esta escuela alemana. Tres fundamentos de la similitud entre el Wkhutemas ruso y la Bauhaus alemana han sido planteados por Wick (2012): la creación de los talleres de producción, la aplicación del arte en la artesanía y la intervención de los artistas en las labores de Diseño y el trabajo por proyecto. En

relación con el formato curricular sobresale de igual manera, la impartición del *Vorkurs*, un curso básico a partir del cual el estudiante debía seleccionar una especialidad, modalidad que está presente en la Bauhaus desde sus comienzos, pero con una naturaleza diferente a su par ruso con su curso fundamental *Rabfak*.

Basado en los principios de una academia unitaria de arte libre y arte aplicado, y al tomar elementos de las antiguas escuelas de artes y oficios y de las academias de arte, el arquitecto Walter Gropius, antiguo colaborador de Peter Behrens, creó la legendaria Bauhaus estatal de Weimar. Es posible examinar los fundamentos pedagógicos de la Bauhaus mediante sus diferentes programas educativos (1919, 1921, 1925 y 1932) y las obras de sus docentes; no obstante, como ya se ha considerado, dichos planes no presentan un carácter total ni uniforme.

Todo lo contrario, se trata de nociones disímiles, como lo fueron las personalidades de quienes ejercieron la docencia en la Bauhaus. Destacan en este ámbito, el exhaustivo análisis realizado por Hans Wingler (1980b)² que se valió de diversas publicaciones, y el extraordinario análisis de la escuela alemana realizado por Rainer Wick (2012) en lo que respecta al aspecto pedagógico.

El programa de la Bauhaus correspondiente al año 1919 estableció el fin fundamental del plantel: que todo alumno debía aprender un oficio. No se trató de un plan de estudios en sí, sino de un vasto catálogo de oficios, evaluados desde una óptica predominantemente pedagógica, en la que la artesanía se entendía como una

² Wingler publica en 1980 su obra titulada *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlín, 1919-1933*, en la que recopila varias publicaciones realizadas durante el tiempo de vigencia de la escuela.

labor práctica, destinada a sensibilizar al artista ante las cuestiones formales y el conocimiento de los materiales, así como ante las técnicas de transformación y la manipulación de estas.

Históricamente fue malinterpretado el hecho de que para la Bauhaus, la artesanía fuera un medio y no un fin, y como consecuencia surgieron traducciones pedagógicas mal intencionadas en la docencia del Diseño y de las artes plásticas. Esta noción se ha modificado paulatinamente con el devenir de diferentes programas de estudio. El principio establecido por Gropius con respecto a una doble cualificación artístico-artesanal, entendía el aprendizaje obligatorio de un oficio por parte de los alumnos en los talleres de la institución, como una táctica que perseguía la certificación externa de la Bauhaus como plantel docente, puesto que al final de los estudios se presentaba un examen oficial ante la cámara local de artesanía (Wick, 2012).

Uno de los indicadores de identidad que ha definido a las escuelas de artes hasta nuestros días, es la formación en talleres de diferente naturaleza, no siempre de carácter productivo. El estudio pormenorizado de la metodología de enseñanza y de la producción de los talleres de Diseño de mobiliario y metal, trasciende los límites del presente análisis, ya que nuestro propósito radica en el estudio general de la estructura de la enseñanza artístico-técnica circunscrita al campo del Diseño.

La evolución de los objetivos de la enseñanza es detectable en el estudio de los distintos programas. Así, en el fundacional en 1919 se plantea que la Bauhaus pretendió formar arquitectos, pintores y escultores de todos los niveles, para que fueran buenos artesanos o artistas independientes, y futuros artistas industriales con

la capacidad de configurar edificios en su totalidad (Wick, 2012). Los estatutos instaurados dos años después se refieren a la formación de personas con talento artístico como artistas creadores, escultores, pintores, arquitectos. En 1925 se establece como propósito la formación de personas con talento artístico para la creación, en el campo profesional de la artesanía, la industria y la construcción.

En el plan de estudios del mismo año aparecen especificados dos propósitos diferentes con respecto a la transición hacia el arte industrial: primero, la formación de personas dotadas de talento artístico en relaciones artesanales y técnicas formales, destinadas al trabajo común de la construcción; y segundo, la labor práctica de experimentación en construcción de casas y mobiliario, y el desarrollo de modelos estandarizados orientados a la industria.

Precisamente, a fines de 1925 la industria y la técnica se convierten en centros de interés, y ciertamente sucede lo mismo con la Arquitectura a partir de 1930. La formación técnico-científica siempre será considerada como complemento de la artística, y el binomio técnica-industria se hará cada vez más visible como propósito de la Bauhaus durante su corto periodo de vigencia.

De modo que, los estudios se clasificaban en dos vertientes: por un lado, la enseñanza preliminar o curso básico, y por otra, la enseñanza principal o de especialización. Estas a su vez, se dividían en enseñanzas de taller, mediante el trabajo con materiales y herramientas aplicadas en la realización de proyectos, y en las enseñanzas de la forma como la abstracción y la composición. Debido a las tensiones entre artistas “libres” y “aplicados”, el curso básico sufrió diversas

modificaciones a lo largo de la historia; al final desaparecieron los talleres en los que predominaba la producción artesanal con arcilla, piedra y vidrio, y se mantuvieron los de naturaleza industrial: impresión tipográfica y artística, metal, color y tejido (Wick, 2012).

El estudio de las diversas propuestas del curso básico durante la breve historia de la Bauhaus pudo aportar elementos esclarecedores con respecto a la formación básica de diseñadores, que en la actualidad son de gran influencia para las escuelas de Diseño. El curso preliminar comprendía los contenidos básicos o esenciales de la formación posterior, y su carácter práctico pretendía inducir al alumno a la autoexploración. Tras finalizar dicho curso se adentraba en la especialidad, relacionada con las artes plásticas y el diseño industrial, gráfico y arquitectónico.

Además, en la especialidad existían dos niveles: el primero se centraba en la enseñanza principal correspondiente a los conocimientos científicos, técnicos y prácticos para el trabajo en los distintos campos o especialidades, mientras que el segundo se enfocaba en la labor artesanal desarrollada en los talleres. De esta manera, las clases se complementaban con los trabajos prácticos de experimentación, y se fomentaba el sentido de la labor creadora y la calidad industrial. En un tercer nivel, y sobre la base del saber técnico y la destreza profesional, comenzaba la ejecución libre de proyectar. Aunque con leves diferencias en su planteamiento, dicha segmentación perduró durante los diversos programas.

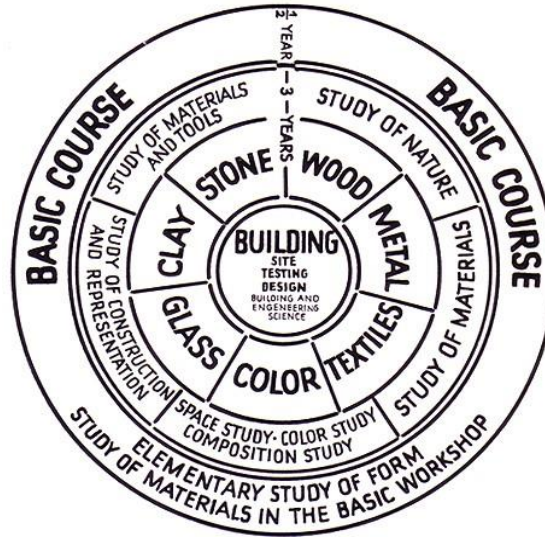


Figura 2. Diagrama curricular de la Bauhaus elaborado por Gropius en 1922. Fuente: (Itten, 1964)

De forma gradual, su programa educativo evolucionó hacia la especialización y el abandono progresivo de la formación de creadores generalistas. Bajo la dirección de Mies Van der Rohe, en 1932, las artes plásticas se aislaron del conjunto productivo del plantel para convertirse en un añadido de una escuela superior de Arquitectura y Diseño, en la que la formación de profesionales especialistas prevalecía sobre la de creadores generalistas.

La implementación del *Vorkurs* o curso preliminar como nivel inicial de formación artística no constituye una contribución exclusiva de la Bauhaus. Su proverbial reputación es responsabilidad de la personalidad creadora de Johannes Itten, quien lo impartió desde 1919 hasta 1923. El propio Itten escribiría después que el curso preliminar intentaba atender a los alumnos que manifestaban interés artístico, pero no determinaba por sí mismo una asignatura de enseñanza especial, ni equivalía a un nuevo método educativo (Wick, 2012).

De acuerdo con Itten, el curso debía cumplir tres objetivos: primero, propiciarle a los estudiantes la posibilidad de elegir una profesión, a través de los trabajos prácticos que lo ayudarían a descubrir el material que más les interesaba; segundo, desatar las fuerzas creativas del alumno, despojándolo a su vez de convencionalismos muertos; y por último, preparar a los educandos en cuanto a las leyes esenciales de la creación plástica relativas a la forma y el color.

Las intenciones pedagógicas del curso preliminar impartido por Itten trascendieron la simple formación artística profesional, pues esperaban una que combinara los aspectos espirituales, anímicos y físicos del hombre. El trabajo semestral estaba conformado por una serie de ejercicios de improvisación y construcción; luego de los estudios bidimensionales se procedía al trabajo tridimensional con distintos materiales. En su totalidad, su enseñanza se fundamentaba en un análisis general de contrastes que incluía la enseñanza de formas y colores, el claro-oscuro, el ritmo y las formas expresivas, así como los estudios de materiales y texturas, los que fueron debatidos y expuestos en sus efectos de contraste (Itten, 1964).

La tradición del movimiento reformista de Rousseau, Pestalozzi y Froebel, entre otros, se evidencia en la pedagogía de Itten. Al igual que los teóricos mencionados, este profesor pretendió, mediante un proceso de apropiación libre y caprichosa de la realidad y del aprendizaje independiente, fomentar las destrezas latentes en los alumnos. Para Itten, el "profesor auténtico" (Wick, 2012, p. 88) se asemeja a un jardinero que prepara el suelo y la siembra. Según Wick (2012), "él sabe que su ayuda es pequeña, pero la fuerza y el poder de la naturaleza en cambio son enormes" (p.89).

Estas palabras evocaban el naturalismo pedagógico de Rousseau mencionado en el párrafo anterior. Como plantea Wick (2012), Itten respetaba al individuo y sus potencialidades creativas, al punto de considerar como máximo principio, el acercamiento a la particularidad de cada estudiante, y siempre le parecía dudosa la apropiación por parte de los alumnos del estilo de sus maestros, como ocurrió en cierta manera con Kandinsky y Klee.

Puesto que la cifra total de estudiantes nunca sobrepasó los 150, era posible en la Bauhaus brindar una atención personalizada; sin embargo, en el caso del Wkhutemas ruso esto no era factible, pues llegó a tener 1500 estudiantes. La atención individualizada y el poco número de alumnos constituyeron elementos identitarios de la escuela alemana en general, y no específicamente del curso preliminar. Precisamente, estos indicadores se apreciarán de forma constante en la mayor parte de las escuelas oficiales de artes y oficios del viejo continente.

El taller – laboratorio de la Bauhaus en los procesos productivos

La absorción del estilo de los maestros por parte de los estudiantes se ha considerado como una amenaza perenne en la educación en aquel tiempo, debido al vínculo informal profesor-alumno que promovió la pedagogía reformista en algunos planteles europeos. En el ámbito de dicha pedagogía, es preciso mencionar al Movimiento de Educación Artística, que influenció notablemente en el pensamiento pedagógico de Itten (Wick, 2012).

En su libro *“El niño como artista”*, compendio de la exposición del mismo nombre realizada en Hamburgo en 1898, Carl Götze (citado en Belver, 2002) expone varias

teorías referentes a dicho movimiento. Este autor asevera que los principios esenciales constructivos se revelan de manera más fluida, cuando el niño es capaz de desarrollar con entera libertad sus destrezas orgánicas. De esa forma se impone su talento, materializado gradualmente en la trayectoria que le corresponde (Belver, 2002).

Itten halló criterios que corroboraban su pensar en el breve texto "*Pintar y dibujar*", de Henrich Scharrelmann (citado en Bever, 2002). De acuerdo con Scharrelmann (citado en Bever, 2002), las formas matemáticas básicas de todo dibujo son la línea recta, el triángulo, el cuadrado y el círculo; pueden incluirse también el óvalo y la elipse. Asimismo, la noción de *learning by doing*, propugnada por el reformista pedagógico norteamericano John Dewey, repercutió en la pedagogía de Itten, al igual que las críticas de Hermann Muthesius relacionadas con el abrumador cientifismo y objetivismo que caracterizaban la enseñanza artística en Alemania (Wick, 2012).

A esto se suman las ideas de Joseph August Lux, las cuales sobresalen dentro del ámbito reformista que aportó a la conformación de la pedagogía de Itten. En su texto "*El nuevo arte industrial en Alemania*", Lux (1908) (citado en Wick, 2012) extiende los criterios reformadores sobre pedagogía del arte a todos los niveles de la enseñanza, y al respecto propone que esta deberá basarse en las potencialidades creadoras del alumno y no en las nociones prefijadas por el instructor. Por tanto, expresado en términos modernos, es el estudiante, y no el profesor, el elemento principal, el protagonista del hecho educativo en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Con respecto a la sucesión de ejercicios realizados por los alumnos en el curso preliminar a cargo de Itten, Franciscono (1971) (citado en Arrausi, 2016), se señala

que la mayor parte de ellos no tenían en cuenta las dificultades formales y técnicas de la producción industrial o artesanal; en el mejor de los casos, dichos ejercicios apartaban a los estudiantes de las soluciones convencionales repetidas de mil formas, pero en el peor de los escenarios constituían un grave retraso respecto al sometimiento de la disciplina formal y técnica imprescindible para la creación aplicada.

En realidad, esta polémica entre lo artístico y lo aplicado, materializada en la controversia entre Gropius e Itten, separó finalmente a educandos y docentes en dos grupos: los que defendían el arte aplicado y los partidarios de un arte “de las musas” (citado en Arrausi, 2016 p.37) como lo describía el propio Itten. Las labores de taller realizadas en la Bauhaus bajo su dirección tienen como rasgos distintivos un lenguaje de formas claro y geometrizable, además de una dureza formal que contradujo la espontaneidad de los estudios comprendidos en el curso preliminar. Rainer asegura que a Itten no le atraía el desarrollo de formas novedosas definidas de manera funcional, sino que se interesaba más por la transmisión de experiencias al campo de la creación aplicada, mediante las formas y los materiales adquiridos en la clase preliminar (Wick, 2012).

Tras la separación de Itten de la Bauhaus en 1923, lo sustituyeron Moholy Nagy en ese año durante el curso preliminar, y dos años más tarde, Josef Albers. Cada uno de ellos se responsabilizó con un semestre del *Vorkurs*. Itten negaba el propósito preconizado por Gropius sobre una integración de arte y técnica, pero Nagy pretendía conciliar el arte con los medios técnicos de producción, para afianzar la presencia de lo artístico en la sociedad industrial (Basso y Staudt, 2010).

En relación con el criterio de Nagy sobre lo artístico, Wick (2012) destaca que sus aspiraciones no se orientaban al bosquejo de la realidad existente, o a la búsqueda de lo puro y eterno del arte al que se refería Kandinsky, o a la creación de una imagen ideal del hombre del que hablaba Schlemmer. La meta del sustituto de Itten era la dominación productiva del mundo real teórico-urbano, propio de la era industrial. Para lograrla, Nagy rechaza los soportes y las técnicas tradicionales de Itten como la pintura sobre madera y se adscribe a la película, la fotografía y la tipografía.

Se ha reconocido ampliamente su proximidad a los constructivistas y productivistas rusos, en lo que respecta a su contradicción a las corrientes individualistas del arte. De igual modo, su productividad se demostró en la intención de hacer óptimo no al funcionamiento, sino al conocimiento del yo en el ámbito técnico, por lo que fue considerado como revolucionario dentro del sistema. Su interés primordial se centró en la evolución del capitalismo mercantilista por su significado alienante, hacia una utilidad de tipo individual vital, que considera al hombre como un ser social.

Por tanto, Andreas Haus, entre otros autores, lo ubican cercano al pragmatismo funcionalista, fundamentalmente en los trabajos sobre metal, y aunque en su curso, Moholy Nagy enfatizó en la racionalidad, es entendido como un programa educativo, cuya concepción se destinó a resumir la intuición y el intelecto desarrollados en los talleres (Wick 2012).

Itten y Schlemmer tuvieron la iniciativa en la creación del taller del metal, que en esa etapa elaboraba productos de tipo decorativo, y recurría esencialmente a los

elementos constructivistas, algo que puede constatarse en la mayor parte de los productos de la época. En 1923 el taller fue transformado por la actividad de Moholy Nagy de forma drástica, al nivelar diseño y producción a la vez que desechó los métodos artesanales de producción.

También implementó los principios constructivos de la Bauhaus de Gropius (*Grundsätze der Bauhausproduktion*), bajo el criterio de que la creación de un objeto que requiere obligatoriamente indagación previa sobre su identidad, pues deben corresponderse su propósito con las funciones que le son atribuidas en la práctica, además de ser estético, barato y consistente (Gropius, 1925, citado en Wick, 2012). A partir del modelo de Moholy Nagy, diversos talleres y el taller del metal elaboraron productos simples para la producción industrial que la industria adquirió mediante retribución.

El legado de la Bauhaus y la Hochschule für Gestaltung (HfG) en las prácticas contemporáneas de diseño

Se considera que la elaboración industrial es una necesidad social y cuenta con un propósito liberador. Los productos industriales facilitan la vida, satisfacen las necesidades y abaratan los costos si se les compara con los artículos artesanales, que generan además, diferencias con la tradición. Si se mira desde lo contemporáneo, sorprende la elaboración de objetos sencillos para la industria por parte de los aprendices desde los inicios de su formación. En la actualidad, ese nexo con la industria se dificulta por la progresiva multiplicidad de los sistemas de producción, comercialización y distribución. No obstante, esto constituye una meta trazada por algunas escuelas de Diseño.

Los aportes de índole pedagógico realizados por Moholy Nagy, distan de la herencia de Itten, aspecto que justifica la relevancia de sus escritos más importantes: *Kunst der Farbe* (Elementos del color, 1978) y *Mein Vorkurs am Bauhaus* (Curso básico de la Bauhaus, 1963). La obra de Albers "*La interacción del color*" (1963), cuya vigencia se demuestra en las reediciones, ha devenido un clásico y material obligado de consulta en los diversos niveles de la didáctica del Diseño. Los dos trabajos teóricos de Moholy Nagy, salidos a la luz 30 años antes, en el apogeo de la conceptualización de la comunicación visual, y reeditados en alemán en 1967, aún no son traducidos en su totalidad al idioma español. No obstante, a través de sus obras, el pensamiento de la Bauhaus se propagó en Estados Unidos gracias al trabajo realizado por la *School of Design* creada por él en 1938 en Chicago (Wick 2012).

La expansión de la Bauhaus trascendió las fronteras europeas para alcanzar Japón y Estados Unidos, país al que llega a través de la inmigración de docentes y estudiantes. La repercusión en lo pedagógico era una realidad en la escuela de Weimar, aun en su clausura en 1933. Los centros de enseñanza de Arquitectura y Diseño de diversas naciones todavía cuentan con rasgos característicos aportados por la teoría de la experimentación con materiales y el color, y con la perspectiva paradigmática del *Vorkurs*.

Como ejemplo de esto resalta la Escuela de Diseño Shillito en Sídney, fundada por Phyllis Shillito (Wick 2012), institución que llegó a instrumentar un curso basado en los criterios del *Vorkurz*, fundamentalmente en lo referido al color y su aplicación y a los principios generales del Diseño. Shillito insistía en la idea de la necesidad de una formación general del diseñador, y consideró además que si el estudiante se adueñaba

de los principios del Diseño, sería capaz de diseñar cualquier producto, sin importar su naturaleza (O'Connor, 2013).

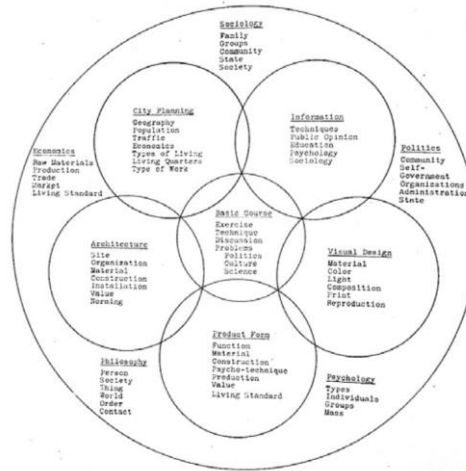


Figura 3. Diagrama curricular de HfG de Ulm en 1951. Fuente: (Scholl & Aicher, 1951).

En el año 1953, la *Hochschule für Gestaltung* (HfG) fue creada en Ulm por varios intelectuales, entre los que se encontraban los esposos Inge Scholl -escritora- y el diseñador Otl Aicher. Con esta institución se pretendió contribuir a la reconstrucción del Estado alemán, desvalorizado tras la Segunda Guerra Mundial (Miranda, 2016). Su primer director fue Max Bill, egresado de la Bauhaus y quien llevó la ideología de dicha escuela a la institución recién creada.

El flamante director se pronuncia: “De la taza de café a la urbanización”, (Spitz, 2002, p. 161). El título del discurso pronunciado por Bill en la inauguración de la HfG dejó claro el propósito de esta institución, que buscaba sobrepasar el legado de la propia Bauhaus (Bill, 1954, citado en Vega, 2014). La nueva institución se inauguró de manera oficial en 1955, pero sus clases ya habían iniciado en 1953 en lugares

temporales. En su primer curso contaron con 21 estudiantes y con la competencia de docentes de la Bauhaus como Josef Albers y Johannes Itten.

Fiel a la herencia de la Bauhaus, la nueva institución privilegió la actividad práctica en el plan de estudios, centrado además en la formación del estudiante de Diseño en lo social y en lo cultural; por tanto, se incluyeron materias como política, filosofía, economía, sociología y psicología.

Desde el primer período de la HfG se evidenció el influjo de la Bauhaus en el quehacer de Max Bill, quien continuó con los principios expresionistas del modelo de esta escuela. La estructura del edificio que sirvió como sede delata la importancia que se le concedió a los talleres, por la elección de ambientes espaciosos para la práctica como piedra angular de la enseñanza. Por su parte, el plan de estudios mantuvo lo de la Bauhaus, el curso preparatorio de un año, seguido de tres años dedicados a la especialización distribuida en los departamentos de Arquitectura, Información y Cine, Diseño Industrial y Comunicación Visual (Spitz, 2002).

No obstante, resulta importante destacar el accionar de profesores que, desde la teoría impartida en sus cursos, enfatizaban en aspectos como los diversos métodos de producción, la tecnología y la ciencia de los materiales. Las principales contradicciones entre estos docentes encabezados por Tomás Maldonado, defensores de una concepción científica en la didáctica del Diseño, y el grupo de seguidores de la Bauhaus, liderados por Bill, comenzaron a hacerse notables en 1956. La relación entre ambas posiciones discrepantes dio lugar a un antagonismo entre la concepción del artista en toda su integridad y el diseñador centrado en el proceso productivo industrial,

o visto de otro modo. Se enfrentaban en esta contradicción, la formación amplia y general de la escuela Bauhaus y la especializada, sustentada eminentemente en lo científico.

El Diseño basado en la industria

La salida de Max Bill de HfG en 1958 estuvo condicionada por el triunfo que según esta figura había logrado en la institución, lo que él consideraba como “degeneración tecnocrática de una idea adecuada” (Bill, 1955, p.55). Este paso marcó el final de una didáctica del Diseño basada en lo artístico y el comienzo de una fase en la que se priva al Diseño del aporte de la cultura, la historia del arte y las concepciones estéticas, en la búsqueda del fortalecimiento de la ciencia desde el racionalismo.

Este proceso implicó cambios radicales como la supresión en el curso básico del estudio del color (Campos, Roldán y Moya, 2017), pero la enseñanza de las ingenierías continuó su proceso de desarrollo, aspecto en el que Gugelot y Walter Zeischegg jugaron un rol esencial. Se implementaron además otros saberes que abarcaron diversas áreas del conocimiento como la antropología, la psicología experimental, la ergonomía, la fisiología, la programación lineal, el análisis matricial, matemático y vectorial, la epistemología, las matemáticas, la teoría de la percepción y la cibernética. Paralelamente, desde el Departamento de Construcción, Wachsmann y Ohl desestimaron los elementos poéticos de la arquitectura, al privilegiar la enseñanza de la construcción de viviendas y en particular de los elementos prefabricados.

Estas drásticas modificaciones impuestas en la HfG alcanzaron incluso, el Departamento de Integración Cultural. Algunas asignaturas como la historia, la ciencia

política, la psicología y la filosofía fueron redireccionadas hacia la especialización de los estudiantes. Todas estas materias habían sido integradas en la Bauhaus con el objetivo de rectificar las concepciones antihistóricas del programa de estudios en sus inicios. Las concepciones estéticas promovidas por Max Bense, jefe del citado departamento en el periodo comprendido entre 1954 y 1958, defendían las llamadas estéticas matemática y tecnológica, y reconocía en ambas un sentido objetivo y material que relegaba la visión cultural para dar paso a la racionalidad (Rocker, 2010).

Bense, opuesto a la concepción estética del gusto, promovió la noción empírica–racional de la constatación (Luxán, 2014), e instauró en este periodo, el predominio del pensamiento de Abraham Moles como docente de la HfG entre 1961 y 1966, y de autores como Charles Peirce, Norbert Wiener, Charles Morris y el teórico de la comunicación Claude Shannon, quien incidió decisivamente en la naturaleza de los contenidos impartidos en la institución.

Como consecuencia, el reforzamiento de la relación del Diseño con la industria constituyó un objetivo primordial en la enseñanza de la HfG hasta 1958. Esta institución, valiéndose de los llamados grupos de desarrollo, operó como agencia de servicios de Diseño, entre otros, y realizó sólidos y complejos proyectos de productos como trenes para las vías elevadas de Hamburgo, equipos de sonido para Braun y la identidad corporativa de la compañía aérea Lufthansa.

El alcance de los proyectos contribuyó a consolidar el prestigio de la escuela y se logró incluso una amplia muestra expositiva que contó con la autoría de docentes y estudiantes en 1958 (Luxán, 2014). Estos resultados propiciaron, además, mejoras no

solo en la didáctica del Diseño y en el enfoque autoevaluativo, sino también en la consolidación y actualización de los contenidos. Puede afirmarse entonces que el giro ideológico experimentado en la HfG derivó en una mejora de los aspectos estructurales y metodológicos.

Como consecuencia de lo anterior, se obtuvo el perfeccionamiento del curso básico y del programa, que a su vez propició la entrada de saberes disciplinares tecnológicos, teóricos y científicos, mejor relacionados con los métodos productivos característicos del periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial. Ello posicionó el llamado modelo ULM (Luxán, 2014), paradigma del Diseño que ha trascendido hasta los tiempos actuales.

En ese sentido, Bonsiepe (1999) considera que la mayor parte de los profesores de Diseño contaban con experiencia en el campo del arte y aunque su formación no se correspondía con el área de la ciencia, se logró una contribución de su parte al fortalecimiento de la relación entre ciencia y Diseño. Este autor considera como difícil el tránsito del Diseño de lo precientífico a lo científico, por tratarse además de un proceso complejo tanto en docentes como en estudiantes.

Los profesores que se integraron tiempo después a la escuela, privilegiaron la ciencia sobre el Diseño y con su quehacer incrementaron la contradicción existente entre ambos. Esta situación condujo a la destrucción del mito de la concepción de proyecto y su misteriosa creatividad (Bonsiepe, 1999).

En los años finales del siglo XIX, la formación académica en las escuelas era principalmente artística, pero de manera gradual se incorporaron los perfiles tecno-

científicos después de la década del 60 del siglo XX. Aunque la didáctica del proceso formativo para el profesorado está bien definida desde sus orígenes y su desarrollo evolutivo arroja aspectos de interés, este tema no responde al objetivo de la presente investigación.

Resultan ampliamente reconocidos los aportes de la HfG a la visión sistemática del Diseño, al dotar a su pedagogía de un enfoque científico. Si bien existen acertados señalamientos críticos que apuntan a insuficiencias metodológicas por basarse únicamente en análisis de mercado, ergonómicos y datos técnicos, la inclusión de la ciencia en la enseñanza del Diseño estimuló el posicionamiento de los saberes científico-técnicos, la amplia utilización del método de análisis y síntesis, el fortalecimiento de las relaciones con la industria, el estudio de los problemas y las mejoras en la selección y argumentación de alternativas proyectuales.

Ya en los años 60, Tomás Maldonado abogaba junto a Walter Zeischegg y Hans Gugelot, por un enfoque menos científicista e insistieron sobre la esencia del Diseño que no debía limitarse a ser un método analítico (Miranda, 2016). Se dio entonces una situación singular; en la Exposición de Bruselas celebrada en 1958, Maldonado planteó la necesidad de formar un diseñador con criterio como decisor ante los problemas de las empresas, y argumentó además en una publicación, que el diseñador no es artista, ni es arte el Diseño, y tampoco es el elemento estético el sustento en el que conceptualmente este se basa.

Un aspecto notable en este periodo lo constituye el rol desempeñado por la revista *Ulm*, que a través de sus 19 números publicados entre los años 1958 y 1968

emergió como portavoz internacional de los resultados logrados por la escuela de Ulm como institución docente. Esta publicación trascendió lo meramente documental para disponer un espacio de profundización crítico-reflexiva sobre la metodología y la didáctica del Diseño, que la llevó a encabezar las revistas contemporáneas (Vega, 2014). La historia de este órgano se divide en dos etapas: la primera que sirve de escenario a los 5 primeros números de formato cuadrado, enmarcados entre los años 1958 y 1959, y la segunda que contiene los 14 números publicados en A-4, entre 1962 y 1968.

El equipo editorial por encima del formato, se distinguió como rasgo definitorio de ambas etapas, ya que en la primera, la dirección de la revista fue asumida por los directivos de la escuela, mientras que en la segunda, Gui Bonsiepe, Renate Kietzmann y Tomás Maldonado integraron el consejo editorial. A favor de estos docentes debe decirse que, lejos de proponer un enfoque monolítico del Diseño como algunos investigadores afirman, ellos siempre respetaron y tuvieron en cuenta el rol cultural del Diseño en la empresa industrial. Fueron contundentes en sus discrepancias en cuanto a los elementos que deben estar presentes en la didáctica del Diseño, y sobre manejo de la conexión entre Diseño y ciencia.

Según Gui Bonsiepe, Tomas Maldonado logró transformar una revista de escuela o "*house organ*", en una revista científica que, con visión desprejuiciada, imparcial y sin adeudos previos llegó a convertirse en una fuerza singular y positiva (Pezzini, y Gubler, 1984).

A manera de conclusión parcial puede afirmarse que en el contexto citado, coexistieron en declarada oposición, dos polos sobre el objetivo de la educación. La corriente liberal privilegiaba la enseñanza utilitarista y con las bases en la pedagogía industrial propia del siglo XVIII. En la mitad del siglo XX se impondría un enfoque científicista de la educación concebida a partir de objetivos medibles. En el otro polo se ubicó la corriente reformista, defensora de un proceso formativo de la personalidad del individuo, que lo hace tener una visión libre y crítica. Esta posición se alejó de un enfoque utilitario y mercantilista para dar a la educación un sentido integral y humanista, y además de índole política y social al responsabilizar al Estado de la educación formadora de ciudadanos libres y no obreros que representaran únicamente una mano de obra hábil.

El aprendizaje y la aplicación del conocimiento técnico, entendido como artesanía, en la concepción educativa es considerada como un fin en sí mismo, por tanto la enseñanza es percibida desde lo empírico, con un proceso de aprendizaje sustentado en la repetición y la observación. Es a partir de los años 90 del siglo XIX que se le concibe como medio de enseñanza.

Gracias a la experiencia acumulada en los diversos procedimientos y en la utilización de materiales, se logró alcanzar un plano superior según la propuesta de los reformistas, caracterizado por un conocimiento sustentado en la experimentación, además de la inclusión de la investigación en el proceso de enseñanza como forma de profundización de los saberes adquiridos. Es en ese punto en el cual la educación como proceso no se ve limitada al logro que supone el cumplimiento de sus objetivos instructivos, sino a investigar como una forma de lograr el conocimiento.

Puede considerarse como otra conclusión, que en la segunda mitad del siglo XIX y como consecuencia del acercamiento del arte industrial, con las nuevas formas de arte, surgieron los llamados museos pedagógicos, que en Europa constituyeron la base de la enseñanza del Diseño, y que además propusieron algunos modos de integración entre la enseñanza y la producción.

La llamada Reforma de las escuelas de artes y oficios sirvió de plataforma para que las corrientes antiacadémicas abogaran por cambios drásticos en la teoría y en la práctica de la formación artística europea, de finales del siglo XIX. En el periodo comprendido entre 1919 y 1933, la Bauhaus fue la institución paradigmática de la didáctica del Diseño, al responder mejor que sus homólogas a los planteamientos reformistas.

Si bien no es posible considerar un pensamiento teórico único, el estudio de la pedagogía de la Bauhaus ha sido posible gracias al análisis de las posiciones pedagógicas que defendían sus docentes, problemática aún no resuelta que se establece en la relación arte-técnica-producción. Por otra parte, resulta relevante el carácter trascendente de la organización y de los elementos curriculares, entre los que se encuentran la enseñanza desde la práctica, dividida en la enseñanza de la forma y en talleres, el curso preliminar que incluyó el estudio de los materiales en los talleres, y los aspectos de la forma y rasgos metodológicos, entre los que se destacaron la concepción del trabajo por proyectos y la experimentación de los materiales.

El alcance de la Bauhaus extendió sus fronteras a Estados Unidos, país de destino para muchos de sus profesores durante el segundo conflicto bélico mundial.

Por su parte, en Alemania fue adoptado un modelo similar por la HFG en el año 1955, y enriquecido con diversas disciplinas teóricas y del campo de las ciencias, impulsadas por la promoción del desarrollo en las esferas investigativa y de la enseñanza del Diseño Industrial y la Comunicación Visual.

El año 1958 Max Bill abandona escuela de Ulm y esto determinó grandes cambios en la enseñanza de dicha institución, antes pautada por la Bauhaus. Se fortaleció lo científico con un enfoque racionalista. Las modificaciones alcanzaron a las asignaturas humanísticas que habían sido introducidas bajo el enfoque anti historicista de la propuesta bauhausiana, y ante la segmentación exagerada de los saberes impartidos.

La experiencia pedagógica resultó fortalecida a partir de las contradicciones entre las dos diferentes concepciones de la enseñanza. Paralelamente, la HfG consolidó los nexos con la industria en los años siguientes mediante las prácticas contemporáneas de diseño incluidas en los procesos formativos.

3.2 Las prácticas contemporáneas del Diseño como parte de la enseñanza en las carreras de Diseño Gráfico en México, Colombia y Argentina

En materia de desarrollo resulta ampliamente reconocida la importancia de los modelos de vinculación, pues mediante su accionar se activan las conexiones de las competencias que los estudiantes han adquirido en el ámbito de la producción. Los nexos entre la universidad y la empresa constituyen la vía de inserción del profesional en la sociedad a la que pertenece. La interrelación que se establece entre ambas

entidades tiene una intención colaborativa que propicia la profundización de lo aprendido por el estudiante.

Institucionalización de la carrera de Diseño Gráfico en México, Argentina, Brasil y Colombia

No obstante, la formación del diseñador gráfico se modifica de acuerdo a la visión de la carrera que oferta su profesionalización. Esto se puede constatar en un recorrido por las similitudes y diferencias que tienen las planificaciones curriculares de las carreras en varios países.

En México se oferta la carrera de Diseño Gráfico en aproximadamente un centenar de centros educativos, tanto públicos como privados, con una duración de cuatro o cinco años; dentro de su estructura existen alrededor de 50 asignaturas (UASLP, 2013). En otras IES como la UNAM, la UDLAP, la UASLP y la UNIVA se hace énfasis en el perfil ético y crítico para la práctica del Diseño, con el manejo de habilidades y destrezas provenientes del oficio gráfico para la solución de problemas visuales a través de la gestión del Diseño. Contiene fundamentos teórico-metodológicos, un manejo del espacio sociocultural y la utilización de nuevas tecnologías de la información.

Por otra parte, el incremento del comercio en Argentina ha dado lugar al surgimiento del Diseño plasmado en la comunicación editorial, la publicidad y el entorno audiovisual que desplazó la premisa vinculante de la gráfica o del dibujo para implantar una concepción del Diseño como elemento preponderante en el imaginario social (Devalle, 2009). No obstante, en Argentina surge el debate sobre las

características propias del Diseño y sobre aquellas disciplinas que asumen el reto de racionalizarla. De modo que, la discusión gira en torno al campo artístico impulsado por el movimiento del “Arte Concreto” a mediados del siglo XX.

Por tanto, se incorpora la actividad del Diseño como carrera profesional en las universidades referentes de ese país, con la Universidad de la Plata y la Universidad del Cuyo como precursoras durante la década de los 60 del siglo pasado, a las que progresivamente se sumaron hasta finales de los años 90 otras como la Universidad de Buenos Aires y la Universidad de Palermo, entre otras.

En ese tiempo, y con el auge de la comunicación y el movimiento de la información visual, se afianza esta profesión como instrumento útil para toda actividad comercial. Esto ha generado el surgimiento de distintas posturas sobre la enseñanza del Diseño Gráfico, como consecuencia de las dicotomías conceptuales sobre el enfoque curricular de la disciplina, relacionada a la praxis (Mazzeo, 2015).

En Brasil, la enseñanza del Diseño recibió una influencia directa de la Escuela de Ulm e indirectamente de la Bauhaus, pero el proceso de institucionalización no fue simple. A pesar de los esfuerzos en la planificación de algunas carreras pioneras, estas no trascendieron más allá del papel; por tanto, los currículos que se elaboraron posteriormente se basaron en esos “modelos” que nunca se pusieron en práctica y que a su vez, fueron altamente influenciados por la didáctica de las escuelas alemanas (Basso y Staudt, 2010).

En 1958, Alexandre Wollner, Geraldo Barros, Rubem Martins y Walter Macedo fundaron *Forminform*, conocida como la primera oficina de Diseño en Brasil (Cardoso,

2004), donde la enseñanza de la disciplina surgió sobre la base de la experiencia en las prácticas de diseño de aquellos profesionales, después del brote de oficinas de Diseño entre los años de 1947 y 1960.

Sin embargo, la institución educativa superior referente que dio lugar a la enseñanza sistemática del Diseño tiene lugar después de la fundación del Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) en 1951 por Lina Bo Bardi (Basso y Staudt, 2010). Allí se abrió el debate sobre la relación entre arte, artesanía, Diseño e industria y la revalorización del trabajo del artista gráfico como factor importante del sector productivo; sin embargo, el IAC cerró luego de tres años debido a la falta de recursos operativos.

En la actualidad, el Diseño Gráfico en Brasil cuenta levemente con disciplinas que abarcan contenidos básicos como la historia del Diseño en los contextos artísticos, antropológicos, psicológicos y sociológicos, los métodos y las técnicas de proyectos, los medios de representación, comunicación e información, los estudios de la relación usuario, objeto, medio ambiente, producción y mercado, además de la producción artística, la producción industrial, la comunicación, la interfaz, entre otros conocimientos específicos.

En Colombia la influencia de la práctica contemporánea del diseño comenzó con encargos gráficos para los egresados de la Universidad Nacional, exclusivamente de la escuela de Bellas Artes, conocidos popularmente como dibujantes (Bermúdez, 2015). Además de esto, en la institucionalización del Diseño tomaron como referencia los modelos alemanes desarrollados por la escuela de la Bauhaus.

Por consiguiente, en 1969 se toma el concepto elemental de la escuela alemana y se adapta a la Universidad Nacional de Colombia, con la denominación de experto en Diseño Gráfico. En este caso fusionaron la disciplina con la Escuela de bellas Artes. Es allí donde se moldearía la orientación de la educación profesional para el surgimiento de un artista nuevo en respuesta a la demanda de su momento, conocido actualmente como diseñador gráfico.

Se infiere la intención de la academia de establecer patrones de enseñanza basados en las necesidades de la industria; por tanto, el espacio para la institucionalización del diseño en el espacio colombiano sucumbió ante la tendencia de reciclar y transmitir contenidos influenciados por posturas gráficas y academias extranjeras como el *Art Decó*, utilizado como grafía en los medios locales (Bermúdez, 2015).

A pesar de este panorama, el Diseño Gráfico se ha transformado drásticamente desde el año 1961 en la educación superior colombiana. Las asignaturas que propendían el trabajo manual y la concepción del Diseño como artista gráfico han disminuido, y la profesionalización del oficio ha puesto en evidencia el afán por integrar la operatividad en el manejo de las nuevas tecnologías de la información; sin embargo, esto ha conducido a que varios centros de estudios e investigadores del Diseño busquen definir la metodología para acercar al Diseño a otras disciplinas de prestigio.

La enseñanza del Diseño Gráfico en Colombia a mediados del siglo XX

En el ámbito colombiano, el Diseño Gráfico arrancó su proceso de enseñanza en el año 1961, a partir del quehacer académico de Eugenio Barney Cabrera, quien insertó los estudios de Dibujo Comercial-Carteles como carrera en la Escuela de Bellas Artes. Además concibió e insertó un curso de Diseño Gráfico con una duración de 4 semestres. Por su parte, en 1967, la Universidad Jorge Tadeo Lozano impartió por primera vez el programa de Diseño Gráfico en Colombia, creado por Ana de Jacobini y David Consuegra (Santamaría, 2015).

Es esa institución colombiana la pionera en la formación de los primeros egresados como diseñadores gráficos. En 1969 comenzó la carrera de Diseño Gráfico en la Universidad Nacional de Colombia; y, en adelante esta tendencia fue indetenible hasta lograr que en la actualidad esta oferta está vigente también en otras IES colombianas, como la Corporación Unificada Nacional de Educación Superior (CUN), Taller 5, la Fundación Universitaria del Área Andina y la Fundación Los Libertadores (Santamaría, 2015).

En la década del 70 se extiende la práctica del Diseño Gráfico, que se materializa en la realización de exposiciones nacionales, en las que destacan carteles, logotipos y marcas correspondientes a empresas, festivales y eventos. En 1976 se funda la Asociación Colombiana de la Industria de la Comunicación Gráfica (Andigraf), entidad encaminada a la creación y al mejoramiento de las condiciones para el desarrollo de la industria gráfica desde lo empresarial, y responsable del incremento de fuentes de empleos, exportaciones, niveles productivos y de inversión, entre otros logros. Este accionar se ha visto reproducido en el proceso formativo de la carrera de Diseño.

Según las fundamentaciones desarrolladas por Jiménez y Velásquez (2011), los aspectos generales de la carrera se articulan fuertemente con el desarrollo de las relaciones educación-productividad, educación-trabajo y educación-empleo. No se puede desestimar el rol del currículo basado en competencias que, aunque no resulta innovador en este periodo por haberse originado ya en la década del 50, forma parte indisoluble del propio sistema educativo.

Los términos “competencia” y “flexibilización” encuentran su origen en el ámbito empresarial, al establecer ajustes en planteamientos educativos, de modo que su utilización ha sido altamente reconocida. Dicho reconocimiento no obedece únicamente a su uso, sino a su enunciación de la pedagogía por objetivos (Sánchez, Ramírez y Rincón, 2008).

Puede aseverarse que la competencia como constructo contribuyó a fundamentar el tema curricular entre las décadas del 70 y el 80, gracias a su influjo en el perfeccionamiento de los procesos de sistematización, racionalización y relación entre trabajo y educación, que en conjunto respaldan la conexión entre educación y empleo, cuya naturaleza problemática ha sido objeto de atención durante años por parte de los estudiosos de la planificación educativa.

La competencia contiene un sinnúmero de capacidades asociadas al desempeño profesional, en las cuales se incluyen incluso algunas conductas y habilidades como la interpretación, el uso y la transmisión de información, la solución de problemas, la comprensión, la toma de decisiones y la creatividad.

El enfoque curricular asumido por Tobón (2006) se explica a partir de competencias clasificadas en tres tipos diferentes: metodológicas, o asociadas al saber hacer; sociales y participativas, relacionadas con saber ser y convivir; y las técnicas o del saber referencial. Por su parte, Macchiarola (2007) considera otra diversidad de competencias dentro del perfil profesional del egresado universitario: las competencias ecológicas relacionadas con la esencia del desarrollo sustentable; las tecnológicas para la aplicación de los saberes que la ciencia aporta; las críticas y creativas; las científicas, útiles para la elección de los métodos sistemáticos de investigación; las matemáticas, para el análisis estratégico relacionado con el razonamiento; las sociohistóricas o de conciencia de la historia, que proveen al individuo de una amplia formación ética y comunicacional y que favorecen el empleo de los elementos relacionados con la comunicación.

De este modo, es posible comprender que los saberes de manera integral se encuentran contenidos en las competencias. Al seguir este orden de ideas, los diseños curriculares no solo constituyen fuentes de competencias, sino que también estipulan los requerimientos y las metas de la comunidad en un contexto dado, los proyectos institucionales y de desarrollo nacional, regional y local, el progreso de la tecnología y la ciencia en la sociedad del conocimiento, y las tendencias de la profesión a nivel mundial, regional y nacional.

El enfoque de flexibilización en Colombia responde a las reformas y modificaciones de la Educación Superior, al tomar como punto de partida la acreditación de universidades y la aprobación de la Ley 30 de 1992 (Giraldo, Abad y Díaz, 2007). Sin embargo, el ajuste curricular se ha realizado por el proceso de

acreditación, por las exigencias del propio sistema educativo y de las normativas vigentes. En este sentido se establece una diferencia con las universidades mexicanas que se sometieron a un proceso similar mediante las estrategias de flexibilización.

En este particular, se precisa un abordaje más profundo del concepto de competencia que pondere por igual las categorías proceso y resultado del aprendizaje, lo que el estudiante sea capaz de acometer una vez finalizada su formación y su capacidad de aplicación de estrategias que le permitan apropiarse de conocimientos en la etapa formativa y en el transcurso de su vida laboral. Por ejemplo el Colegio Nacional de Educación Profesional Técnica (CONA-LEP) de México aplicó un modelo de competencias a inicios de la década del 90 (Díaz Barriga, 2006).

La enseñanza por competencias en México, entre 2003 y 2013.

En este periodo la Secretaría de Educación Pública fortaleció sus modelos educativos con estrategias que promovieron el desarrollo de la calidad educativa. En la actualidad, México mantiene un modelo piloto de preparación de estudiantes de bachillerato, vinculados con la esfera laboral. De esta forma se favorece la obtención de empleos en el futuro y un mejor desempeño de los estudiantes en estos programas de doble formación (Alcántara y Zorrilla, 2010).

Lo señalado anteriormente sentó las pautas en el 2003, para la adopción de una enseñanza por competencias en las universidades mexicanas que ofertan la carrera de Diseño Gráfico (Ariza *et al.*, 2011), y con esto se materializa la implementación de un proyecto que vincula la universidad con la sociedad. Esta propuesta evidenció su dinamismo en el año 2009 a partir de las modificaciones introducidas en su plan de

estudios, con la finalidad de responder de forma pertinente y comprometida a las exigencias sociales y laborales del país.

Según lo planteado por Borrego (2009), se requiere de la acción conjunta del sector empresarial y los decisores educativos en el replanteo de lineamientos decisivos para la educación futura, que por demás debe sustentarse en una retroalimentación mutua a lo largo del proceso. En esta interrelación universidad–empresa ambas entidades deberán resultar igualmente favorecidas por la estructura colaborativa.

A partir del año 2013, la licenciatura en Diseño Gráfico cursada en universidades mexicanas ha obtenido resultados satisfactorios a partir de su vínculo con el sector industrial y creativo nacional, que han garantizado no solo la obtención de empleo inmediatamente después de la práctica profesional, sino un fructífero intercambio de criterios entre docentes y directivos de las empresas en la identificación de las exigencias de la sociedad para el futuro diseñador (León, 2014). Así se dan respuestas a las problemáticas generadas en la esfera industrial, a las directrices que pautan el desarrollo del Diseño como disciplina, y al accionar estratégico de la universidad para mejorar la calidad del proceso formativo. Este estilo de trabajo ha propiciado que un grupo de estudiantes destacados muestren sus conocimientos teóricos en la práctica fuera del contexto universitario.

La complejidad funcional de las universidades en países desarrollados conduce al establecimiento de compromisos sociales aún mayores. Según León (2014), actualmente la eficiencia del desempeño de la universidad se desprende de los nexos que mantiene con la sociedad. En el contexto latinoamericano se avizora un número

creciente de IES enfrascadas en fortalecer el vínculo de los colectivos estudiantiles con las empresas productoras, a partir de un accionar conjunto y convenido entre ellas.

El vínculo que la universidad establece con las empresas de producción constituye parte esencial de su pertinencia social, reflejada incluso en lo que declaran su misión y visión. Mediante este nexo, las IES refuerzan la esencia pertinente de su gestión mediante la formación de un estudiante apoyado institucionalmente, que dentro del contexto universitario es capaz de aportar con creatividad y carácter innovador, criterios e ideas que enriquezcan las posibilidades de desarrollo social y de la propia educación superior. De igual modo, al egresar de su centro de estudios será un ciudadano portador de competencias, habilidades y actitudes que lo harán útil para la sociedad a la que pertenecen (Díaz Barriga, 2006).

Las carreras del Diseño Gráfico en Argentina a inicios del siglo XXI

En los primeros años del siglo XXI en Argentina, 24 de sus universidades contaban con la carrera de Diseño (Ledesma, 2018). De ellas 15 eran instituciones privadas y las restantes eran estatales. En ambos grupos el denominador común era la ausencia de programas de maestrías o doctorados en los saberes relacionados con esa especialidad.

La proporción de universidades que ofertaba la carrera de Diseño en Argentina fue un factor esencial para la formación profesional en estos estudios. En este particular, el número de universidades privadas aumentó a la vez que disminuyó el número de las nacionales. En este escenario se destacó la universidad de Buenos Aires, con ofertas en varias carreras de Diseño y con protagonismo en su vinculación

con la carrera de Arquitectura. Por su parte, las IES La Plata y Cuyo emprendieron su quehacer docente en esta carrera en los años 60 (Devalle, 2009).

Los planes de estudio de la época fueron concebidos sobre la base de lo pautado por un modelo dominante, aspecto que ostenta similitud según las observaciones de Calvera (2012), con la organización curricular española, basada en privilegiar el proyecto de Diseño y su metodología como actividad creativa, a lo que se subordina después la profundización en cada rama del saber.

Con vistas a facilitar para sus egresados la obtención de empleos en el contexto laboral, se estableció una estrategia por parte de las universidades basada en la diversidad de títulos que, mediante el pronto logro de una especialidad, garantizaba la obtención de empleos por parte de los graduados. Esta estrategia de por sí cuestionable, pronto tuvo que ser modificada en las universidades, al implementar los nexos satisfactorios entre los niveles de grado y posgrado.

Es importante señalar que, dentro del desarrollo y la consolidación de las destrezas que varios países de Latinoamérica han asignado al Diseño, varias de sus competencias fueron construidas en base a la influencia de los procesos racionales entre la educación y las prácticas artesanales de comunicación visual. De forma particular, en la ciudad ecuatoriana de Riobamba, cuyos primeros procesos de sistematización de los técnicas gráficas se vieron materializados en la Escuela de Artes y Oficios a inicios del siglo XX.

3.3 Presencia de la Escuela de Artes y Oficios en Riobamba

Al finalizar el siglo XIX, arribó la orden salesiana a Ecuador como respuesta a los requerimientos nacionales de tecnificación educativa y productiva. Con ello se promovió un redimensionamiento de la nación y su preparación para alcanzar los nuevos niveles estipulados por los avances en América Latina y el mundo. Por tanto, en esta etapa se fomentó y se fortaleció la presencia de instituciones educativas, científicas y técnicas.

1872 – 1885: los Salesianos en Ecuador

Resulta relevante el rol de la propuesta garciana³ imbricada con la intención de instaurar el ferrocarril, materializada finalmente por el gobierno de Eloy Alfaro⁴. Esta pretensión surgía de la necesidad de hacer de Ecuador una nación moderna propia del siglo XX. Esta etapa sirve de contexto para la entrada salesiana al país y de sus intenciones de colocar a la sociedad riobambeña a la altura de las exigencias del siglo.

En 1872, entre las propuestas de García Moreno destacaba la creación del Protectorado católico, institución que fundó una escuela de artes y oficios tutelada por la Iglesia Católica, a cargo la formación de jóvenes provenientes de las clases humildes (Kingman y Goetschel, 2014). Este propósito se pondría en las manos de los hermanos de las escuelas cristianas.

3 La presidencia de Gabriel García Moreno entre 1860 y 1875 marca un hito en la educación del Ecuador, pues introdujo el catolicismo como principios estructurales en la formación específica para los docentes.

4 Eloy Alfaro fue el quinceavo presidente del Ecuador; gobernó de 1895 a 1901 y de 1906 y 1911; instauró la modernización en el país y la separación de la Iglesia del Estado.

Cuando los trámites de las obras que promovía García Moreno como presidente se encontraban en pleno avance estos fueron interrumpidos por su asesinato. Los convenios con la mencionada congregación y la obra quedaron trancos. Años más tarde, en 1885, surgió nuevamente la idea, pero se consideró como continuadores a los salesianos, orden fundada por Don Bosco. Fue así como el presidente José María Plácido Caamaño los trajo a Ecuador, pues ya conocía los logros alcanzados por las acciones educativas acometidas por los salesianos en Uruguay y Argentina. Se conoce que Carlos Roberto Tobar Guarderas, entonces subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública, en julio de 1885 presentó al Congreso un informe en el que se resaltaban las tareas realizadas por los salesianos y los beneficios que traería contar con ellos en Ecuador. Alegó como argumento “(...) la dificultad de conseguir buenos maestros en el Ecuador” (GC97 p. 37, citado en Vásquez, *et al.*, 2012).

Con fecha 7 de agosto de 1885, el presidente Caamaño envió una misiva a Don Bosco a través de Clemente Ballén, quien se desempeñaba como Cónsul General en París. En esta se solicitaba la colaboración de los salesianos para el desarrollo de la educación en Ecuador, y obtuvieron respuesta el 22 de agosto del mismo año con muestras de gratitud, pero rechazando la solicitud recibida por la falta de personal. (Carta de don Rúa a Clemente Ballén, 22.08.1885, citado en Vásquez, *et al.*, 2012).

No conforme con la respuesta, el presidente Caamaño aprovechó la estadía en Roma de Monseñor José Ignacio Ordóñez Lazo, arzobispo de Quito, por la *Visita ad limina apostolorum* al papa León XIII, y le concedió a este plenas facultades para que reiterara la solicitud, la cual fue finalmente aprobada por el Papa el 14 de febrero. De este modo, el arzobispo y el propio Don Bosco firmaron el convenio que establecía el

envío de misioneros salesianos a Ecuador. Según el criterio expresado por Ordóñez Lazo, su llegada al país permitiría el mejoramiento de la moral del pueblo y contribuiría además a la organización del trabajo (PC10 p. 48 citado en Vásquez, *et al.*, 2012).

Don Bosco seleccionó ocho misioneros para cumplir su misión educativa en Ecuador. La composición del grupo se describe a continuación: como director fungió el sacerdote padre Luis Calcagno y tres de ellos, los sacerdotes Francisco Mattana, Ciriaco Santinelli y Antonio Fusarini; un clérigo, José Rostoni; y tres coadjutores, Juan Sciolli, José Maffeo y Juan Garrone. Los sacerdotes compartían los deberes eclesiásticos correspondientes a su ministerio con la enseñanza de las humanidades, mientras el clérigo asumía funciones auxiliares, especialmente en la docencia y el mensaje educativo. Los coadjutores, en su carácter de religiosos laicos, cumplimentaban la labor de la enseñanza de artes y oficios, a partir del dominio de habilidades especializadas en zapatería, sastrería, mecánica y ebanistería. Resulta importante detallar que todos practicaban deportes y eran conocedores del teatro, la música y el canto (CDR91-01 citado en Vásquez, *et al.*, 2012).

1888 – 1900: la Escuela de Artes y Oficios en Riobamba

Con el propósito de que otras regiones del país resultaran también beneficiadas con las enseñanzas de los misioneros salesianos en la capital desde enero de 1888, el Gobierno decretó el 8 de agosto de ese mismo año la creación de dos nuevos centros salesianos situados en Cuenca y en Riobamba, ciudad donde se fundó el primero de ellos. El primer artículo del decreto declaraba “Establézcanse escuelas de Artes y Oficios en Cuenca y Riobamba” (Quishpe, 2012, p. 232).

El presidente sucesor de Caamaño, Antonio Flores Jijón, fue al igual que su predecesor, un activo colaborador de la misión salesiana y logró gracias a la mediación del Vaticano, solicitar a Miguel Rúa más misioneros para los centros en Cuenca y Riobamba. Por la falta de un número suficiente de misioneros, el rector mayor solo autorizó la creación del nuevo centro en Riobamba (Gavilanes, Sosa y Vega 2012).

Tras su visita a la ciudad de Quito, el 14 de junio de 1890, llegó a Riobamba el padre Costamagna, primer Visitador Extraordinario de la Congregación de Don Bosco. El obispo de esa ciudad, Arsenio Andrade Landázuri, en conjunto con el gobierno municipal, hizo entrega de un terreno para emplazar el futuro centro salesiano de estudios. Este acto hizo que el Gobernador de la provincia agradeciera la palabra empeñada de Costamagna de contribuir al establecimiento de una casa salesiana en Riobamba, e informara al Presidente de la República que pronto habría una nueva escuela que beneficiaría la vida futura de la población de Chimborazo (GC97 citado en Gavilanes, Sosa y Vega 2012).

Con fecha de agosto de 1888, se autorizó la creación de la Escuela de Artes y Oficios en Riobamba (RSTAR49-50 citado en Gavilanes, Sosa y Vega 2012). El 5 de noviembre de 1891 partieron de la capital rumbo a Riobamba el grupo de fundadores encabezado por su director, padre Antonio Fusarini, acompañado además por el sacerdote Agustín Bruzzone, los clérigos Carlos Ghiglioni y Juan Milano y los coadjutores Germán Conter y Juan Gertosio. Esta avanzada se complementó con la presencia de Juan Cristiando y José Coppo, ambos maestros no salesianos de oficio agrónomo y mecánico respectivamente (CDR91-01 citado en Gavilanes, Sosa y Vega 2012).

La población riobambeña recibió con agrado al colectivo salesiano, que llegó a caballo y fue testigo de las primeras muestras de bienvenida desde dos kilómetros previos a los límites de la ciudad. Ocuparon el inmueble el 7 de noviembre de 1888, todavía en condiciones precarias y con una sola planta reducida y poco funcional. Poco después se erigió una edificación destinada a las escuelas profesionales primero en el sector de la Concepción y luego en el sector de La Merced (EB1, p.191 citado en Gavilanes, Sosa y Vega 2012), cuyo nombre se debía a los antiguos propietarios de la orden religiosa mercedaria (EB1, p.191 y CDR91-01 citado en Gavilanes, Sosa y Vega 2012).

Este edificio construido en 1872 bajo la presidencia de García Moreno, fue luego ocupado por la orden religiosa femenina de los Sagrados Corazones, y a continuación por las Madres de la Caridad. Después fue ocupada por las Madres Marianitas. Al ser destinada a los salesianos se le nombró finalmente Instituto Santo Tomás Apóstol (CDR91-01 citado en Gavilanes, Sosa y Vega 2012).

Por la imposibilidad de construir las escuelas profesionales en el terreno de La Concepción, los salesianos, de forma provisional, prepararon los talleres en la casa de La Merced. Fueron inaugurados oficialmente el 8 de diciembre los de talabartería, carpintería, zapatería, mecánica y sastrería. De manera paralela abrió sus puertas la Escuela Práctica de Agricultura, cerrada poco después por la falta de interés en la especialidad (CDR91-01 citado en Gavilanes, Sosa y Vega 2012).

Según una crónica de la época, los estudiantes de estas instituciones eran niños pobres y abandonados, y los estudios ofrecidos dirigían su objetivo a la “agricultura,

arboricultura, horticultura y veterinaria” (CDR91-01 p. 14 citado en Gavilanes, Sosa y Vega 2012). Otra fuente mencionaba la tipografía como otra de las especialidades, la cual ya contaba con la imprenta comprada por el padre Antonio Fusarini (Gavilanes, Sosa y Vega 2012).

La matrícula inicial fue escasa en sus inicios debido al pequeño espacio de los locales. Con el tiempo la obra recibió locales apropiados y ganaron importancia. Inmediatamente después de creada la Escuela de Artes y Oficios, comenzó su trabajo el Oratorio Festivo, base de la enseñanza salesiana, pero con pocos alumnos (Gavilanes, Sosa y Vega 2012). Aún sin haber llegado al año de su inauguración la Escuela de Artes y Oficios ya mostraba su impacto en la ciudad de Riobamba.

Lo anterior se refleja en una parte de la misiva que el padre Fusarini enviara a Don Rúa con fecha 24 de septiembre de 1893, en la que califica de hermosa la exposición de los alumnos de herrería, carpintería, sastrería y zapatería en la repartición de premios realizada el 6 de agosto (Gavilanes, Sosa y Vega 2012). Así mismo, enfatizaba en el asombro de la población ante la calidad de los artículos presentados, hechos por niños con solo 10 meses de estudios cursados. También causaron asombro los avances obtenidos en la música vocal e instrumental. Distinguidas personalidades de la época asistieron a la ceremonia de premiación, entre las que se encontraba el Gobernador, el reverendísimo Vicario General en ausencia del Obispo, y casi la totalidad del cuerpo eclesiástico (EB3 p. 327 citado en Gavilanes, Sosa y Vega 2012).

1908 - 1940: institucionalización de la Escuela de Artes y Oficios y la práctica de taller en la Imprenta LNS

Un elemento singularizante en Riobamba fue la promoción del desarrollo de una fuerza de trabajo cuyo uso fuera eminentemente extensivo. Mientras tanto, se marcó la diferencia con otras regiones del país, donde las exigencias referentes a las nuevas relaciones económicas estaban sustentadas en la utilización de nuevas tecnologías, el mejoramiento de la calidad de la mano de obra, la aplicación de tecnologías en la agricultura y un incremento general de la economía (De Zaldívar, 2000).

Esta voluntad de progreso se contrapuso a un poder político-económico emanado de la propiedad latifundista, cuya mano de obra especialmente numerosa estaba compuesta por la población indígena, oprimida y productora bajo condiciones semif feudales. Este orden social justifica la resistencia de la clase social en el poder, dispuesta a la perpetuación de su estatus y portadora de posiciones conservadoras, enemigas de todo cambio o reforma en la esfera sociocultural.

Insertos en este contexto sociopolítico y cultural, los salesianos y la clase dominante riobambeña entraron en un conflicto que encontró solución en las modificaciones mediatas en la propuesta educativa de la orden salesiana (Vázquez, *et al.*, 2012).

Esto esclarece las diferencias entre el modelo formativo salesiano con rasgos convencionales que se estableció en los centros educacionales de Riobamba, y los que se implementaron en Quito, Guayaquil y Cuenca. En este periodo no fueron exitosos los intentos de promover modelos educativos encaminados a la superación

de la mano de obra rural y urbana, pero finalmente en la primera mitad del siglo XX, las clases medias de la sociedad y el sector urbano acogieron al nuevo modelo educativo implementado, que contó además con muy buena repercusión social. Su materialización se encuentra en la creación y el desempeño del Colegio Santo Tomás Apóstol (Vázquez, *et al.*, 2012).

El 12 de junio de 1908, una crónica se refiere a la estructura de los talleres de la Escuela de Artes y Oficios, y advirtió de la existencia de estudiantes externos e internos. Con relación a los primeros, explica que en su mayoría estos pasaban el curso preparatorio y estudiaban las materias que constituían requisitos para ingresar en los talleres de artes y oficios, como gramática, lectura, contabilidad, geometría, geografía, escritura, aritmética y francés. De los estudiantes internos, la crónica refiere que pertenecían al curso preparatorio según las preferencias, o bien se dedicaban al aprendizaje de un oficio según la aptitud mostrada. Entre los oficios se contaba con música, imprenta, mecánica, sastrería, mecánica, zapatería y carpintería (CDR02-36 citado en Gavilanes, Sosa y Vega 2012).

Es importante señalar que la Escuela de Artes y Oficios tuvo una trayectoria relevante, confirmada por los premios obtenidos y los resultados de sus exposiciones. Esta huella nació con la creación de la Casa Salesiana de Riobamba y de los logros obtenidos por los talleres artesanales. Los exámenes finales se convirtieron en causa de orgullo para familiares, profesores y autoridades, por tanto, las calificaciones mayores que reflejaban la excelencia de los alumnos fueron objeto de reconocimiento y admiración por parte de Strazzieri y otras autoridades sobre el quehacer del batallón de exploradores y las revistas de gimnasia. Con frecuencia, las autoridades

seccionales y los supervisores congratulaban los resultados de esta institución (CDR81-91 citado en Gavilanes, Sosa y Vega 2012).

Los resultados del trabajo editorial realizado en la Escuela de Artes y Oficios de Riobamba responden también a la labor del padre Luis Natale Strazzieri, fundador de los talleres tipográficos, maestro del Colegio Cristóbal Colón de la ciudad de Guayaquil, y autor del libro de texto *Historia y Geografía del Ecuador con fines docentes* (Gavilanes, Sosa y Vega 2012).

En el taller de imprenta se realizaban invitaciones para eventos artísticos del nivel primario y de la escuela profesional, además de la serie de textos escolares que fueron publicados con las iniciales LNS, en referencia a Luis Natale Strazzieri, que fungió como director de la Casa de Riobamba entre 1927 y 1933. El trabajo tipográfico en *serif* se fue puliendo, debido al manejo de cajas componedoras utilizadas en otros diarios de la ciudad.

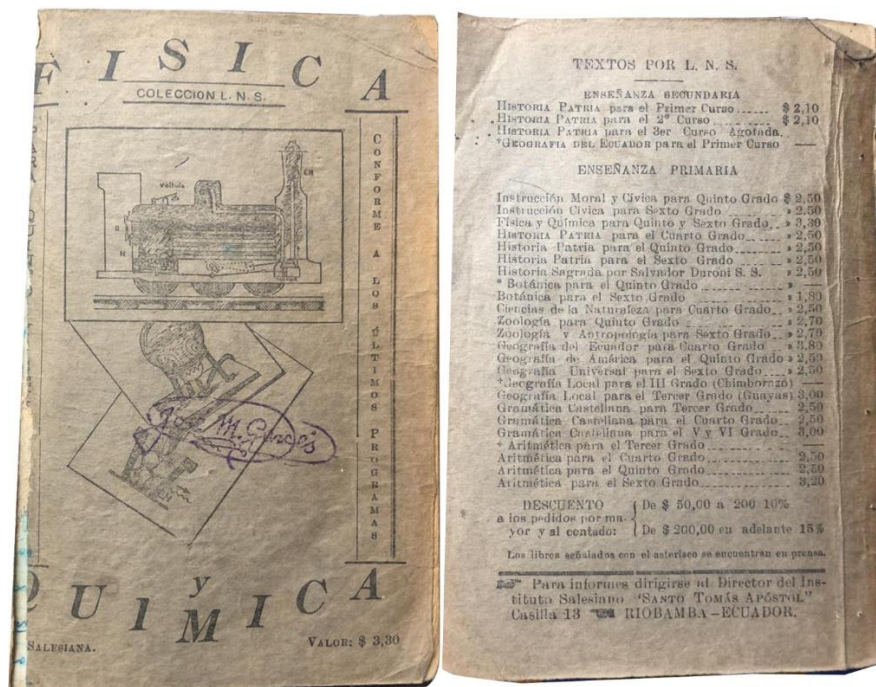


Figura 3. Diseño de Educación, libros impresos en LNS en 1930.

Fuente: Archivo Lenín Garcés (2019)

También salieron a la luz la Nómina de los Padrinos para la Inauguración del Taller de Imprenta de la Casa Salesiana, la invitación para el homenaje a Don Bosco con fecha 29 de enero de 1930, y los recuerdos para los alumnos que merecieron reconocimientos en la premiación final del 18 de julio del mismo año (CDR02-36 citado en (Gavilanes, Sosa y Vega 2012).

Durante varios años, el estilo de composición y Diseño se iba transformando, con la fundición de nuevos tipos móviles y a la práctica constante, las propuestas editoriales mantenían un estilo de mayor jerarquía para los textos, espaciado, interlineado, simetría y la inclusión de figuras por medio de la fotomecánica. No obstante, Luis Natale Strazzieri, abandonó Ecuador por problemas de salud, no sin

antes de dejar una editorial completa que lamentablemente, según pasó el tiempo languideció por problemas de adecuación de una imprenta con elevada capacidad de impresión y por la apatía de algunos decisores.

Esta situación motivó que, en 1949 cesaran los derechos de la Escuela sobre la Editorial LNS y que el inspector dispusiera su traslado a Cuenca, proceso que a la vez implicó la venta de las máquinas y el traspaso de la editorial a dicha ciudad.

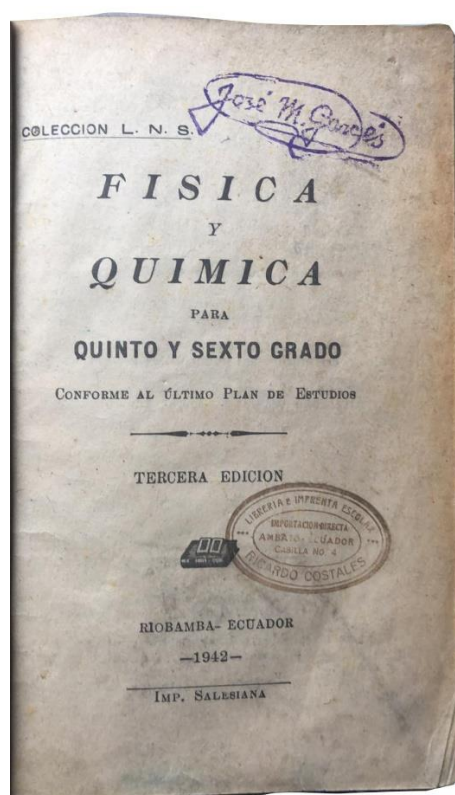


Figura 4. Diseño de Educación, libros impresos en LNS en 1942.

Fuente: Archivo Lenín Garcés (2019)

Fue así como Riobamba perdió la LNS y la identidad que esta editorial le otorgara a la Escuela de Artes y Oficios (CDR51 y CDR81-01 citado en Gavilanes, Sosa y Vega

2012). Se reconoce que Strazzieri con su alta entrega y eficaz desempeño al esgrimir los criterios de los misioneros fundadores, llevó la Escuela de Artes y Oficios a la cima del más alto reconocimiento. Su trabajo logró franquear las barreras del tiempo y su contribución a la transformación de los oficios tradicionales se mantiene en la actualidad.

3.4 Evolución de las artes y los oficios tradicionales en las prácticas contemporáneas de Diseño

El proceso de modernización ecuatoriano relacionado con la producción mercantilizada y la llegada masiva del capital extranjero, condicionó el surgimiento de entidades financieras de carácter intermediario, entre las que se encontraba la Compañía Financiera Ecuatoriana de Desarrollo (COFIEC) en 1965. De igual modo continuó la expansión bancaria y se estableció la Bolsa de Valores, y todos estos hechos insertaron al Ecuador en el marco propicio de la modernización, el fortalecimiento del mercado y la integración de las naciones andinas.

Las nuevas empresas asentadas en el territorio ecuatoriano contribuyeron a un mayor avance de las fuerzas productivas y de las tecnologías. Se sentaron las condiciones objetivas y subjetivas para el nacimiento de una clase burguesa con nexos con la industria y otros sectores de la economía, para la mejora de los servicios de educación y salud, y para la inserción de las mujeres en el mercado laboral.

Con el objetivo de fortalecer el comercio, años antes en 1954, fue creada la Junta Nacional de Planificación y Coordinación Económica, cuyo propósito se centró en el

desarrollo del mercado interno, para lo cual se incrementó la construcción de carreteras y se jerarquizó la solución vial para la unión de la capital con Guayaquil y otras zonas de importancia económica.

La reacción de Estados Unidos frente a los procesos revolucionarios latinoamericanos surgidos después del triunfo de la revolución cubana, buscó promover la modernización y las tendencias desarrollistas en el continente, y como ejemplo de esto existen la Comisión Económica para América Latina (CEPAL), el programa de Alianza para el Progreso y el apoyo a las políticas reformistas de algunos países latinoamericanos (Gamarra, 2015).

Ecuador no quedó al margen de esta realidad, y se acogió a las políticas desarrollistas que trascendieron incluso a los años 70 (Huayamave, 2014). Así se vio inmerso en un proceso complejo de desarrollo del capitalismo y de las fuerzas productivas; de la expansión poblacional en las ciudades más importantes, fundamentalmente gracias a los movimientos migratorios; del fortalecimiento de las redes de comunicación y transporte; y, del incremento de la popularidad de los medios de comunicación como la televisión y la radio.

Es en este panorama evoluciona el Diseño Gráfico ecuatoriano pero de forma particular en la ciudad de Riobamba, a lo que contribuye el accionar de ilustradores y dibujantes tanto de su Escuela de Artes y Oficios, como de la Escuela de Bellas Artes, la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central del Ecuador y el Colegio Técnico de Artes Aplicadas Daniel Reyes de Ibarra. Paralelamente al proceso descrito, cobran importancia las tendencias liberalistas, seguidas por algunos periódicos en su

enfrentamiento con los conservadores. La aparición de un mayor número de periódicos obedece entonces al desarrollo industrial, comercial y de la tecnología asociado a la impresión.

En ese contexto, la producción de piezas gráficas tiene un importante crecimiento y conlleva a la transformación de las prácticas contemporáneas del Diseño. Lastimosamente la gran mayoría ha desaparecido o se ha desgastado con el transcurso de los años; y, únicamente restan aquellas producciones mínimamente conservadas por algunos de los artistas gráficos o diseñadores de oficio; sin embargo, otras piezas han sido rudimentariamente custodiadas por la biblioteca de la ciudad.

En ese sentido, se han clasificado las piezas gráficas tomadas del archivo de los diseñadores de oficio, artistas gráficos y algunos profesionales del Diseño en función de acuerdo a su práctica como señala Frascara. Estas son: Diseño de información con producción editorial (libros, revistas y periódicos); para persuasión en su mayoría con piezas publicitarias o comunicaciones de interés social; de educación con material persuasivo sobre material didáctico o de formación, educación sanitaria o educación pública; y, administración compuesto por formularios, boletos, informes y sellos de correo. De acuerdo a la muestra seleccionada, su clasificación se declara en la tabla 1.

1906 – 1916: las primeras publicaciones de diarios

Los avances tecnológicos en la impresión impactan en las publicaciones y es así como el 6 de enero de 1906, con la labor de un armador y un tipógrafo sale a la luz el diario *La Hoja Popular*, publicación que contó con 100 ejemplares. En esta etapa arriba

a Ecuador procedente de Estados Unidos, la primera prensa Monona Leverless, de cama plana y que permite el fotograbado al reproducir fotos en planchas de zinc, usadas después en la impresión. Esta máquina imprime dos páginas en tamaño estándar con seis columnas, primero el tiro y después el retiro (J. Noriega, comunicación personal, 7 de septiembre de 2016).



Figura 5. Diseño de Información. Primera plana del Diario Hoja Popular 1913.

Fuente: Archivo Biblioteca Municipal de Riobamba

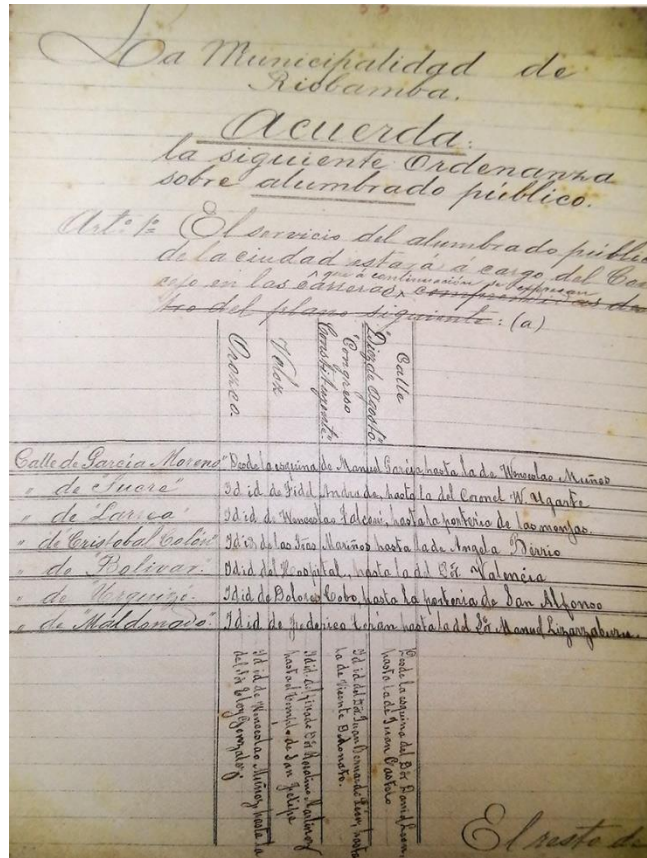


Figura 6. Diseño para Administración. Ordenanza de alumbrado público inicios del siglo XX.

Fuente: Cepeda (2018)

Los tipos móviles, que parten de letra por letra y palabra por palabra constituyen la forma en la que se realizan los armados para la impresión. Esta se encuentra constituida por texto, clisés títulos y subtítulos. El proceso se inicia con la entrada de la forma en el marco de la prensa, sigue con la entrada del papel, el paso de los rodillos con su tinta incorporada y finalmente la impresión.

En esta etapa surgen importantes imprentas, entre las que se encuentran: la Imprenta Gran Colombia, Zúñiga, Gutenberg, Cevallos, Artes Gráficas y Editorial Colón. La producción de piezas gráficas aumenta en la medida en que se generan los

talleres de rotulistas, dibujantes, serigrafistas. (L. Ortiz, comunicación personal, 8 de febrero de 2017).



Figura 7. Diseño para Educación. Día de la Bandera en Diario el Observador 1916.

Fuente: Archivo Biblioteca Casa de la Cultura

Hasta 1910 el grabado en linóleo y de vidrio, constituyen otras técnicas de impresión que permiten reproducir volantes, carteles y dibujos en pequeña cantidad. Esta técnica es utilizada por varios años hasta el surgimiento del diario Los Andes en 1916. En estos diarios es empleado el mimeógrafo, especie de impresora doméstica, similar a la serigrafía, cuyo funcionamiento utiliza una máquina de escribir sin cinta, en la que se ha colocado previamente una lámina de seda que actúa como matriz y que permite que se escriba directamente en ella.

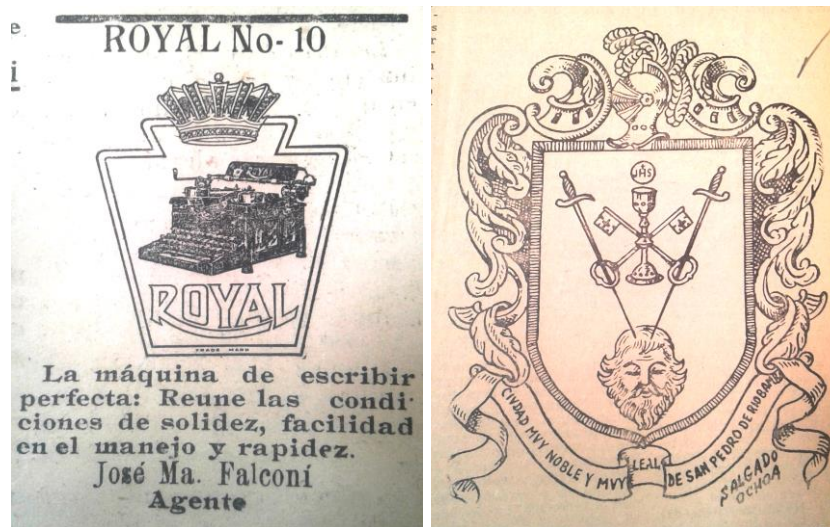


Figura 8. Diseño para Persuasión Máquina Royal y Diseño para Educación Escudo de Riobamba, publicado en Diario Los Andes 1916.

Fuente: Archivo Biblioteca Municipal de Riobamba

Así, el tipo de la máquina al golpear la lámina deja perforaciones en ella, y posteriormente se estira para ser entintada mediante un rodillo que posibilita que la tinta penetre los lugares horadados. Luego, al mimeógrafo se le incorpora un cilindro que lleva adherida la matriz y se deja rodar al cilindro sobre la hoja. En el caso de los dibujos, la reproducción se realiza con el dibujo sobre la matriz en una punta seca. Este equipo de impresión se hace popular en asociaciones sindicales, editoriales y entre otras instituciones (L. Ortiz, comunicación personal, 8 de febrero de 2017).



Figura 9. Diseño de Información. Mapa de Riobamba. Diario El Observador 1918.

Fuente: Archivo Biblioteca Municipal de Riobamba



Figura 100. Diseño para Administración. Boletos de Tren 1934.

Fuente: Cepeda (2010)

1938 – 1940: la utilización del color

Con el propósito de adornar los anuncios y destacar viñetas y títulos, se introduce el uso de las tintas en color en el periodo comprendido entre 1938 y 1939 (Cepeda, 2010). Los colores inicialmente empleados fueron el rojo y el azul, para lograr dos

tonos en las ilustraciones y fotografías. De igual manera, la publicidad se inclina a lo estético con nuevas imágenes concebidas con mayor creatividad, clarificación y especificidad de los mensajes, además del perfeccionamiento del trabajo en los talleres de impresión. Por impulso propio aparece el Diseño Gráfico y en 1939, surge el diario *El Espectador*; y, en 1940 la *Imprenta el Progreso*.



Figura 11. Diseño para Persuasión, publicado en Diario El Espectador 1939.

Fuente: Archivo Biblioteca Municipal de Riobamba

A partir de la llegada al mundo editorial ecuatoriano de la prensa Dúplex Rotoplana, se dio un gran avance en la reproducción editorial, que permitió la impresión de 5000 ejemplares por hora. El uso del linotipo abrevió el tiempo empleado para componer las páginas matrices de un periódico, proceso anteriormente realizado

por el montaje a mano, tipo por tipo. En 1940 fue posible obtener un mayor número de ejemplares a partir del uso de la Duplex Unitubular.

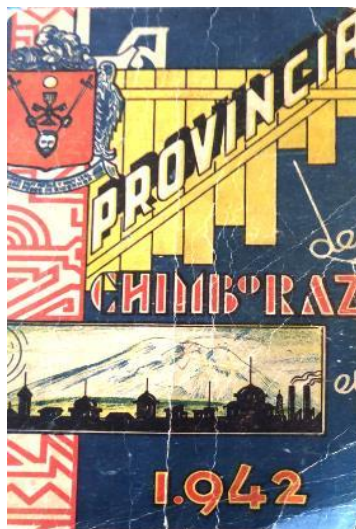


Figura 122. Diseño para Información, portada de libro de Imprenta el Progreso 1942.

Fuente: Archivo Lenín Garcés (2019)

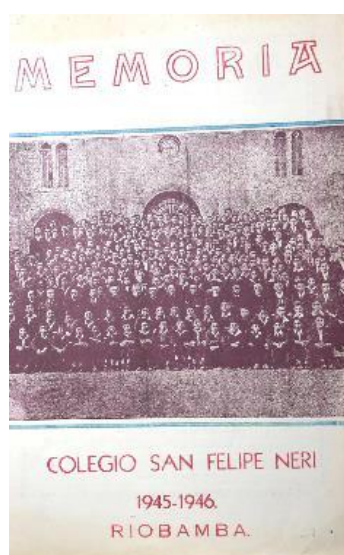


Figura 133. Diseño para Educación, Memoria Colegio San Felipe, Imprenta el Progreso 1942.

Fuente: Archivo Lenín Garcés (2019)



Figura 144. Diseño para Educación, Suplemento Científico, Imprenta El Espectador 1958.
Fuente: Archivo Curia de Chimborazo



Figura 15. Diseño para Administración. Sellos de correo 1947.
Fuente: Cepeda (2018)

La Universal de Goss Printing Press de Chicago, inserta en el país en 1960, cuenta con capacidad de impresión de 64 páginas, así como de 40000 ejemplares por hora. Con estos avances se produce un incremento del número de ejemplares y su circulación, los lectores y el tamaño de las hojas impresas, con lo cual los periódicos

ganan en autonomía. La publicidad cuenta con avisos mejor terminados. Se precisa reconocer que los logros de la impresión estaban en función de la calidad del clisé; en caso de que la trama fuera lo suficientemente uniforme y profunda, igual que en el caso del clisé a línea, el resultado también dependía de la profundidad, de modo que se evitara la presencia indeseable de manchas de tinta en el papel, antiestéticas y que dificultan la lectura.

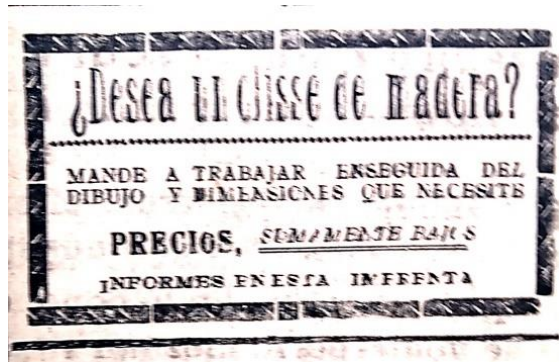


Figura 16. Diseño para Persuasión, Comercialización de clisés Diario Hoja Popular 1946.

Fuente: Archivo biblioteca Municipal

1960 – 1970: la serigrafía como práctica de Diseño

Además, existieron otro tipo de prácticas de Diseño como la serigrafía para el ejercicio del Diseño Gráfico en Riobamba. La serigrafía tiene sus inicios con la formación del Gremio de Maestros Gráficos de Chimborazo. Al indagar sobre los inicios de la técnica, su presidente, señor Leonardo Ortiz, profundo conocedor del tema, aportó elementos de gran valor para la investigación, entre los que se encuentran la identificación del pionero en el empleo de esta técnica de impresión, Enrique Touma con *Publicidad Touma* y Guillermo Castro de la empresa publicitaria *Protec*, además de otras importantes figuras y empresas relacionadas con el campo

de la comunicación visual en Riobamba (L. Ortiz, comunicación personal, 8 de febrero de 2017).

En el transcurso del proceso investigativo se produjo un necesario acercamiento a los inicios de la técnica, y se verificó que la serigrafía apareció en la ciudad cerca del año 1960. Guillermo Castro, artesano publicista en sus inicios y en la actualidad fotomecánico, acogió esta forma de impresión en su taller artesanal Publicidad y Grabados *Protec* (G. Castro, comunicación personal, 15 de diciembre de 2016). El publicista Castro refiere que, cuando llegó a Riobamba no se trabajaba la serigrafía en la ciudad, sino que se desarrollaban la pintura y el dibujo artístico en los locales existentes. Una muestra de ello son las labores productivas de Enrique Touma, dibujante y pintor que elaboraba carteles publicitarios de películas y las del artesano Salgado Ochoa con la elaboración de carátulas, carteles, afiches y álbumes pintados a mano.



Figura 17. Diseño para Persuasión. Rotulación Calle 10 de Agosto Riobamba en 1970

Fuente: Cepeda (2010)

Además, Guillermo Castro contaba con conocimientos sobre el uso de la serigrafía adquiridos en Guayaquil, ciudad donde se encontraba el taller *Publicidad Mil*, propiedad del señor Demóstenes Delgado. Castro trabajó allí en el año 1958, experiencia que lo dotó con la técnica serigráfica. Ubicó su taller en las calles 10 de Agosto y Pichincha de Riobamba y arrancó con las labores serigráficas y de rotulación de hojalata y madera, materiales comúnmente usados en la época. Luego, en 1961 su labor empieza a ser reconocida e implementó entonces la aplicación de la serigrafía en camisetas, banderines y afiches.



Figura 18. Diseño para Persuasión, rótulo en escala de Protec

Fuente: Archivo realizado por el autor

Castro argumenta que fue él quien inició la impresión de camisetas del Colegio Maldonado⁵, a solicitud del señor Gonzalo Brito, quien, con antelación a la llegada de

⁵ El Colegio Maldonado es el primer centro de educación secundaria laico de la ciudad de Riobamba, fundado el 24 de octubre de 1867 por decreto del presidente Jerónimo Carrión.

Castro a la ciudad, debía imprimir las camisetas en Quito, por la falta de ese servicio en Riobamba. Otras instituciones educativas de prestigio resultaron beneficiadas con la aplicación de la técnica de impresión promovida por Castro, al confeccionar y estampar banderolas para los tambores de las instituciones escolares.



Figura 19. Diseño para Persuasión. Banderines realizados por Guillermo Castro

Fuente: Archivo realizado por el autor

Entre otros trabajos realizados por el iniciador de la técnica en la ciudad se documenta también el estampado de camisetas a solicitud del rector del Colegio Carlos Cisneros. No menos importante resultó la impresión de banderines que se portaron en los actos de recaudación de fondos para erigir el monumento a Juan de Velasco, y otros entregados a modo de recuerdo por la fundación del primer refugio en el nevado Chimborazo (G. Castro, comunicación personal, 15 de diciembre de 2016).

Guillermo Castro es el mayor exponente dentro de las artes gráficas y Diseño en Riobamba a partir de la mitad del siglo XX, a lo largo de su trayecto ha trabajado con distintas técnicas como la serigrafía, grabado, fotomecánica, que le ha permitido crear cientos de piezas gráficas. Castro guarda celosamente parte de su trabajo, que con el

pasar de los años se ha ido desintegrando; sin embargo, la mayoría del material recolectado sobre las transformaciones del Diseño ha sido tomado de su archivo personal.

1972 – 1985: los talleres de prácticas contemporáneas de Diseño en Riobamba

A través del testimonio de Castro fue posible conocer que, en 1972 se tituló como Artesano en el área de las Artes Gráficas, denominación existente en ese periodo al no existir aún la titulación por áreas específicas de trabajo. Ese año marcó el surgimiento de talleres de publicidad en la ciudad a partir de la gestión de antiguos operarios de su taller, quienes ya manejaban la técnica. Posteriormente, las obras realizadas por los gremios de artesanos dieron lugar a la llegada de conferencistas con la implementación de cursos sobre modos de impresión.



Figura 20. Diseño para Persuasión. Cartel técnica mixta 60 x 40 por Guillermo Castro
Fuente: Archivo realizado por el autor

Como consecuencia, en 1973 la gestión productiva de impresión de carteles, banderines y camisetas, entre otros artículos, se hallaba saturada por el quehacer similar de otros talleres, por lo que Castro apostó por un cambio de actividad; cursó estudios en el Instituto Geográfico Militar de fotomecánica y fotograbado de Estingraf Kodak, y relegó su quehacer en el campo de la publicidad artística y rotulación.



Figura 21. Diseño para Persuasión. Rotulación Calle 10 de Agosto Riobamba en 1980

Fuente: Cepeda (2010)

Los artesanos gráficos Washington Castro y Jaime Noriega habían colaborado durante dos meses en los inicios del taller *Protec*, pero por discrepancias se separaron del proyecto. Luego de esto, Noriega inició su quehacer en la impresión y trabajó además el estampado con la técnica de la serigrafía (J. Noriega, comunicación personal, 7 de septiembre de 2016).

Luego de abandonar la empresa *Protec*, Noriega señala que, después de un tiempo de trabajo migró de Riobamba a la ciudad de Baños, donde laboró durante dos años en el área de la serigrafía y la imprenta. Tiempo después retornó a Riobamba por un período de dos años, luego del cual se trasladó a la ciudad de Quito para ejecutar actividades de impresión. Luego instala una imprenta en la ciudad del Puyo, en el oriente ecuatoriano, donde trabaja la serigrafía y en particular, el estampado de leyendas en cintas para recuerdos y de tarjetería. En su testimonio, Noriega explicó que junto a su amigo Washington Castro aprendió en Cali, Colombia, la técnica de

serigrafía y estampado de artículos publicitarios y camisetas (J. Noriega, comunicación personal, 7 de septiembre de 2016).



Figura 22. Diseño para Persuasión. Escudos y emblemas dibujados a mano por Guillermo Castro
Fuente: Archivo realizado por el autor

Por su parte, Marco Cevallos, hereda el oficio por parte de sus padres, indicando que nunca le costó adaptarse a las artes gráficas, debido a la facilidad para el dibujo y la pintura. Sus primeros trabajos fueron para el Colegio Riobamba, que consistía en libros, folletos y ficheros elaborados a mano con mezclas de impresión de *offset* en algunos casos. Varios años después su taller adquiere una guillotina alemana *Kraiser*, que permitió aumentar el volumen de trabajos. (M. Cevallos, comunicación personal, 12 de septiembre de 2016).



Figura 23. Marco Cevallos trabajando en su taller

Fuente: Archivo realizado por el autor



Figura 24. Composición de tipos móviles Marco Cevallos

Fuente: Archivo realizado por el autor

De igual manera, Jorge Ortiz es un destacado prensista que empieza su actividad desde los 13 años en la *Imprenta Cultura* de propiedad de Virgilio Castañeda, quien a criterio de Ortiz es uno de los primeros artesanos gráficos e imprentistas de Riobamba. Después de tres años de aprendizaje decide trabajar en la *Imprenta Tapia* donde

adquiere mayor habilidad en tipos móviles, composición y manejo de *clisés*, lo que le impulsaría a vincularse al diario *El Espectador*, y años más tarde decide laborar como “cajista”, es decir como compositor de tipos móviles en la *Imprenta Pichincha* de propiedad de Jorge Noriega. Luego de tres años de trabajo se convierte en jefe de taller hasta que, en 1985 invierte para la creación de su propio negocio denominado Imprenta Ortiz (L. Ortiz, comunicación personal, 8 de febrero de 2017).



Figura 25. Imprenta Ortiz y su título de Maestro en Tipografía

Fuente: Archivo realizado por el autor

Otro artesano gráfico de larga trayectoria en la ciudad inició sus actividades en el año 1980. Se trata de Jorge Cisneros, quien se ha desempeñado profesionalmente en prácticas de Diseño de manera continua por más de 30 años. Ejecuta su oficio en su local denominado *Publicidad Atlas*, ubicado en las calles Pichincha y Junín. incursionó en los saberes de la técnica a partir de los conocimientos obtenidos de su jefe, Víctor Narváez, ya fallecido, y continuó el ejercicio en esta área al tomar algunas capacitaciones relacionadas con el dibujo y pintura. En la actualidad aplica varias

técnicas artísticas en acabados de bandas y banderines, además de materiales didácticos (J. Cisneros, comunicación personal, 25 de noviembre de 2016).



Figura 26. Diseño para Persuasión. Cintas de Reinas
Fuente: Archivo Jorge Cisneros

Por su parte, Julio Vaca, rotulista, se inicia en las prácticas de Diseño en 1982. Laboró en el taller de su propiedad denominado *Publicidad Zeus*, situado en las calles Pichincha y Chile. Sus conocimientos en el tema fueron adquiridos de manera autodidacta mediante el estudio de folletos y por la práctica. Comenzó con el uso del estencil y luego incorporó la serigrafía. Empleaba radiografías usadas para la elaboración de sus plantillas y centró su actividad en estampados de bandas, camisetas, banderines y carteles (J. Vaca, comunicación personal, 14 de enero de 2017).

Varios artesanos gráficos han referido la importancia dentro de las prácticas de Diseño de Klever Loza, quien se destacó en el gremio al compartir sus conocimientos en serigrafía y otras técnicas con personas interesadas en su aprendizaje. Comenzó sus actividades de la mano de Mario Salazar, con quien investigó las particularidades de modo autodidacta; su colega no continuó con esta labor; no obstante, Loza, por su

parte, trabajó el estampado durante 30 años desde 1985 (K. Loza, comunicación personal, 15 de febrero de 2017).

Este artesano, consiguió ampliar sus conocimientos a partir de la consulta de algunas revistas del año 1985, y en Quito cursó estudios sobre serigrafía. En la actualidad se desempeña en su taller *Publicidad Alce Azul*, ubicado en las calles Barón de Carondelet y España (K. Loza, comunicación personal, 15 de febrero de 2017).

Por su parte, Luis Lata, dueño de la estampadora Universal en Riobamba, ubicada en las calles García Moreno y Febres Cordero, señala que ejecuta sus actividades desde hace 24 años y se dedica a la técnica de estampado desde 1985. Sin embargo, en sus inicios trabajó la impresión de modo manual. Lata, da sus primeros pasos en su oficio en la ciudad de Ambato, posteriormente los profundizó en su paso por la fábrica de textiles *Azteca*. En la actualidad se dedica a la producción de ropa deportiva y bandas o cintas para concursos de belleza (L. Lata, comunicación personal, 6 de febrero de 2017).

Por otra parte, destaca la labor del publicista Patricio Zumba, cuyo local de trabajo se denomina *Internacional Screen*, y se encuentra enclavado en las calles Pichincha y Febres Cordero. Allí ejecuta prácticas de diseño en artículos textiles y también en distintos soportes publicitarios, labor que realiza desde hace 30 años a partir de 1985. Sus labores constituyen un negocio familiar y sus conocimientos los adquirió a partir de su cuñado, quien trabajó en el Instituto Geográfico Militar (P. Zumba, comunicación personal, 27 de marzo de 2017).

1987 – 1990: preparación para la creación del Gremio de Serígrafos

En el año 1987, Gonzalo Vela Yépez, dibujante publicitario, funda el local artesanal de serigrafía, llamado *Publicidad Universal*, que se encuentra en las calles Pichincha y Junín. Vela adquirió sus conocimientos del tema por los instructores de la ciudad de Ambato. Actualmente realiza estampados de fundas plásticas, banderines, camisetas, bandas y costales. (G. Vela, comunicación personal, 28 de marzo de 2017)

Es preciso señalar el acercamiento a Silvio Ramírez, presidente de la Junta Nacional de Defensa Artesanal de Chimborazo y también con el último presidente del gremio de maestros serígrafos, señor Luis López Hernández.



Figura 27. Diseño de Persuasión. Banderines realizados por Guillermo Castro

Fuente: Archivo realizado por el autor

López, dedicado a la publicidad, serigrafía, y fotograbado, inició sus trabajos en 1990 y desde 1999 fundó su taller denominado *Mundo del Banderín*, ubicado en las calles Guayaquil y Carabobo. Sus conocimientos provienen de distintas fuentes:

Screen Plast de Guayaquil, *Agencia Publi Screen S.A.*, y Cámara de Comercio de Chimborazo. Con su oficio y conocimientos contribuyó a la fundación del Gremio de Serígrafos de Chimborazo. (L. López, comunicación personal, 8 de febrero de 2017)

En sus funciones de presidente del gremio de serígrafos, López señala que la idea para la formación de dicha asociación proviene de un colectivo de maestros publicistas riobambeños, entre cuyos miembros se encontraban Miguel Torres, Humberto Negrete y Ángel Veloz, todos ellos docentes de la Universidad Nacional de Chimborazo y de otros profesionales de la serigrafía, quienes eran propietarios de empresas o talleres creados cerca del año 1990. El oficio de estas personas se vio materializado en la construcción de su sede en el parque industrial, en las proximidades del Servicio Ecuatoriano de Capacitación Profesional (SECAP), en terrenos compartidos para varios gremios.

1990 – 2000: los talleres de prácticas contemporáneas de diseño

La crisis económica en Ecuador impactó negativamente al desarrollo de las prácticas de diseño, toda vez que muchos de los miembros del gremio emigraron al exterior en su afán de evitar los efectos de esta problemática sobre sus negocios. Otro elemento para tomar en cuenta lo constituyó el fenómeno de la competencia, en algunas ocasiones desleal entre las empresas del ramo. No escapa a esta situación, la falta de cohesión en el gremio y que, por la búsqueda de nuevas fórmulas de aseguramiento económico muchos se alejaron de esta técnica e intentaron trabajar en áreas nada relacionadas con las artes gráficas, cuyo desarrollo se detuvo como consecuencia de la situación de crisis, donde las imprentas y diarios de la ciudad tuvieron mayor protagonismo. Con el uso del computador se empieza a trabajar con

mayor facilidad el tratamiento de ilustraciones y fotografías que eran proporcionadas por pequeños talleres. (L. López, comunicación personal, 8 de febrero de 2017).

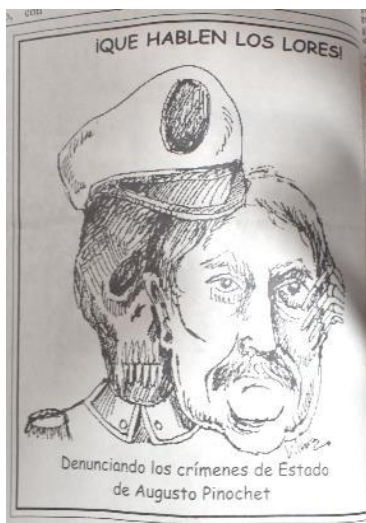


Figura 28. Diseño para Educación. Ilustración publicada en Diario La Prensa, 1992

Fuente: Archivo Biblioteca Municipal de Riobamba

Por otra parte, el trabajo manual ha caracterizado al artesano Gonzalo Vela, quien aprendió el oficio de Enrique Touma, quien estuvo involucrado en la *Imprenta LNS* y *Publicidad Touma*. Vela en sus inicios elaboraba material exclusivamente con la técnica de plumilla en su taller *Publicidad Universal*, para la creación de tarjetas, diplomas, reconocimientos y dibujo artístico. Con el pasar de los años se ha ido adaptando muy levemente al desarrollo de piezas gráficas y ha concentrado sus esfuerzos en mantener en lo posible los trabajos manuales para el diseño de banderines o cintas de reinas. (G. Vela, comunicación personal, 9 de septiembre de 2016).



Figura 29. Diseño para Persuasión. Tarjeta con plumilla.

Fuente: Archivo Gonzalo Vela

Es preciso señalar que, existen otros personajes concedores del oficio, en cuyos talleres se realizaban trabajos de serigrafía, entre los más destacados se encuentra Luis Vistín con su estampadora *Textil Joer*, ubicada en las calles Diego de Ibarra y Av. Daniel León Borja, quien ejerce su oficio desde 1993 relacionado con la serigrafía en estampados. Sus conocimientos fueron adquiridos mediante cursos gestados por la Asociación de Artesanos Gráficos de la ciudad y su actividad productiva de mayor relevancia está relacionada con la confección de ropa deportiva y las bandas o cintas para reinas (L. Vistín, comunicación personal, 12 de abril de 2017).

Con la llegada de la tecnología, varios artesanos gráficos empiezan a modificar las piezas visuales, así lo manifiesta Hernán Cabezas, propietario de *EDICSA*, se suma a su taller tipográfico una impresora offset bicolor que permite mayor definición en colores y formas; además le permite el trabajo en serie, acelerando el proceso de producción y entrega. Señala además, que con el uso de la computadora y el trabajo del diseñador gráfico representó un gran adelanto para el trabajo visual y estético de sus piezas. (H. Cabezas, comunicación personal, 18 de abril de 2017).



Figura 30. Impresora bicolor de procedencia alemana

Fuente: Archivo realizado por el autor

Por otra parte, fue posible conocer a Víctor Toabanda, quien se desempeña como docente de educación media. Recibió su formación como artista gráfico y emergió en el sector de las prácticas de diseño en 1996, y luego optó por estudios superiores en la Universidad Nacional de Chimborazo. Esta institución contaba con la sección de Artes Industriales, después nombrada Educación Técnica y finalmente su denominación fue Cultura Estética. Toabanda adquirió allí sus conocimientos sobre pintura, escultura y estampado, los cuales fueron aplicados en su taller *Artesanía Ebony*. En la actualidad Toabanda ve con nostalgia el declive de las prácticas gráficas convencionales, las cuales han sido desplazadas por las nuevas tecnologías de impresión (V. Toabanda, comunicación personal, 20 de abril de 2017).

2000 – 2015: de los talleres de prácticas de Diseño a los estudios de Diseño Gráfico

Después de varios problemas políticos, económicos y sociales como consecuencia del feriado bancario y el cambio de moneda en el país, al pasar del Sucre al Dólar en enero del año 2000, con el objetivo de proporcionar estabilidad

monetaria y crecimiento económico a largo plazo. Durante los dos primeros años, el Ecuador muestra indicios de recuperación, como muestra la disminución del desempleo, la recuperación de créditos para dinamizar las actividades económicas y el aumento del salario básico unificado desde 1997 (Schuler, 2002).

Bajo este contexto, se diversifican las inversiones para el sector gráfico en el país y particularmente en Riobamba. A esto debe sumarse que, los talleres de Diseño adquieren mayor tecnología para realizar sus actividades e incorporan a las filas de trabajadores a los primeros aspirantes a diseñadores gráficos profesionales como practicantes. Uno de los talleres que involucran a estudiantes practicantes es *Galería Publicidad* de propiedad de Vicente Pilco, un espacio de larga trayectoria en la ciudad para la creación de piezas gráficas. Las actividades de los diseñadores practicantes estaban relacionadas con la pintura, el dibujo a carboncillo, acuarelas y lienzos, que a criterio de Pilco van de la mano con el Diseño. (V. Pilco, comunicación personal, 05 de mayo de 2017).



Figura 31. Taller Galería Publicidad de Vicente Pilco

Fuente: Archivo realizado por el autor

Por otra parte, a criterio de Marcelo Cepeda, formado en publicidad y marketing en Quito, considera que la demanda para la comunicación visual en Riobamba crecía considerablemente, de modo que, se vincula al ejercicio de Diseño Gráfico e intercala con trabajos de video y de publicidad. Es oportuno mencionar que, Cepeda considera la apertura de carreras de Diseño en la ciudad favoreció el incremento de la calidad estética y funcional de la comunicación, debido a la inclusión de saberes relacionados con el arte, que acercan al Diseño riobambeño al Diseño de ciudades más grandes. (M. Cepeda, comunicación personal, 15 de mayo de 2017).

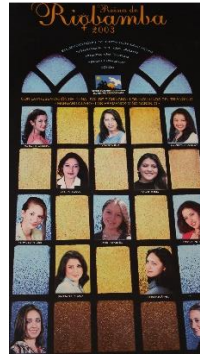


Figura 32. Diseño para Persuasión. Afiche Reina de Riobamba Publicidad y Marketing Cepeda

Fuente: Archivo realizado por el autor

Varios profesionales de Diseño Gráfico graduados en Riobamba han tenido la oportunidad de afianzar negocios tradicionales relacionados a las artes gráficas como el caso de Álvaro Avendaño, ex estudiante de la Espoch, quien al heredar el taller de su padre lo transforma en un estudio de Diseño llamado *Servigraf*; el cual, a más de ofrecer productos impresos, ha incursionado en la comunicación digital para el desarrollo de entornos web y producción multimedia. Dentro del catálogo de piezas

impresas se ofertan varios servicios de Diseño como: afiches, etiquetas y papelería para empresas. (A. Avendaño, comunicación personal, 15 de febrero de 2017).

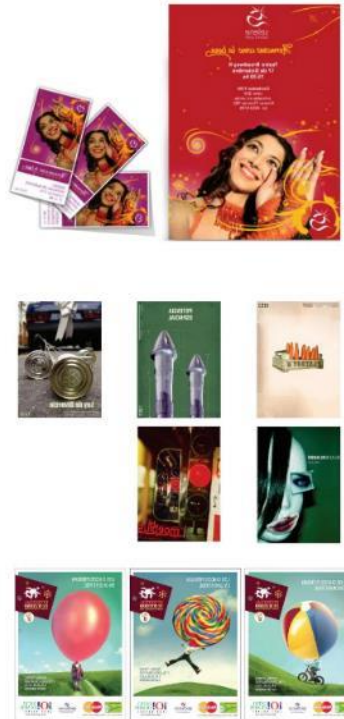


Figura 33. Diseño para Persuasión. Afiches diseñados por Servigraf
Fuente: Issu.com/alvaroavendaño (2017)

Los emprendimientos de los profesionales del Diseño Gráfico en Riobamba han ampliado significativamente a los talleres de Diseño, debido a la multiplicidad de negocios que el Diseño atiende e involucra a otros espacios como la fotografía, el *branding*, el Diseño 3d o la producción multimedia. Dentro de esta corriente, los graduados han desarrollado estudios de Diseño que son atendidos en forma paralela a otras actividades como la docencia. Este es el caso de Paolo Arévalo, graduado en la Universidad Nacional de Chimborazo, propietario de *Wasi Fotografía y Diseño*, en

asociación con otros profesionales provenientes de la Escuela Superior Politécnica de Chimborazo. Señala que a partir de la creación de las carreras de Diseño en la ciudad, la comunicación visual y audiovisual ha crecido de forma cualitativa, dentro del sector impreso y digital con la utilización de la tecnología; además, de la importancia de la inclusión de la investigación en los procesos productivos. (P. Arévalo, comunicación personal, 24 de enero de 2017).



Figura 34. Diseño para Persuasión. Marca Wasi
Fuente: Wasi en redes sociales (2017)

Una de las agencias de Diseño de mayor crecimiento en los últimos años es Escobar & Castro, de propiedad de ex estudiantes de Diseño Gráfico, pertenecientes a las primeras promociones de graduados de la Carrera en la Escuela Superior Politécnica de Chimborazo. Publio Escobar es socio fundador y su rol lo ejecuta como ejecutivo de cuentas y gerente general. Escobar sostiene que el oficio del Diseño en la ciudad tiene cierta antigüedad, realizado por los talleres para la materialización de piezas gráficas; sin embargo, su desarrollo y transformación tiene lugar desde la formación de diseñadores gráficos profesionales que toman a la comunicación como un elemento de mayor importancia. La formación de los primeros diseñadores se llevó a cabo en el Instituto Tecnológico ISTRÁ y el programa piloto de Diseño Gráfico en la

Facultad de Informática y Electrónica en la Espoch (P. Escobar, comunicación personal, 05 de mayo de 2017).



Figura 35. Diseño para Persuasión. Publicidad Escobar & Castro
Fuente: Descarga libre de internet (2017)

Además, Escobar considera que durante la década del 2000 se empezaron a visualizar más trabajos de profesionales de otras ciudades, que sumaban a los Diseños realizados por algunos de los docentes, quienes eran profesionales que se desarrollaban en áreas como la arquitectura o la informática y que han aportado a las carreras de tercer nivel en la ciudad como docentes.

Si bien es cierto, las piezas gráficas pueden tener posibilidades de ser conservadas por su sentido estético a diferencia de otras que pueden ser anodinas. Algunas piezas gráficas continúan mostrando un mensaje, aunque se realizaron en un momento y contexto determinado de forma pasajera y algunas de ellas forman parte de colecciones por su valor estético; en ese sentido, de las piezas mostradas en este acápite se han distinguido a aquellas que conservan cierta composición visual o de color que traduzcan el desarrollo de un oficio previo a su profesionalización.

Las piezas producidas más allá de su función comunicacional elaboradas en aquel contexto no portan el mensaje para el que fue creado; sin embargo, permite entender a quienes las crearon de modo que contribuye positivamente a las transformaciones del Diseño Gráfico. En algunos casos, los trabajos desarrollados por Guillermo Castro durante la segunda mitad del siglo anterior se han mantenido con leves modificaciones, como es el caso de los emblemas para distintas instituciones.

El Diseño Gráfico en la ciudad de Riobamba, se ha ido modificando en función de habilidades manuales, la técnica, la tecnología y especialmente por la formación profesional que ha permitido su crecimiento durante los últimos 15 años desde su concepción como disciplina. Si bien es cierto, la necesidad de comunicación ha sido un fenómeno en constante crecimiento y ha permitido el surgimiento de distintas personalidades que marcaron historia en el devenir de las formas y el color que contribuyen a entender la transformación de un oficio en un espacio profesional de relativa juventud en el centro del país.

El taller como resultado de la enseñanza en el Diseño Gráfico

En ese punto es oportuno abordar la importancia del taller como un espacio para el desarrollo de las prácticas contemporáneas de diseño, evidenciado en el trabajo de campo con los artesanos gráficos y profesionales de oficio, donde el maestro ha sido el encargado de guiar la labor de sus aprendices para el perfeccionamiento de las habilidades. En ese sentido, este espacio es reproducido en las carreras que enseñan disciplinas proyectuales. El taller también es un área de laboratorio, si lo observamos desde la práctica de la habilidad digital, de modo que es necesario sustentar este espacio para la enseñanza del Diseño Gráfico.

Desde la mirada reflexiva de Dreyfus (2015), en el proceso de enseñanza aprendizaje se manifiesta una trasmisión del conocimiento que además de generarse de modo vertical y unidireccionalmente, es capaz de gestarse por la interrelación maestro-alumno o profesor-estudiante, los que en un contexto modelo son capaces de aprender unos de otros de forma bilateral. Siguiendo este orden de ideas, puede afirmarse que, con relación a esta categoría pedagógica, no son pocos los autores que destacan al taller como forma organizativa de la enseñanza y lo privilegian como una eficaz estrategia didáctica, cuya pertinencia puede superar a formas tradicionales en la enseñanza como son la clase magistral o la exposición heurística (Egg, 1991; Meneses, Toro y Lozano, 2009; De Vincenci, 2009; Dreyfus, 2015; López, 2017; Santa Cruz y Martínez, 2017).

El taller dentro del oficio y posteriormente como espacio académico, inicialmente se destinó al proceso de enseñanza aprendizaje de la práctica del diseño. Tanto el decursar del tiempo, como la experiencia acumulada por la sistematicidad de su práctica, permitió extenderlo como modelo en el proceso formativo dentro del Diseño Gráfico como disciplina proyectual. Su concepción se atribuye a Schön (1987), quien lo definió a partir de considerarlo como un espacio en el que coexisten la tutoría y el accionar del estudiante que implica su aprender haciendo, y que a su vez es una estrategia que simula o describe circunstancias difíciles, propias de lo *“practicum reflexivo”*, entendido como aquellas prácticas que pretenden contribuir a la adquisición de los saberes fundamentales para el aprendiz del taller y el estudiante de Diseño que lo harán capaz de desempeñarse en áreas imprecisas de la realidad, tales como la

incertidumbre, los conflictos que imponen los valores, y la singularidad, elementos que generalmente trascienden los límites que impone la técnica.

Similar al taller artesanal, este hecho encuentra su explicación, en la posibilidad de aprender en este espacio a solucionar los problemas de manera autónoma, en condiciones de bajo riesgo y siempre con la mediación del tutor, cuyo accionar didáctico no obedece a pautas o a procedimientos pre establecidos, sino que debe responder a la necesidad del estudiante de aprender a diseñar haciendo, reflexionando en la acción y arribando por sí mismo al descubrimiento de lo antes desconocido descubriendo, con el fin de solucionar los problemas que se le presenten.

Entre las bondades aparejadas al desarrollo del taller, Schön (1987) explica la utilización del término “bajo riesgo”, alegando que los errores que de hecho pueden producirse, no conllevarían a pérdidas económicas, tal y como sucedería en el ámbito profesional. Ello posibilita que pueda actuarse libremente en el proceso de exploración de diversos caminos, así como tomar en cuenta los criterios de asesores con los que resulta factible el intercambio de ideas, de modo que el proceso finalmente resultará enriquecido.

Después del año 2000, las prácticas del diseño gráfico manejan nuevos niveles de composición o comunicación. Debido al proceso dentro de la carrera, donde los profesores además son partícipes de las conversaciones, pues con sus ideas, fortalecen la reflexión del estudiante. La realización de tales intercambios y conversaciones, posibilitan la maduración de los estudiantes y avances decisivos en el proceso de transformación en diseñadores, que finalmente ha dado paso a que en

la plenitud del ejercicio de la profesión, emprendan otras conversaciones con sus colegas y con otros agentes implicados en el ámbito empresarial.

Con total apego a las concepciones presentadas, en relación al taller y su esencia, Mabel López (2017), al referirse a lo comunicativo en este espacio pedagógico, se remite a la esencia dialógica de la relación entre estudiantes y docentes y en particular en la visión crítica o de corrección del docente, a la que califica de situación clave en el proceso de enseñanza aprendizaje del Diseño.

Por su parte Ander-Egg (1991), destaca en esta figura a su dimensión áulica, cuando parte de considerarla como aula taller, a la que define como un modo de desempeño de la enseñanza, imbricado especialmente con la acción de aprender mediante la realización de acciones conjuntas. Para este autor, el aula taller tiene un carácter metodológico válido para la organización de la actividad académica, así como para la estructuración de la participación estudiantil, todo ello centrado en aprender haciendo, inmerso en un ámbito educativo en el que prima el trabajo cooperativo.

Siguiendo este orden de ideas, Santa Cruz y Martínez (2017), concuerdan con el criterio de Schön (1998), cuando consideran que el taller representa el entorno académico, que sirve de escenario para la integración de personas, instrumentos y objetos y en el que coexisten lo productivo y lo comunicativo. El primero de ellos, simulando los elementos prácticos de la disciplina proyectual profesional, y resulta encaminado a la creación de objetos como respuesta al problema que el diseño puede plantear desde su carácter disciplinar. El segundo, direccionado a la interrelación docente estudiante, mediante la cual se esclarece y se da solución a los problemas.

Según la visión de estos autores, la práctica resultante es experiencial y en ella actúan dos clases de aprendizaje: Uno, que es el aprender a diseñar y el otro, que se gesta por la reflexión acción del estudiante al aprender. Ambos aprendizajes se retroalimentan y complementan.

Tal como apunta Stekar (2018), el taller constituye una herramienta insustituible para la enseñanza de la Arquitectura y el Diseño como disciplinas proyectuales y sirve de base a la elaboración colectiva del pensamiento como fruto del transcurso del tiempo y de la interacción de los estudiantes, a través de su accionar y de sus aportes y tareas realizadas en el contexto áulico. En este particular Mabel López (2017), estima que tanto en docentes como en estudiantes, existen auto representaciones, que son influidas por las tendencias académicas presentes en las diferentes disciplinas proyectuales. El taller representa entonces, el espacio en el que a partir de las actividades que en él se realizan, se favorece la generación de instrumentos útiles para el proceso de enseñanza y que a su vez propician la formación de un marco de pertenencia, constituido en referente para las prácticas que se realizan durante el curso.

Todo lo anteriormente expuesto resulta consistente con las ideas de López (2017), al destacar la permanencia en el tiempo del taller como una forma organizativa de la enseñanza, surgido y fortalecido en el ámbito educativo de las disciplinas proyectuales, lo cual ha condicionado que hasta nuestros días, en los planes de estudios de las carreras de perfil proyectual, se distribuyan separadamente las asignaturas teóricas, que *per se* son consideradas tradicionalmente como aquellas más en correspondencia con los cánones de la Educación Superior y por otro lado los

talleres de diseño, aún con muchas aristas no exploradas a profundidad y que resultan todavía un área de conocimiento insuficientemente comprendida.

Para Ledewitz (1985), el taller es método de enseñanza de tres elementos básicos para el Diseño u otra disciplina proyectual. Este autor parte de considerar a la mencionada estrategia pedagógica como el marco propicio en el que los estudiantes aprenden y practican un nuevo lenguaje, además de adquirir destrezas que antes no poseían y entre las que se encuentran la representación y la visualización. En este proceso de aprendizaje, términos como “forma” y “escala” a pesar de la dificultad de su comprensión, llegan a internalizarse en el sujeto, situación que se repite constantemente en los talleres artesanales. De modo que ha de considerarse al taller como espacio en el que los estudiantes comienzan a pensar desde el propio diseño, lo que implica la identificación de problemas y su dominio, acciones esenciales para un satisfactorio desempeño profesional en el futuro.

En el taller debe quedar clarificada la visión del que aprende haciendo, la diferencia que hay entre fórmula y metodología, pues de no haber una adecuada formulación de los problemas a resolver, o una inadecuada conducción del acto educativo por parte del docente, el estudiante verá erróneamente que la solución a los problemas, está condicionada a la aplicación de procedimientos fijos. De ahí la importancia de la adecuada concepción de este espacio pedagógico.

En ese sentido, Meneses *et al.* (2009), consideran al taller como el modo de alcanzar el sentido de lo verdadero, mediante el proceso de creación colectivo y activo, hecho educativo que resulta antagónico a la tradicional superioridad intelectual

expresada en libros y en los saberes de los docentes. En su análisis sobre el tema, estos autores destacan como fundamental, el alcance de esta estrategia pedagógica, en tanto no solo en ella se produce el aporte de conocimientos, sino también la entrega de lo experiencial portadora de la conjunción de lo afectivo y lo cognitivo. Otro elemento relevante para saber, lo constituyen las potencialidades de uso de lo colectivo y lo individual en la solución de problemas que existen en el contexto real.

Por su parte, Mabel López (2017), al referirse al taller, lo hace desde una perspectiva que conduce a calificarlo como un espacio natural en el que confluye el sentido de lo lógico de las disciplinas proyectuales; punto desde el que se prestigia lo correcto y se señalan críticamente las fallas y carencias del proceso educativo, de cara a alcanzar el modelo ideal del profesional. Resulta además, el contexto donde el estudiante pueda encontrar o reafirmar su propia identidad a partir de las relaciones de intercambio con lo tradicional, desde una mirada transgresora o de aceptación, según su propia valoración. Esta autora destaca el carácter social del aprendizaje apelando al enfoque histórico-cultural vigotskiano, el cual priva al taller de ser aséptico o fuera de contexto. Todo ello le hace considerar al taller no solo como lugar donde se gesta el conocimiento a partir de la enseñanza del diseño como disciplina proyectual, sino además como el hecho educativo facilitador de la permanencia en el tiempo de esta estrategia pedagógica y su reproducción.

Autores, como Cennamo y Brandt (2012), denominan al taller indistintamente como modelo pedagógico, espacio, clase y método, todo ello en dependencia del enfoque utilizado y consideran que las mencionadas denominaciones coexisten y se

articulan en el aula, conformando el ámbito que conduce a la construcción del conocimiento.

Las diferentes definiciones conceptuales en modo alguno resultan contradictorias o de naturaleza excluyentes entre sí, independientemente de que denominen al taller de manera diferente, pero hay elementos comunes en los que se refleja explícita o implícitamente las ventajas de esta forma organizativa, sus propósitos y el rol facilitador del maestro de taller, o en este caso del docente como mediador o facilitador, paralelo al rol protagónico y activo del estudiante como sujeto y principal decisor en la construcción de su propio conocimiento. De ahí se evidencia la unidad en la diversidad.

La posición que se asume en la presente tesis define al taller de diseño como una forma organizativa de la enseñanza, presente a lo largo de la carrera de Diseño Gráfico, en otras disciplinas proyectuales y en el taller artesanal, que resulta marco propicio para la realización de tareas de índole proyectual desde la propia práctica. De este modo, la intencionalidad pedagógica simula a la vida profesional futura y desde su desarrollo, estimula la realización de tareas y actividades que deben ser llevadas a la práctica de manera escalonada, siendo portadoras de las habilidades y competencias inherentes a la práctica profesional.

El análisis que Dreyfus (2015), realiza del taller como forma organizativa de la enseñanza, enfatiza entre sus ventajas el espíritu creativo, el carácter participativo, el rol del grupo como agente protagónico en el proceso de aprendizaje y la capacidad de imbricar lo individual con lo grupal. Desde lo pedagógico el autor reconoce cómo el conocimiento es construido de manera colectiva, mediante la transformación de lo

cognitivo presente en el estudiante mientras piensa y hace. Este autor, además, ve en el taller, la conjunción de habilidad y arte al organizar y sistematizar el elemento educativo, hecho que se logra por la conjunción de la teoría y la práctica, así como por el proceso de creatividad. En este espacio pedagógico, lo teórico se relaciona específicamente con el elemento práctico correspondiente y el proceso de aprender haciendo, obedece a la reflexión correspondiente al hecho educativo, en el que los estudiantes están conscientes de sus acciones, basadas en la comprensión y el razonamiento. Sin tales premisas, el acto de aprender es automático, inconsciente y en consecuencia, carente de sentido.

El taller como estrategia pedagógica, contribuye a desarrollar y fortalecer habilidades en el estudiante, así como condiciona que se generen procesos tanto de creación como de reflexión, todo ello en un ambiente de aprendizaje en el que quien aprende no está solo, sino que cuenta con la compañía de su tutor, quien entre sus funciones lo conduce a que accione por sí mismo. Es así como este cede su rol tradicional de instructor que dirige el proceso de aprendizaje, de modo que deviene en facilitador o mediador del conocimiento colaborando con el estudiante, que ya no es un receptor pasivo, sino que es un sujeto capaz de reflexionar, trabajar y proponer soluciones, siendo un ente activo en la toma de decisiones. El taller se desempeña entonces como escenario donde el futuro diseñador con la colaboración del docente, desarrolla su pensamiento creativo y construye el conocimiento a partir de lo aprendido previamente y de sus propias experiencias.

Aspectos tales como el sentido crítico y la indagación, a consideración de Dreyfus (2015), legitiman al taller al suponerlo como espacio de la pesquisa constante, el

ejercicio en juicios de valor al rechazar o aceptar lo que se realiza, además de la solución de problemas de índole social. Según la visión de este autor, la formación teórica del estudiante parte de lo empírico, hallado a partir de lo cotidiano y de la búsqueda que este realiza. Todo ello sirve de marco propicio a la expresión de la creatividad. El trabajo áulico suscita preguntas no preelaboradas, que contribuyen por una parte a fortalecer el respeto a las diferencias y por otra dan paso al cambio de un desempeño docente poco flexible, por un quehacer didáctico en el que se privilegia el sentido de participación. Es oportuno señalar que, el abordaje del taller en las disciplinas proyectuales, resalta las posibilidades del aprendizaje por imitación o mimesis, parejamente al que se produce por el desarrollo del proceso creativo, o *poesis*, al mismo tiempo que sirve de escenario propicio para la aplicación de lo aprendido.

Según la visión de Meneses *et al.* (2009) el taller constituye un espacio académico, en el que se jerarquizan a la creatividad como proceso, al pensamiento y la investigación. Ello conduce a considerar como ineludible, a la obligación de vincularlo a los elementos didácticos y educativos presentes en el proceso formativo de los estudiantes de Diseño. El taller, en relación con otras estrategias didácticas que se aplican en la formación del futuro diseñador, asume una posición central al propiciar que el estudiante forje sus significados y hacerlo capaz de profundizar en el conocimiento de problemas de la realidad, desarrollando a su vez la creatividad en la interpretación de estos, su adecuada identificación así como la adecuada toma de decisiones en el momento de realizar intervenciones o de darles solución.

Durante el desarrollo de esta estrategia pedagógica, según consideraciones de Cennamo y Brandt (2012), en el proceso de diseño, el estudiante no solamente se comunica con el docente, sino que también tiene la posibilidad de intercambiar criterios con sus pares, condicionando así un proceso de construcción de su propio conocimiento en un proceso en el que prime la reflexión sin que por ello como actor asuma un rol pasivo, por el contrario, pues sigue siendo un sujeto activo. A estas formas de la realidad educativa, Schön (1998) las denominó “aprender-haciendo” y “reflexión-acción”. A la luz de estos antecedentes, Cennamo y Brandt (2012), ponen de relieve que el trabajo en proyectos, con rasgos similares a los que habitualmente se enfrentan en el ejercicio de la profesión, direccionan expectativas encaminadas a lograr un estudiante que aprenda a pensar y actuar como lo hace el profesional del área del diseño.

Al abordar la importancia del taller para el proceso de enseñanza aprendizaje en las carreras proyectuales, De Vincenzi (2009), califica a esta figura como “espacio perfecto” en el que el estudiante al ser un sujeto activo y autónomo, resulta capaz de construir su propio conocimiento al aprender haciendo, de acuerdo a los saberes adquiridos previamente, a la guía del docente en su rol mediador, a la reflexión en la acción y a la práctica orientada por la teoría. Este autor además, considera que durante el proceso formativo, es en el aula taller que los futuros diseñadores van desarrollando las competencias asociadas a la disciplina, que le permitirán una vez egresado, solucionar los problemas futuros, inherentes a una sociedad dinámica y cambiante.

El taller sirve de escenario a la evaluación de la práctica y el producto de esta, a su vez vale como indicador o referente que permite evaluar tanto el aprendizaje como

proceso, como la capacidad del estudiante al dar respuesta a un problema determinado. Autores como Cennamo y Brandt (2012) destacan el accionar orientador del docente y la complejidad de su quehacer orientador y educativo.

A esto se suma lo expuesto por Sweeting (2014), al abordar y caracterizar al taller de diseño como espacio académico, destaca que en él existe el elemento conversacional propio del ejercicio de la práctica. Como resultado de la comparación de la estructura conversacional en la enseñanza del diseño y la estructura de la práctica profesional de esta disciplina proyectual, este autor detecta similitud entre ellas. En esta última los diseñadores crean modelos, prototipos y dibujan, entre otras acciones propias de la profesión, condicionando a su vez una conversación interna inherente a cada individuo, así como la que como sujeto, establece con los demás.

Por su parte López (2017), detiene su mirada en las conversaciones que se efectúan durante el proceso de diseño, tanto las sostenidas entre estudiantes, como aquellas que se efectúan entre estos y el docente en su calidad de tutor y resalta el origen y evolución del modelo actual, que parte de las ya pasadas relaciones entre aprendiz y maestro, o aprendiz y artesano. Asimismo resalta la simulación presente en el taller como un recurso que posibilita un acercamiento a la práctica profesional en el ámbito laboral.

De acuerdo con Sweeting (2014) y López (2017), el elemento conversacional en el taller es positivo, siempre que el docente logre establecer con el estudiante el necesario vínculo que le permita conocer sus inquietudes y enfoques, de modo que ello posibilite la ayuda eficaz en la construcción del aprendizaje. Por otra parte, ambos

autores alertan sobre el riesgo de que en su rol como facilitador, el docente se aleje de la perspectiva del estudiante, e incurra en errores como: aportar las soluciones del problema planteado, imponer su propia visión y recomendar las vías de solución al problema, aspectos que redundan en interferencias negativas sobre el desempeño del estudiante en el proceso de desarrollo, exploración por sí mismo y construcción de su propio aprendizaje.

Entonces, es clara la jerarquía del taller como estrategia pedagógica intuitiva en el taller y de manera formal en las carreras de Diseño en coincidencia con la visión de los autores señalados, que lo reconocen como espacio generador de aquellas problemáticas portadoras de elementos presentes en el ejercicio de la profesión, que deben afrontar los estudiantes. Es importante señalar el taller como escenario de la práctica encaminada a la asimilación del conocimiento por parte del estudiante en un proceso en que ganen experiencia bajo la tutela del docente.

Al referirse al objetivo del taller en el estudio del Diseño, Dreyfus (2015), considera que accionar de modo de hacer cumplir que el estudiante se apropie de la teoría y la crítica, entendidas respectivamente como herramientas de diseño e intercambio de ideas, de modo que ambas operen como madre del desarrollo del proceso de creación. Complementando este criterio, Meneses *et al*, (2009), destacan al taller como el espacio en el que se aprende haciendo, lo cual lo posiciona como objeto de estudio desde la teoría y la práctica como sus elementos sustanciales. Teoría, que conduce al conocimiento mediante el propio acto de diseño *per se* y Práctica, en el contenido de un accionar presente en el proceso de diseño. De este modo, la acción conjunta de ambas, lleva a la creatividad como forma de expresión.

Sumado a lo anterior, Ledewitz (1985), reconoce en el taller como espacio académico, un nivel creciente de complejidad de las tareas a cumplimentar y llama la atención sobre las críticas de la que esta figura es objeto, a pesar de que es un modelo pedagógico consolidado de uso global en las disciplinas proyectuales. Ello se refiere a señalamientos centrados en destacar su carácter arbitrario; el que se desestime la importancia de lo teórico y el predominio de la subjetividad y del enfoque notoriamente personalizado. Pero al mismo tiempo, este autor reconoce al taller como un espacio donde convergen el desarrollo de la creatividad, el sentido de la experimentación y la enseñanza basada en la solución de problemas.

En la presente investigación, nos adscribimos al criterio de Meneses *et al.* (2009), quienes declaran importantes ideas en el análisis del taller como forma de enseñanza, siendo estas el carácter multidimensional del proceso de adquisición del conocimiento; el carácter humanista del diseño cuyo sentido debe ser explicado desde una didáctica capaz de integrar lo académico con lo popular; la implementación de estrategias educativas que coadyuvan al adecuado afrontamiento y comprensión de la incertidumbre y además la necesidad de fortalecer una enseñanza que dé a conocer la relación del sujeto consigo mismo, con la sociedad y la naturaleza.

3.5 Conclusiones del capítulo

De este capítulo se extraen las siguientes conclusiones:

1. La fusión de los preceptos de Diseño a través de nuevos procesos didácticos en el marco del desarrollo tecnológico e industrial han consolidado la enseñanza aprendizaje del oficio, a través de la implementación de talleres con la intervención del

Estado en Europa, para la creación de las escuelas de artes y oficios en el último tercio del siglo XIX. De acuerdo a Sanromá, la creación del taller como escenario ideal para la implementación de las prácticas permitió la instrucción del obrero en la ciencia popular, al dominar conocimientos técnicos para desempeñar una labor productiva de mayor calidad.

2. A inicios del siglo XX, las similitudes entre la Bauhaus y el Wkhutemas en el trabajo por proyectos dentro de los talleres de producción, los rasgos artísticos sobre lo artesanal y las labores de Diseño a cargo de artistas forman parte de las bases metodológicas de la enseñanza del Diseño. Los dos centros de Diseño compartieron cursos introductorios previa selección de una especialidad por parte de sus estudiantes, sumado al aprendizaje de elementos técnicos - prácticos; y, con la fundación de la HFG se sumarían nuevos campos como la política, filosofía, economía, sociología y psicología dentro de su pedagogía con un enfoque científico.

3. En varios países de Latinoamérica existen algunos puntos en común para la enseñanza del Diseño, se pueden citar: la influencia de las escuelas europeas y norteamericanas, las vanguardias artísticas para las prácticas del diseño; además de varias posiciones conceptuales que sustentan el aprendizaje por competencias, tomando en cuenta los procesos empresariales, de sistematización y racionalización entre el mercado y las prácticas artesanales de comunicación visual con la universidad y su planificación educativa, cuyo objetivo es responder con pertinencia a las necesidades sociales, económicas y productivas en la región.

4. En Riobamba, las prácticas contemporáneas de diseño se remontan a inicios del siglo XX con la institucionalización de la Escuela de Artes y Oficios en los talleres de tipografía, además forjó la imprenta con mayor trayectoria en el país, donde se imprimieron importantes textos escolares publicados con las iniciales LNS, en referencia a Luis Natale Strazzieri. Producto de esto, se ha desarrollado una cultura de la imagen con la participación de artesanos gráficos, algunos de los cuales se mantienen vigentes, a pesar de la afectación que ha generado el advenimiento tecnológico.

5. El Diseño Gráfico en Riobamba se desarrolló con el aporte de los artistas gráficos, artesanos gráficos y profesionales del oficio, quienes fueron influenciados por las corrientes y vanguardias artísticas externas e internas, y de institutos superiores y técnicos de Quito e Ibarra. Además, el incremento del sector gráfico obedeció al desarrollo industrial de los sistemas de impresión que incrementó la producción de material gráfico, el cual ha sido clasificado en función de la práctica profesional del Diseño desarrollada por Jorge Frascara, como insumo para el registro y análisis de las transformaciones de las piezas gráficas que reposan en algunas bibliotecas y en los archivos de los artesanos gráficos de la ciudad.

Capítulo IV: Institucionalización de la carrera de Diseño Gráfico en Riobamba bajo las dinámicas del mercado

“Todo sistema de educación es una forma política de mantener o de modificar la adecuación de los discursos, con los saberes y los poderes que implican.”

(Foucault, 2005, p. 45)

En este capítulo se analiza el origen de las carreras de Diseño Gráfico en la ciudad de Riobamba en todas las etapas de la estrategia metodológica (figura 1), se describe en primera instancia un recorrido histórico – lógico que explica el contexto en el cual nacen las dos universidades públicas de la ciudad, el origen de las Facultades que albergarían a las carreras de Diseño Gráfico y los cambios realizados en sus modelos educativos.

Se examinan los cambios impulsados por el Estado para el desarrollo de las Instituciones de Educación Superior y la proliferación de universidades privadas en función de un sistema competitivo que trasciende el espacio productivo para la libre oferta de distintos productos; entre ellos, la especulación educativa en la oferta de profesiones vinculadas a las tendencias a nivel nacional e internacional.

En ese sentido, se revisan las dinámicas del mercado provocadas por la globalización que impulsan a las universidades al generar pequeños “campus” en otras ciudades del país, con el objetivo de brindar nuevos servicios de especialización de corto plazo, en sintonía con las necesidades contractuales del momento que condicionan el desarrollo de nuevas competencias. Dentro de este contexto surge el interés por algunas universidades en promover programas educativos que se articulen

a las demandas constantes del mercado, lo cual las obliga a modificar sus modelos educativos, como es el caso de la Escuela Superior Politécnica de Chimborazo y la Universidad Nacional de Chimborazo.

De modo que, se estudian los modelos educativos y su reflexión sobre el cambio vertiginoso de la sociedad, el rol de los docentes y estudiantes como protagonistas en el progreso del conocimiento de forma holística y su aplicación en la realidad, el alcance de la investigación y la vinculación como parte de la formación integral y el desarrollo de aprendizajes significativos sustentados por la teoría de Ausubel y el paradigma psicopedagógico de Vygotsky para generar transformaciones en el progreso individual del ser humano.

Además, como parte del análisis de la institucionalización de la carrera de Diseño Gráfico en Riobamba, se detallan los cambios producidos por las formas de producción de nuevos lenguajes artísticos para la creación del “*campo*” del Diseño, como señala Bourdieu, esto como parte de la búsqueda de su autonomía ligada a los procesos de modernización y de la participación del Estado en la construcción de sujetos que valida su accionar a nivel interno y externo en función de un título. Como consecuencia de aquello, se examinan los escenarios del Diseño Gráfico y las fronteras de la disciplina, en función de sus particularidades y funciones.

Se verifica la organización de la enseñanza – aprendizaje en las carreras de Diseño Gráfico bajo la pedagogía del taller y la formación por competencias para relacionar teoría y práctica que simulen las actividades del mundo laboral. Por tanto, se observa que el aprendizaje se consigue en función de la solución de un problema

específico estipulado por el docente, en un proceso de reflexión - acción propuesto por Schön, que lo valida como estrategia pedagógica cuando transita de lo general a lo particular y viceversa.

Al cierre del capítulo se indaga sobre los créditos teóricos y prácticos de la malla curricular, con el objetivo de verificar si las asignaturas vinculadas al desarrollo de proyectos, han incluido a las prácticas contemporáneas del diseño con nuevo enfoque artístico y tecnológico, en función de la didáctica proyectual como forma de enseñanza - aprendizaje con el objetivo de reducir la brecha entre la teoría y la práctica, a medida que el estudiante avanza en la carrera. Es por ello que, se estudia la didáctica del proyecto como una estrategia pragmática de “aprender haciendo”.

4.1 Breve historia de la Escuela Superior Politécnica de Chimborazo y de la Universidad Nacional de Chimborazo

Después de la utilización de los métodos histórico lógico y del análisis documental para discernir el entorno de creación de las dos universidades públicas enclavadas en la ciudad de Riobamba, se ha determinado el contexto en el cual han emergido por distintas circunstancias y que preparó el camino para la consolidación de sus modelos educativos.

Se revisó la evolución histórica de las IES, junto a la normativa que las ha consolidado dentro de la región central ecuatoriana como universidades que se proyectan al futuro de manera constante. Si bien es cierto que el corte temporal de esta investigación se limita desde el año 2000 hasta el año 2015, resulta oportuno mirar al pasado, precisamente a mediados del siglo XX, para entender la secuencia lógica que llevó a la evolución de los procesos en los que se crearon las dos universidades en estudio.

En concordancia con lo anterior, es oportuno señalar que la carencia de IES en la ciudad de Riobamba motivaba la salida de familias hacia otras ciudades en busca de universidades que garantizaran los estudios superiores de sus hijos. Esta migración educativa conspiraba en contra del desarrollo de la región. Por estas razones se crean la Espoch y posteriormente la Unach.

1969 - 1973: origen del Instituto Tecnológico Chimborazo y la filial de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad Central del Ecuador en Riobamba

Su origen se despliega a partir del interés de varias personalidades provenientes de distintas esferas de la sociedad, y se materializa el 7 de mayo de 1969 con de la ley publicada en el registro oficial N.- 173 para la creación de la institución con autonomía y derecho público denominada Instituto Tecnológico Chimborazo (ITCH) (ESPOCH, 2003).

Los avances de la nueva institución se visualizan después de las labores encomendadas a la Junta Directiva, cuyos vocales nombrados por el Ministerio de Educación, en 1971 impulsaron los cambios de orden estructural para el funcionamiento del ITCH, dos años después de emitida la ley, en vista de que la primera vocalía no logró constituirse debido a los intereses de formación técnica de la cartera de estado en aquel momento.

Por otro lado, varias personalidades conocedoras de la importancia de la educación para el desarrollo de las naciones, formaron el llamado Comité pro-constitución de la Universidad en Riobamba. Participaron en este empeño Cristóbal Guadalupe, Rosa Sarango, Socorro Guerrero Casares, Ruth Loza de Cerda y Mario Cerda Jácome. A partir de sus esfuerzos personales y un enérgico accionar para llamar la atención sobre el problema existente, solicitaron al gobierno y a las casas de altos estudios, el apoyo necesario para la creación de una universidad en territorio riobambeño, y la Universidad Central del Ecuador (UCE) atendió este reclamo con

fecha 7 de octubre de 1969, momento en que se autoriza la creación de una filial de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación en Riobamba (Ruíz, 1990).

La ciudad tenía la necesidad urgente de contar con una universidad para la formación de los jóvenes del territorio, así como para garantizar la superación en los saberes de las Ciencias de la Educación. Oportunamente, las gestiones que realizó el Comité pro-constitución de la Universidad dirigidas a Luis Verdesoto Salgado, decano de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad Central del Ecuador, no encontró barreras y fue únicamente necesario tramitar la solicitud según lo legalmente establecido, e indagar sobre la posible matrícula de estudiantes aspirantes para fundamentar la solicitud a los organismos superiores.

La convocatoria lanzada por el Comité pro-constitución de la Universidad para comenzar el proceso de inscripción contó con muy buena acogida en la librería del tesorero del Comité, Sr. Cristóbal Guadalupe, ubicada en las calles 10 de Agosto y Espejo. La aceptación confirmó la necesidad de formar profesionales para el desempeño en la docencia de nivel medio. El Consejo Universitario, durante la sesión celebrada el 12 de agosto de 1969, acogió en comisión general, a los directivos y legisladores de Chimborazo en carácter de delegados Pedro José Arteta y Edelberto Bonilla Oleas (Ruíz, 1990).

Con el propósito de desarrollar estudios especializados, asesorías de alto nivel y promover la investigación científica, surge la Comisión de Planeamiento y Coordinación Académica de la Universidad Central del Ecuador, entidad que por su propósito reviste una importancia cardinal que le otorga potestad para decidir a niveles

superiores y una alta responsabilidad. Las directrices plasmadas en los informes marcaron las pautas del desarrollo institucional. Con vistas a la emisión de estos, previamente la comisión define un objetivo y ejecuta profundo análisis de las solicitudes y proyectos de la UCE. Es conveniente resaltar que esta tarea se basa en lo documental y no obedeció a influencias políticas procedentes de contextos externos.

En el seno de la Comisión de Planeamiento y Coordinación Académica se presentan los debates sobre los beneficios y las desventajas de las propuestas. Los argumentos esgrimidos en estas sesiones devienen juicios valorativos de significativa importancia, en tanto se derivan del análisis minucioso y exacto de los documentos necesarios.

En este particular, los fundadores de la universidad en Riobamba confeccionaron la carpeta contentiva de documentos habilitantes que fue mostrada a los miembros de la comisión para su correspondiente consulta. Dichos documentos incluyeron el informe presentado por Luis Verdesoto, decano de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad Central, sobre las propuestas de financiamiento para la extensión universitaria; la solicitud realizada por los legisladores Edelberto Bonilla Oleas y Pedro José Arteta; y la comunicación suscrita por Mario Cerda Jácome, presidente del Comité.

Al conocer que la comisión había emitido un informe favorable en cuanto a este tema, la población de Riobamba acogió con agrado la iniciativa. En este empeño se recibió el apoyo del Consejo Directivo y con la final aceptación por parte de la Comisión

de Planeamiento y Coordinación Académica, fue explícita la vía que marcó el consentimiento del Honorable Consejo Universitario.

El prestigio ganado por Luis Verdesoto, altamente comprometido con la justicia social y de una digna trayectoria como profesor universitario, fue un factor esencial para la aprobación de la propuesta riobambeña. La Comisión de Planeamiento y Coordinación Académica, previo análisis de los documentos de la carpeta de trabajo y con su valoración favorable, elaboró el informe referido a favor de crear la Escuela de Pedagogía en Riobamba, concebida como Extensión de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad Central del Ecuador.

Con fecha 7 de octubre de 1969, en sesión ordinaria, el Honorable Consejo Universitario resolvió aprobar por unanimidad su creación en la ciudad de Riobamba (Ruíz, 1990). Esta sesión estuvo presidida por Manuel Agustín Aguirre, rector de la Universidad Central del Ecuador y presidente del Honorable Consejo Universitario.

Tanto la resolución aprobada como el informe de la Comisión de Planeamiento y Coordinación Académica, eran documentos legitimaban la recién creada universidad de Riobamba como una dependencia directa de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad Central del Ecuador, entidad responsable de velar por la idoneidad de los elementos de dirección, académicos, económicos y administrativos, y con la obligación de hacer cumplir lo establecido en los términos de la legislación universitaria, y de hacer valer el respeto a la estructura organizacional y funcional de la facultad (Ruíz, 1990).

El papel rector asumido por la Facultad de Filosofía a lo largo de sus años de existencia, privilegió las tendencias de la escuela filosófica y humanista. Como institución se insertó en las corrientes transformadoras de ideologías de vanguardia. De modo que, el 20 de diciembre de 1969 quedó inaugurada la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación - Extensión Riobamba.

Los primeros años de la universidad transcurrieron en el inmueble que acogía al Colegio Maldonado, primer instituto de educación secundaria de la provincia de Chimborazo ubicado en el centro de Riobamba, cuyo rector en aquel entonces era Ernesto Montalvo. Esta institución centenaria gozaba de prestigio y reconocimiento tanto a nivel nacional como internacional. En gesto solidario cedió su tercer piso para el establecimiento de la recién inaugurada facultad (Ruíz, 1990).

Con carácter transitorio, el grupo directivo inicial de la Facultad estuvo representado por una junta integrada por los docentes fundadores Ernesto Montalvo, Sergio Quirola y Marcelo Robalino. Esta estructura sería modificada según lo establecido por el reglamento jurídico, una vez que se organizara el funcionamiento de la institución y se encargó de las tareas administrativas y académicas iniciales de la Facultad.

Posterior a ello, en enero de 1970, la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad Central del Ecuador contaba en su estructura con las escuelas de Psicología, Educación Física y Pedagogía, esta última integrada por un alto número de especialidades: Matemáticas y Física, Biología y Química, Historia y

Geografía, Filosofía, Cívica y Cooperativismo, Castellano y Literatura, Idiomas, Opciones Prácticas y Comercio y Contabilidad (Ruíz, 1990).

1973 - 1985: cambio de nombre a Escuela Superior Politécnica de Chimborazo

Las primera carrera inaugurada fue Ingeniería en Zootecnia y Nutrición y Dietética en el año de 1972, pero un año después el ITCH cambió su nombre y adoptó el definitivo Escuela Superior Politécnica de Chimborazo mediante Decreto N.- 1223. Posterior a ello, en 1973 se apertura la carrera de Ingeniería Metal Mecánica y se incorpora la Facultad de Ciencias Agrícolas fundada en 1966, perteneciente a la Universidad Católica del Ecuador.

La anexión de la Facultad de Ciencias Agrícolas se consolidó en acta firmada por Luis Orellana, rector de la Universidad Católica del Ecuador; Juan Barderas, gobernador de la provincia de Chimborazo; Juan Vacacela, alcalde de Riobamba; Fausto Cordovez, ministro de Defensa, entre otras personalidades. Como resultado de esto, se fundó la Facultad de Ingeniería Agronómica con estudios preparatorios para el ingreso de nuevos estudiantes en el transcurso de tres meses (ESPOCH, 2003).

La transferencia de activos por parte del rector de la Universidad Católica del Ecuador, Hernán Malo, se realizó mediante registro certificado el 22 de septiembre de 1973, y con la participación del rector del ITCH, Arnaldo Merino y otros testigos que firmaron el documento de venta, valorado en dos millones de sucres a pagarse en un plazo de cuatro años. Esta entrega incluía el terreno ubicado en la parroquia Licán del cantón Riobamba, el edificio de funcionamiento de la Facultad, los equipos y el

mobiliario, los predios del sector “La Dolorosa” y “Tunshi”, además de los recursos provenientes del Estado para el funcionamiento de la Facultad. Por su parte, la Universidad Católica del Ecuador se comprometía con la graduación de la última cohorte durante los próximos cinco años (ESPOCH, 2003).

Después de cinco años de creación del ITCH, ahora ESPOCH, se fundó la Facultad de Química y Administración Empresarial y luego, en 1984, entran en funcionamiento dentro de la Facultad de Ciencias las carreras de Física Matemática y Tecnología Química. Tuvo que pasar un año más para que esta facultad inaugurara la carrera de Cómputo.

En los primeros años de la década de los 90, la Facultad de Administración de Empresas anexa las carreras de Tecnología en Marketing e Ingeniería en Banca y Finanzas, mientras la carrera de Educación Sanitaria pasa a formar parte de la Facultad de Nutrición y Dietética, y la Facultad de Ciencias emplaza la carrera de Ingeniería en Sistemas. Hasta el año 1995, la Facultad de Agronomía había creado las carreras de Tecnología Agroforestal e Ingeniería en Ecoturismo.

En la segunda mitad de la década, durante el año 1995, se instauraron nuevas carreras, entre ellas las carreras de Lingüística, Ingeniería en Industrias Pecuarias, Ingeniería de Mantenimiento, Industria, e Ingeniería de Ejecución Mecánica. Un año después se crea la carrera de Ingeniería Electrónica y la Facultad de Ciencias incorpora la carrera de Computación.

1990 - 1995: conformación de nuevas carreras en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, extensión Riobamba

Después de varios años, la Asamblea General de los estamentos de la Extensión, unánimemente determinó la creación de la Comisión Ejecutiva Pro-Creación de la Universidad Nacional de Chimborazo, con fecha enero de 1990. No obstante, este acuerdo no llegó a materializarse por la oposición de algunos docentes en desacuerdo con que la institución dejara de ser extensión de la Universidad Central del Ecuador (Ruíz, 1990)

1995 – 1996: presentación de proyecto de Ley para el nacimiento de la Universidad Nacional de Chimborazo

El 28 de septiembre de 1994 tiene lugar una reunión de la Asamblea de Docentes de la Extensión y demás trabajadores, presidida por el director de la Extensión, en la que se acuerda hacer una solicitud a Norberto Maldonado para que se presentara el proyecto de Ley al Congreso Nacional.

Una vez aprobado el proyecto de ley, la Universidad Nacional de Chimborazo (Unach), dotada de derecho público, autónoma y con personería jurídica, se convirtió en una casa de altos estudios según la Ley No.98 publicada en el Registro Oficial No. 771 del 31 de agosto de 1995.

Prestigiosas instituciones como CONESUP (hoy CES) y CONUEP, reconocieron a la Universidad Nacional de Chimborazo el 19 de junio de 1996. Esta institución contaba con un claustro integrado por 80 profesores, 1342 alumnos y 31 empleados. En la actualidad estas cifras son muy superiores, en tanto la composición actual

comprende una matrícula que asciende a los 7000 estudiantes, 456 profesores, de los cuales 176 laboran a tiempo completo, 139 a tiempo parcial y 141 a medio tiempo, y un total de 247 empleados. Las carreras que se imparten se distribuyen en 4 facultades, se crea en primera instancia la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación que cobijaría siete años después a la carrera de Diseño Gráfico; y, poco tiempo después nacen las facultades de Ciencias de la Salud, Ciencias Políticas y Administrativas e Ingeniería.

Por tanto, los dos centros de estudios universitarios en la ciudad de Riobamba se han consolidado dentro de la región central del Ecuador durante varios años, y con ellas, la evolución de los procesos educativos en la construcción curricular, y de forma particular, las facultades en las que se ofertan las carreras de Diseño Gráfico.

1997 a 1999: surgimiento de las facultades que darían inicio a la carrera de Diseño Gráfico en la Escuela Politécnica de Chimborazo

En el año de 1997 se crea la carrera de Tecnología e Ingeniería en Marketing, tres años después se inauguraron las carreras de Ingeniería Financiera y Comercio Exterior pertenecientes a la Facultad de Administración de Empresas. Por último, durante el año de 1999, se creó la Facultad de Informática y Electrónica con las carreras de Ingeniería en Sistemas, Tecnología en Computación y el Programa de Diseño Gráfico.

Institucionalización de Universidades durante la década de los 90 bajo las dinámicas del mercado en Ecuador

A partir del año 1991, en Ecuador se producen notables cambios económicos que incidieron en las esferas social y cultural, y sus consecuencias se han extendido hasta el presente. Los productos extranjeros llegados masivamente al país fueron el resultado de la apertura de los mercados durante la década en cuestión. De este modo el gobierno retrocedió cuando decidió liberar el mercado, y dejó a un lado la necesaria protección del mercado nacional, lo que generó la necesidad por parte de organizaciones y empresas de adaptarse a las nuevas reglas, a través de la competencia y el cambio tecnológico aplicado en productos y servicios.

Puede afirmarse que, la ejecución de las políticas neoliberales, en conjunto con los actos del poder financiero convertido en poder político, fueron las causantes en gran medida de la crisis económica, política y social, independientemente de los ámbitos económico, social y político a nivel mundial global, regional y nacional. La crítica situación de la educación superior ecuatoriana fue asimismo un resultado de ese marco histórico que sucumbió ante la quiebra bancaria y la aplicación de las políticas neoliberales, hechos que suscitaron la desregulación jurídica no solo en el ámbito nacional, sino también en el regional.

La especulación financiera mediante los llamados “bancos de papel” (Lucas, 2015 p.65 en Paredes y Gómez) fue alentada por la libertad del sistema financiero; dichos “bancos” brindaban elevados intereses y demás beneficios con el fin de atraer depósitos por parte de los clientes. Asimismo la especulación educativa mediante las privatizaciones se vio favorecida por la libertad del sistema educacional, y así surgieron

las “universidades de garaje” (Paredes y Gómez, 2015 p.65), en las que no era preciso estudiar para obtener un título u otras prebendas.

Dueños con patrimonio vinculado, pésima calidad de la educación y otras violaciones fueron las secuelas de ese tipo de especulación. Todo ello concluyó con la estafa a los estudiantes en dos direcciones: en el sentido monetario y en el de los saberes.

Es importante mencionar que, varios años antes, el gobierno de Osvaldo Hurtado Larrea estableció en el mes de mayo de 1982, las bases legales que convirtieron la educación superior en una mercancía, con la promulgación de la Ley de Universidades y Escuelas Politécnicas. En realidad, esta regulación privatizadora se arraigó con mayor firmeza durante la administración de Sixto Durán Ballén y de Alberto Dahik, una década después (1992 – 1996). Los requerimientos indispensables para fundar universidades nuevas estaban contenidos en la Ley de Universidades y Escuelas Politécnicas, elaborada por el Consejo de Universidades y Escuelas Politécnicas (CONUEP) y que se mantuvo vigente durante dieciocho años.

Otros factores que favorecieron la privatización de la educación superior fueron los pocos requerimientos exigidos y el escaso énfasis en la calidad. Así se crearon centros educacionales deficientes, sin presupuesto apropiado ni apoyo verificado. Según preconizaba la Ley de Universidades y Escuelas Politécnicas de 1982, el primer requerimiento consistía en avalar que las especialidades académicas que se pretendían crear, al menos tres, estaban en consonancia con una necesidad concreta del país y de la región respectiva que requería de los profesionales en las

especialidades académicas próximas a fundarse. El aval solicitado podía bosquejarse mediante el empleo de factores subjetivos.

La mencionada legislación demandaba además una presentación detallada de los programas y los planes de estudio, así como un análisis presupuestario. En el caso específico de las universidades privadas, era preciso justificar mediante planes pormenorizados y documentos jurídicos la suficiencia en cuanto a recursos físicos y económicos para el nuevo plantel. Dada su subjetividad, esta era otra exigencia fácil de cubrir. El hecho de que tales requisitos pudieran ser objeto de diversas interpretaciones y avales subjetivos sin muchas pretensiones, daba mayores posibilidades al surgimiento de universidades de “garaje”.

Tras la derogación en abril del año 2000 de la Ley de Universidades y Escuelas Politécnicas, expedida durante la Presidencia de Osvaldo Hurtado Larrea, entró en vigor la Ley Orgánica de Educación Superior (LOES). Pero la implementación de las políticas neoliberales durante los gobiernos de Durán Ballén y Dahik no solo habían dejado huellas en la economía, el sistema financiero y otras esferas de la vida ecuatoriana, sino también y de manera negativa, en el campo educacional.

Las normativas mencionadas propiciaron el nacimiento de centros de educación superior con bajo nivel, y con el propósito fundamental de lucrar, además indiferentes a las necesidades para la correcta formación de los estudiantes. El proceso de privatización se vio estimulado también por las tres legislaciones dictadas durante el gobierno de Durán Ballén, que modificaban la Ley de Universidades y Escuelas

Politécnicas, así como por las otras dos aprobadas durante la presidencia de Fabián Alarcón (1997 – 1998).

Las reformas y los requisitos necesarios para crear universidades y politécnicas fueron uno de los objetivos de esta ley, que igualmente concedían al Poder Ejecutivo la facultad de reconocer legal e inmediatamente a los planteles de educación superior que funcionaban sin haber cumplido con el procedimiento establecido (Lucas, 2015). Las transformaciones consumadas en este período aparentemente eran casi dirigidas; por tanto, en octubre de 1995 se emitieron los decretos ejecutivos mediante los cuales Durán Ballén reconocía y autorizaba oficialmente el funcionamiento legal de la Universidad San Francisco de Quito (USFQ), de la Universidad de las Américas (UDLA) y de la Escuela Politécnica Javeriana del Ecuador (ESPOJ). Estos centros incluían dentro de su oferta académica las carreras de Diseño.

La legislación vigente en el gobierno de Sixto Durán Ballén, primero, y en el de Fabián Alarcón después, respaldó el aumento acelerado de la creación y el reconocimiento de universidades privadas, que a su vez generaron la llamada especulación educativa. En agosto de 1997 fue aprobada por el Congreso Nacional la Ley de Creación de la Universidad Tecnológica América (UNITA) (Congreso Nacional del Ecuador, 1997). Este centro fue creado como entidad de derecho privado, con personería jurídica sin fines de lucro, ubicada en la ciudad de Quito. Con autonomía financiera y administrativa abrió sus puertas con las siguientes carreras: Escuela de Informática (Facultad de Ciencias de la Computación), Escuela de Negociaciones Comerciales y de Marketing (Facultad de Ciencias Administrativas y Comerciales) y Escuela de Diseño Gráfico (Facultad de Diseño Gráfico y Comunicación Visual).

Esta casa de altos estudios, de acuerdo con la ley, las disponibilidades económico-financieras y las demandas del desarrollo nacional, estaba autorizada a abrir nuevas especialidades y desarrollar sus actividades en cualquier punto de la nación.

En julio de 1999, el Congreso Nacional aprobó la Ley de Creación de la Universidad Autónoma de Quito (UNAQ), ubicada en la capital ecuatoriana y conformada por las facultades de Ingeniería de Sistemas e Informática (Ingeniería en Ejecución Informática e Ingeniería de Sistemas Informáticos), Ingeniería de Diseño Industrial (Ingeniería en Ejecución de Diseño Industrial e Ingeniería en Diseño Industrial) e Ingeniería de Comunicación Visual (Ingeniería en Ejecución de Comunicación Visual e Ingeniería en Comunicación Visual).

A finales de los años 90 y en los comienzos del siglo XXI se obtuvieron las autorizaciones para fundar universidades en otras zonas de Ecuador. De esa forma, nació en el año 2006, en la ciudad de Riobamba, la Universidad Interamericana del Ecuador (UNIDEC), con una Facultad de Ciencias Administrativas y Económicas que incluiría una Escuela de Ingeniería Comercial (Mención en Comercialización Internacional y en Gerencia de Negocios) y otra de Ingeniería en Administración y Dirección de Empresas Turísticas y Hoteleras. El centro de altos estudios comprendía igualmente la Facultad de Sistemas e Informática, con una Escuela de Ingeniería en Gerencia de Sistemas e Ingeniería en Diseño Gráfico.

Los ejemplos antes mencionados evidencian la falta de responsabilidad con que se daba luz verde en la etapa más aguda del neoliberalismo, a las regulaciones legales

relacionadas con la educación. No se necesita un gran esfuerzo para imaginar cómo se desarrollaba el proceso privatizador, la especulación universitaria con esta clase de planteles, la manera en que nacieron la mayoría de estas universidades y sus planes docentes, todo lo cual menoscababa el concepto de la disciplina del Diseño, sin hablar de que el título era concebido como mercancía.

Impronta de la competitividad en las Universidades ecuatorianas

No ha transcurrido mucho tiempo desde que la educación, en líneas generales, era lo que los economistas llamaban un bien comercializable. La manera de efectuar negocios extraterritoriales en el campo de la educación superior hacía que los consumidores se transformaran en productores, pues los alumnos procedentes de diversas geografías acudían a las principales universidades, principalmente aquellas pertenecientes a sociedades industriales.

En los últimos veinte años, las fuerzas del mercado y el avance técnico adjunto a la globalización han reformado el ámbito de la educación superior. Diversas clases de actividades comerciales extraterritoriales se han producido en ese campo. Por ejemplo: como primer escenario los productores se aproximan a los consumidores, es decir, las universidades instauran campus o sedes en otros puntos y organizan cursos breves. En un segundo escenario, son los consumidores los que se aproximan a los productores, y esto se expresa mediante el desarrollo de cursos cortos en sus propios campus. Además, existe una tercera modalidad que no implica el acercamiento entre ambos grupos, puesto que vivimos en un mundo de video-transmisiones, comunicaciones satelitales y cursos a distancia.

No hay duda alguna de la celeridad con que han variado los modos y medios a través de los cuales se brinda la educación. Pero tampoco puede haberla con respecto a la influencia de los mercados y la globalización en los propósitos y contenido de la educación superior, así como en las modificaciones en la esencia de las instituciones relacionadas.

Puesto que las universidades públicas y privadas en Ecuador cobraban rubros, lo que constituía una fuente de ingresos, esa oferta no ha sido gratuita. Y esto trascendía lo relativo a la enseñanza, pues también incidió en el campo de la investigación, dada la escasa disponibilidad de recursos para estos fines.

Riesgos y oportunidades surgen en igual medida debido a la acción de las fuerzas desencadenadas por la expansión de los mercados y el mayor empuje de la globalización. Hablemos sobre las oportunidades: los centros de altos estudios se han percatado de la importancia de la competitividad, algo admitido desde siempre en la investigación, pero no en lo relacionado con la enseñanza. Igualmente, esas instituciones han concientizado sobre la relevancia de la actualización continua, puesto que se extienden las fronteras del saber, el mundo cambia y son distintas las necesidades en el ámbito laboral. Otro elemento del que las universidades han tomado conciencia es el de la necesaria responsabilidad, y de su rendición de cuentas ante el estudiantado y la sociedad en general.

En cuanto a los riesgos vinculados a los propósitos de las universidades a corto y largo plazo, hay que mencionar que a pesar de que la educación superior ha sido relacionada mayormente con lo que se estima como útil o rentable a corto término,

esos centros tienen una función a largo plazo. La educación no se reduce únicamente a otorgar títulos que hagan del estudiante un ser apto para el ámbito laboral, sino que también tiene como propósito formar buenos ciudadanos.

En primera instancia, los centros de altos estudios han dado crédito a la relevancia de la competitividad, lo que ha implicado la adaptación de los métodos pedagógicos y los programas de estudio. De manera significativa resulta que las universidades avalen que sus actividades y decisiones no están definidas por la cultura mercantil y sus beneficios. En un segundo nivel, las naciones y sociedades han introducido las condiciones esenciales para contar con una enseñanza primaria y una educación superior que proporcionen saberes avanzados de óptima calidad.

El hecho de que las naciones en vías de desarrollo no hayan establecido el escenario adecuado, entraña un riesgo real, pues tanto la concepción de la educación superior como servicio por parte de universidades radicadas en sociedades industriales, como la internacionalización de la educación, pueden derivar en dos direcciones: por un lado, la restricción de las potencialidades nacionales de la educación superior, y por el otro, la disminución de los nexos con el ámbito local. Sin embargo, es preciso establecer los límites exactos de la participación de los mercados y la globalización en la definición del programa de ese tipo de educación.

4.2 Enfoque y reformas curriculares en la Facultad de Ciencias de la Educación, Humanas y Tecnologías de la Unach y en la Facultad de Ingeniería de la Espoch

Las distintas y constantes exigencias que plantea el desarrollo global en naciones en vías de desarrollo bajo un sistema competitivo y marcado por el desarrollo técnico y tecnológico, la creatividad y la innovación, obliga a las instituciones de educación superior a ajustarse a estos nuevos retos. La responsabilidad está en manos de sus protagonistas liderados por el cuerpo docente, por tanto, las universidades en la ciudad de Riobamba han planteado sus enfoques y reformas curriculares bajo las dos perspectivas que se abordan a continuación.

1998 - 2001: Reforma curricular en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

Bajo la primera perspectiva, la Facultad de Ciencias de la Educación, Humanas y Tecnologías desarrolla un proceso formativo que dota a la sociedad ecuatoriana de profesionales competentes y altamente capacitados, portadores de los saberes necesarios para el accionar pedagógico, metodológico y didáctico, que implemente con eficiencia la interpretación, el análisis y la solución de problemas inherentes a los procesos de enseñanza- aprendizaje.

A su vez, esta Facultad prepara a los estudiantes durante el pregrado y en la educación de posgrado para que se desempeñen en diversas esferas de la sociedad en las que la habilitación académico-científica constituya un requisito para el ejercicio laboral. Dentro de las 13 carreras que se imparten en la Facultad se encuentra la de Diseño Gráfico.

Varios años después de la creación de la UNACH se intentó llevar a cabo un proceso de reforma curricular en la Facultad de Ciencias de la Educación, Humanas y Tecnologías, por lo que en 1998, con este fin, se celebró un seminario que contó con la participación del experto mexicano Benjamín Lovera, de la Universidad de Xochimilco, quien respondió a la invitación que le hiciera Jorge Baño, director de la Escuela de Psicología. “Este evento científico fue organizado por Enrique Crespo, decano de la facultad en aquel tiempo” (J. Baño, comunicación personal, 12 de septiembre de 2017).

El Seminario representó el punto de partida para fortalecer en la Facultad el carácter académico, y sentó además las pautas para las modificaciones del currículo en el resto de las facultades y a nivel de universidad. De modo que, en este marco se instituyó la llamada Comisión Central de Rediseño Curricular como eje central del proceso de reforma y que estaba integrada por Jorge Baño, Oswaldo Ruiz y Reynaldo Ochoa, docentes matriculados en una maestría de la Universidad Nacional de Loja. La Comisión tuvo la responsabilidad de coordinar, controlar y dar seguimiento a las actividades preparatorias de la reforma, por lo que trabajaron de forma conjunta con las comisiones homólogas a nivel de carrera y cumplieron con los lineamientos pautados por Benjamín Lovera (J. Baño, comunicación personal, 12 de septiembre de 2017).

La Reforma Curricular constituyó una experiencia sin precedentes en el quehacer académico de la Facultad de Ciencias de la Educación, Humanas y Tecnologías, que ya gozaba de autonomía desde el punto de vista institucional dentro de la renovada Universidad Nacional de Chimborazo. Este proceso significó un alto grado de

responsabilidad para la Comisión Central, en tanto sus miembros debían aplicar los saberes adquiridos en la Maestría en Docencia Universitaria e Investigación Científica.

A la Comisión Central de Rediseño Curricular le correspondió, además, la elaboración del informe definitivo de la Reforma Curricular de la Facultad, así como organizar, sistematizar y trabajar en los aportes en las esferas curricular, pedagógica y técnica. El cumplimiento de esta intensa labor requirió un tiempo largo de trabajo (J. Baño, comunicación personal, 12 de septiembre de 2017).

El proceso de Rediseño Curricular exigió a la totalidad de las carreras de la facultad, la ampliación, la explicitación y la profundización de diversos aspectos de un esquema que incluyó nombre de carrera, perfil profesional, formación profesional, campo de la planificación, tareas, problema que supera el estudiante, conocimientos necesarios, herramientas o instrumentos que utiliza, campo de ejecución, campo de evaluación y campo metodológico específico de la carrera.

2002 – 2003: cambio de nombre de la Facultad y surgimiento de nuevas carreras

Los directivos de la Facultad, encabezados por Plutarco Andrade y Jorge Baño ganaron en los comicios del año 2002, como decano y subdecano respectivamente. Todo ello sirvió de marco para generar propuestas y proyectos acerca del cambio de nombre de la facultad, justificado por la notable reducción del número de estudiantes matriculados. Esta problemática tuvo entre otras causas, un destino laboral incierto para los graduados de la universidad, dada la desidia de los gobiernos neoliberales de aquella etapa, cuyos intereses no incluían la creación de puestos de trabajo para

docentes, mientras privilegiaban la privatización de la educación y la apertura de instituciones particulares de cualquier nivel, sin velar por el cumplimiento de requisitos esenciales para los centros de enseñanza (J. Baño, comunicación personal, 12 de septiembre de 2017).

Finalmente, se propuso un proyecto para el cambio de nombre de la Facultad que contó con el consentimiento del decano Plutarco Andrade y miembros del Honorable Consejo Directivo. Esto se llevó a cabo con el propósito de incluir otras carreras que no tuvieran perfil pedagógico y para dotar a algunas ya existentes de los elementos tecnológicos necesarios. El proyecto resultó aprobado por el Honorable Consejo Universitario, de manera que la entidad docente adoptó el nombre de Facultad de Ciencias de la Educación, Humanas y Tecnologías, cuyo nombre evolucionó del antiguo Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación (J. Baño, comunicación personal, 12 de septiembre de 2017).

El diseño curricular de las carreras recién aprobadas se realizó de inmediato, para lo cual se crearon comisiones, y además se contó con la coordinación del Subdecanato. De este modo, las estructuras se diseñaron según las diferentes concepciones: carreras de perfil no docente como Psicología y Diseño Gráfico; carreras de perfil docente como Educación Especial y otras como título intermedio (J. Baño, comunicación personal, 12 de septiembre de 2017).

Las nuevas carreras se ofertaron en el curso escolar siguiente y de esta manera se dio respuesta a las exigencias sociales, los intereses y las necesidades de los egresados de bachillerato. Paralelamente se logró el incremento de la matrícula en la

institución. Además, esto permitió garantizar el espacio laboral de los docentes que antes se encontraba en peligro, debido a la visible disminución de los estudiantes en las carreras antes existentes (J. Baño, comunicación personal, 12 de septiembre de 2017).

El Seminario Taller denominado *“Estrategias metodológicas para el logro de aprendizajes significativos y elaboración de textos”*, se implementó en la Facultad organizado por el Subdecanato, y en el cual participaron profesores de la Universidad Nacional de Loja que contaban con alta calificación profesional y títulos de posgrado concedidos por la Universidad Autónoma de México (UNAM). El objetivo del seminario fue hacer un llamado a la reflexión acerca del desempeño profesional de los docentes, con la finalidad de realizar los cambios necesarios para su mejoramiento. El Seminario Taller tuvo una modalidad semipresencial pero contó con tutorías presenciales y virtuales en el transcurso de varias semanas, enfocadas en uno de los objetivos de evaluación: la estructuración de textos por parte de los docentes (J. Baño, comunicación personal, 12 de septiembre de 2017).

Esta forma de capacitación profesoral permitió fundamentar la esencia del aprendizaje significativo y los rasgos que caracterizan al aprendizaje escolar. Posteriormente fueron revisados los materiales utilizados por los profesores en su propio aprendizaje con el objetivo de reescribirlos y transformarlos en materiales de estudio al nivel de los estudiantes. Por último, se analizaron las estrategias para el aprendizaje significativo que serían aplicadas en las carreras la Facultad de Ciencias de la Educación de la Unach (J. Baño, comunicación personal, 12 de septiembre de 2017).

La alta calidad de los textos que resultaron del trabajo evaluativo de los docentes mostrados al finalizar el acto de clausura, evidenció la importancia del seminario y el alcance de su impacto, pues promovió el desarrollo de los profesores en los campos de la pedagogía y la didáctica. Estos nuevos textos enriquecieron la base bibliográfica de las diferentes asignaturas.

El decano de la facultad Plutarco Andrade, en su discurso pronunciado en el acto de clausura hizo patente su entusiasmo por los logros obtenidos en la capacitación docente, a los cuales calificó como sin precedentes en la historia de la Facultad; además auguró indiscutibles mejoras en el proceso formativo de los futuros docentes. A su vez, reconoció el trabajo organizativo y de coordinación de la actividad, realizado por el Subdecanato de la Facultad, y en particular por Jorge Baño (J. Baño, comunicación personal, 12 de septiembre de 2017).

Posterior a ello, como resultado de las elecciones realizadas en abril del 2006 para definir a los directivos de la Facultad en proceso democrático, resultaron electos los profesores Jorge Baño como decano y Rafael Gufante como subdecano para el período abril 2006 - marzo 2011.

2003 - 2008: elaboración del modelo educativo de desarrollo integral de la Epoch y rediseño curricular por competencias

En la segunda perspectiva se ubica la Escuela Superior Politécnica de Chimborazo, con su "*Modelo educativo de desarrollo integral*" desarrollado en el 2003, cuyo enfoque de enseñanza rige para todo el centro educativo y se centra en el proceso reflexivo de la sociedad en constante cambio, con una visión desde la

practicidad social en el contexto de múltiples contrastes en cuanto a lo socioeconómico, lo psicológico, lo político, lo cultural y lo ideológico.

Los procesos de aprendizaje señalan a docentes y estudiantes como principales protagonistas para la construcción del conocimiento, bajo una mirada crítica de los procesos sociales. Estos factores se perfilan como entes transformadores de su contexto, cuyos procesos evaluativos se estandarizan en el resultado y su accionar educativo no se aparta del proceso constitutivo holístico.

Dentro del modelo educativo de la Epoch se articulan tres ejes principales que fundamentan la reflexión de manera colectiva: la realidad social, la acción institucional y la práctica educativa centrada en el desarrollo integral del ser humano y articulada por los procesos docentes, investigativos, de gestión de los recursos económicos y de vinculación con la colectividad que estimulan el crecimiento de la sociedad, su economía, y su fortalezas culturales y ambientales. En consecuencia se fortalece el desarrollo institucional y personal.

De modo que, la identidad institucional forma parte del enfoque de su modelo educativo, y por tanto, en su formulación se espera superar la visión de reproducción del conocimiento con una estructura funcionalista que subestima los procesos de pensamiento en libertad y de creación. Para esto es necesaria la orientación de la Universidad hacia la solución de las tensiones sociales en la región y en el país. Se consolida entonces su accionar con un enfoque crítico y humanista.

Su sustento filosófico se encuentra en el materialismo dialéctico considerado en la visión politécnica para promover la interacción con los sistemas socioeconómicos

de forma permeable y en constante transformación, lo cual le permite superar los distintos conflictos y contrastes de una sociedad en constante cambio.

Por tanto, en el modelo se consideran los factores y las prácticas productos de la realidad, los cuales son examinados de forma holística tanto por docentes como estudiantes, con la finalidad de elaborar estrategias con sustento teórico que permitan el desarrollo de metodologías ajustadas a su práctica educativa.

Es preciso añadir que las corrientes constructivistas, histórico-cultural y ecológico-contextual fundamentan el modelo educativo, por tanto, su orientación pretende rebasar la visión conductista de la educación que atenta contra el desarrollo reflexivo desde la práctica y la creatividad. En la reconstrucción del conocimiento por parte de profesores y alumnos predomina una mirada humanista y tecnológica, con interacción entre la teórica y la práctica para el crecimiento de la investigación. Se fomenta además la didáctica basada en problemas para resolver las tensiones contextuales.

Por otra parte, en 2008 la Unach y en el accionar académico de la Facultad de Ciencias de la Educación, Humanas y Tecnologías estuvo direccionado al enfoque curricular que privilegió la ciencia y saberes pedagógicos y que se evidencia en la implementación del modelo pedagógico *“Aprender investigando para el desarrollo humano sostenible”* (2008) el rediseño curricular por competencias y en la inclusión del proceso de graduación en la malla curricular.

En cumplimiento con lo dispuesto por resolución del Honorable Consejo Universitario, los docentes Carlos Loza, Matilde Quintana, Berta Lucero y Edgar

Martínez elaboraron el mencionado Modelo Pedagógico, que fue presentado ante el colectivo docente de la universidad. Su investigación define estructuralmente el rol de la universidad ecuatoriana en el ámbito nacional, al considerar además la concepción institucional de la línea propuestas por el gobierno del expresidente Rafael Correa, patentizada en las Políticas de Ciencia y Tecnología 2007-2010, en el propósito del Plan Nacional de Desarrollo y en las Agendas Social, Económica y Ambiental.

En esta directriz, el proceso de redimensionamiento de la actividad académica de la Universidad condujo a una transformación estructural para poder responder a las exigencias de la sociedad actual, basada en las tecnologías de la información y el conocimiento. De igual modo, fue necesario profundizar en el análisis del contexto de la Unach, especialmente en cuanto a elementos históricos, educativos, culturales, sociológicos y productivos de Chimborazo y de su cantón Riobamba, a partir de la aspiración de convertir esta universidad en una institución que promoviera el desarrollo local.

El modelo pedagógico de la Unach encuentra sus bases en tendencias pedagógicas de avanzada como las teorías de Ausubel y Vygotsky, la Educación Liberadora de Paulo Freire, el Pensamiento Complejo y el Desarrollo Sostenible. La epistemología genética piagetiana estudia las causas, la génesis y el desarrollo del conocimiento, cómo el hombre construye el conocimiento, el estudio de origen y evolución de lo cognitivo desde sus bases biológicas y genéticas, y abarca las características del desarrollo desde que el individuo nace hasta la adultez, cuyos rasgos están dados por la autorregulación de la conducta de manera consciente. Además, establece que cada individuo es capaz de desarrollarse de acuerdo a un ritmo propio.

La concepción de Ausubel sobre el aprendizaje significativo es otro de los sustentos teóricos del modelo pedagógico de la Unach, al ser aquel en el que los nuevos contenidos se vinculan con los contenidos previamente aprendidos, la experiencia práctica del sujeto y el mundo afectivo-motivacional propio de cada alumno. Es decir, este aprendizaje se basa en la relación entre el nuevo conocimiento y el conocimiento previo que hace posible su paso a la estructura cognoscitiva humana.

Dicha estructura contiene el conjunto de experiencias, conceptos, conocimientos e información que se han acumulado en una persona en el transcurso de su vida, así como también los medios de retener, captar, transformar y reproducir una nueva información.

Por otra parte, según la teoría histórico-cultural de Vygotsky, el medio social es esencial en el aprendizaje, y considera además que la psiquis es una entidad dinámica transmutable, producto del desarrollo histórico de la sociedad y con un curso de desarrollo individual donde se producen transformaciones tanto estructurales como funcionales, en las que la actividad juega un rol esencial que contribuye a comprender cómo se funden psiquis y comportamiento.

En ese sentido, el medio social incide en el proceso cognitivo mediante los llamados instrumentos. Esto se explica al ser el rasgo fundamental de la actividad humana su carácter mediatizado por el instrumento que se interpone entre el sujeto y el objeto de la actividad. En el proceso de desarrollo histórico de la humanidad, entre las personas y la naturaleza se interponen, creados por el trabajo, objetos que

constituyen la segunda naturaleza, la naturaleza social del hombre. Dichos objetos constituyen la cultura.

Además, en el modelo pedagógico de la Unach se aplicaron los principios de la Educación Liberadora o Pedagogía de la Liberación promovida por Paulo Freire, que halla su origen en el descontento de una mayoría oprimida por un orden social injusto, por lo que esta ha de asumir la enseñanza desde su esencia liberadora. Por tanto, se trata de una educación práctica que desemboca en la acción y permite a su vez mediante la unidad, encontrar solución a los problemas y promover la reflexión y el intercambio con la naturaleza y la sociedad, a partir de la toma de conciencia dentro del propio proceso de aprendizaje.

En resumen, puede considerarse el modelo pedagógico, didáctico y educativo de la Unach, como un medio o una guía de carácter psicopedagógico y epistemológico que coadyuva a la organización de los aspectos educativos de acuerdo a lo estipulado por la Constitución, el *Plan Nacional del Buen Vivir* como programa del gobierno de Rafael Correa, además de la Misión y Visión declaradas por la institución. Estos jerarquizan la formación científica, tecnológica y axiológica de profesionales, emprendedores e investigadores involucrados con los procesos universitarios y promotores de los cambios en el contexto natural y social, como actores comprometidos con el aporte de soluciones a los problemas que afectan al país y a la comunidad.

El Modelo Pedagógico vigente en la Unach desde el año 2008 fue evaluado como parte del proceso que permitiría identificar adelantos, dificultades, problemas y la

necesidad de efectuar posibles modificaciones. Además contó en lo sucesivo con un material a partir del cual se establecieran las propuestas de diseño y rediseño curriculares, según lo dispuesto en el nuevo Reglamento de Régimen Académico establecido por el Consejo de Educación Superior para todas las IES.

2014: Nuevo modelo educativo

Posteriormente se elabora en el 2014 un nuevo modelo educativo denominado: *“Aproximación epistemológico-metodológica desde la complejidad para el desarrollo integral de la persona, rearticulando la investigación, formación y vinculación”*, que sustituyó al anterior modelo. Este incluye conceptos desde la teoría de la complejidad que constituyen su base epistemológica y contribuyen al desarrollo del individuo fortaleciendo los nexos entre las categorías vinculación, formación e investigación. En él se plasman las ideas de figuras paradigmas de la psicopedagogía como Vygotsky, Bruner, Ausubel y Siemens.

Por su parte, Tobón (2006) atribuye un carácter sistémico al Modelo Educativo, basando la idea de que los valores y objetivos de esta figura se encuentran íntimamente relacionados como componentes de su propuesta, pero con interdependencia entre ellos. Al dar continuidad a lo epistemológico en los modelos Educativo y Pedagógico, lo que se propone está en correspondencia con el enfoque de competencias, entendidas como un desempeño cuyo comportamiento integral propicia la argumentación, la interpretación, la identificación y la resolución de problemas del contexto con pericia, responsabilidad ética y avances hacia el perfeccionamiento. De esta manera se integran tres de los cuatro pilares de la educación para el siglo XXI: saber, saber hacer y saber conocer.

El llamado enfoque por competencias parte de la identificación de cuáles saberes, -saber, saber hacer y saber ser- son necesarios para el individuo que aprende, de modo que le permitan realizar satisfactoriamente sus actividades asistido por sus pares o por el profesor, aplicar los saberes en la práctica y en la experimentación, y desarrollar el autoaprendizaje. Puede definirse la competencia desde un sentido amplio, como el saber que permite manejar datos, información, hechos y conceptos según el proceso de apropiación de conocimientos.

Por su parte, el Modelo Educativo considera el saber procedimental o saber hacer en relación con una acción o sucesión de ellas, que mediante métodos o técnicas pueden llegar a resolver una tarea determinada. De modo que, equivale al conjunto de las habilidades intelectuales el proponer, argumentar e interpretar en función de aplicar el conocimiento en situaciones de un contexto determinado.

A su vez, el saber actitudinal o saber ser en el Modelo Educativo, se refiere a la habilidad de relacionar el saber, saber hacer y los valores que se asocian a las actitudes y comportamientos, de modo que quede garantizado el saber convivir en condiciones que hagan de las personas seres humanos en condiciones de igualdad, fraternidad y libertad dentro del espacio social.

Hacia el final del documento se explicita la operacionalización de un accionar que haga de la investigación el factor más importante en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

4.3 Institucionalización de la carrera de Diseño Gráfico en Riobamba

El Diseño ha recibido el impacto indistintamente de las artes mayores y menores; no obstante, en el término Diseño hay justas asociaciones sobre cómo se diseña, y queda claro que una toma de decisiones en este particular dependerá del ámbito en que se desempeña el artesano o el profesional del sector. Un diseñador crea sus obras y las elabora, y en ellas inciden el contexto histórico, tecnológico, social, estético e ideológico.

El campo del Diseño

Las prácticas de diseño en Ecuador se vieron favorecidas en las postrimerías del siglo XIX, pero su más lejano antecedente data del año 1755, cuando la imprenta llega al país y genera el desarrollo del trabajo de la comunicación visual como profesión (Calisto y Calderón, 2011). Quienes adoptaron el oficio asociado a la elaboración e ilustración de mensajes visuales no fueron considerados en la época referida como diseñadores, sino como artistas de la gráfica, artesanos gráficos o simplemente técnicos dedicados indistintamente a la elaboración de escritos de carácter editorial, o a la producción de comunicaciones visuales con sentido artístico.

La importancia del Estado en el desarrollo del Diseño como profesión debe recibir el reconocimiento merecido, al entender que su accionar puede contribuir de manera decisiva a la legitimización de esta especialidad. Tal como apunta Engler (citado en Fernández, 2013), el Estado como institución política soberana es agencia de naturalización, legitimadora además de las diferencias sociales. Bourdieu resalta la importancia que tiene la modernización como escenario en el que los campos están

en búsqueda de su autonomía y de la diferencia entre los aspectos sociales en las etapas industrial y posindustrial, ámbito en el que también se destaca el accionar del Estado, que opera a manera de banco del capital simbólico, capaz de separar al individuo inmerso en una guerra de todos contra todos, y de empoderarlo mediante un título académico, validado y reconocido en el contexto externo (Fernández, 2013).

Esta posición es cuestionada por Engler, quien considera que en el transcurso del siglo XXI, los nuevos patrones de empleo están por encima de la función rectora del Estado, lo cual genera la desatención de grupos desestimados por el capital económico, necesitados de su legitimación por una fuente diferente (citado en Fernández, 2013). Los cambios ocurridos en el lenguaje artístico y en las formas de producción durante el siglo XX dieron paso a la creación del campo del Diseño. Este proceso contiene la manera de fusionar función y forma, condición que posibilita poner en práctica la unión de lo cotidiano de la vida con el arte, anhelo de las vanguardias artísticas.

La ascendencia de la profesión y las particularidades de su evolución histórica sientan las bases que conducen a establecer nexos entre el Diseño y la concepción de lo artístico, de tal forma que la propia historia del arte como rama del saber, reconoce en la Bauhaus la base esencial del Diseño y su incidencia como corriente relacionada con el quehacer artístico de vanguardia de surrealistas y dadaístas, así como la meta de transformación del mundo desde la concepción estética de la producción.

El direccionamiento del Diseño Gráfico hacia la obtención de imágenes permite que bajo el sentido de estudios visuales y de la cultura se avance en un pensamiento sobre la historia de la imagen, capaz de conjugar diferentes formas de representación, sin tomar en cuenta el tipo de campo en que se originaron y desarrollaron. Esta mezcla resulta a veces sobredimensionada por tomar objetos provenientes del arte y productos de Diseño, que si bien son materiales culturales, su elaboración obedece a pautas, propósitos y reglas diferentes.

Las prácticas culturales propician la aparición de ciertos espacios dotados de reglas, lógica interna y definición de funciones, denominados como “campos” por Pierre Bourdieu. Estas categorías son escenarios de discrepancias entre las diversas formas de capital. El Diseño Gráfico goza de un campo propio, cuya estructura parte de las fronteras entre las disciplinas, que permiten discernir los contextos en que se desenvuelve y el modo de identificarlo entre otras formas de producción visual, como las artes visuales.

La construcción del campo específico del Diseño es consecuencia del reconocimiento de su historia y de su propio proceso constructivo, e induce a pensar en él, según su estructura institucional y el modo de participación de sus agentes en este espacio, marcados todos por un *habitus* específico.

Los debates históricos en torno al Diseño Gráfico y en particular en cuanto a las formas de estructuración del campo, usualmente se centran en la pujanza de algunos precedentes materializados en prácticas previas que después fueron legales y definitivas. Las primeras propiciaron la aparición del campo disciplinar. Una elevada

variedad de actividades previas al proceso de industrialización como la ilustración, la tipografía, la edición de libros y la impresión, contribuyeron decisivamente al acervo de prácticas consolidadas de producción, aunque de conjunto aún con falencias que no conducían al Diseño como técnica.

En lo que respecta a Ecuador, la evolución del Diseño como disciplina ha ganado fuerza tanto en el nivel técnico como en el espacio y el campo productivo de reflexión. Esta consolidación que data de varias décadas se nutre de los reclamos de la sociedad industrializada, necesitada de mensajes comunicativos asequibles para las grandes masas.

Sin pretender polemizar la visión tradicional que explica el nacimiento del Diseño como disciplina en la Bauhaus de Weimar, como fue explicado anteriormente, se hace preciso señalar que la definición de sus bases y espacios, así como sus inicios como especialidad, aunque se reconocen como el origen del Diseño no determinan su campo como disciplina, ni apuntan hacia el conocimiento que sobre el mismo tienen las personas ajenas a este tema.

El proceso de consolidación del “campo” ocurre pausadamente y bajo la influencia de diversos factores. Uno de ellos está representado por el proceso de institucionalización de acuerdo a los espacios ya definidos y validados, al ser además escenarios de consolidación del capital simbólico como las escuelas de Diseño, las instituciones de control y regulación y las asociaciones profesionales. Desde ellas, como espacios de empoderamiento institucional, se instauran el sentido normativo del

campo y el modo de hacer válidas las prácticas, en tanto otras se rechazan o eliminan por no concordar con las normativas vigentes.

Alineados con el pensamiento de Bourdieu acerca de la filosofía (Rodríguez, 2018) y aplicado al tema del Diseño, es factible afirmar que un diseñador es aquel que tiene dominio de la historia y la actividad práctica del Diseño, de modo que sea capaz de conducirse satisfactoriamente en el desempeño de su profesión.

El nacimiento del Diseño se asocia al surgimiento de la Bauhaus como escuela de Diseño, en 1919, porque esta institución creó el primer espacio de enseñanza de habilidades y saberes que de conjunto conducen a su consideración como Diseño. Sin embargo, solo la difusión y sistematización del concepto posibilitaron señalar el surgimiento del campo de Diseño tras la aparición del capital simbólico acumulado, a partir de las recién iniciadas instituciones que confirman su producción. En este particular se señalan como una necesidad del campo, el poder identificar un buen Diseño, acción que demanda fijar estándares, criterios y valoraciones.

El establecer el Diseño Gráfico como una disciplina implica deslindarlo de las artes gráficas y también relacionarlo con el modo de asimilación de los conocimientos de la práctica como habilidades y como saberes imbricados con su ejecución. La transición del conjunto de técnicas como la impresión, la tipografía o la producción de carteles a saberes técnicos específicos del concepto de Diseño, se relaciona con la concepción organizativa de las artes liberales y el modo en que ellas generan durante el siglo XVIII, un espacio independiente al de las Bellas Artes que no concede importancia a la utilidad.

El enfoque reflexivo del tema contribuye al enriquecimiento de las bases de la modificación de los procedimientos de producción y los cambios en los estilos, y además coadyuva a la jerarquización del modo de transformación de prácticas y paradigmas sobre las concepciones de Diseño en una época y contexto determinados. Tales enfoques conducen a considerar al Diseño no sólo como práctica, sino que induce a concebir al diseñador como el actor social.

1998 - 2000: surgimiento de la carrera de Diseño Gráfico en la Escuela Superior Politécnica de Chimborazo

En relación con la creación de la carrera de Diseño Gráfico en la Espoch, se toma como antecedente la aprobación del programa temporal de Licenciatura en Diseño Gráfico en septiembre de 1998; posterior a ello, la carrera ha sido sometida a algunas modificaciones relacionadas con su malla curricular. (X. Idrovo, comunicación personal, 14 de octubre de 2017).

El 15 de agosto del año 2000 es presentado el proyecto para la transición del Programa en Diseño Gráfico a Escuela de Diseño Gráfico, cuya iniciativa estuvo liderada por los docentes y estudiantes que solicitaron al Honorable Consejo Politécnico su aprobación definitiva, la cual tomó como base el proyecto elaborado en primera instancia por la Facultad de Ingeniería e Informática, sede del programa (J. Santillán, comunicación personal, 13 de octubre de 2017).

2001 - 2003: origen de la carrera de Diseño Gráfico en la Universidad Nacional de Chimborazo

De forma posterior y en función de la participación de la comunicación visual en la ciudad de Riobamba, el Diseño continúa su proceso de institucionalización después que, el Honorable Consejo Universitario de la Universidad Nacional de Chimborazo, con fecha 9 de septiembre del año 2002 y mediante Resolución 0212-HCU-2002, procediera a la aprobación de la carrera de Diseño Gráfico, desde entonces perteneciente a la Facultad de Ciencias de la Educación, Humanas y Tecnologías. Su primer director fue Galo Posso, Licenciado en Bellas Artes. Este paso fue decisivo para enfrentar el exceso de materiales gráficos extranjeros, toda vez que la nueva carrera se centró en consolidar la identidad nacional, la concepción plurinacional, la interculturalidad y la diversidad de identidades mediante su quehacer académico y sus esfuerzos en la aplicación de los conocimientos y en la utilización de diseños andinos, entre otros muchos recursos.

Esta carrera une los saberes por asignaturas, las cuales cuentan con objetivos dirigidos al desarrollo de las competencias técnicas y de Diseño y a las habilidades de arte y Diseño. Desde sus inicios encaminó sus pasos al fortalecimiento de la aplicación, difusión y valoración de la riqueza cultural del Diseño andino y de la conciencia colectiva como medio de identidad. Para ello, a partir de la investigación, profundizó en el análisis de los procesos de Diseño como mediadores o intérpretes de la sociedad y las culturas de los pueblos ancestrales.

La carrera desde la concepción de su estructura se dispuso a recuperar la interrelación entre las competencias técnicas y las habilidades artísticas humanistas,

propias de un futuro profesional con dominio dentro de la comunicación visual, de la aplicación de las técnicas industriales, artesanales y manuales, capacitado además como decisor eficaz en el proceso creativo de formas adecuadas, y en la interpretación de las exigencias sociales sobre el Diseño (H. Flores, comunicación personal, 21 de septiembre de 2017).

De modo que, el modelo pedagógico de la Unach “*Aprender investigando para un desarrollo humano sostenible*” sirvió de base para la carrera de Diseño Gráfico, que privilegia el rol del estudiante como centro del proceso docente educativo, considerando su capacidad de construir su propio conocimiento valiéndose de los nexos con la sociedad, la actividad práctica y la investigación.

Por tanto, se propicia la construcción del conocimiento de modo interactivo, al entender al docente como agente mediador del aprendizaje, cuya labor orientadora o facilitadora permite al estudiante el desarrollo del enfoque crítico mediante el cual puede integrar saberes y habilidades en la comunicación, siempre desde una perspectiva tecnológica y artística actualizada. Esto le permitirá encontrar la solución innovadora a problemas relacionados con la comunicación visual y la información como medios de reafirmación y fortalecimiento de la identidad nacional.

Se establecieron requisitos de ingreso para la carrera, por lo que los estudiantes debían mostrar dominio de la historia ecuatoriana, la geografía política, el contexto mundial, las habilidades de pensamiento y artístico-creativas, las tendencias filosóficas y sus figuras más destacadas, y el razonamiento verbal y abstracto, entre otras capacidades (H. Flores, comunicación personal, 21 de septiembre de 2017).

Se constituyó un sistema de evaluación acorde con el modo de enseñanza-aprendizaje utilizado y también en correspondencia con las estrategias de trabajo y los objetivos y contenidos impartidos. Las actitudes éticas, útiles y factibles fueron requisitos básicos para cumplir con las evaluaciones realizadas. Un rasgo esencial lo constituyó que, como proceso, la evaluación se iniciaba desde que el docente y los estudiantes iniciaban su contacto con el programa, y las actividades evaluativas se llevaban a cabo de forma tanto individual como grupal. (H. Flores, comunicación personal, 21 de septiembre de 2017).

El proceso era objeto de revisión durante el curso a medida del avance del programa, periodo en el cual los estudiantes ganaban en responsabilidad y adquirían conocimientos importantes. Resultó esencial la posibilidad de flexibilizar las tareas docentes para reforzar el trabajo investigativo sobre esta categoría didáctica, por lo que se debían realizar cortes parciales para conocer cómo impactaban los resultados de las investigaciones en el proceso docente. A continuación, en la tabla 7 se muestra parte del claustro docente:

Tabla 7 Claustro Docente de la Carrera de Diseño Gráfico en sus inicios

Docente	Formación de pregrado
Héctor Flores	Licenciado en Artes
Galo Posso	Licenciado en Artes Plásticas
Patricio Villacrés	Doctor en Informática
Mónica Sandoval	Diseñadora de Joyas
Gustavo Orozco	Ingeniero en Computación Electrónica
Gonzalo Samaniego	Ingeniero en Computación Electrónica
Patricia Urquizo	Tecnóloga en Diseño
William Quevedo	Arquitecto

Ilich Imbaquingo	Licenciado en Comunicación Social
Otto Arellano	Licenciado en Contabilidad

Fuente: Entrevistas Docentes (2019)

El claustro docente trabajaba en función del máximo aprovechamiento de los recursos y del intento dar respuesta a las problemáticas existentes en el entorno universitario. En la organización de la carrera, la actividad científico-investigativa constituyó un eje transversal; sin embargo, no se consolidó debido al poco espacio para la investigación aplicada en el cuerpo estudiantil. Resulta importante destacar que se privilegiaron los métodos problémicos en la enseñanza, así como el enfoque pedagógico devenido de metodologías estratégicas que buscaban estimular la investigación formativa (H. Flores, comunicación personal, 21 de septiembre de 2017).

En este punto, se hace imprescindible revisar el rol de la investigación formativa y generativa, como una demanda que la sociedad hace a la Universidad, que procedente de la Reforma Educativa, respaldada por el Ministerio de Educación (De la Herrán Gascón, *et al.*, 2018), centró sus esfuerzos en la transformación del proceso formativo en estudiantes del área central ecuatoriana. El objetivo era elevar su calidad de vida, además de incrementar la productividad y la competencia, al estimular la transferencia de tecnologías y el respaldo a las ideas innovadoras, todo ello al dar cumplimiento a lo pautado en la investigación interdisciplinaria para incidir en la solución de problemas dentro del contexto universitario.

Fue así como el Diseño como carrera intentó definir su misión para la formación de profesionales emprendedores, innovadores y críticos, sustentados en la cultura, la

verdad y la ciencia, entregados a defender su identidad como ecuatorianos, capacitados para dar solución a los problemas de comunicación visual y para dar respuesta a los problemas de la comunidad y la nación. Además debían estar preparados para convertirse en líderes en la formación de insignes profesionales, con impulso en los saberes de las poblaciones originarias, la diversidad y la cultura en el campo de la gráfica y lo audiovisual, con un sentido donde primaran la calidad, la pertinencia social y la creatividad (H. Flores, comunicación personal, 21 de septiembre de 2017).

El perfil profesional de la carrera de Diseño propuso la formación de licenciados en Diseño Gráfico como profesionales de nivel superior con creatividad gráfica y audiovisual, portadores de una capacidad de juicio artístico y crítico, que apliquen los avances de la ciencia y la técnica con el objetivo de crear una comunicación funcional, que pueda promover la cultura en la sociedad. La duración de la carrera continúa de tres a cinco años y culmina con la presentación de un proyecto de investigación.

En relación con el micro currículum, ha sido planificado por cada docente de la asignatura a través de la organización del sílabo; para esto, el docente debe partir del análisis reflexivo sobre las capacidades e insuficiencias de los estudiantes. Además debe dar a conocer sus necesidades, aspiraciones y experiencias, los recursos con que se cuenta, el contenido, la estructura, la finalidad del tema y el modo de abordarlo (H. Flores, comunicación personal, 21 de septiembre de 2017).

En cada asignatura fue planificado un programa a partir de regulaciones básicas institucionales, encaminadas a dar cumplimiento a los objetivos, definición de

contenidos y resultados del aprendizaje necesarios para la convalidación de materias, así como los procedimientos evaluativos generales. Se declaraban las bases bibliográficas, tanto la básica como la complementaria al hacer constancia de la cuantía de créditos prácticos y teóricos, así como su equivalencia durante el periodo lectivo.

En el año 2002, el plan de estudios estaba constituido por 48 asignaturas con un total de 208 créditos, en los que se estableció el idioma inglés como asignatura acreditable. La enseñanza estuvo constituida por semestres, con sistema de créditos. Con resolución No.0134-H.C.U., de fecha 2 de julio de 2003, se implementa la modalidad anual de estudios a partir del ciclo académico octubre de 2003. Esta carrera se conformó por cuatro áreas pedagógicas, 48 asignaturas y seminarios que abordaban el perfil profesional y el destino laboral y ocupacional del egresado; sin embargo el plan de estudios se modificaría desde 2013 hasta 2015 con la inclusión y exclusión de algunas asignaturas, decisión tomada por las autoridades de la carrera en base a los estudios de pertinencia realizados.

2006 - 2012: cambio del perfil profesional en la carrera de Diseño Gráfico de la Epoch

Luego de seis años, la carrera de Diseño Gráfico transforma su perfil profesional de Licenciado en Diseño Gráfico a Ingeniero en Diseño Gráfico, lo cual fue aprobado mediante resolución de Consejo Politécnico el 8 de agosto de 2006. Es preciso resaltar que el proyecto de cambio en la denominación del perfil profesional surgió como

iniciativa de la comisión de la Carrera de Diseño Gráfico, con el objetivo de ampliar la malla curricular y la demanda de nuevos estudiantes (J. Santillán, comunicación personal, 13 de octubre de 2017).

En primera instancia, la oferta profesional de la carrera de Diseño Gráfico de la Epoch, con una duración de cuatro años, estuvo enfocada en el desarrollo de proyectos de Diseño Gráfico mediante la implementación de programas de señalética como identidad corporativa; además, su visión profesional consistió en la apropiación de los espacios de comunicación visual en la ciudad, con la aplicación de conceptos de Diseño y creatividad, cuyas bases se asientan en la ciencia, la tecnología y los valores productos de la formación humanística para la estimulación de la cultura y la identidad, las actividades de investigación y espacios de emprendimiento. El claustro docente se ha conformado con profesionales de diversas ramas de las disciplinas proyectuales como se observa en la tabla 8:

Tabla 8 Claustro Docente de la Carrera de Diseño Gráfico en sus inicios

Docente	Formación de pregrado
Janeth Ximena Idrobo Cárdenas	Arquitecta
Julio Santillán	Ingeniero en informática
Jaime Rodrigo Guilcapi Mosquera	Licenciado en Matemáticas
Milton Elías Espinoza Villalba	Ingeniero en Marketing
Héctor Cepeda	Arquitecto
Pepita Ivonn Alarcón Parra	Licenciada en Diseño Gráfico
Patricia Urquiza	Tecnóloga en Diseño
Patricio Zárate	Arquitecto
Ramiro David Santos Poveda	Licenciado en Diseño Gráfico
María Alexandra López Chiriboga	Diseñadora de Interiores
Mónica Gabriela Sandoval Gallegos	Diseñadora de Joyas

Gonzalo Nicolay Samaniego Erazo	Ingeniero En Computación Electrónica
Milton Jaramillo	Licenciado en Contabilidad
Fausto Chiriboga Larrea	Licenciado en Filosofía
Fernando Proaño	Ingeniero en Computación
Fabián Alfonso Calderón Cruz	Tecnólogo en diseño gráfico
Edison Fernando Martínez Espinoza	Licenciado en Diseño Gráfico

Fuente: Entrevistas Docentes (2017)

Posterior a ello, y con la modificación del perfil profesional de la carrera, se oferta Ingeniería en Diseño Gráfico, lo cual ubica en perspectiva la generación de proyectos comunicacionales de alto nivel, más allá del diseño bidimensional. Por tanto, su nuevo enfoque radica en el trabajo para la comunicación de imágenes en movimiento para televisión e internet (ESPOCH, 2013).

A esto se suma el desarrollo de actividades de investigación de mercado para la elaboración de propuestas de Diseño en general, y el manejo integral de la imagen empresarial más allá de proyectos individuales de Diseño Gráfico, los cuales se presentan en distintos soportes de comunicación. Otro punto destacable es la formación en emprendimiento, lo cual plantea al futuro profesional como gestor de empleo con habilidades de gestión administrativa (ESPOCH, 2013).

Como resultado, la actualización de la malla curricular pretendía fortalecer las habilidades creativas y de expresión gráfica del Ingeniero en Diseño Gráfico, en la aplicación de las artes gráficas y audiovisuales que contribuyeran con el campo amplio del conocimiento, en base a la categoría CINE de la UNESCO; es decir, Artes y Humanidades. Además, se impulsa el pensamiento lógico abstracto para el análisis de

la problemática de la comunicación visual, con la implementación de las ciencias exactas y la utilización de las nuevas tecnologías de la información y comunicación, lo que permite solventar el accionar del Diseño frente a las nuevas necesidades de consumo, del desarrollo local, nacional e internacional para el sector empresarial. Además se priorizan la identidad nacional y la cultura de Ecuador con un enfoque de competencias responsabilidad social.

Tabla 9 Competencias generales carrera de Diseño Gráfico Epoch

COMPETENCIA GENÉRICA	COMPETENCIAS TÉCNICAS, INSTRUMENTALES	COMPETENCIAS CONDUCTUALES
Búsqueda, selección y comprensión de la información científica y cultural	Comprender las necesidades del medio y del usuario Buscar información por vías convencionales y tecnológicas Cuestionar la problematización social con identidad cultural	Perseverancia en el procesamiento de la información y necesidades del contexto. Trabajo solidario y honesto en grupos operativos
Generar planes, programas y proyectos para la solución de problemas comunicacionales en el ámbito de diseño	Elaborar y manejar material impreso y manual Desarrollo de diseños a nivel digital Procesar gráficamente la información Generación de proyectos integradores de Diseño Gráfico que manejen de manera interdisciplinaria todos los medios de comunicación	Ética y moral en el trabajo profesional Correspondencia y seriedad. Pertinencia con el desarrollo económico y social Liderazgo en el campo ocupacional
Creación y desarrollo de nuevas empresas en el área de Diseño	Realizar investigaciones de mercado Realizar estudios de factibilidad sobre proyectos integrales Desarrollar áreas empresariales	Ética y moral en el trabajo profesional Correspondencia y seriedad Pertinencia con el desarrollo económico y social Liderazgo en el campo ocupacional

Fuente: Elaboración a partir de ESPOCH (2013)

Es preciso mencionar que, con la nueva formación profesional, la carrera de Diseño Gráfico de la Espoch busca una visión interdisciplinaria en sinergia con el avance de la disciplina y las ciencias; de modo que, se rebase el carácter tradicional de distintitas carreras que fomenten la consolidación del Diseño de acuerdo al desarrollo local y las necesidades contemporáneas, con el cumplimiento de 250 créditos durante nueve semestres de formación.

Por tanto, es necesario establecer cómo se conformaron los planes de estudio de las carreras de Diseño Gráfico en las IES riobambeñas, bajo las dinámicas del mercado y las transformaciones de las prácticas contemporáneas de diseño, competencias necesarias, créditos teóricos y prácticos, la efectividad de la didáctica proyectual para la formación profesional por parte los actores principales del claustro docente y de la muestra de graduados.

2000 – 2015: mercado laboral y su vínculo con las universidades de Riobamba en el siglo XXI

En opinión de García y Cárdenas (2018), el hecho de añadir la formación para la inserción laboral a sus objetivos significa que la universidad ha sido objeto de una verdadera revolución. Aunque siempre la Educación Superior ha estado encaminada a la formación de profesionales, su propósito no se enfocaba en la preparación para que se integraran y permanecieran en el mundo laboral.

Se acepta que existieron diferencias en la responsabilidad de las carreras y los futuros empleados con respecto a sus respectivas prioridades y capacidades institucionales. En lo concerniente al sistema educativo, dichas prioridades intentaron relacionarse con los propósitos y fines de la educación; es decir, pretendían responder al qué y para qué de esta, mientras que las capacidades, especialmente de infraestructura se veían condicionadas para conseguir esos fines y propósitos. No obstante, el espacio del oficio y los egresados de la educación secundaria en la ciudad de Riobamba tuvieron la oportunidad de acceder a una carrera de tercer nivel, lo cual fue corroborado por los docentes de estas carreras como se puede visualizar en la tabla 10:

Tabla 10 Personas interesadas en estudiar la Carrera de Diseño Gráfico en sus inicios

Interesados por estudiar Diseño Gráfico	Docentes	%
Bachilleres	12	100%
Dibujantes	7	58%
Rotulistas	8	67%
Prensistas	7	58%
Serigrafistas	5	42%
TOTAL DOCENTES	12	

Fuente: Encuesta Docentes (2019)

Desde una perspectiva pragmática, técnica o instrumental, plantean Merino, Guillem y Troiano (2003), que la prioridad se vincula a su capacidad institucional para facilitar una plataforma de profesionales, adelantándose a las exigencias del mercado del trabajo como parte del aumento del capital cultural y económico.

La vertiente ética de la cuestión entraña ubicarse en términos normativos ante las diferentes problemáticas económicas, ambientales y sociales del país. O lo que es lo mismo:

(...) decidir sobre el cómo deben ser las cosas, no sólo en el ámbito de la educación sino en uno más general, del tipo ¿Qué sociedad queremos? ¿Son igual de legítimas todas las desigualdades? ¿Qué valores vamos a priorizar? ¿Qué derechos consideramos más fundamentales, los relacionados con la libertad o con la equidad? (Merino, Guillem, Troiano, 2003, p.358).

Según el criterio de Ruiz-Corbella (2014), Gutiérrez Ossa (2013) y García y Cárdenas (2018), en la actualidad constituye un objetivo prioritario el concepto de una institución de Educación Superior encaminada al mercado laboral, y cuyos rasgos sean la movilidad, la competitividad internacional y la empleabilidad.

Entre las misiones fundamentales de las carreras figura la formación al servicio de la sociedad: se trata de formar a los alumnos no solo en saberes para su cualificación profesional y su desarrollo personal, sino además en las competencias que forman parte de los procesos de inserción laboral.

De esa manera, las oportunidades del egresado serán mejores para el futuro, pues en un mundo en permanente transformación; sin embargo, las carreras de Diseño Gráfico han intentado incrementar paulatinamente de la demanda de competencias tanto cognitivas como interpersonales, así como de mayor nivel en general.

En este contexto, las carreras de Diseño Gráfico a inicios del siglo XX se han visto obligadas que responder a los requerimientos del mundo laboral, lo que significó a que los centros universitarios tengan un acercamiento de las expectativas y

demandas de la sociedad, con el objetivo de adelantarse a sus instancias y preparar a los profesionales que esta necesita en cada momento. En ese sentido, las necesidades laborales en sus inicios de acuerdo a los docentes encuestados se observan en la tabla 11:

Tabla 11 Necesidades laborales al inicio de la carrera

Necesidad laboral	Docentes	%
Diseño gráfico impreso	12	100%
Diseño gráfico digital	8	67%
Animaciones	7	58%
Videos	5	42%
Diseño web	4	33%
TOTAL DOCENTES	12	

Fuente: Encuesta Docentes (2019)

No obstante, en los tres últimos lustros han ocurrido numerosas transformaciones en este ámbito. De acuerdo con Echevarría y Tejuca (2017), las políticas referentes a la educación para el trabajo, entendida como aquella que prepara a los individuos para insertarse en el mercado laboral, han modificado sus estrategias y prioridades dentro de las instituciones.

Criterios pragmáticos, sociales, instrumentales y/o éticos también se vinculan con la responsabilidad en el caso de los empleadores. En el ámbito de un determinado proyecto de desarrollo nacional y/o regional, su orientación pretende estar en correspondencia con las prioridades determinadas en este, así como de las normas

políticas y la distribución presupuestal que favorezcan ciertos proyectos o programas de estudio.

Un elemento esencial preocupante han resultado por criterios de libre mercado con el fin de alcanzar una mejor ubicación económica a nivel mundial, o se encamina a una coincidencia de intereses en pro del medio ambiente, el desarrollo social y la equidad (Camarena y Velarde, 2010).

En medio de un entorno social en el que son constantes la escasez de vacantes, las bajas tasas de empleo, sueldos poco competitivos y una sobreoferta de profesionistas que al final se subemplean en esferas poco o nada relacionadas con su formación, los centros universitarios se proponen intensificar, en los programas que integran su oferta educativa, la creación de cualidades y competencias profesionales que demanda el mercado laboral, principalmente en la esfera privada.

A pesar de ello, los empleadores y algunos graduados son propensos a evaluar como deficiente la formación del profesionista universitario; es decir, opinan que su perfil de egreso no cuenta con los conocimientos y capacidades integradas al aprendizaje de habilidades, solución de problemas y razonamiento que demandan sus empresas (De Corte, 1999).

En la actualidad es posible asegurar que la inserción socio-profesional constituye una cuestión crucial para las jóvenes, empresas, universidades y la sociedad en general (Ruiz y Molero, 2002). Los avances en los campos económico, tecnológico y demográficos; la flexibilización del mercado laboral, junto a la democratización de la universidad y el incremento de otras modalidades formativas, han propiciado que la

búsqueda de un empleo apropiado a determinada cualificación se convierta en una constante entre las personas con un título universitario.

Las carreras de Diseño Gráfico son un proyecto social que no concluye en la educación y la formación profesional, sino que necesita que los graduados cuenten con una oportunidad efectiva para poner en práctica productivamente dicha educación. El debate de este tema lleva a reflexionar en que la intermediación de las instituciones en el mercado profesional es positiva en cuanto a la oportunidad de acceso a la educación, pero presenta dificultades en cuanto a la manera en que se organiza el proceso educativo para la transición al mundo laboral.

Ello trae como consecuencia que cuando los graduados no se dedican a las actividades productivas, se objeta a las carreras como medio de movilidad social de los individuos, pero además como ámbito de interacción entre los que demandan y quienes ofrecen empleos de nivel profesional.

De acuerdo con Mungaray Legarda (2000), lo anterior se debe a que las instituciones pertenecientes a la Educación Superior por un lado, y por el otro las entidades productivas y sociales, tienen cada una sus propios intereses.

Así que la cuestión relacionada con la vinculación y pertinencia social de las carreras origina el surgimiento de dos problemas: de un lado, las instituciones que no incorporan la formación de saberes y capacidades que requiere el desarrollo integral de la nación; y del otro, que tampoco logran adecuarse a los requerimientos del mercado empresarial; es decir, los saberes y competencias técnicas adecuados a las necesidades de las empresas.

Desde el punto de vista de los empleadores del mercado empresarial, la plataforma de profesionistas egresados en su mayoría de las casas de altos estudios del país contratarían a diseñadores con el objetivo de mejorar sus estándares de productividad, eficiencia y competitividad que deberían alcanzar en la llamada sociedad del conocimiento.

Es preciso mencionar que, el cuerpo colegiado de la carrera de Diseño de la Unach realizó en 2015 una investigación sobre el comportamiento de la demanda social en una muestra del sector empresarial en las provincias de Chimborazo, Cotopaxi, Tungurahua y Pastaza. Se evidenció como resultado la necesidad de contratar al diseñador gráfico, bajo una formación profesional fundamentada por la visión que permitía implementar un proceso humanista, innovador y creativo, que a su vez tomara en cuenta los aspectos artesanales de las provincias señaladas, así como los aspectos relacionados con el fortalecimiento y trabajo innovador de sus recursos, en aras de la calidad y de la posible exportación (Barriga, *et al.*, 2015).

La figura siguiente, muestra los resultados obtenidos sobre el comportamiento de la demanda potencial del programa de la Unach, ofertado a la población de Chimborazo y del centro del país.

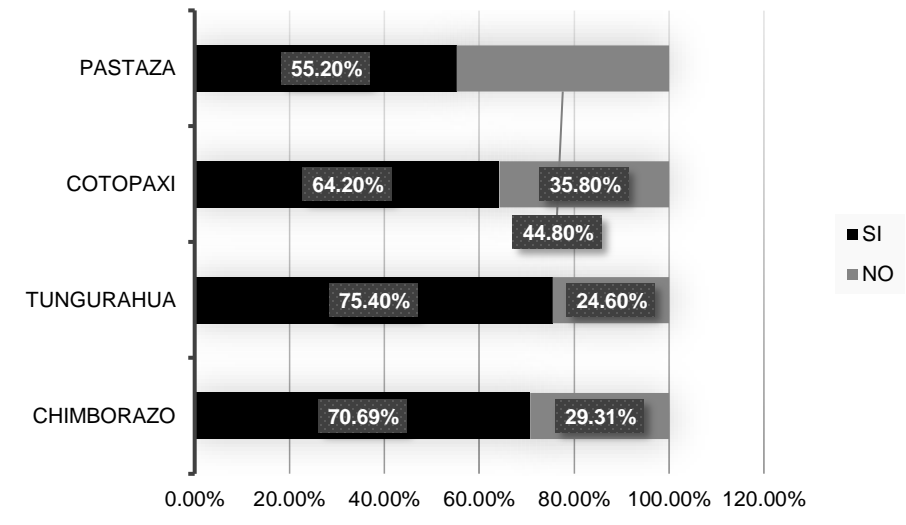


Figura 36. Estudio de demanda profesional en provincias de Ecuador.

Fuente: (Barriga, *et al.*, 2015)

Por esa misma razón, los participantes en el diseño y la ejecución de la política educativa a escala nacional se concentran nuevamente en la elaboración de diagnósticos, reformas y/o nuevos planes y estrategias, con el fin de subsanar las limitaciones o inadecuaciones del sistema educativo con respecto al mercado del trabajo.

Sin embargo, también se presenta un escollo a vencer, el cual consiste en superar una especie de círculo vicioso en el que, ni los empleadores ni las entidades educacionales están dispuestos a implicarse en el diseño de un proyecto de desarrollo, regido por criterios axiológicos a favor de la igualdad social, y que asegure empleos suficientes y competitivos a la gran oferta de graduados universitarios. La solución se deja en manos del libre juego de la oferta y la demanda vigente en el mercado laboral.

Hasta el momento actual, la política educativa nacional navega en ese océano lleno de prioridades e intereses (Camarena y Velarde, 2010).

Teniendo en cuenta tal escenario, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (1995) subraya como una prioridad educativa la labor por el crecimiento económico, social y cultural en el ámbito del desarrollo humano sostenible, y el fortalecimiento del papel de la universidad para propiciar dicho desarrollo mediante la aplicación de programas emergentes en cuanto a pertinencia, calidad e internacionalización.

La UNESCO también aboga por la ampliación y diversificación de la oferta educativa; la periódica actualización de los contenidos, y la forma de organizar y ejecutar el currículo resultante; la cooperación con el mundo laboral; la innovación en los métodos educativos y que los programas académicos se basen en la pertinencia. En resumen: enrumbar el vínculo entre la Educación Superior y el mercado del trabajo hacia ciertos propósitos.

El sistema demanda que se alcancen niveles más elevados de flexibilidad y aceptabilidad para dar respuesta a las circunstancias de contante cambio. Igualmente, resalta la necesidad de que los esfuerzos realizados por las instituciones públicas de Riobamba que conforman el sistema de Educación Superior del país, se combinen con los programas, políticas y acciones trazados desde la esfera gubernamental. Al mismo tiempo, sintetiza en dos grandes ejes la perspectiva de cambio propuesta.

El primero de dichos ejes se resume en lo que se denomina calidad y pertinencia de la educación superior, y el segundo vuelve a hacer hincapié en la necesidad de

elaborar y aplicar nuevas políticas de estado con el objetivo de potenciar a la Educación Superior.

A la hora de abordar el objeto de estudio —a saber, la institucionalización de las carreras de Diseño Gráfico en Riobamba, bajo las dinámicas del mercado, se pretende explicar la situación de los cambios del campo laboral y la redefinición de las exigencias de formación formuladas a los egresados. Es posible que el nivel de educación alcanzado por los individuos es un factor definitorio y relevante del nivel de ingreso. Dicho de otro modo, la educación no solo contribuye al mejoramiento de la población, sino también le ayuda a incrementar sus ingresos.

El siglo XXI, ofrece una actualidad caracterizada por cambios incesantes, que inciden de un modo u otro en modos y estilos de vida de la población, sus costumbres y patrones conductuales. A su vez, estos cambios impactan en sentidos diversos y se integran a en los diferentes referentes de la vida económica, cultural y política de los diferentes países (Mungaray Legarda, 2001; Camarena y Velarde, 2010).

Según reportes de la UNESCO y los criterios de Mungaray Legarda (2001), entre los factores que generan afectaciones en la vida social, se encuentran las nuevas formas de organización del trabajo; la globalización económica, la mayor interdependencia mundial; las bases técnicas de producción; la distribución y consumo de bienes y mercancías; la mayor participación de la dimensión intelectual del trabajo en un amplio grupo de actividades económicas; la problemática cultural, política y ambiental; la presencia de innovaciones continuas y el valor estratégico del conocimiento y de la información, entre otros.

Estas afectaciones alcanzan también al mercado laboral y sus relaciones con el mundo académico. En este sentido, Camarena y Velarde (2010), se refieren a que el contexto internacional de las últimas décadas, sirve de marco a fenómenos no favorecedores a los vínculos y pertinencia social entre las universidades y el mercado, muy especialmente en aquellos países que por sus falencias estructurales, centran la política educativa en mejorar los índices de eficiencia terminal y en aumentar la matrícula.

En este ámbito, el saber deviene en un factor condicionante del desarrollo. Es así que el paso de la sociedad hacia una época que se basa en el conocimiento, traza nuevas pautas a las instituciones de Educación Superior, no solo en su papel formador de los futuros profesionales, sino a la contribución de la gestión de conocimientos, como procesos esenciales al desarrollo de una nación (Camarena y Velarde, 2010).

En ese sentido, González García (2012), equipara en términos de antigüedad, al vínculo actividad económica - educación y a la necesidad humana de encontrar su sustento mediante el trabajo, cumplimentando una actividad que domina y redunde en algo útil para los demás. Sin embargo, el rol de la educación en la preparación del estudiante para su futura vida profesional, ha sido bastante subvalorado. En los últimos tiempos se insiste en la necesidad de potenciar el vínculo entre la educación y la economía.

Ya los recursos humanos en la actualidad, asumen su protagonismo en la totalidad de los medios productivos. Se aprecia a la calificación de la mano de obra como parte del éxito empresarial, a punto de partida de la competitividad creciente en

el orden internacional, con su base en la calidad de producciones y en la prestación eficiente de los servicios. Ya se reconoce con creces que es el capital humano el factor que realmente asegura a la rentabilidad y no solamente la acumulación del capital y el uso de tecnologías de punta. Al ser las nuevas tecnologías, bajas en energía y altas en información a diferencia a las antiguas, se precisa del capital humano para que las haga rentables.

Márquez (2011), considera que actualmente sobre las universidades, actúan las exigencias sociales de cara a que ajusten sus programas y planes de estudio que responda a los intereses del mundo laboral, inmerso en los cambios que impone una economía que se basa en el desarrollo del conocimiento.

Consecuentemente la relación del mercado laboral con la Educación Superior, está basada en la preparación que recibe el sujeto para llegar al mercado, teniendo presente que en un proceso de selección deberá demostrar que con sus conocimientos, responder a las exigencias de la sociedad.

Según estima González García (2012), tanto la calificación del sujeto como su nivel de instrucción, se toman como criterio de selección para acceder a un empleo u obtener una promoción en el desempeño de una profesión determinada. Este autor considera que un programa de estudios que tenga en cuenta los aportes de la educación y del propio segmento empleador, es capaz de potenciar la satisfacción de las demandas del mercado.

Todo lo anteriormente referido, apunta hacia la concepción de un proceso formativo que debe tener un carácter polivalente; es decir, que no se requiere que se

centre en especificidades, o conocimientos muy puntuales, en tanto los programas y planes de estudio de este tipo pierden significado ante una realidad cambiante en términos de tecnologías y de organización del trabajo. Partir de planes de estudio de curriculum flexible y en el caso del Diseño Gráfico, el uso y actualización del taller como espacio pedagógico, que permita al egresado la construcción de un conocimiento propio de acuerdo al carácter de alternancia, entendido como la capacidad de combinar lo teórico con el aprender a hacer. Esta competencia, implica conocer el contexto laboral y saber combinar eficazmente los saberes organizativos, teóricos y tecnológicos.

4.4 Organización de la enseñanza – aprendizaje en las carreras de Diseño Gráfico

Es necesario resaltar que el trabajo por competencias constituye un reclamo de las políticas públicas del sector educacional, atendido por los expertos en esta área. A pesar de cierta antigüedad en esta temática que data de más de un siglo, existe un rasgo nuevo consistente en la intención de disminuir la totalidad del contenido educativo a lo práctico, evidente y capaz de acumularse temporalmente (Perrenoud, 2012). Según Díaz-Barriga y Hernández (2015), no hay escuelas de pensamiento reconocidas en relación con las competencias, pero esto no implica la imposibilidad de elaborar un plan de estudios que las tome como su base teórico-metodológica.

Es preciso mencionar que, autores como López (2012); Echevarría y Tejuca (2017), opinan que valorar la educación no solamente como un derecho básico

universal, sino como un ingrediente esencial del desarrollo y el crecimiento económico, es una tesis que cada vez recibe mayor apoyo desde lo académico y lo político.

La pedagogía del taller de diseño como contexto institucional

Como ya ha sido abordado, la enseñanza del diseño se ha implementado en el contexto del taller en todas las disciplinas proyectuales, dentro de las cuales el aprendizaje se logra a través de la práctica. Según Tovey (2015), al imbuirse del quehacer propio del Diseño, los estudiantes aprenden los saberes necesarios a partir de la simulación concreta de la realidad, portadora de un problema que es necesario resolver. Este hecho se logra con el respaldo del docente en su rol de facilitador.

Al decir de De Vincenci (2009), hay supuestos que desde la Didáctica como rama de la Pedagogía, sustentan al proceso educativo que se realiza en el taller. Ellos son: a) La intencionalidad del accionar del docente en un ámbito físico y psicosocial, como espacio de intercambio; b) Apoyo teórico y metodológico del docente a sus estudiantes a quienes define el problema y establece los requerimientos de trabajo, además de monitorear y revisar los proyectos; c) El estudiante aprende haciendo, asume un rol protagónico y activo que le permite dar solución a los problemas y ser capaz de construir su propio conocimiento en interacción con el docente y con sus pares; d) En el proceso de enseñanza coexisten los elementos teóricos, prácticos, e investigativos. Todo este quehacer pedagógico, implica una cultura de aprendizaje en la que prima la interrelación entre los estudiantes y entre estos y el docente.

Por su parte, Ander-Egg (1991), considera que al valorar los aspectos necesarios para el aprendizaje tales como la reflexión, el conocimiento disciplinar y la

investigación, los integra en un solo proceso y explica que la reflexión desde la teoría, es capaz de promover la adquisición de conocimientos en el que aprende. Al profundizar en la investigación, la califica como elemento que coadyuva a relevar lo experiencial y lo ya desarrollado, para incidir en el desarrollo de una parte de la realidad sobre la que se va a actuar, en tanto que la acción, implica la planificación de actividades necesarias para intervenir en la realidad que se desea estudiar.

Al evaluar el comportamiento de algunas categorías presentes en la planificación de los talleres, este autor sostiene que el contenido en su carácter instrumental, encuentra su origen en los intercambios que se producen en el aula, y que se justifican siempre que contribuyan a desarrollar los elementos cognitivos que coadyuvan al desarrollo del aprendizaje.

Con relación a las tareas a realizar en el aula, en las carreras de Diseño Gráfico se destacan las evaluaciones periódicas realizadas al proceso docente que se verifica durante el taller. Esto supone como objetivo del grupo-clase, el cumplimiento exitoso de las tareas planteadas y valora positivamente el elemento heurístico que subyace en la práctica docente, así como la capacidad de actuar al valorar las reacciones de los estudiantes y el alcance de los intercambios que se producen. Por tanto, estos intercambios que los estudiantes hacen al referirse a sus tareas y proyectos como productos de lo observado y del proceso de reflexión.

De modo que, Shreeve (2007) y Rodríguez Mendoza (2016), consideran importante destacar el espacio dentro de la malla curricular a los espacios para la práctica profesional, que desde lo pedagógico, actúan como una disciplina integradora

dentro del proceso formativo de las carreras proyectuales, durante el cual, los estudiantes trabajan en proyectos de la práctica del diseño en calidad de practicantes que requieren un número creciente de competencias y habilidades de naturaleza técnica, que se alcanzan por un número considerable de horas clases, de cara a fortalecer los procesos didácticos.

A diferencia de otras tipologías de clases, el taller de diseño es un espacio activo de participación académica y social de los estudiantes, inmersos en un quehacer dinámico que abarca posiciones o elementos de síntesis, análisis y evaluación, que se expresan en los proyectos que los estudiantes realizan y entre los que se encuentran la elaboración de maquetas, dibujos, y discusiones o debates. Estas particularidades resultan ser elementos comunes en la estructura de los talleres de diseño como estrategia a escala global y confirma su rol en la educación del estudiante.

En ese sentido, Meneses *et al.* (2009), reconocen que en el taller convergen los principios dialógico, de recursividad y hologramático, entendido el primero en la realidad dialéctica de lo dual en la unidad; el segundo en la singularidad que se establece cuando el producto o efecto, deviene también en causa y productora a su vez de las causas que los originó. Ello motiva su relación con el taller que en su carácter de actividad pedagógica favorece el desarrollo de la inteligencia del sujeto, misma que beneficia a su vez a la sociedad y al colectivo, por lo que se genera un ciclo en el que se favorecen ambos procesos. Lo hologramático representa el todo en la parte y la parte como componente del todo. En el taller, este principio está dado por contener un proceso de acción - reflexión, que lo valida como estrategia pedagógica cuando transita de lo general a lo particular y viceversa.

Dentro de las carreras de Diseño Gráfico se valora la esencia pedagógica de aprender haciendo, y reflexión - acción propuestas por Schön (1987), porque destacan una permanencia en el tiempo que alcanza a la actualidad, de manera que los estudiantes deben resolver, orientados por el docente, un problema que proviene de la realidad profesional. De ahí se deriva la posición adoptada en las instituciones de Educación Superior en los que se cursen asignaturas proyectuales, de preferir como parte del claustro profesoral a docentes con experiencia profesional o que de hecho pertenezcan al mundo laboral del diseño, por ser ellos los que portan mayor número de vivencias reales relacionadas con la profesión, que pueden ser valoradas por los estudiantes desde la práctica en el desarrollo del taller.

En este orden de ideas, Cennamo y Brand (2012), sitúan a la reflexión–acción como la esencia pedagógica del taller de diseño, que da cabida a otras manifestaciones como la crítica ejercida por estudiantes y docentes, de tal modo que se le considera no solo como forma de evaluación, sino como parte medular del proceso de enseñanza aprendizaje en las disciplinas proyectuales.

Asimismo ambos autores, profundizan en el carácter inconcluso del diseño como proceso en el contexto del taller, en tanto es susceptible de ser mejorado. Otro elemento de índole pedagógica lo representa el debate o discusión de los proyectos y la adquisición de habilidades pedagógicas, frecuentemente presentes en el desarrollo de un taller, como son la exposición de las ideas, la argumentación y fundamentación, la toma de decisiones, la capacidad de exponer proyectos e ideas, y la de jerarquizar los elementos contentivos de la información de que se dispone.

El conocimiento pleno de los significados y concepciones disciplinares inherentes al proceso de enseñanza aprendizaje, conducen al estudiante a la reflexión y a generar nuevas competencias dentro de los proyectos en que participa y su desempeño en el proceso creador del diseño. De este modo favorece además a la crítica necesaria para su desarrollo como profesional y como ser social.

Modelo de competencias aplicado al Diseño Gráfico.

En este punto es posible clasificar las competencias requeridas para la generación de saberes técnicos-formales en el diseñador de principios del siglo XXI, de la siguiente manera:

Las competencias genéricas garantizan el carácter transferible de las destrezas asociadas a las ocupaciones, porque se refieren a comportamientos relacionados con desempeños comunes de diferentes ramas productivas y organizaciones, tales como las habilidades de analizar, interpretar y negociar, entre otras.

En la actualidad, el proceso formativo de los profesionales de la carrera de Diseño ha considerado en el currículo un contexto cambiante en el crecimiento económico, el rol de las TIC y lo social nacional. De esta forma se define la relación existente entre la formación profesional, el saber académico, el proceso productivo, el redimensionamiento del mundo laboral y un nuevo escenario para el desempeño de actores.

Como elemento esencial de la formación profesional en las carreras de Diseño sobresale la contribución al uso de los saberes productivos, asociados con la naturaleza endógena de las innovaciones que necesitan de la organización formativa

con el incremento de competencias en ciertas áreas de la práctica profesional que son consideradas por los docentes encuestados, como demuestra la tabla 12:

Tabla 12 Competencias de la práctica profesional

Competencias	Docentes	%
Dibujo artístico	5	42%
Diseño de identidad corporativa	11	92%
Diseño gráfico impreso	3	25%
Diseño gráfico digital	12	100%
Diseño editorial	6	50%
Diseño web	4	33%
Manejo de software	5	42%
Diseño multimedia	9	75%
Proyectos de diseño	12	100%
DOCENTES ENCUESTADOS	12	

Fuente: Encuesta Docentes (2019)

También, la formación profesional del diseñador hace aportes a la cohesión social, al colaborar desde lo interdisciplinar con la transferencia de saberes y la búsqueda de formas de concertación entre los involucrados en la esfera laboral y aquellos involucrados en el contexto educativo del Diseño.

Estas consideraciones se insertan en un contexto signado por el impacto de las políticas neoliberales de los años 90 tanto en lo social como en lo productivo, y particularmente en el contexto latinoamericano, caracterizado por su heterogeneidad y una fragmentación social y productiva que demanda intervenciones flexibles por parte de las universidades.

La heterogeneidad ya mencionada no es solo económica, sino también cultural y social. Por tanto, es posible comprender la esencia de la formación profesional del diseñador, como potenciador de otros modos de concertación social que propicien el movimiento de saberes de manera más abierta y como capital cultural. Todo esto contribuye a la reconstrucción de elementos sociales y productivos.

Las particularidades del nuevo modelo tecnológico y del desarrollo de los sistemas de innovación, se jerarquizan dentro de los saberes del estudiante diseñador adquiridos en la universidad, en medio de una organización que coadyuva a la interrelación entre los saberes formales y los que emanan de la vida laboral, académica y técnica según el perfil definido por las disciplinas de la carrera en un contexto globalizado.

La Universidad como centro rector del conocimiento ha enfrentado el desafío de implementar un proceso formativo, capaz de educar a los ciudadanos del mañana, y hacer de ellos líderes de las transformaciones sociales en el siglo XXI. En el caso del diseñador gráfico, se trata de un profesional que en su perfil como comunicador, debe contar con el dominio de la técnica de su profesión tanto global como contextualmente, ser creativo, de modo que pueda convencer, informar, conmover, ser portador de valores y entre ellos la responsabilidad, de modo que esté preparado para hacer aportes a la sociedad. Llegados a este punto, queda abierto el abordaje desde la literatura científica de la formación por competencias de los diseñadores gráficos.

Como muestra de ello, González y Larraín (2005), definen el constructo competencias como una serie de saberes direccionados hacia la producción al mismo

tiempo que relacionan al ser, saber, saber hacer y saber convivir. Ello implica que un individuo competente tiene conocimientos específicos y la capacidad de adaptarlos a diversas condiciones; con las habilidades tiene la capacidad de intervención y con sus valores asume posiciones que se corresponden con sus principios.

Para Sánchez y Aguilera (2010), las competencias son aquellas características que subyacen en una persona, que mantienen una relación causal con el desempeño exitoso en el ámbito laboral al que pertenece y que pueden servir de referente cuando se trata de realizar una selección del personal idóneo para acometer determinadas funciones, y para la sucesión y planificación además de promover la evaluación del desempeño y el desarrollo personal. Esta concepción hace de las competencias un elemento cimero en los sistemas de gestión en la actualidad, tal como la asumen y practican las carreras de Diseño Gráfico, sin importar su tipología. Asimismo constituyen una alternativa para direccionar adecuadamente a la educación y al proceso formativo, de modo de coadyuvar al equilibrio entre las necesidades de las personas miembros y las organizaciones a las que pertenecen.

En ese sentido, Sladogna (2000), entiende que toda competencia representa la síntesis de la experiencia acumulada y construida por el individuo en su vida pasada y presente. Esta autora las define como capacidades complejas que presentan grados diferentes de integración y que se expresan en muy diversas situaciones en ámbitos diferentes de la vida personal y social. Ellas expresan los niveles diferentes de desarrollo personal y de participación en los procesos sociales.

La sistematización de la definición conceptual de competencia toma un significado de unidad y manifiesta que los elementos componentes del conocimiento, solo encuentran su sentido en función del conjunto. Su revisión permite conocer que mencionan el vínculo teoría-práctica y establecen que para el individuo lo teórico resulta más significativo si marcha con la práctica, de modo que, ello le permita la identificación de diferentes situaciones (Sánchez y Aguilera, 2010). Según la visión de Posada (2004), el concepto de competencias mejor conocido y más recurrente es el de saber hacer, que no debe ser confundido con el “hacer”, puesto que el primero encuentra sus nexos con el conocimiento ya sea teórico, práctico o teórico-práctico; lo afectivo; el sentido de cooperación; el compromiso y el cumplimiento, lo cual queda determinado en el desempeño también teórico, práctico o teórico-práctico.

Es evidente que la definición conceptual del término competencia dentro de las carreras de Diseño Gráfico en Riobamba, en el ámbito de desempeño y aprendizaje, integran potencialidades, prácticas, conocimientos, habilidades, destrezas y acciones sociales, personales, afectivas, culturales y colectivas dentro de su estructura curricular. No obstante, existen variaciones entre los créditos prácticos y teóricos en las mallas de la Espoch (2000 y 2013) con mayor peso de créditos prácticos en sus inicios y posteriormente en 2013 con cierto equilibrio; y, en la Unach (2002 y 2013) con mayor énfasis en los créditos teóricos al iniciar la carrera y que mantiene levemente su superioridad a lo largo de los años, como se observa en las tablas 13 y 14:

Tabla 13 Créditos teóricos y prácticos inicios

Año	Carrera de Diseño Gráfico	Créditos teóricos	Créditos Prácticos	Total
2000 - 2006	Espoch	87	149	236
2002 - 2003	Unach	118	90	208
Total		205	239	

Fuente: Elaboración propia a partir de Mallas Curriculares Espoch (2013) y Unach (2013)

Tabla 14 Créditos teóricos y prácticos 2013

Año	Carrera de Diseño Gráfico	Créditos teóricos	Créditos Prácticos	Total
2012	Espoch	105	145	250
2012	Unach	134	120	254
Total		239	265	

Fuente: Elaboración propia a partir de Mallas Curriculares Espoch (2013) y Unach (2013)

La variación de los créditos tiene como consecuencia los cambios producidos dentro de los modelos pedagógicos de las universidades. Como muestra de aquello, la carrera de Diseño Gráfico de la Espoch, mediante Resolución No.239.CP.2006, modifica la denominación de Licenciatura en Diseño Gráfico a Ingeniería de Diseño Gráfico, como se mencionó anteriormente. Por su parte, la Unach lo ratifica en base al proyecto elaborado por la Comisión de Carrera el 8 de agosto del 2006.

La formación por competencias apunta a la necesidad de un replanteo y análisis de la situación existente entre teoría y práctica. De ahí que los docentes en los saberes

de Diseño, deben tener dominio sobre qué y cómo enseñar y para qué transmitir el conocimiento (Posada, 2004; González y Larraín, 2005; Sánchez y Aguilera, 2010; Zatarain 2015; Ramos, 2017).

De ahí emana la necesidad de que el docente de Diseño y en particular quienes están vinculados con los talleres, tengan un dominio de la didáctica que los haga capaces de propiciar el desarrollo del aprendizaje significativo a partir de la identificación de las habilidades que debe tener como docente, todo ello mediado por una adecuado manejo de las estrategias didácticas que generen una enseñanza efectiva destinada al logro de un proceso formativo de calidad.

El proceso formativo de las carreras de Diseño pretende que, partiendo de una formación profesional no solo capaz de potenciar el desarrollo de conocimientos, valores, aptitudes, actitudes y habilidades, sino también que integre intencionalmente, acciones que ocurren en el ámbito laboral susceptibles de ser generalizadas. Tomando como base lo anteriormente referido, se señala que el plan de estudios se ha basado en competencias profesionales integradas, intentando incluir experiencias de la realidad laboral y saberes de tipo profesional y global, y a su vez brindar al estudiante las habilidades que le permitan identificar problemas y necesidades derivadas de elementos tales como: el mercado laboral, el ejercicio de la profesión, el desarrollo disciplinar y la propia realidad social. Un modelo por competencias toma como referente la relación teoría y práctica, que debe ser aprehendida por los estudiantes durante su formación (González y Larraín, 2005; Roas, 2005; Sánchez y Aguilera, 2010; Ramos, 2017).

En general, el modelo de formación basado en competencias en las carreras de Diseño Gráfico, ha intentado la relación de continuidad entre los saberes cognitivos, sentar las bases que permiten la construcción del aprendizaje autónomo, orientar y fortalecer la formación del proyecto ético de vida, coadyuvar a la formación integral, promover el desarrollo el espíritu emprendedor, articular teoría y práctica y fundamentar la organización de las carreras a partir de proyectos y problemas. Por tanto, dentro de las mallas curriculares de la Espoch (2000 y 2013), y Unach (2002, 2003 y 2006) se han incluido asignaturas relacionadas a proyectos con créditos teóricos y prácticos como se puede visualizar en las figuras 37, 38, 39 y 40:

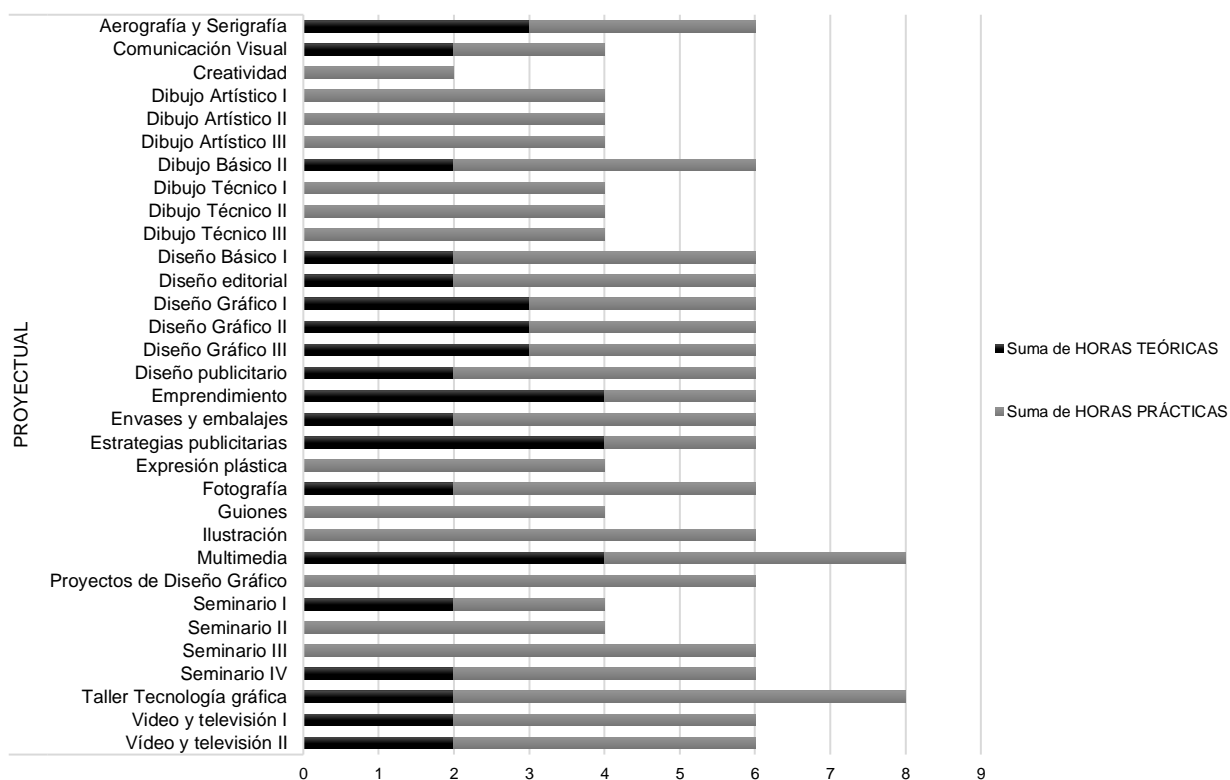


Figura 37 Asignaturas relacionadas a proyectos en la Espoch en el año 2000

Fuente: Malla Curricular (2013)

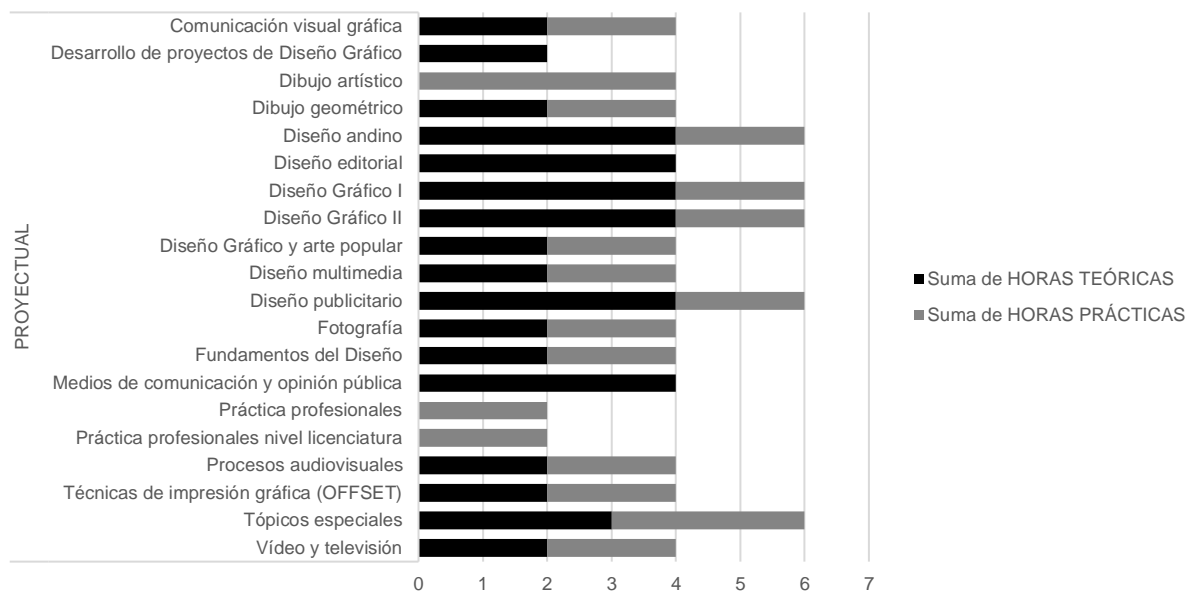


Figura 38 Asignaturas relacionadas a proyectos en la Unach en el año 2002

Fuente: (Flores, *et al.*, 2012)

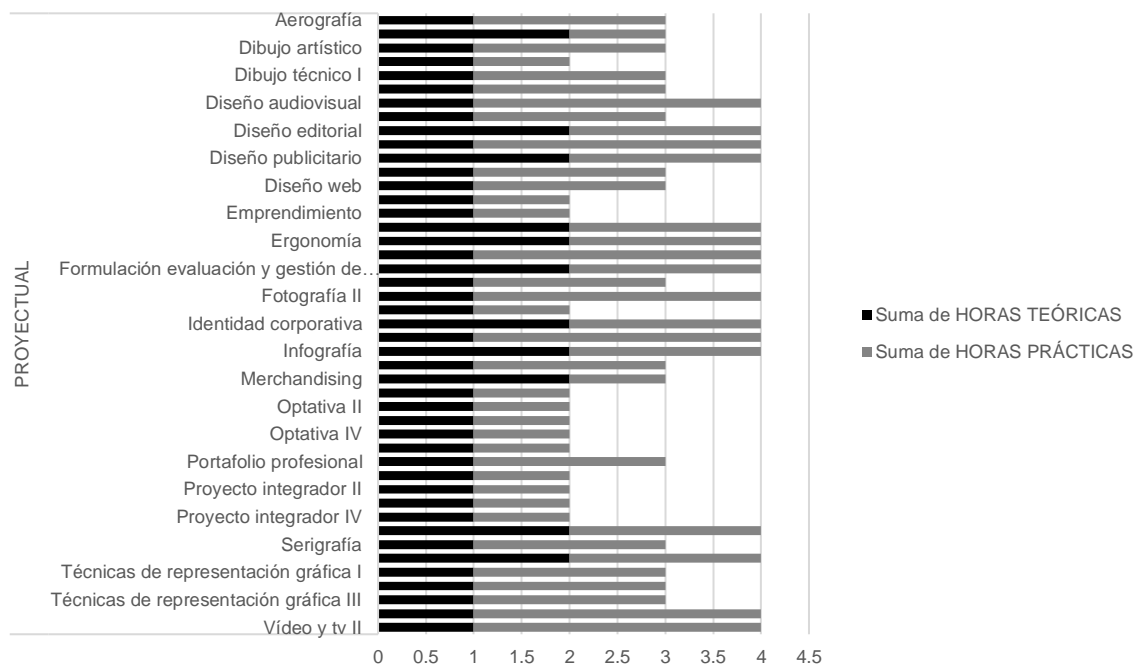


Figura 39 Asignaturas relacionadas a proyectos en la Espoch en el año 2013

Fuente: Malla Curricular (2013)

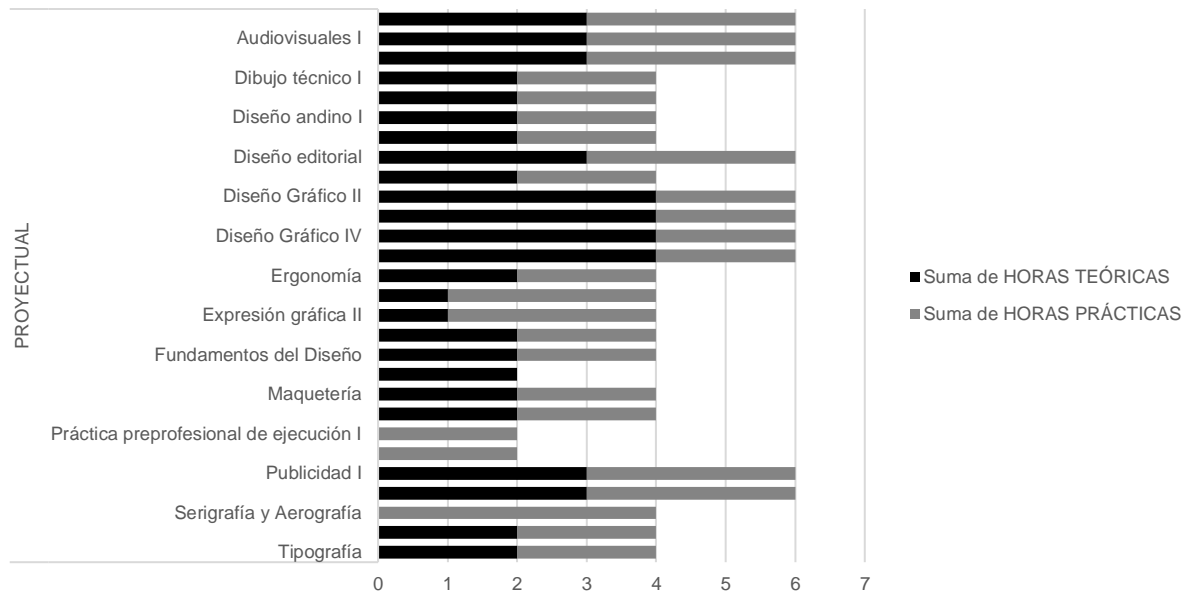


Figura 40 Asignaturas relacionadas a proyectos en la Unach en el año 2013

Fuente: (Flores, *et al.*, 2012)

Con relación a las competencias que debe tener el egresado como profesional de Diseño Gráfico, Rodríguez (2011), refiere que deben identificarse a partir no solo del análisis de las demandas de empleadores en el mercado laboral, sino que deben ser tomados en cuenta los resultados que emanan de los procesos investigativos sobre esta temática, logrando a su vez que dichos procesos se transformen en ejes de motivación de los procesos pedagógicos. Este autor propone otros modelos de enseñanza del Diseño en el que lo disciplinar trascienda a la mera creación de objetos y se amplifique la visión del Diseño, a partir de la formación de diseñadores cuyo redimensionamiento los haga capaces de resolver problemas de manera integral.

Aun cuando en las carreras de Diseño Gráfico cuyos procesos formativos, están basados en modelos por competencias, no es poco frecuente la deficiente concepción que del término hagan algunos docentes, que lo interpretan erróneamente como autoaprendizaje y ello, conjuntamente a falencias en la concepción del Diseño Gráfico como profesión, trae aparejada problemas en la formación del estudiante. Todo ello apunta hacia la reflexión que debe centrarse en los retos que enfrenta la enseñanza del Diseño.

De forma particular, la carrera de Diseño Gráfico de la Unach y los planes de estudio surgen a partir del estudio de las concepciones del programa de Artes Plásticas, actividad liderada por Galo Posso (H. Flores, comunicación personal, 21 de septiembre de 2017). El análisis en la carrera de Diseño Gráfico tiene como contexto el arribo en el año 2001, de los profesores Patricio Villacrés -Doctor en Informática Educativa- y Héctor Flores -graduado en Artes- en el College of Arts de New York.

Tras largos años de construcción de la identidad académica, la oficialización del proyecto se realiza en el año 2002 con las carreras de Diseño Gráfico y Artes Plásticas, primeros nombres antes de la terminación del programa, que son objeto de una reforma en la que se privilegian la comunicación y los talleres en detrimento de las tecnologías, pues la importancia está en el proceso creativo.

La segunda reforma se efectúa en octubre del año 2012, cuando se da origen a un programa cuyo diseño se flexibiliza más y otorga a los estudiantes más habilidades en la composición de las materias relacionadas con los proyectos de vida y de grado.

También se promovieron los nexos entre la investigación y las asignaturas base (Flores, *et al.*, 2012).

La carrera se desarrolló en un ámbito de diversificación, apertura, innovación, adaptación y desplazamiento de fronteras. La flexibilidad, relacionada con la educación, marca la pauta para que se identifiquen los ambientes que se aceptarían en esa etapa y otros actores de la educación superior, al ampliarse el campo de las prácticas de la publicidad en las que se ubica el proceso educativo.

La propuesta de creación de la carrera de Diseño Gráfico contempló entre sus metas, apoyarse en bases teórico-prácticas que propiciaran en el nuevo profesional una adecuada inserción en la sociedad moderna, inmersa en condiciones de continuo cambio. Al ser una carrera de perfil social, tomó en cuenta que las modificaciones necesarias no debían afectar la esencia de la formación artística. Por tanto, se hacía énfasis en los elementos teórico-prácticos como ejes de la enseñanza, que condujeran a la reubicación y actualización del perfil como diseñador gráfico y al entendimiento de su disposición productiva.

A la luz de estos antecedentes, la Licenciatura en Diseño Gráfico, tanto en la Epoch y la Unach, dotadas de un enfoque artístico y tecnológico, incorporaron las prácticas contemporáneas de diseño y su quehacer dentro de asignaturas que permitan reproducirlas y mejorarlas, para aportar respuestas creativas a las problemáticas devenidas de la comunicación visual y la información. Esto condicionó positivamente las posibilidades futuras del egresado, preparado para liderar estrategias de promoción y difusión de la gráfica.

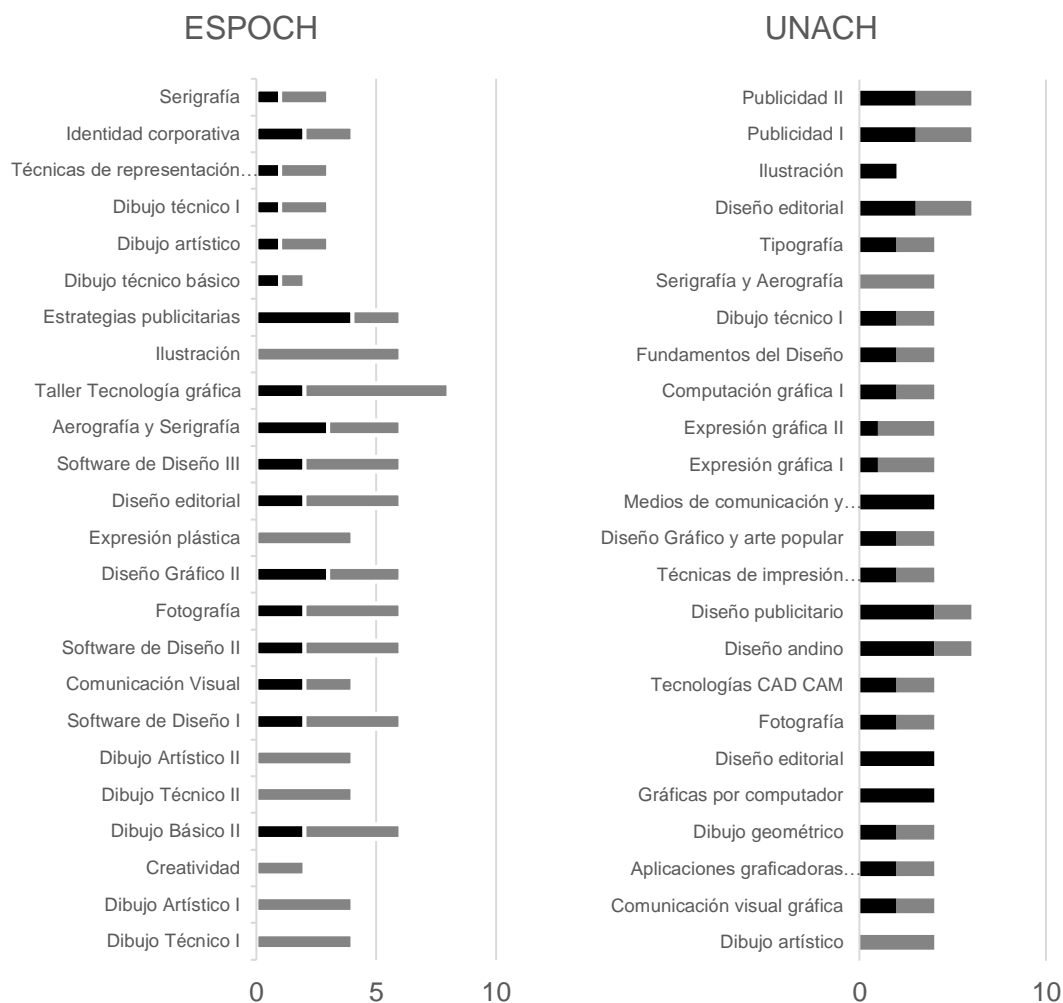


Figura 41 Asignaturas con enfoque artístico y tecnológico

Fuente: Elaboración propia a partir de Malla Curricular (Espoch, 2013) y (Flores, *et al.*, 2012).

Los modelos pedagógicos de las dos universidades pretendían la formación de un diseñador capaz de proponer en su obra características funcionales y formales, y que pudiera manejar los procesos productivos gráficos correspondientes. El perfil profesional en la propuesta proyectaba al egresado como autogestor de su trabajo y potenciador de los aspectos productivos y tecnológicos en los niveles regional y

nacional. Se buscaba el mejoramiento de las condiciones para la implementación de la tecnología actualizada y para la competencia comercial.

Por otra parte, como perfil profesional se estableció la formación de un diseñador gráfico capaz de diseñar, planear y administrar la comunicación visual y la información, con el deber de elaborar mensajes funcionales e innovadores que informaran y educaran a la sociedad. Estos egresados, además, tendrían las potencialidades para su inserción exitosa en una sociedad cambiante como parte de la era actual, actualizados en tres niveles de formación en la producción gráfica y con la capacidad de flexibilizar sus alternativas de comunicación visual (Flores, *et al.*, 2012; ESPOCH (2013).

Por último, el Licenciado en Diseño Gráfico tendría una proyección profesional que integraría la disciplina y la funcionalidad del Diseño, con la condición de búsqueda y creación del arte, todo esto por medio del dominio de la teoría y la práctica del Diseño, adquirido en las pasantías contempladas por la carrera en el transcurso de la convivencia con especialistas en producción de imágenes y de creación visual.

La modalidad presencial de estudios se constituyó como requisito la asistencia en un 100 % a clases y al trabajo independiente fuera del aula. Se impartieron 48 eventos clase que fueron estudiados de conformidad al perfil y al campo ocupacional.

Una hora clase equivalía a 50 minutos. En ocasiones los eventos de clase se caracterizaban por la aproximación previa a los estudiantes a través de memorias prácticas elaboradas por sus profesores, en las que se reflejaban los contenidos de las materias. La elaboración de los proyectos de grado se normó de manera individual

o colectiva según la complejidad del tema, se iniciaba en los comienzos del séptimo semestre, una vez que aprobaran el seminario de tesis y los eventos estipulados en el programa.

Ofertar la carrera significó un proceso formativo de egresados de nivel superior en Diseño Gráfico, basado en una metodología activa de elaboración conjunta y de índole participativa con la participación de los docentes. La aplicación de elementos conceptuales teórico-prácticos fue una prioridad de trabajo para la carrera, entre los que se incluyeron discusiones en equipos; trabajos individuales de análisis y propuestas de posibles soluciones de casos; análisis de casos en un ambiente de interacción y sesión plenaria orientada por el docente, con vistas a la presentación del marco conceptual y de las fortalezas y debilidades de las propuestas de solución.

Los objetivos de cada materia indicaban la aplicación de contenidos y ejecuciones didácticas para la adquisición de saberes y para la formación de habilidades teóricas y prácticas. Otro elemento que, por su importancia se tomó en cuenta, fue la incorporación de contenidos instrumentales como formas de hacer la actividad profesional en el contexto histórico social de esta etapa.

De modo que, la elaboración de programas desde un enfoque de competencias constituyó un severo desafío para los sistemas educativos que aplican dicho modelo, pues esta acción se encuentra entre concepciones esencialmente diferentes: la tecnicista, que ha dado paso a la segmentación del comportamiento y el enfoque constructivista, mayormente dedicado a lo cognitivo y a la forma en que se le percibe.

Incluso debe considerarse la presencia de un enfoque ecléctico, que agrupa las ideas generadas desde lo tecnicista y lo constructivista.

Por lo general, los saberes didácticos se encuentran ausentes en los procesos de formulación de los modelos con enfoque de competencias. En este punto, se trata de saberes que en un enfoque arqueológico reconocen la huella de los debates didácticos mientras que el debate de competencias, con su marcada impronta productivista, es el producto de errores en la concepción de los sistemas educativos, más centrados en la aplicación de la información, que en otorgarle especial significado al desarrollo del ser humano.

Aún más representa una didáctica que al estar continuamente vinculada con el proceso formativo del hombre como ser social, incluye el proceso de aprender y lo sobrepasa. Al entender la concepción del aprendizaje como desarrollo, un elemento esencial de la competencia, se requiere reconocer el trabajo por competencias y la promoción de sus fortalezas a partir del conocimiento de la disciplina educativa.

Es válido reconocer que las carreras de Diseño Gráfico ofertadas en las dos universidades de la ciudad de Riobamba emplean un currículo basado en competencias. Además, es preciso señalar que, durante varios acápites de esta investigación se ha identificado cualitativamente que varias de las asignaturas contempladas dentro del currículo han sido influenciadas indirectamente por el contexto productivo del sector gráfico en la ciudad, el cual ha sido marcado por el vertiginoso advenimiento tecnológico y la transformación de sus prácticas.

La didáctica proyectual como forma de enseñanza - aprendizaje

La enseñanza del Diseño Gráfico es una figura que puede ser considerada como un proceso equilibrado entre teoría y práctica, de carácter continuo y naturaleza dinámica que debe contar con las condiciones permanentes de actualización, siempre teniendo en cuenta la participación plena de los involucrados. Llegados a este punto, a los docentes de las carreras objeto de estudio les corresponde formular la interrogante de mayor importancia para su desempeño: ¿cuáles son las bases pedagógicas necesarias para la enseñanza del Diseño Gráfico?

La existencia de elementos cognoscitivos como: esquema, espacio gráfico, espacio tridimensional, técnicas y uso del color, se aplican también como elementos pedagógicos en el arte. Sin embargo, el diseñador gráfico no es artista, aunque tenga rasgos en común con este. Es conveniente resaltar que, las diferencias entre diseñadores gráficos y artistas son similares a las que existen entre estos profesionales y los profesionales de otras formas de Diseño.

En la actualidad se reconocen en las universidades procesos centrados especialmente en la enseñanza, pero que descuidan otros elementos de importancia que deben estar también en el proceso. Esto se evidencia en el tratamiento de los contenidos incluidos en los programas, así como en las actividades de docentes y estudiantes. Por tanto, Díaz Barriga y Hernández (2002) se suman al criterio sostenido por expertos en la temática de cognición, que consideran la naturaleza de los contenidos impartidos en algunas universidades como abstracta y distante del contexto en el que debieran aplicarse; incluso los tilda de poco comprensibles, inútiles y desmotivadores.

Rey (2015) alerta sobre la existencia de mitos que perjudican la realidad del proceso educativo en las universidades, lo cual evidencia el carácter pasivo de la enseñanza, en la que ni la docencia ni los contenidos declarados en programas de estudios enseñan a pensar, sino en mostrar, y desestiman así la importancia del proceso de aprendizaje (Rey, 2015).

La enseñanza del Diseño Gráfico, aunque parte de lo académico, ha sido revestido de complejidad. Aunque se reconocen los esfuerzos por lograr la sistematización deseada, aún se prescinde de la necesaria armonización entre conocimientos, saberes y habilidades que deben estar presentes en el proceso formativo del estudiante de esta carrera. En su mayoría, las carreras de Diseño Gráfico han posicionado a un grupo de materias regidas por ejes que contribuyen a la fragmentación del conocimiento, lo cual constituye una paradoja si se tiene en cuenta que la mayoría de los programas cuenta con la asignatura de proyectos o talleres, que supuestamente deben dotar al proceso docente de un enfoque integrador.

Como resultado, es probable que el estudiante reduzca su conocimiento holístico y le resulte complejo solucionar problemas o tomar decisiones apropiadas, y esto se debe a las falencias de un proceso formativo que no lo prepara en el uso de mecanismos y herramientas necesarias que le permitan integrar los conocimientos adquiridos desde un enfoque interdisciplinar.

En este particular, Llano *et al.* (2016), destacan que son varios los autores que estiman que el disponer de conocimientos necesarios para el cumplimiento de ciertas tareas, no es condición *sine qua non* que garantice que el conocimiento pueda ser

aplicado de manera exitosa. No basta con tener los conocimientos necesarios que permitan una acción que dé respuesta a una situación determinada, también se requiere de otra clase de conocimientos que incluye saber cómo, cuándo y con qué medios aplicar lo que se sabe para solucionar un problema determinado. Es a esta figura a la que se le denomina metacognición.

Llano *et al.* (2016), estiman que el conocimiento metacognitivo es el conocimiento sobre diferentes elementos que van desde lo que ya se conoce como los saberes, las limitaciones y capacidades del pensamiento hasta lo esperado en término de conocimientos de las personas y las características personales de los demás o de uno mismo.

Por su parte Ausubel, en su concepción cognitivista, considera que el aprendizaje no es asimilación pasiva de una información, sino que incluye las necesarias transformaciones y reestructuraciones de representaciones, ideas, conceptos y percepciones. Concibe al estudiante como actor y como procesador, productor y utilizador de símbolos semánticos representativos de los objetos y fenómenos de la realidad, al ser este aprendizaje significativo el que propicia la incorporación del conocimiento en la estructura cognitiva, lo que lo hace diferente al conocimiento obtenido por repetición y recepción (Díaz Barriga y Hernández, 2002).

En el nivel superior, el aprendizaje significativo tiene ventajas sobre el aprendizaje repetitivo, al tener en cuenta que el primero propicia al estudiante un amplio núcleo de conocimientos pertinentes y con sentido (Díaz Barriga y Hernández, 2002). El aprendizaje significativo y la metacognición están relacionados con el

llamado aprendizaje situado, sobre el que Díaz Barriga (2006, p.19) plantea: “el conocimiento es situado, porque es parte y producto de la actividad, el contexto y la cultura en que se desarrolla y utiliza”.

Según consideraciones de Castro (2017), el aprendizaje tiene carácter procesal y multidimensional, mediante el cual un individuo se apropia de la herencia cultural en la que se interrelacionan la actividad, el pensamiento y lo afectivo. De este modo la toma de decisiones pedagógico-didácticas como la didáctica del proyecto que debe estar encaminada a reforzar la autonomía del estudiante a partir de acciones educativas auténticas y motivadoras, y también por la participación en situaciones o intercambios creados por los docentes.

En ese sentido, resulta pertinente el abordaje de lo proyectual a partir de un breve recorrido por consideraciones esenciales para el presente tema, que abarcan la esencia de aspectos tales como proyecto, didáctica y didáctica proyectual.

El proyecto *per se*, puede ser visto como un problema expresivo en el que confluyen los intercambios de los sentidos que parten de técnicas, códigos y medios y que a su vez son capaces de generar discursos y miradas mediante un proceso en el que el diseñador es capaz, como ente activo y participante, de identificar problemas, ubicarse y orientarse, proponer elementos sensoriales y crear (Tosello *et al.*, 2015)

La propuesta de definición conceptual de proyecto, según la visión de Morales (2016), lo describe como simulación o ejercicio en el contexto del proceso de enseñanza aprendizaje, que es capaz de portar el contenido de lo que se pretende enseñar y la acción que implica aprender. Consecuentemente representa un espacio

que encierra diversas escalas de aprendizaje de conjunto con la posibilidad de instituir diversas etapas y subetapas, que proponen diferentes niveles y diversos acentos de aprendizaje.

En su conjunto, la estructura descrita es flexible y potencia la posibilidad de adaptación de la estrategia al considerar diferentes factores a ser tomados en cuenta por los docentes, caracterizada por el desempeño activo de dos agentes de cambio: el tutor, mediador en el proceso de aprendizaje al que debe dosificar y sus estudiantes, responsabilizados con el compromiso de participación activa en el proceso.

De estas concepciones se deriva la propuesta de Tosello *et al.* (2015), cuando define a la actividad proyectual, que en su criterio representa un método de solución de problemas que lleva implícita el que se asuma una actitud heurística frente al mundo.

A la luz de estos antecedentes cuando se trata de abordar las particularidades de las disciplinas proyectuales, se precisa recurrir a las ideologías académicas por ser capaces de incidir en las llamadas autor representaciones, tanto en docentes como en estudiantes. Un aspecto para destacar en este sentido, lo representa la disposición de los espacios en los que se imparten las prácticas, caracterizados por ser amplios locales que comparten mesas, tableros, bancos, paneles de exposición de trabajos, entre otros mobiliarios especializados (Tosello *et al.*, 2015). Para Montellano (1999), resulta importante la experiencia del docente en el llamado proceso proyectual, pues mediante ella se hace posible la activación de la creatividad de cada sujeto. Este

constructo, que proviene de la psico estructura del estudiante, responde a un largo proceso que se origina a nivel de la conciencia conceptual, perceptual y experiencial.

El profesional de la enseñanza es en sí mismo un modelo científico para el estudiante, porque al enseñar trasmite valores, saberes, hábitos, habilidades y en general representa un exponente de la cultura, siendo además responsable de la transmisión de un saber científico dado. Según indica Sigal (2011), si bien se entiende que una docencia de calidad está relacionada íntimamente con el dominio de los saberes del docente, así como de sus cualidades personales.

Resulta común encontrar en estos profesionales del contexto universitario, el criterio de la importancia de la experiencia como condicionante de la calidad de la enseñanza, lo cual para este autor representa una desvalorización de la didáctica como herramienta indispensable dentro del proceso de enseñanza aprendizaje.

Aunque lo teórico en apariencia se ha visto desplazado en las carreras de Diseño Gráfico en Riobamba, en general resulta un punto esencial la relación que se establece entre práctica y teoría dentro del proceso de enseñanza aprendizaje del diseño gráfico en particular y del proyecto en general. Según estima Fantini (2019), este hecho en el ámbito educativo, puede explicarse atendiendo a la especificidad de la práctica como dimensión para un proyecto determinado.

Por lo general la llamada brecha entre teoría y práctica se ha ampliado a medida que el estudiante avanza hacia niveles superiores en el proceso de formación. Estas apreciaciones, apuntan hacia la necesidad de reflexión acerca de las categorías didácticas y sus relaciones, en especial al contenido, que establece lo que se enseña

y al método que indica cómo se enseña, todo ello sin desestimar la necesaria satisfacción de las necesidades socioculturales para el que aprende, que resultan de gran valía para los docentes y graduados; así se puede visualizar en la tabla 16 y 17:

Tabla 15 Efectividad de la Didáctica Proyectual para Docentes

Indicadores de la dimensión Academia	No.	%
Efectividad de la didáctica proyectual como forma de enseñanza:		
Media	1	8%
Alta	2	17%
Muy alta	9	75%
TOTAL	12	100%

Fuente: Encuesta Docentes (2019)

Tabla 16 Efectividad de la Didáctica Proyectual para Graduados

Indicadores de la dimensión Academia	No.	%	IC 95%
Efectividad de la didáctica proyectual en su formación profesional:			
Media	23	45,1	30,5 – 59,7
Alta	21	41,2	26,7 – 55,7
Muy alta	7	13,7	3,3 – 24,1

Nota: IC 95%: límite inferior y superior del intervalo de confianza al 95%

Fuente: Encuesta Graduados (2020)

Llegados a este punto, se hace ineludible el abordaje de la didáctica del proyecto, entendida como una didáctica específica, que aún es reconocida como una arista no acabada de la enseñanza de las disciplinas proyectuales y que aun transita hacia el establecimiento de su sistematización (Zatarain, 2015; Morales, 2016; Stekar, 2018).

En este particular, resulta imprescindible mirar reflexivamente un fenómeno que abarca en general a la enseñanza del Diseño, referida a que esta es ejercida por docentes cuya formación inicial es el diseño u otra disciplina proyectual, que se profesionalizan de un modo intuitivo y a partir del ejercicio de la práctica.

Ello les ha permitido desde lo empírico, alcanzar conocimientos en el orden didáctico y pedagógico. Esta realidad educativa no responde a las exigencias actuales de la sociedad del conocimiento en el siglo XXI, que también demandan necesarias transformaciones y cambios culturales en las instituciones riobambeñas, las cuales deben responder incorporando nuevos conocimientos de acuerdo a su evolución histórica, cumplimentando así su compromiso social (Zatarain, 2015; Mazzeo y Romano, 2007; Romano, 2015).

Es entonces que, las carreras de Diseño Gráfico proponen a la implementación de la didáctica proyectual en el ejercicio docente, como medio de solucionar la problemática planteada en torno a la enseñanza de las disciplinas proyectuales. Esta didáctica específica, de hecho, es vista como una propuesta pragmática que fortalece el enseñar para que el estudiante aprenda haciendo, sin que por ello se desestime el conocimiento teórico, todo ello a partir de su propósito que responde al perfeccionamiento de un proceso que promueve la profesionalización de la planta docente desde la teoría de la enseñanza (Porta, Martínez y Yedaide, 2014; De Santis y Yedaide, 2018).

Desde el proceso formativo que se centra en la producción de una obra determinada, la didáctica proyectual, al ser en esencia una didáctica, articula desde su

origen a la teoría con la práctica, de manera que estratégicamente disminuye sustancialmente la brecha existente entre ambas categorías. Este hecho educativo se debe a que como cuerpo de conocimientos, su propósito no solo va encaminado a un aprendizaje desde el discurso o la interpretación, sino también a la práctica como forma de hacer (Litwin, 1995; Morales, 2016). En este particular, Morales (2016) simplifica la definición conceptual de este constructo, pero reconoce en ella un carácter procesal, cuando la describe como proceso de enseñanza de cualquier disciplina que base el aprendizaje en proyectos.

Con la incorporación de distintas tecnologías en las carreras de Diseño Gráfico, fue necesario pensar en estrategias de enseñanza y formas de uso adecuado que posibilitaran mejores vínculos con el conocimiento. Es en ese entorno que surge la didáctica proyectual, entendida como un cuerpo de conocimientos teóricos que responde a las nuevas prácticas de enseñanza en el proceso de formación centrado en la generación de un producto.

Como cuerpo teórico se origina a partir de la concepción didáctica conocida como aprendizaje por proyectos y su particularidad reside en que la evolución de lo material y empírico de una idea, es lo que origina a la construcción del aprendizaje, sin importar el tipo de producto creativo. Siguiendo esta línea de pensamiento, Morales (2016), considera que el aprendizaje por proyectos representa el nexo entre la didáctica disciplinar y las organizadas por actividad, lo que se explica porque en el proceso de enseñanza aprendizaje, es capaz de involucrar a los contenidos dispuestos organizadamente por medio del tutor y a los intereses de los estudiantes (Morales, 2016).

La didáctica proyectual al ser considerada como solución, requiere de un personal docente conocedor de lo que ella representa y también comprometido con la enseñanza desde el punto de vista ético, porque en caso contrario, se acrecentaría la problemática en las carreras, al implementar por desconocimiento, técnicas o métodos incorrectos en el aprendizaje por proyectos y a la reflexión – acción.

Con el objetivo de lograr una mejor comprensión de la didáctica proyectual y su esencia, nos remitimos a la Reflexión-Acción, propuesta por Schön (1992) y que data de los inicios de la década del 80 en Estados Unidos. En este modelo, el aprendizaje está basado en ejercicios práctico-reflexivos, inherentes a cada disciplina como parte de una propuesta que se enfoca en un quehacer del estudiante encaminado a aprender haciendo. Este accionar resulta posible cuando ya se produce un conocimiento teórico integrado, que resulta de la labor del docente relacionada con la comunicación en los ámbitos que supone el componente afectivo del estudiante y la relación docente-estudiante.

La didáctica proyectual en las carreras de Diseño Gráfico pretende la interrelación de los tres componentes mencionados –docente, estudiante y la habilidad de aprender haciendo- de modo que se establece un nivel didáctico en el que se produce un diálogo tendiente a la construcción del aprendizaje a partir de los cambios evolutivos de un objeto, fruto de la creación del estudiante asistido por su tutor y a partir de la crítica, considerando siempre los rasgos que caracterizan su personalidad (Montellano, 1999).

En ese sentido, Montellano (1999), valora en detalle los atributos que caracterizan a la didáctica proyectual y reconoce en ella lo *experiencial*, dado por una enseñanza que tiene como requisito contar con las vivencias que se tienen del proceso de diseño, logrando un estudiante con la capacidad de diversificar y evaluar las propuestas de solución de los problemas, identificar los problemas que el diseño deba enfrentar, así como también exponerlos y definirlos, elementos que hacen que el sujeto, hoy estudiante, pase a ser un profesional del diseño.

Al trabajar en su proyecto, el estudiante acumula experiencia durante el acto creador mediante lo que ejercita y ello permite que en él se delimiten actitudes, se fortalezcan convicciones y se conviertan en un individuo capaz de valorar satisfactoriamente situaciones determinadas.

Lo que le otorga a la didáctica proyectual el ser *personalizada*, se encuentra en que, la estimulación que individualmente realiza el docente en cada estudiante, de cara a que adquiera habilidades tales como: analizar, debatir, reflexionar, entre otras. Fundamentalmente lo personalizado está en promover en cada estudiante el desarrollo de competencias y para ello toma en cuenta la personalidad de cada cual, de cara a que actúe de forma autónoma, estimulando su autoconfianza, sin dejar su esencia que lo hace único e irrepetible como ser biopsicosocial.

La hace *participativa*, una docencia que reconoce la importancia del grupo en la formación de todos sus miembros y el rol del trabajo colaborativo y colectivo. Esta forma de enseñanza se busca potenciar en el taller, espacio de intercambio, creación,

libertad de expresión y fortalecimiento del diálogo constructivo entre el docente y sus estudiantes en la búsqueda de soluciones a los problemas de diseño a solucionar.

Lo *integrador* de la didáctica proyectual, se manifiesta a partir de una docencia capaz de complementar al todo con las partes que les faltan y vincular al estudiante con las acciones creadoras. Puede, a partir de la educación, crear una psico estructura en el sujeto que aprende centrada en los procesos mentales que se activan durante la creación.

La didáctica proyectual es además, *sintetizadora*, en tanto estimula a la síntesis, como habilidad en la que se conjugan la jerarquización y la unificación de factores que son componentes de la configuración como problema, en un proceso en el que se propicia el paso de lo complejo a lo simple, en un complicado proceso, que transita de la jerarquización de la información hasta la síntesis de conceptos cuyo resultado será objeto de valoración pública. La enseñanza sintetizadora logra que el estudiante dentro del proceso proyectual, resuelva problemas con una base multifactorial, conceptual, morfológica y tecnológica y debe simplificarlas de manera de obtener un producto final coherente.

La didáctica proyectual es *sistematizada*, en tanto la base de la síntesis está en la objetivación del pensamiento, la sistematización del accionar de los sujetos y el ordenamiento del proceso proyectual mediante metodologías proyectuales, elementos que de conjunto conducen a un producto que comunique y satisfaga al usuario. La configuración objetiva de los productos del diseño, es la meta que persigue la sistematización, de modo que el futuro diseñador al emplear el pensamiento reflexivo

será capaz de lograr acciones complejas como: el ordenamiento y la fundamentación de sus decisiones. La sistematización de la docencia, posibilita ajustar las metodologías de acuerdo a la complejidad del tema, al propósito del proyecto y al tipo de problema a enfrentar.

Es el docente el responsable de lograr el acercamiento afectivo del estudiante hacia el proyecto, de ahí que se requiera una docencia cuya naturaleza sea *propiciadora*, a partir del quehacer de un docente que esté comprometido con el proceso de enseñanza del Diseño. El elemento propiciador en la motivación, conduce al estudiante a comprometerse en lo afectivo con su propio desarrollo al defender su rol como protagonista en la construcción de su conocimiento.

El componente propiciador de la didáctica, lo preparará para que sea capaz de trazar vías para alcanzarlo, así como las metas. Esta forma de enseñanza, se logra a partir de la propuesta del docente de un tema real a resolver, sin sugerir respuestas solucionadoras, listo desde su rol de facilitador, a escuchar, dialogar y motivar, estimulando a la curiosidad del estudiante ante el reto que representa enfrentar a un proyecto en sí mismo.

La *selectividad* presente en la didáctica proyectual, se direcciona hacia la responsabilidad social de la universidad por la implementación de un proceso formativo capaz de lograr un egresado que responda al modelo profesional y satisfaga en consecuencia, las exigencias que la sociedad le impone a la Universidad. El mundo laboral selecciona a los mejores y ello no es excepción en los graduados de Diseño, dado que como especialidad de la Enseñanza Superior, tiene una demostrada

intervención en la cultura, economía, política e incluso en la historia de la sociedad. Todo ello se logra mediante una enseñanza selectiva que establece pautas exigentes en la formación del futuro diseñador, de cara a hacer de él un ciudadano profesionalmente responsable, competente, creativo y consciente.

La visión de Moreno Rodríguez (2014), en lo relacionado con la enseñanza del Diseño, jerarquiza la necesidad de desarrollo y perfeccionamiento de la sensibilidad y capacidad del que aprende en torno a los materiales habituales y estéticos que finalmente expresan y objetivan a la obra en su versión final. De ahí que este autor destaca que todo proyecto de enseñanza debe orientarse por estas pautas, aspecto que se justifica con creces al considerar que la vida profesional del diseñador deviene en búsqueda incesante y en un pensamiento creativo, gestor de soluciones.

Los criterios de Sánchez Ramos (2008), al abordar el tema del proceso de enseñanza del Diseño Gráfico, van hacia lo epistemológico y a su teoría, cuando considera que se requiere fortalecer y enriquecer los conceptos teóricos consecuentemente con su propia epistemología, de manera que también ello sirva de apoyo al diseñador en la solución de problemas y en la definición de formatos.

Como resultado de las evaluaciones de las experiencias docentes realizadas por el autor, así como por la revisión documental, reporta entre sus hallazgos, que hay elementos teóricos presentes en el diseño de las estrategias didácticas estudiadas y que coincidentemente muestran que debe profundizarse en el debate de los aspectos indispensables para la enseñanza del Diseño Gráfico, entre los que cita a la necesaria inclusión de un pensamiento ético, singular, sistémico y dinámico, además de los

elementos culturales, cuya importancia radica en que constituyen el marco en el que el diseñador realiza su obra y elabora sus mensajes, además de ser parte intrínseca de esa cultura.

Para López (2017), constituye un reto para la enseñanza proyectual en general y del diseño en particular, el deber desarrollar en los estudiantes un aprendizaje heurístico, en un ambiente áulico de masividad creciente, que obviamente lo dificulta. Con una mirada reflexiva Litwin (2000), sitúa a la enseñanza proyectual como uno de los problemas de mayor complejidad en la enseñanza de las disciplinas proyectuales, aún más compleja dada su naturaleza multidisciplinar.

No obstante, no resulta reciente el interés mostrado por la enseñanza de las disciplinas proyectuales. Algunos autores consideran que han sido estudiados desde la perspectiva de la investigación educativa, aspectos didácticos como: las formas de aprender y enseñar, las estrategias didácticas y lo tradicional dentro de la enseñanza y a partir de estos estudios se han generado propuestas innovadoras (Mazzeo y Romano, 2007; Dreyfus, 2015; Tosello *et al.*, 2015; Necuzzi, 2018; Mazzeo, 2018).

Por su parte, Mazzeo (2018) profundiza en la importancia de la dimensión ideológica del diseño a la que reconoce como implícitamente ubicada en el proceso de enseñanza, por lo que presenta un doble impacto en relación a su inclusión como campo de conocimiento en un ámbito académico dado, o bien como en el proceso de elaboración de planes de estudio, el diseño de programas de asignaturas y en la implementación de cualquier propuesta de enseñanza dentro del diseño curricular. La autora, de igual modo alerta sobre el carácter complejo de la enseñanza en su arista

de práctica social y considera que no ha sido lo suficientemente explorada, a pesar de ser una parte esencial de la didáctica, con un rol que define estrategias, objetivos y contenidos.

Con el ánimo de profundizar en la dimensión ideológica de la enseñanza del Diseño, Mazzeo (2018), también se refiere a las influencias que recaen sobre ella, así como a las interrelaciones que impactan en las decisiones relacionadas con el proceso de planificación y que a su vez finalizan afectadas por las cosmovisiones ya sean sociales o individuales.

La autora también reconoce la complejidad de la enseñanza, que constituye el objeto de estudio de la Didáctica general y gana en complejidad en la Didáctica Proyectual, que la estudia desde un enfoque disciplinar. Para Mazzeo (2018), aun resultan insuficientes los aportes científicos necesarios que contribuyan a fortalecer el campo específico de las disciplinas proyectuales, aun carentes de una epistemología proyectual, aun no construida, que respalde desde lo teórico, a la práctica y a su enseñanza y a su vez llama la atención sobre los problemas que enfrenta esta necesaria construcción.

Como práctica y como forma de conocimiento, el diseño es complejo y dinámico, en el mismo grado de la sociedad en que se desarrolla. No ocurre así con la enseñanza, que puede llegar a asumir posiciones conservadoras y opuestas al cambio dentro de las carreras en Riobamba. Una singularidad del proceso de enseñanza del Diseño y más concretamente de sus diferentes disciplinas, radica en que los docentes, pueden compartir su vida laboral, ejerciendo la profesión fuera del ámbito universitario

y ello implica la necesidad de revisiones sistemáticas de los saberes disciplinares, de cara a armonizar una paradoja en tanto estos docentes deben ser objeto de reflexión y no agentes educativos que se limitan a una transmisión acrítica del conocimiento (Mazzeo y Romano, 2007; Mazzeo, 2018).

Es por ello que resulta común entre estos docentes que son también profesionales del diseño, que pierdan la perspectiva del propósito de la enseñanza y el aprendizaje, pues al mostrar los saberes y capacidades que despliegan en el ejercicio del diseño como profesión más allá de las aulas, no toman en cuenta que los estudiantes están adquiriendo conocimientos y en consecuencia prescinden de fases o etapas necesarias para realizar sus proyectos.

Las carreras de Diseño Gráfico más allá de las aulas

Para articular estas posiciones aparentemente antagónicas, se hace necesario el conocimiento de las diversas dimensiones que conforman el proceso de enseñanza disciplinar que trastoca a los futuros profesionales cuando abandonan las aulas. Se reconoce que los conocimientos, los docentes y estudiantes y el propio ámbito educativo, reciben la influencia de supuestos ideológicos de índole personal, institucional y social sobre las prácticas y el propio Diseño. En ese particular, Mazzeo (2018), considera que las propuestas de la enseñanza del Diseño, dependerán del modo en que se asuman los posicionamientos ideológicos.

En consecuencia, constituye una alerta necesaria de cara a cumplimentar una proceso formativo de calidad, el contar con docentes con experiencia no solo en los contenidos de las disciplinas proyectuales sino también en el dominio de la didáctica

proyectual y el conocimiento de factores exógenos más allá de las aulas, de modo que pueda existir sintonía entre el caso supuesto y el caso real para el ejercicio de la profesión. La realidad fuera del ámbito universitario es otra, debido a que el ordenamiento producto de la aplicación regulatoria del Diseño en el espacio urbano, la percepción, la composición y la comercialización de la imagen han dado lugar a la inclusión de asignaturas en los currículos del Diseño Gráfico como la semiótica, el mercadeo, la expresión gráfica, la composición y el acercamiento a los posibles usuarios para la generación de espacios y para la articulación de la didáctica en función del proyecto.

Sin embargo, la indexación de algunas de estas asignaturas provocó ciertas anomalías dentro de las carreras universitarias de Riobamba en cuestión, ya que el interés estudiantil se enfocaba en un sistema educativo que tenía como punta de lanza las técnicas digitales, lo que provocó que varias carreras interdependientes se relacionaran entre sí.

Varias carreras se relacionan directamente con la Arquitectura y el Diseño, disciplinas denominadas proyectuales, mientras que otras permiten discurrir sobre la cultura general y las disciplinas asociadas (Montagu, Pimentel y Groisman, 2004). Estas disciplinas entienden la “cultura digital” (Mitchell y Malcolm, 1995, pág. 97) como un instrumento conceptual y práctico para adaptar los contenidos curriculares a los aparatajes de la nueva forma de comunicación insertas en el contexto social contemporáneo.

No obstante, la aplicabilidad de dichos contenidos no siempre ha sido posible en el mundo laboral, debido a los problemas de crecimiento y crisis que a menudo sufren los países regionales; esto, ha ocasionado que los profesionales del medio gráfico opten por ocupar plazas de trabajo que conllevan el manejo de habilidades y destrezas que no tuvieron presencia en la malla curricular de las IES. Sin embargo, es importante destacar que, dentro de la muestra de graduados consultados relacionada al ejercicio profesional para el cual se formaron es positiva; no obstante, existe también un sector de esta población que se encuentra vinculado a otras actividades, entre ellas, la docencia.

Es probable que se las expectativas de ocupación de los graduados diste de las motivaciones iniciales, debido a la alta competencia de formación a nivel superior en la ciudad en institutos privados y en cabeceras provinciales vecinas. En la siguiente tabla se puede apreciar la relación formación – actividad actual y perspectivas de ingreso a las carreras de Diseño Gráfico en Riobamba:

Tabla 17 Relación formación profesional - actividad y Motivo de ingreso a la carrera

Indicadores de la dimensión Academia	No.	%	IC 95%
Relación entre formación profesional y actividad actual:			
Sí	42	82,4	70,9 – 93,8
No	9	17,6	6,2 – 29,5
Principal motivo de ingreso:			
Mercado laboral	18	35,3	21,2 – 49,4
Interés personal	15	29,4	15,9 – 42,9
Difusión de la oferta académica	15	29,4	15,9 – 42,9
Opinión de los pares	3	5,9	1,3 – 16,2

Nota: IC 95%: límite inferior y superior del intervalo de confianza al 95%

Fuente: Encuesta Graduados (2020)

El currículo tradicional de las carreras de Diseño Gráfico ha empleado las actividades manuales propias del oficio, a pesar del contexto cambiante y el uso de nuevas tecnologías que sí se aprovechan en otros campos relacionadas al Diseño como la Arquitectura, el Diseño Multimedia, el Cine y el video digital y las plataformas digitales para compartir información.

A la luz de estas renovaciones emergen nuevas formas de expresión en un mundo enfocado a la cultura digital, algo que debió preverse en la academia mediante una aproximación conceptual responsable y de carácter interdisciplinar.

La cultura digital y el empleo de recursos multimedia como nuevos instrumentos de expresión estética han aumentado vertiginosamente en el espacio de la conectividad; el internet empezó a ocupar un lugar preponderante para la metamorfosis de los comunicadores visuales dentro de la cultura actual. Producto de esta vorágine comunicacional, la oferta para la profesionalización en estos campos aumentó notablemente.

En consecuencia, la creciente demanda de estos profesionales se incrementó (Montagu, Pimentel, y Groisman, 2004), en vista de que los profesionales del Diseño incursionaron en nuevas esferas laborales como el desarrollo de comunicación interactiva, de entretenimiento y de servicios, presentes en países desarrollados que asimilaron la interconexión entre distintos espacios socioeconómicos; sin embargo, en Ecuador el crecimiento se percibía en menor grado.

El entorno comercial ecuatoriano busca acercarse a la globalización de la información y el entretenimiento, realidad que ha repercutido en el enfoque con que las universidades han institucionalizado al Diseño y la inserción de algunos contenidos digitales con carácter interdisciplinar.

En este punto, es preciso mencionar que en los inicios de las carreras de Diseño Gráfico, su institucionalización fue decidida por profesionales provenientes de disciplinas como la arquitectura o el arte; sin embargo, a este proceso se han sumado profesionales propios del campo que han aportado significativamente parte de sus experiencias en el medio laboral y en específico, en la comunicación visual.

Como consecuencia, al momento de “diseñar diseñadores” (Valdés, 2011, p. 202) se ha abierto el escenario para la reflexión conceptual sobre la orientación del Diseño, enrolado con posibles ramas de la formación dentro de la universidad para las disciplinas proyectuales.

En la actualidad, el espacio socioeconómico demanda profesionales formados con conceptualizaciones del Diseño que hayan superado la tradicional supremacía de la práctica sobre la reflexión crítica, visión que ha nutrido exponencialmente este campo. El vehículo para dichos procesos de abstracción es la inclusión de la investigación y el trabajo interrelacionado con otras disciplinas que se ha visualizado de forma insuficiente en la institucionalización de la disciplina del Diseño Gráfico.

El proceso investigativo necesario está empezando, debido a que no ha sido una práctica constante de quienes planifican los contenidos curriculares. El claustro

docente se ha involucrado levemente en las actividades de investigación como consecuencia de la estructura académica a la cual responden (Schön, 1987).

Se ha condicionado el desarrollo oportuno de las actividades del Diseño, a partir de una constante influencia del mercado en las carreras para que se racionalicen los procesos didácticos en la formación de los estudiantes, con el objetivo de solucionar las problemáticas constantes de una sociedad cada vez más globalizada.

En este sentido, es inevitable concebir la disciplina del Diseño alejada de los procesos de razonamiento gracias a la investigación, y en específico a la reflexión de los contenidos que lo conforman, a los cuales se han incorporado paulatinamente ciertas preocupaciones sobre la importancia de las formas y figuras en el espacio sociocultural, en las que se basa mayoritariamente la oferta actual.

El Diseño nació como una práctica empírica que progresivamente se inscribió en la cultura de las ciudad. Desde el auge de las actividades gráficas y publicitarias ligadas al Diseño y visualizadas durante el siglo XX, su institucionalización tuvo reconocimiento como disciplina de forma tardía, distinta de la arquitectura, el arte o la industria de objetos utilitarios.

Sin embargo, el interés por formar profesionales en esta disciplina instó a las universidades a que incorporaran a su oferta académica las especializaciones en Diseño Gráfico o en comunicación visual. La actividad gráfica perfiló el oficio hacia la profesionalización, luego de que durante muchos años se relacionaran o compararan las actividades de los “artistas” y la de los “artesanos gráficos” como prácticas similares.

Como resultado de la institucionalización del oficio gráfico, las carreras de Diseño se han enfocado en desarrollar profesionales con aptitudes organizativas para el fomento de estrategias visuales de comunicación, y capaces de contribuir a los sistemas de producción de contenidos visuales y expresivos. De tal modo, el diseñador pasa a considerarse como el profesional que contempla las insuficiencias de la comunicación en los procesos de producción gráfica.

A pesar de que el Diseño se ha instituido en las universidades, la carrera ha conseguido situarse apenas dentro de las áreas del conocimiento, en vista de que las disciplinas tradicionales vertientes del Diseño, como la arquitectura o las artes, ocupan los lugares preferentes dentro de los sistemas de comunicación y composición visual.

Sin embargo, el Diseño Gráfico se instala bajo el panorama de la comunicación como ente generador de figuras y símbolos correspondientes a distintos lenguajes, los cuales desembocan adecuadamente en el grafismo. Por tanto, el acto del Diseño se inscribe como la práctica creativa del ser humano que desprende ingeniosamente el imaginario visual para satisfacer las necesidades de comunicación de su entorno. Para esto utiliza un lenguaje simbólico gráfico que además, intenta registrar las manifestaciones culturales y los sucesos sociales o económicos que impactan en la comunicación.

Por otra parte, el afianzamiento de las carreras de Diseño puede comprenderse como discurso que penetra sistemáticamente en las características de un lenguaje, por el hecho de manejar un sistema estructural de lenguajes y códigos compuestos que identifican la relevancia del objeto visual y las características proyectivas del

diseñador para establecer las relaciones funcionales de la forma durante los procesos de creación (Irigoyen, 1998). A esto se suman las necesidades de su emisor o del cliente para el cumplimiento comunicacional de los signos, que condicionan en ocasiones la labor del diseñador en la utilización de simbolismos de decodificación de la sociedad.

Como consecuencia, la coyuntura laboral plagada de necesidades de comunicación visual, labró el terreno para la implementación de centros especializados para la formación profesional del Diseño, de modo que las universidades enfocaron su atención en un nuevo campo de conocimiento que atiende la demanda estudiantil. No obstante, la premura al ofertar la carrera limitó exponencialmente la infraestructura de los centros de estudios, pues no se consideraron todas las necesidades elementales de una profesión, ni los recursos imprescindibles para su correcta formación. Además, el talento humano para emprender y consolidar la naciente disciplina no contaba con las suficientes bases conceptuales.

Después del progresivo surgimiento de universidades e institutos en Ecuador durante la década de 1990, la oferta para la profesionalización del Diseño Gráfico sucumbe ante la brevedad conceptual manejada en las carreras, enfocados en sus inicios a la inclusión de las actividades propias del oficio. Producto de esto, surgen las primeras preocupaciones de las universidades para programar oportunamente el desarrollo de la licenciatura en Diseño Gráfico con un rigor metodológico proyectual similar al de otras disciplinas de elevado prestigio.

4.5 Conclusiones del capítulo

En este capítulo se llegó a las siguientes conclusiones:

1. El recorrido histórico para la creación de las Universidades públicas en la ciudad de Riobamba ha permitido comprender el contexto político, social y económico que marcaron su campo de acción y el enfoque de sus modelos pedagógicos que cobijaron a las carreras de Diseño Gráfico. Después de la creación de la Facultad de Informática y Electrónica y el cambio de nombre de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación a Facultad de Ciencias de la Educación, Humanas y Tecnologías se diversifica la oferta educativa a los estudiantes de bachillerato, quienes se ven atraídos por profesiones vinculadas a las nuevas tecnologías.

2. La liberación del mercado por parte del Estado ecuatoriano, impulsó a todo el sector productivo y social a adaptarse al nuevo entorno competitivo de productos y servicios, aprovechando la tecnología como elemento diferenciador. Sin embargo, el sistema educativo formó parte de las dinámicas de libre competencia; por tanto, se dieron muchas facilidades para la fundación de nuevas universidades de carácter privado, las cuales diversificaban la oferta educativa que incluye Ingenierías en Diseño Gráfico e Ingenierías en Comunicación visual y la creación de extensiones universitarias en distintas ciudades para la oferta de cursos cortos de especialización.

3. Las dinámicas del mercado condicionaron a las universidades ecuatorianas a ajustar su oferta educativa en función de la competitividad marcada por el desarrollo de las tecnologías que impulsen la innovación y la creatividad; de modo que, se plantean y modifican los modelos educativos en la Espoch y Unach con el objetivo de

formar nuevos profesionales altamente capacitados para la solución de los problemas en el ejercicio laboral. Se realizaron reformas profundas a las Facultades que albergan a las carreras de Diseño Gráfico ante la preocupación sobre la disminución de estudiantes matriculados en estas universidades públicas a diferencia de las universidades privadas y amenazaban la continuidad del personal académico.

4. El concepto de Aprendizaje Significativo propuesto por David Ausubel forma parte esencial de los modelos educativos de las dos universidades para vincular los conocimientos aprendidos con la experiencia práctica de los estudiantes para la generación de nuevos conocimientos como aporte a su estructura cognitiva. Además se plasman los paradigmas de la psicopedagogía de Vygotsky, quien vincula el aprendizaje a partir de la relación dialéctica que provocan los signos y símbolos propios del lenguaje dentro de la esfera sociocultural. Aquello permitirá una completa formación, después del dominio de conocimientos y destrezas por parte de los estudiantes y su forma de actuación profesional para un “saber hacer”.

5. Después de la llegada de la imprenta al Ecuador, las prácticas del diseño se vieron beneficiadas de la mano de ilustradores, artesanos gráficos, y profesionales de oficio quienes permiten el reconocimiento de la actividad y que posteriormente el Estado legitima su actividad dentro del escenario provocado por la modernización y las necesidades de diferenciación del individuo dentro del “campo” como señala Bourdieu, en el reconocimiento y validación de su accionar mediante un título académico. Además, de su accionar en distintos escenarios que han incrementado su capital simbólico mediante las instituciones que han regulado su desarrollo.

6. La enseñanza y aprendizaje en las carreras de Diseño Gráfico se desarrollan en el espacio del taller para el dominio de la teoría y la práctica para quienes estuvieron interesados en estudiar una profesión de tercer nivel y de acuerdo a los profesores consultados. Las universidades buscan cumplir las expectativas que la sociedad demanda y se mantienen atentas a las nuevas necesidades laborales que están en constante cambio. Es por ello que dentro del espacio del taller se simulan los problemas concernientes a la profesión bajo la asistencia del docente como elemento heurístico para valorar el progreso del estudiante y que abre el espacio para la reflexión a través de la acción, como parte de la esencia pedagógica de las disciplinas proyectuales, frente a las competencias de la práctica profesional.

7. Se ha visualizado la existencia de créditos teóricos y prácticos con cierto balance para el desempeño de habilidades, destrezas y el desarrollo de conocimientos de una formación basada en competencias y con la inclusión de asignaturas que tienen como eje el desarrollo de proyectos que devienen de las prácticas contemporáneas del diseño con un nuevo enfoque. En ese sentido, es necesario señalar que, dentro de la enseñanza del Diseño Gráfico se trabaja en función de la didáctica proyectual; así lo han señalado los docentes y graduados consultados sobre la efectividad de aprender haciendo; situación que aún no ha sido explorada en su totalidad.

8. Los planes de estudios por los cuales han transitado los graduados de la carrera se han relacionado ocasionalmente con su actividad profesional; por tanto, se han visto en la necesidad de buscar alternativas de capacitación acorde a las exigencias de sus puestos de trabajo, con habilidades prácticas, especialmente en el manejo de programas de diseño, como parte de la cultura digital y el empleo de

recursos multimedia e instrumentos de expresión estética, que se desarrollan rápidamente. Por otra parte, existen graduados que no ejercen el oficio directamente, lo cual ha ocasionado que algunos de ellos se vinculen a otras actividades, como la docencia de educación media y superior; esto, impulsa a estos profesionales a concertar las conceptualizaciones del Diseño para superar la visión tradicional que superpone a la práctica sobre la reflexión crítica.

Conclusiones

Esta investigación permitió determinar las principales transformaciones de las prácticas contemporáneas del diseño gráfico y las dinámicas del mercado que dieron lugar a su institucionalización como carrera en las Instituciones de Educación Superior de Riobamba, a partir del análisis cualitativo y cuantitativo, empezando por la revisión de documentos, informes, piezas gráficas, como de los instrumentos aplicados a los protagonistas del sector gráfico, docentes involucrados en el proceso de institucionalización y profesionales graduados en las carreras de las dos universidades públicas de la ciudad.

La interrogante que apertura esta investigación estuvo enfocada en describir: ¿Cuáles fueron las principales transformaciones de las prácticas contemporáneas del Diseño Gráfico y las dinámicas del mercado que dieron lugar a su institucionalización como carrera en las Instituciones de Educación Superior de Riobamba, periodo 2000 – 2015? De forma que, responde a una mirada histórica y desde las tradiciones en enseñanza de las disciplinas proyectuales, la organización de su didáctica; que se han originado bajo las demandas del mercado dentro de las universidades públicas riobambeñas.

Como primer punto, se realizó una descripción de los procesos de transformación, culturización e industrialización del sector gráfico, cuya base se fundamentó en la influencia de las prácticas contemporáneas desarrolladas en Europa y Latinoamérica, desde inicios del siglo XX, debido a su alto desarrollo industrial. Esto afectó de forma trascendental en la aparición de nuevas modalidades para el consumo

de bienes y servicios, de la mano de las corrientes artísticas lideradas por el *Art Nouveau*, el *De Stijl*, el Constructivismo, el Suprematismo y el Futurismo, la creación de las Escuelas de Artes y Oficios y posteriormente la institucionalización de los centros de enseñanza del Diseño en Europa, que influenciaron a los países periféricos para la construcción de nuevos mensajes visuales.

Los objetos funcionales creados en las Escuelas de Diseño en Europa fusionaron la formación estética con el desarrollo técnico que marcaron el desenvolvimiento industrial y elevó la exportación gracias a la producción en serie, aprovechando el aporte tecnológico para la multiplicación de nuevos productos culturales, y que dieron lugar al debate teórico sobre la cultura popular en la Escuela de Frankfurt, liderados por Theodor Adorno y Max Horkheimer en la mitad del siglo XX; en una sociedad impactada por la proliferación de los medios de comunicación en los países desarrollados y en vías de desarrollo.

Los espacios de comunicación visual fueron transformados por el desarrollo del sector gráfico, tanto en el contexto europeo como latinoamericano, con la influencia de los movimientos vanguardistas y su impronta estética que dieron lugar a la creación de agencias publicitarias en países como Brasil, Argentina, Venezuela, Perú y Colombia; además, de la llegada de nuevos profesionales del Diseño a Ecuador durante la mitad del siglo XX, quienes cambiaron las actividades artesanales vinculadas a los oficios gráficos, lo cual influyó en la construcción de nuevas formas de comunicación visual aplicadas a la publicidad y la gráfica, dentro de un contexto social y económico pujante a causa de la bonanza petrolera.

La ilustración y la gráfica artesanal permitieron el desarrollo del Diseño Gráfico en la década del 70 en Ecuador, espacio en el cual se puede apreciar un mejor trabajo a nivel compositivo y tipográfico, los cuales se transforman progresivamente hasta finales del siglo XX, como consecuencia del desarrollo tecnológico y que desplazan las actividades artesanales para la construcción de piezas gráficas por procesos automatizados y la demanda de nuevos profesionales para el sector gráfico en una década convulsionada por la liberación de los mercados.

El sector gráfico ecuatoriano estuvo ligado a la renovación de los procesos productivos, como parte de las exigencias competitivas a nivel nacional e internacional, especialmente a aquellas empresas de gran tamaño. Sin embargo, se ha evidenciado la generación de nuevos emprendimientos vinculados a la comunicación visual por parte de profesionales adheridos a las nuevas tecnologías de la comunicación, quienes adquieren nueva maquinaria de impresión; además, abrió el espacio para la contratación de profesionales de la comunicación visual para el desarrollo de diseño web, diseño digital y audiovisual a finales del siglo XX, como estrategia de aumentar la comercialización de bienes y servicios.

Como segundo punto, la investigación examinó la transformación de las prácticas contemporáneas del Diseño en Riobamba, que dieron lugar a la conformación de las carreras de Diseño Gráfico desde inicios del siglo XX hasta el año 2000 de acuerdo a la estrategia metodológica planteada, que permitió indagar sobre la importancia del taller en el desarrollo de la práctica del diseño y consolidación del oficio dentro del marco impositivo de la tecnología y la industrialización.

Después de poner en marcha los talleres en las Escuelas de Artes y Oficios en Europa a finales del siglo XIX, este se consolidó como espacio ideal para el desarrollo de las actividades prácticas vinculadas al Diseño con el objetivo de mejorar las labores de producción y mejoramiento en la calidad, con el dominio de nuevas habilidades y procedimientos técnicos por parte de los nuevos trabajadores.

Por otra parte, el legado del trabajo por proyectos en los centros de enseñanza del Diseño a inicios del siglo XX en la Bauhaus y el Wkhutemas fueron muy similares; por tanto, compartían la importancia de la fusión entre lo artesanal y lo artístico como parte de la enseñanza del Diseño para las labores de producción. El *Vorkurz* y el *Rabfak* fueron los cursos introductorios que abarcaron conocimientos teóricos y prácticos sobre el color y la composición, estos fueron parte de los requisitos obligatorios de los estudiantes antes de la elección de una especialidad. Posteriormente, HfG Ulm implementó una pedagogía con un enfoque científico y sumó nuevas disciplinas para la formación de los estudiantes entre ellas tenemos: psicología, política, filosofía, economía y sociología.

Se han determinado varios puntos en común para la enseñanza del Diseño en Latinoamérica, que comparten la impronta europea y la influencia de los movimientos vanguardistas para el desarrollo de las prácticas del diseño. La región participa sobre la visión conceptual del aprendizaje basado en competencias, sin el desconocimiento de la influencia del mercado y los procesos productivos e industriales; los cuales permiten la sinergia entre la universidad y su planificación educativa con el aparato comercial de forma pertinente y en armonía con los requerimientos nacionales.

La ciudad de Riobamba tuvo un referente para la consolidación del oficio gráfico, en la Escuela de Artes y Oficios fundada por la comunidad salesiana a finales del siglo XIX. Los salesianos marcaron la enseñanza primigenia de las actividades gráficas, y además crearon una de las imprentas de mayor reconocimiento en Ecuador: la Imprenta LNS, conocida como Librerías Nacionales Salesianas. Sin embargo, dichas siglas coinciden con el nombre del padre salesiano fundador Luis Natale Strazzieri, quien publicaría los primeros textos para la enseñanza de la historia en distintos centros educativos del país.

Posteriormente se convirtió en editorial, se trasladó a la ciudad de Cuenca y se transformó en Editorial Don Bosco. No obstante, por varios años se formaron artesanos gráficos en dicha escuela que influyeron en el desarrollo de nuevas formas de comunicación visual en Riobamba, que consecutivamente, avanzado el siglo XX, se verían afectadas por las nuevas formas de producción gráfica industrial. Por lo tanto, se recomienda tomar en cuenta la evolución de la comunicación visual y su contexto que se incluye dentro de la organización de la enseñanza – aprendizaje en las carreras de Diseño Gráfico, como evolución de la disciplina del Diseño.

Se realizó una clasificación de las piezas gráficas recabadas de los archivos de los artesanos gráficos, diseñadores de oficio y profesionales del Diseño, con el criterio señalado por Jorge Frascara para la organización de la práctica en Diseño de Información con producción editorial -libros, revistas y periódicos-; Diseño para Persuasión, en su mayoría con piezas publicitarias o comunicaciones de interés social; Diseño de Educación, con material persuasivo sobre material didáctico o de formación, educación sanitaria o educación pública; y, Diseño para Administración compuesto por

formularios, boletos, informes y sellos de correo, evidenciando las transformaciones de las prácticas contemporáneas de diseño, marcadas por el desarrollo de la tecnología en su composición y calidad.

Como tercer punto, se debe señalar que, a finales del siglo XX, la oferta educativa de las universidades públicas de la ciudad de Riobamba se diversificó, como consecuencia de aquello, los estudiantes de bachillerato y personas vinculadas al sector gráfico formaron parte de las carreras marcadas por las nuevas tecnologías. Se han analizado los contextos políticos, sociales y económicos que dieron lugar a la fundación de la Escuela Superior Politécnica de Chimborazo y Universidad Nacional de Chimborazo, su proceso de transformación y crecimiento empleando la periodización para ubicar los principales acontecimientos relacionados a sus modelos educativos que condujeron a las carreras de Diseño Gráfico.

Frente a las dinámicas de libre competencia impulsadas por el Estado al finalizar el siglo XX, permitió la apertura de nuevas Instituciones de Educación Superior; las cuales diversificaron la oferta educativa en función las exigencias del mercado para los sectores productivos. Las propuestas de nuevas carreras vinculadas a la comunicación visual y a las tecnologías fueron las Ingenierías en Diseño Gráfico o Comunicación Visual, ofertadas en su mayoría por universidades de carácter privado; además, algunas de ellas establecieron nuevas extensiones en algunas ciudades del país para la instrucción de cursos de especialización.

Las universidades públicas y privadas ajustaron su oferta educativa en función de las dinámicas y tendencias del mercado a inicios del siglo XX, con su inclinación

por aquellas carreras vinculadas con las tecnologías para el desarrollo profesional; en ese contexto, los modelos educativos de las universidades públicas riobambeñas son modificados con el objetivo de brindar un espacio de profesionalización acorde al entorno laboral para la solución de problemas. Se debe señalar que, después de ofertar carreras asociadas a las tecnologías, el número de matriculados se incrementó en la Unach y Espoch, asegurando la continuidad de los docentes.

Los modelos educativos tienen como base el Aprendizaje Significativo de David Ausubel y el paradigma de la psicopedagogía de Vygotsky, los cuales establecen una relación dialéctica para vincular los aprendizajes con la experiencia de la práctica, como parte esencial del desarrollo sociocultural, para la formación holística de los estudiantes y la generación de conocimientos con el dominio de destrezas de un *saber hacer*, necesario para su desenvolvimiento en la profesión.

El Diseño Gráfico se ha establecido como *campo* en Riobamba, desde el punto de vista de Bourdieu; por tanto, tiene un reconocimiento de la actividad, la cual ha sido legitimada por el Estado. Las prácticas del diseño desde la llegada de la imprenta al país y a la ciudad fortalecieron la actividad de la comunicación visual a cargo de los primeros artesanos gráficos y profesionales de oficio, quienes transitan por el devenir de las influencias internas y externas, la modernización y desarrollo tecnológico para sus prácticas, como antesala para la consolidación y formalización del diseño como disciplina dentro de las universidades públicas de la ciudad, y permitió el aumento de su capital simbólico en su momento.

El espacio del taller forma parte del proceso de enseñanza – aprendizaje en las carreras de Diseño Gráfico, la cual pretende vincular la teoría con la práctica, cuyo procedimiento es de gran importancia para los docentes y graduados de estas carreras. El taller está orientado a la simulación de los problemas relacionados a la profesión, contruidos por los docentes, quienes son sus mediadores en un proceso heurístico para la reflexión - acción por parte de los estudiantes; todo ello, como parte del objetivo de las carreras por cumplir con las necesidades cambiantes que el entorno laboral demanda. Las carreras de Diseño Gráfico de la ciudad emplean la didáctica proyectual para el desarrollo de las competencias a nivel profesional.

Los docentes y graduados consultados sobre la efectividad de la didáctica proyectual han manifestado que es parte esencial de su formación y facilita el proceso reflexivo de aprender haciendo; sin embargo, es oportuno continuar en el estudio de su validez en todos los niveles de las carreras de Diseño Gráfico. Se debe señalar que, en las mallas curriculares ha existido cierto equilibrio entre los créditos teóricos y prácticos con asignaturas que trabajan en función de proyectos, algunas de ellas asociadas a las prácticas contemporáneas del diseño imperantes durante el siglo XX en Riobamba.

De modo que, esta investigación confirma la hipótesis de trabajo relacionada a la institucionalización de la carrera de Diseño Gráfico en las Instituciones de Educación Superior de Riobamba, periodo 2000 – 2015; por tanto, estuvo precedida por las principales transformaciones de las prácticas contemporáneas del diseño y las dinámicas del mercado, como se ha podido evidenciar en el recorrido por los capítulos de esta tesis. No obstante, a partir de estos resultados, se sugiere para el futuro, que

los procesos de institucionalización en otras universidades tomen en cuenta este trabajo para adoptar un enfoque similar al planteado.

Para concluir, esta investigación constituye un aporte a los procesos tanto de enseñanza como de aprendizaje en la disciplina del Diseño Gráfico, y pretende colocarse como punto reflexivo para la didáctica proyectual en los talleres de las universidades del país, que permita generar nuevas líneas de investigación desde el enfoque pedagógico y de enseñanza del Diseño Gráfico.

Como futuras líneas de investigación que se pueden desprender a partir de esta tesis tenemos:

- Realizar un estudio longitudinal sobre los procesos de planificación, ejecución y evaluación de la didáctica proyectual en todos los niveles de las carreras de Diseño Gráfico, a nivel local, nacional e internacional.

- Indagar sobre el impacto del Diseño Gráfico como saber disciplinar y su aporte dentro del espacio cultural, social, económico y político en Ecuador y Latinoamérica.

- Estudiar la consolidación de la disciplina desde la perspectiva de la producción teórica y epistemológica tanto de los docentes vinculados a las carreras de Diseño Gráfico como de los profesionales graduados.

- Analizar los campos de producción y las luchas simbólicas por la hegemonía en la sociedad global para el Diseñador Gráfico a partir de la institucionalización de la disciplina.

Esta investigación favorece, desde la caracterización de los orígenes, el alcance, las influencias y las tendencias pedagógicas del Diseño Gráfico, en su tránsito de oficio

a profesión, con énfasis en su carácter multidimensional y polifacético, en su inserción y consolidación en el sistema educativo superior, no solo de la provincia Chimborazo, sino de Ecuador.

Constituye, además, un insumo significativo para posibles modificaciones normativas, ya que realiza recomendaciones que, en gran medida, coadyuvan a una mejor organización del proceso docente educativo del Diseño Gráfico.

Los resultados obtenidos contribuyen a perfeccionar la docencia de pre y postgrado, ya que permiten introducir modificaciones a los métodos, enfoques, procedimientos, recursos didácticos y formas de organización o de evaluación, en beneficio de una mayor eficiencia del proceso enseñanza - aprendizaje del Diseño Gráfico.

Se añade en importancia, su novedad, su valor social y las necesidades a las cuales ofrece respuesta. Si bien ha sido laboriosa la investigación y desarrollada en un proceso investigativo no lineal, la aplicabilidad y la factibilidad de generalizar los resultados obtenidos, hablan a favor de su posible extensión a otros contextos similares, luego de realizar los reajustes pertinentes.

Referencias

- Abascal, E. y Grande, I. (2005). *Análisis de encuestas*. Madrid: ESIC Editorial.
- Aguilar, S. y Barroso, J. (2015). La triangulación de datos como estrategia en investigación educativa Píxel-Bit. *Revista de Medios y Educación*, (47), 73-88.
- Albers, J. (1963). *La interacción del color*. Madrid: Alianza.
- Alcántara, A. y Zorrilla, J. F. (2010). Globalización y Educación Media Superior en México: En busca de la pertinencia curricular. *Perfiles educativos*, 32(127), 38-57.
- Ander-Egg, E. (1991). *El Taller. Una alternativa de renovación pedagógica* (2da ed.). Argentina: Magisterio del Rio de la Plata.
- Antía, F. (2018). Regímenes de política social en América Latina: una revisión crítica de la literatura. *Desafíos*, 30(2), 193-235.
- Arias Villamar, J. A., & Pezo Cunalata, C. L. (2018). La comunicación visual desde al aula para el mundo. *Revista Universidad y Sociedad*, 10(1), 290-295.
- Ariza, V., Gaytán, G., Rogel, E., Valdovinos, S., & Moreno, L. (2011). La titulación intracurricular en el Programa de Diseño Gráfico de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ). *Perfiles educativos*, 33(132), 65-87.
- Arrausi, J. J. (2016). La escuela suiza del Diseño Gráfico, orígenes e influencias. *gráfica*, 4(7), 0031-41.
- Asenjo, I. (2007). Ángel Ferrant. La renovación de la enseñanza artística. *Arte, individuo y sociedad*, 19.

- Barriga, S., Arévalo, P. y Ruíz, E. (2015) Carrera de Diseño Gráfico y su pertinencia dentro de la Matriz Productiva y el Plan Nacional del Buen Vivir. *Actas de Diseño. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. ISSN, 1850, 2032.*
- Basso, C., & Staudt, D. (2010). A influência da escola de Ulm e Bauhaus na estrutura curricular das escolas. *Revista Conhecimento, 2(2)*, 18-31.
- Baudelaire, C. (2013). *Las Flores del Mal: Los paraísos artificiales; El spleen de París.* e-artnow.
- Belver, M. H. (2002). Introducción: El arte y la mirada del niño. Dos siglos de arte infantil. *Arte, individuo y sociedad, (1)*, 9-46.
- Bermúdez, J. (2015). El nacimiento del Diseño Gráfico en la educación superior bogotana, 1948-1963. *KEPES, 12(12)*, 85-112.
- Bidegaray, I. R. (2008). *El debate sobre la globalización.* S.E.
- Bill, M. (1955). El arquitecto, la arquitectura y la sociedad. *Revista Nacional de Arquitectura, (163)*, 1.
- Boersma, L. S. (2017). *Suprematism and Neoplasticism: Malevich and De Stijl.*
- Bonsiepe, G. (1999). *del objeto a la interfase: mutaciones del diseño.* Buenos Aires, Argentina: Infinito.
- Bonsiepe, G. y Fernández, S. (2008). *Historia del diseño en América Latina y el Caribe.* San Pablo, Brasil: Blücher.

- Boris, E. (1986). *Art and labor: Ruskin, Morris, and the craftsman ideal in America*. Temple University Press.
- Borja, Y., Carreño, D., & Barrientos, E. (2018). Situación del Diseñador Gráfico en el mercado laboral de la Ciudad de Cúcuta. *Revista CONVICCIONES*, 5(10), 21-26.
- Borrego, A. A. (2009). Vinculación universidad-empresa y su contribución al desarrollo regional. *Ra Ximhai: revista científica de sociedad, cultura y desarrollo sostenible*, 5(3), 407-414.
- Bourdieu, P. (1983). Campo del poder y campo intelectual.
- Bourdieu, P. (1994). El campo científico. S/E.
- Bourdieu, P. (2016). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Bulmer-Thomas, V. (2017). *La historia económica de América Latina desde la independencia*. Fondo de cultura económica.
- Calinescu, M. (2003). *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo* (Vol. 9). Tecnos.
- Calisto, M. L., (2017). *Recorrido por el Diseño Gráfico ecuatoriano, a través de la palabra y obra de sus actores. Aproximación histórica desde los antecedentes hasta inicios del siglo XXI y análisis visual*. [Tesis doctoral publicada]. Universidad del País Vasco.
- Calisto, M. L., y Calderón, G. (2011). *Historia del Diseño Gráfico en Ecuador 1970 - 2005*. Quito, Ecuador: Instituto Metropolitano de Patrimonio.

- Calvera, A. (2012). Gráfica versus plástica. La contribución de Joan Perucho a la comprensión del arte publicitario y del Diseño Gráfico (1960-1970). *Pensar la publicidad*, 6, 151.
- Camarena Gómez, B.O. y Velarde Hernández, D. (2010). Educación superior y mercado laboral: vinculación y pertinencia social ¿Por qué? y ¿para qué? *Estudios sociales*, (Número especial).
- Campi i Valls, I. (2013). *La historia y las teorías historiográficas del diseño*. Editorial Designio.
- Campos, Á. L. F., Roldán, E. B., y Moya, M. D. S. (2017). De la intuición a la metodología. Propedéutica del proyectar en el curso básico de la HfG Ulm. In *Actas Congreso Iberoamericano red fundamentos* (No. 1, pp. 99-111).
- Cardona, H., & Rodríguez, C. M. (2018). Influencia del Vjtemás en la formación actual del Diseño Gráfico. *{Común-A}*, 2(1), 99-117.
- Cardoso, R. (2004). *Uma introdução à história do design 1870-1960*. Sao Paulo, Brasil: Edgard Blücher.
- Castro, S., & de Castro, B. G. (2017). Los estilos de aprendizaje en la enseñanza y el aprendizaje: una propuesta para su implementación. *REVISTAS DE INVESTIGACIÓN*, 29(58).
- Cennamo, K. & Brandt, C. (2012). The Right Kind of Telling; Knowledge Building in the Academic Design Studio. *Education Tech Research*, 60, 839-858.

Cepeda, F. (2010) *Riobamba, Imagen, palabra e historia*. Editorial Freire. Riobamba, Ecuador.

Cepeda, F. (2018) *Riobamba: ciudad y Representación*. La Mariscal, Quito, Ecuador.

CES. (07 de marzo de 2013). *Consejo de Educación Superior*. Obtenido de Consejo de Educación Superior: <http://www.ces.gob.ec/doc/cuarto-seminario/nuevas%20tensiones%20y%20funciones%20de%20la%20educacin%20a%20tomar%20en%20cuenta%20en%20la%20construccin%20de%20los%20perfiles%20de%20los%20docentes.pdf>

Composto, C. (2012). Acumulación por despojo y neoextractivismo en América Latina. Una reflexión crítica acerca del Estado y los movimientos socio-ambientales en el nuevo siglo. *Astrolabio*, (8).

CONEA (2009) *Mandato Constituyente No. 14*. CONEA. Recuperado de: https://cei.epn.edu.ec/Documentos/CONEA/INFORME_FINAL_UNIVERSIDADES_M14.pdf

Congreso Nacional del Ecuador. (1997). *Ley de Creación de la Universidad Tecnológica América*. Registro Oficial Suplemento 134, 20 de agosto de 1997.

Congreso Nacional del Ecuador. (1997). *Ley de Creación de la Universidad Autónoma de Quito*. Registro Oficial, Registro Oficial 228, 7 de julio de 1999.

Consejo Académico UNACH. (2014). Aproximación epistemológico-metodológica, desde la complejidad, para el desarrollo integral de la persona, rearticulando la investigación, formación y vinculación.

- Consejo Universitario UNACH. (2002), Resolución 0212-HCU-2002.
- Costa, J. (1987). *Imagen global*. Ediciones Ceac.
- Costa, J. (1999). *Esquemática*. Paidós.
- Costa, J. (2003). *Diseñar para los ojos* (Vol. 1). Universidad De Medellín.
- Costa, J. (2014). Diseño de Comunicación Visual: el nuevo paradigma. *gráfica*, 2(4), 89-107.
- Crane, D. (1992). *La producción de cultura* (Vol. 1). Sabio.
- Cubero, I. O. (2015). Ángel Ferrant y la Escuela de Artes y Oficios de Viena. *PULSO. Revista de Educación*, (32), 25-53.
- De Corte, E. (1999). Desarrollo cognitivo e innovación tecnológica. Una nueva concepción de la enseñanza y el aprendizaje para el Siglo XXI. *Revista Latina de Pensamiento y Lenguaje*, 2, 229–250.
- De la Herrán Gascón, A., Cedeño, A. I. R., y Lara, F. L. (2018). Claves del cambio educativo en Ecuador. *Foro de Educación*, 16(24), 141-166.
- De La Rosa, S., Arregoces, A., & Peña Carrillo, A. A. (2015). *Diseño de un plan de mejoramiento administrativo para los departamentos de compra, logística y recursos humanos, de la empresa Buzca SA, en la ciudad de Cartagena* (Doctoral dissertation, Universidad de Cartagena).
- De Lima, B. (2011). La nueva historia oficial en Venezuela y su expresión gráfica en espacios urbanos. *Cultura y representaciones sociales*, 5(10), 107-136.

- De Santis Xifra, M.S. y Yedaide, M.M. (2018). Didáctica proyectual: un acercamiento documental a las configuraciones narrativas identitarias de cátedra en la FAUD, UNMDP. *Praxis educativa*, 22 (1),13-23. DOI: 10.19137/praxiseducativa-2018-220102
- De Vincenzi, A. (2009). La práctica educativa en el marco del aula taller. *Revista de Educación y Desarrollo*, (4), 41-46.
- De Zaldívar, V. (2000). "Capital Social, Etnicidad y Desarrollo: Algunas Consideraciones Críticas Desde Los Andes Ecuatorianos." *Boletín De Antropología Americana*, no. 37, pp. 111–118. JSTOR, www.jstor.org/stable/23565770.
- Delgado Gómez-Escalonilla, L. (2003). Las relaciones culturales entre España y Estados Unidos: de la Guerra Mundial a los pactos de 1953.
- Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma: emergencia y consolidación del Diseño Gráfico*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Díaz Barriga, Á. (2006). El enfoque de competencias en la educación: ¿Una alternativa o un disfraz de cambio? *Perfiles educativos*, 28(111), 7-36.
- Díaz Barriga, A., y Luna Miranda, A. B. (2014). *Metodología de la investigación educativa: Aproximaciones para comprender sus estrategias*. Ediciones Díaz de Santos.
- Díaz, A., & Hernández, R. (2015). *Constructivismo y aprendizaje significativo*. S/E.

Díaz-Barriga Arceo, F., y Hernández Rojas, G. (2002). Estrategias docentes para un aprendizaje significativo. Una interpretación constructivista. 2ª. ed.) México: McGraw Hill.

Díaz-Barriga, Á. (2014). Construcción de programas de estudio en la perspectiva del enfoque de desarrollo de competencias. *Perfiles educativos*, 36(143), 142-162.

Dondis, D. A. (2006). *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*. Gustavo Gili.

Dopazo, Á. M. (2010). En torno al arte europeo de la segunda mitad del siglo XIX. Aspectos de las relaciones forma–contenido o forma–función en la obra de Lawrence Alma–Tadema, Gottfried Semper y Richard Wagner. *Cuaderno de Notas*, (13), 29-40.

Dreyfus, C. (2015). Enseñanza-aprendizaje en el taller de diseño. *Pedagogía y Arquitectura*, (1). 67-92.

Echevarría León, D. y Tejuca Martínez, M. (2017). Correspondencia entre educación superior y empleo en Cuba 2000-2015. Reflexiones para un debate. *Universidad de La Habana*. (283).

ESPOCH (2003). *Modelo educativo de desarrollo integral*. Riobamba: ESPOCH

ESPOCH. (2013, 27 marzo). Información Curricular Ingeniería en Diseño Gráfico. Recuperado 27 diciembre, 2018, de http://oldwww.Epoch.edu.ec/Descargas/Pensum/INFORMACION_CURRICULAR_EDG-WEB_e841a.pdf

- Fantini, E. A. (2019). Aproximaciones entre teoría y práctica: la enseñanza del proyecto como experiencia diseñada. *Polis*, (16) Recuperado de <https://www.fadu.unl.edu.ar/polis/>
- Fernández, J. M. (2013). *Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu*. *Papers*, 98 (1), 33-60.
- Flores, H., Villacrés, P., Barriga, S., Ríos, E., Paredes, V., Cadena, M., . . . Cabezas, R., Salguero, R. (2012). *Modelo Profesional de la Carrera*. Riobamba, Ecuador:
- Foucault, M. (2005). *La hermenéutica del sujeto/The Hermeneutics of the Subject: Cursos Del College De France, 1981-1982/Lectures at the College De France, 1981-1982* (Vol. 237). Ediciones Akal.
- Frascara, J. (2000). *Diseño Gráfico Para La Gente / graphic Design For The People: Comunicación De Masa Y Cambio Social/comunicación Of More Social Change*. Ediciones infinito.
- Frascara, J. (2004). *Communication design: principles, methods, and practice*. Allworth Communications, Inc.
- Frascara, J. (2006). *El Diseño de comunicación*. Ediciones infinito.
- Frascara, J. (2018). *Enseñando diseño*. Ediciones Infinito. Buenos Aires.
- Galarza, F. Y. P., González, K. P. V., & Quichimbo, J. J. Y. (2013). La comunicación integral, un factor determinante en la gestión de la empresa ecuatoriana. *Signo y pensamiento*, 32(63), 110-128.

- Gamarra Pérez, R. A. (2015). Algunas consideraciones al modelo de desarrollo capitalista vigente en América Latina. *Fides et Ratio-Revista de Difusión cultural y científica de la Universidad La Salle en Bolivia*, 9(9), 81-96.
- García Blanco, M. y Cárdenas Sempértegui, E.B. (2018). La inserción laboral en la Educación Superior. La perspectiva latinoamericana. *Educación XX1*, 21(2), 323-347, doi: 10.5944/educXX1.16209
- García Canclini, N. (1999). *Los usos sociales del patrimonio cultural*. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.
- Gavilanes del Castillo, L. M., Sosa Rojas, J., y Vega Rhor, I. (2012). La obra salesiana de Riobamba (1891-1991). Encuadre educativo y sucesos significativos. "La presencia salesiana en Ecuador. Perspectivas históricas y sociales, editado por Lola Vásquez, Juan F. Regalado (2012): 309-351.
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures* (Vol. 5019). Basic books.
- Gehlen, A., & Rehberg, K. S. (1988). *Man, his nature and place in the world* (Vol. 3). Columbia University Press.
- Giddens, A. (1998) *La constitución de la sociedad*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Giraldo, U., Abad, D., y Díaz, E. (2007). Bases para una política de calidad de la educación superior en Colombia. *Consultado el, 18*.
- González García, L. (2012). Nuevas relaciones entre educación, trabajo y empleo en la década de los 90. *Revista Iberoamericana de Educación*, (2).

- González, L.E. y Larraín, A.M. (2005). Formación universitaria basada en competencias: aspectos referenciales. *Currículo universitario basado en competencias*. Seminario internacional Universidad del Norte. Barranquilla, Colombia.
- Gutiérrez Ossa, J. (2013). Estructura y Gerencia Empresarial en las instituciones y en el Sistema de Educación Superior en Colombia. *Revista Ciencias Estratégicas*, 22(30), 211-224. Recuperado de <http://bit.ly/2jrkoTI>
- Habermas, J. (2018). *El nuevo conservadurismo: la crítica cultural y el debate del historiador*. John Wiley & Sons.
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista M.P. (2003). Metodología de la investigación. *Editorial McGraw Hill*.
- Hine, C. (2007) Connective ethnography for the exploration of e-science. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 12.
- Huayamave, G. (2014). La Sustitución de importaciones como política para alcanzar el desarrollo económico del Ecuador. Caso de estudio: Ecuador–Corea del Sur (1950–2013) Análisis comparativo de su Comercio Exterior. *Gaceta Sansana*, 1(4).
- Ibarrola, D., y Aimú, J. T. (2017). Continuidades y rupturas en la política cultural soviética: bolchevismo y stalinismo. *Conflicto Social*, 10(17), 79-108.
- Irigoyen, F. (1998). *Filosofía y Diseño. Una aproximación epistemológica*. México, México: UNAM.

- Itten, J. (1963). *Mein Vorkurs am Bauhaus. Gestaltung-und Formenlehre*. Reinhold Pub. Corporation.
- Itten, J. (1964). *The Basic Course at the Bauhaus*. Thames and Hudson.
- Itten, J. (1978). *Arte del color: experiencia subjetiva a. la cognición objetiva como camino hacia el arte*. Maier.
- Jiménez Vivas, A. (2009). Reflexiones sobre la necesidad de acercamiento entre universidad y mercado laboral. *Revista Iberoamericana de Educación*, (50/1).
- Jiménez, N. E. L., y de Velásquez, A. V. P. (2011). Modernización curricular de la Universidad Surcolombiana: integración e interdisciplinariedad. *Revista Entornos*, (24), 103-122.
- Jiménez, S., O., y Campoverde, R. (2013). *Propuesta de una guía metodológica para la implantación de un Sistema de Gestión de Seguridad y Salud Ocupacional, en las pequeñas y medianas empresas "PYMES", de la Industria Gráfica con impresión offset en la ciudad de Guayaquil* (Master's thesis).
- Kingman Garcés, E., y Goetschel, A. M. (2014). El presidente Gabriel García Moreno, el Concordato y la administración de poblaciones en el Ecuador de la segunda mitad del siglo XIX. *Historia Crítica*, (52), 123-149.
- Kjellman-Chapin, M. (2013). *Kitsch: History, Theory. Practice*.
- Larrea, E. (2014). *El currículo de la Educación Superior desde la complejidad sistémica. Curso: Estudio de pertinencia para las carreras universitaria*. Quito, Ecuador: CES.

- Lash, S. (1990). Cine: de la representación a la realidad. *Sociología del posmodernismo*, 232-241.
- Lazo, J. (2014) Diseño en Ecuador, haremos historia. Cuenca. Universidad del Azuay.
Recuperado de <https://www.haremoshistoria.net/invitados/peter-mussfeldt-diseador>
- Ledesma, M. (2003). *El Diseño Gráfico, una voz pública: (de la comunicación visual en la era del individualismo)*. Argonauta.
- Ledesma, M. (2018). Luces y sombras en la enseñanza del Diseño. Una reflexión sobre su transformación en saber universitario. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (67), 1-5.
- Ledewitz, S. (1985). Models of design in studio teaching. *Journal of Architectural Education*, 2 (38), 2-8.
- León, F. V. (2014). Oferta educativa y mercado de trabajo en México: El caso de la Universidad del Valle de México. *RIESED-Revista Internacional de Estudios sobre Sistemas Educativos*, 2(3), 187-192.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2015) *La estetización del mundo*. Barcelona: Anagrama.
- Litwin, E. (1995). *Tecnologías educativas en tiempos de Internet*. Colección: Agenda educativa. Buenos Aires. Argentina: Amorrortu. Recuperado de: <https://www.amorrortueditores.com/Papel/9789505188338/Tecnolog%C3%A4Das+educativas+en+tiempos+de+internet>

Litwin, E. (2000). La evaluación: campo de controversias y paradojas o el nuevo lugar para la buena enseñanza. En Camilloni et. al (1era ed.), *La evaluación de los aprendizajes en el debate didáctico contemporáneo* (11-34). Buenos Aires, Argentina: Paidós. Recuperado de <http://www.epetrg.edu.ar/Bibliografia%20PIE/CELMAN%20Susana,%20Es%20posible%20mejorar%20la%20evaluacion%20y%20transformarla%20en%20herramienta%20de%20conocimiento.pdf>

Llano Arana, L., Gutiérrez Escobar, M., Stable Rodríguez, A., Núñez Martínez, M. C., Masó Rivero, R. M., y Rojas Rivero, B. (2016). La interdisciplinariedad: una necesidad contemporánea para favorecer el proceso de enseñanza aprendizaje. *Medisur*, 14(3), 320-327.

López, A.C. (2012). *Educación superior y crecimiento económico, un análisis econométrico de la tasa de cobertura y financiamiento de la educación superior en México y su correlación con el PIB per cápita 1996-2000*, Tesis doctoral, Universidad Tecnológica de la Mixteca, Huajuapán de León, Oaxaca, México.

López, M.A. (2017). Modos de decir y modos de ser: palabra e ideología en el taller de diseño. *Cuaderno del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 18(67), 187-213.

Loza, C., Quintana, M., Lucero, B., & Arcos, E. M. (2008). Modelo pedagógico "Aprender investigando para el desarrollo humano sostenible". Universidad Nacional de Chimborazo. *Instituto de investigaciones científicas y tecnológicas*.

- Lucas, K. (2015). *Ecuador cara y cruz Del levantamiento del noventa a la Revolución Ciudadana (1-2-3)*. Ediciones Ciespal.
- Lupton, E., & Miller, J. A. (2002). *El ABC de...: la Bauhaus y la teoría del diseño*. Gustavo Gili.
- Luxán, A. (2014). *De la forma estética a la forma práctica: La controversia metodológica en la HfG de Ulm*. ARQUITECTÓNICA, T. Y. C
- Macchiarola, V. (2007). Currículum basado en competencias. Sentidos y críticas. *Revista Argentina de Enseñanza de la ingeniería*, 8(14), 39-46.
- Maffesoli, M. (2015). Posmodernidad e identidades múltiples. *Sociológica México*, (43), 247-275.
- Maldonado, T. (1961) New develops in industry and training of designers. *Architect's Yearbook*, pp. 173-80
- Mansilla, J. A. (2019). Palo Alto Market. Capital simbólico y consumo en un mercado de Barcelona. *Athenea digital*, 19(1).
- Márquez Jiménez, A. (2011). La relación entre educación superior y mercado de trabajo en México. Una breve contextualización. *Perfiles educativos*, 33.
- Martínez, Miguel (2005), *El paradigma emergente: Hacia una nueva teoría de la racionalidad científica*, México, Trillas.
- Maturana, H. (2008). *El sentido de lo humano*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones Granica SA.

- Mazzeo, C. (2014). *¿Qué dice del diseño la enseñanza del diseño?* Buenos Aires, Argentina: Ediciones Infinito.
- Mazzeo, C. (2018). Prólogo. La dimensión ideológica de la enseñanza del diseño. *Cuaderno 67. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 11-17.
- Mazzeo, C. y Romano, A. M. (2007). *La enseñanza de las disciplinas proyectuales: hacia la construcción de una didáctica para la enseñanza superior*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko
- Meggs, P., Purvis, A., y Devoto, A. (2009). *Historia del Diseño Gráfico: Philip B. Meggs y Alston W. Purvis; traducción de Alejandra Devoto*. Barcelona, España: Edición Español.
- Meneses Urbina, D., Toro Prada, G. y Lozano Flórez. D. (2009). El taller como estrategia didáctica para la enseñanza del diseño Arquitectónico. *Actualidades Pedagógicas*, (53), 83-93.
- Mercado, O. (2014). Notas para un diseño negativo: Arte y política en el proceso de conformación del campo del Diseño Gráfico. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (49), 39-50.
- Merino, R., Guillem, S. y H. Troiano (2003). Desigualdades de clase, género y etnia en educación. En F Palomares (ed.) *Sociología de la educación*. México: Pearson Prentice Hall, pp. 358–359.
- Miranda, N. M. (2016). *Industria y diseño. Ideología de la hochschule für gestaltung Ulm 1953-1968* (Doctoral dissertation, Universitat Rovira i Virgili).

- Mitchell, W., & Malcolm, M. (1995). *Digital design media*. New York, Estados Unidos de América: John Wiley & Sons.
- Montagu, A., Pimentel, D., y Groisman, M. (2004). *Cultura digital: comunicación y sociedad*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Montellano Tolosa, C. (1999). *Didáctica Proyectual: características de la docencia en la síntesis creadora del Diseño. 1era edición*. Chile: Universidad Tecnológica Metropolitana.
- Montero, A. M. (1998). Origen y desarrollo de las Escuelas de Artes y Oficios en España. *Historia de la Educación*, (17), 319-330.
- Mora, M., Miguel, J., y Osses, B. S. (2012). Educación artística para la formación integral: Complementariedad entre cultura visual e identidad juvenil. *Estudios pedagógicos (Valdivia)*, 38(2), 321-335.
- Morales Malverde, J. (2016). El conflicto de la enseñanza-aprendizaje universitaria en las artes visuales y la propuesta de una práctica ética docente basada en la Didáctica Proyectual. *Alzaprima*, (9) ,10-236.
- Moreno Rodríguez, C. (2014). Apuntes sobre diseño gráfico teoría, enseñanza e investigación. Editado por: Centre d'Etudes Sociales sur Amérique Latine (CESAL) Bruselas - Bélgica. Recuperado De <http://www.estudiocaos.com/>
- Morris, A. E. J. (1984). *Historia de la forma urbana: desde sus orígenes hasta la Revolución Industrial* (No. 711.4 (091)). Gustavo Gili.
- Munari, B. (1985). *Diseño y comunicación visual*. Madrid, España: Gustavo Gili.

- Mungaray Lagarda, A. (2001). La educación superior y el mercado de trabajo profesional. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 3(1).
- Munive, Á. (2015). Detonadores de la modernización tecnológica en la industria gráfica de México: una metodología y un caso de éxito. *Ingeniería, investigación y tecnología*, 16(3), 317-334.
- Muthesius, S. (2010). *Victorian Glassworlds: Glass Culture and the Imagination 1830-1880 por Isobel Armstrong*: Oxford: Oxford University Press, 2008, págs. 472.
- Necuzzi, C. (2018). Educación, enseñanza y didáctica en la contemporaneidad. *Cuaderno 67. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 19-37.
- Noriega, J. Á. V., & Aguilera, J. P. S. (2017). Ciencia, transferencia e innovación tecnológica en Estados Unidos, La Unión Europea y Japón en la era de la globalización. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (20), 139-145.
- O'Connor, Z. (2013). *Design in Society*.
- Ojeda, A. V. (2009). Del reclame a la Publicidad. La transición hacia la modernidad publicitaria en la prensa periódica argentina entre 1862 y 1885/From «reclame» to advertising. The transition towards modern advertising in the argentine daily press between 1862 and 1885. *Pensar la Publicidad*, 3(2), 133.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (1995). Documento de política para el cambio y el desarrollo de la educación superior en R. Campos (comp.) Disyuntiva actual de la educación superior: documentos. México: Praxis–UNAM

- Osorio, J. (2015). *El Estado en el centro de la mundialización: la sociedad civil y el asunto del poder*. Fondo de cultura económica.
- Otzen, T. y Manterola, C. (2017). Técnicas de Muestreo sobre una Población a Estudio. *International Journal of Morphology*, 35(1), 227-232.
- Paredes, A. A. J., y Gómez, M. A. S. Herramientas al servicio del archivo: Propuesta de directrices para el funcionamiento de los Archivos Universitarios del Sistema de Educación Superior. *Memorias del primer encuentro nacional de archivos universitarios*, 125.
- París, L. P. (2007). *Estética y modernidad: un estudio sobre la teoría de la belleza de Immanuel Kant*. Univ. Nacional de Colombia.
- Pereira, Z. P. (2011). Los diseños de método mixto en la investigación en educación: Una experiencia concreta. *Revista electrónica educare*, 15(1), 15-29.
- Pérez Ruiz, A. (2012). Desigualdad, mercado laboral y educación superior en América Latina. *El Cotidiano*, (176), 47-55.
- Pérez, C., y Rizzo, M. (2016). Propuestas artísticas de las artes visuales del Ecuador desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(1), 139-154.
- Pérez, R., Galán, A. y Quintanal, J. (2012). *Métodos y diseños de investigación en educación*. Madrid, España: UNED.
- Perrenoud, P. (2012). *Cuando la escuela pretende preparar para la vida, ¿desarrollar competencias o enseñar otros saberes?* Barcelona, España: Grao.

- Pezzini, I., & Gubler, J. (1984). Architecture in journals of the 'avant-garde'. Part 1. *Art Libraries Journal*, 9(1), 3-43.
- Porta, L., Martínez, M.C. y Yedaide, M.M. (2014). La didáctica de lo proyectual y el aprendizaje profundo. *Revista del Instituto de Investigaciones en Educación*, 5 (5),28-36.
- Posada Álvarez, R. (2004) Formación superior basada en competencias, interdisciplinariedad. *Revista Iberoamericana de Educación*, 35(1), 1-33.
<https://doi.org/10.35362/rie3512870>
- Prandi, M., & Lozano, J. M. (Eds.). (2010). *La RSE en contextos de conflicto y postconflicto: de la gestión del riesgo a la creación de valor*. ECP, Escola de Cultura de Pau.
- PUCE. (21 de 08 de 2015). *Puce.edu.ec*. Obtenido de Puce.edu.ec:
<http://www.puce.edu.ec/documentos/disenio/malla-curricular-carreras-disenio-grafico-Q031.jpg>
- Punin, M. I., y Rivera, R. D. E. (2014). Las primeras huellas del periodismo ecuatoriano. De la censura a la libertad de prensa. *Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, 1(2), 116-123.
- Quishpe, M. (2012). Los salesianos y el origen de los proyectos de educación técnica en Cuenca. *La presencia salesiana en Ecuador. Perspectivas históricas y sociales*, editado por Lola Vásquez, Juan F. Regalado, 263-306.

- Rama, C. (2006). La tercera reforma de la educación superior en América Latina y el Caribe: masificación, regulaciones e internacionalización. *Revista educación y pedagogía*, 18(46), 11-24.
- Ramírez Rojas, J. L. (2017). *Procedimiento para la elaboración de un análisis FODA como una herramienta de planeación estratégica en las empresas*.
- Ramos Zincke, C. (2015). Poverty as epistemic object of government: State cognitive equipment and social science operations. *Social Science Information*, 54(1), 91-114.
- Ramos, M. (2017). *Las competencias de los universitarios y las demandas del mercado laboral*. Fundación Europea Sociedad y Educación y Fundación para el Conocimiento Madrid. En M. de Esteban Villar y M. Á. Sancho Gargallo (eds). Madrid, España.
- Rey, L. S., y Rey, S. S. (2015). La labor del profesorado desde la reflexión pedagógica. *Revista Colombiana de Educación*, 1(68), 211-227.
- Reyna Cuzme, J. (2015). *Análisis del comportamiento tributario de la industria gráfica del Ecuador en el pago del impuesto a la renta (IR), valor agregado (IVA) y aranceles. Período 2007-2012* (Master's thesis, Universidad de Guayaquil Facultad de Ciencias Económicas).
- Rivero, L., y Luis, C. J. (2017). Experiencia de la aplicación del método " histórico-lógico" y la técnica cualitativa " análisis de contenido" en una investigación educativa. *Dilemas Contemporáneos: Educación, Política y Valores*, 5(1).

- Roas Várelo, A. (2005). Universidad, mercado laboral y competencias: ¿con qué nos quedamos? *Currículo universitario basado en competencias*. Seminario internacional Universidad del Norte. Barranquilla, Colombia.
- Rocker, I. M. (2010). *Emerging structures: information aesthetics and architectures of the digital medium*. Princeton University.
- Rodríguez Jiménez, A., & Pérez Jacinto, A. O. (2017). Métodos científicos de indagación y de construcción del conocimiento. *Revista Ean*, (82), 179-200.
- Rodríguez Mendoza, R.M. (2016). La pedagogía del diseño gráfico basada en la investigación en diseño. Revisión bibliográfica. *Iconofacto*, 12 (19), 254-268.
- Rodríguez, L. (2011) Interdisciplina en diseño: un reto para la docencia. *Diseño sin fronteras. IV Congreso Internacional de Diseño. México 26, 27, 28 de octubre 2011*. Recuperado de <http://www.dis.uia.mx/conference/2011/LibroMX2011.pdf>.
- Rodríguez, M. C. (2018). Comprender a Bourdieu: las estrategias sociales de capitalización. *Revista Colombiana de Sociología*, 41(2).
- Rodríguez, M., y Katiuska, M. (2013). *Lineamientos generales para el Diseño Gráfico en el centro histórico de la ciudad de Las Tunas*. (Doctoral dissertation).
- Rodríguez, S. M. (2004). Desarrollo económico y capital humano: discusiones y aportaciones sobre la formación técnica de los trabajadores entre economistas y políticos españoles en el último tercio del siglo XIX. In *Historia de las ciencias y de las técnicas* (pp. 989-1002). Universidad de La Rioja.

- Rom, J. A. (2016). El reto de la responsabilidad del diseño. *Gráfica*, 4(7), 0009-18.
- Romano, A. M. (2015). *Conocimiento y práctica proyectual*. Buenos Aires, Argentina: Infinito.
- Ruiz, J. y Molero, D. (2002). La inserción laboral de los titulados universitarios dentro de un plan global para la mejora de la calidad de la universidad. *Bordón*, (54), 151- 183.
- Ruiz, O. (1990). *UCER, Historia y proyección*. UCER. Riobamba
- Ruiz-Corbella, M. (2014). Responsabilidad Social Universitaria y función docente: aproximación a la responsabilidad social del profesorado universitario. *Jornadas Internacionales de responsabilidad Social Universitaria*. Universidad de Cádiz. Recuperado de goo.gl/BrPU26
- Sabino, C. (2014). *El proceso de investigación*. Editorial Episteme.
- Salazar, E. y Tobón, S. (2018). Análisis documental del proceso de formación docente acorde con la sociedad del conocimiento. *Espacios*, 39(45), 17.
- Sajama, J. (1999). *Epistemología y metodología*. Eudeba.
- Sánchez Ramos, M. E. (2008). Una reflexión crítica a la pedagogía de diseño tradicional y moderno. *Actas de Diseño*, (4), 150-156.
- Sánchez Ramos, M.E., Aguilera Morales, J.M. (2010). La enseñanza del diseño gráfico en base a las competencias profesionales. *Actas de Diseño*, (8) ,140-142.

- Sánchez, A. C., Ramírez, H., y Rincón, A. (2008). Los Nueve Eventos de Instrucción de Robert Gagné. *Colombia: Universidad de los Andes. Accedido en: www.brd.unid.edu.mx/tag/los-nueve-eventos-deinstruccion-robert-gagne*.
- Sánchez, H., & González, R. (2014). El método histórico y lógico. Teoría y práctica para su utilización en las investigaciones pedagógicas.
- Sánchez, J. J. (2009). *El terror de los tiranos. La imprenta en la centuria que cambió Cuba (1763-1868)* (Vol. 15). Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Sánchez, M. P., Asensio, I. D., Román, M. C. U., Sánchez, G. D., & Martínez, A. F. (s/f) La Bauhaus. Cambios pedagógicos e intenciones sociales. Su influencia en las artes aplicadas al diseño. *Dibujo. Volumen Iv. Profesores de Educación Secundaria. Temario Para la Preparación de Oposiciones. E-book*, 281.
- Sánchez, M., y Aguilera, J. (2006). La enseñanza del Diseño Gráfico en base a las competencias profesionales. *Actas de Diseño N°8, 4*, 140-142.
- Santa Cruz, R.V. y Martínez, M.C. (2017). Estrategias de enseñanza en el Taller de Diseño Arquitectónico. Un abordaje interpretativo del Master Plan en el Taller Vertical de Diseño Arquitectónico "A" de la FAUD – UNMDP. *Revista Entramados - Educación y Sociedad, 4* (4), 121-133.
- Santamaría, J. D. S. (2015). Perspectivas del diseño en las universidades colombianas. *Revista Kepes*, 237-252.
- Sarriguarte Gómez, I. (2009). De la Vanguardia a la Posmodernidad: Cambios conceptuales en torno al arte primitivo. *Razón y Palabra, 14*(70).

- Satué, E. (1988). *El Diseño Gráfico: desde los orígenes a nuestros días*. Madrid, España: Alianza editorial.
- Scholl, I. & Aicher, O. (1951). *School of design*. Research Institute of Product Form. Undated script, HfG-Archiv Ulm.
- Scholte, JA (2003). Globalización: perspectivas de cambio de paradigma. En *Política y globalización* (págs. 19-32). Routledge.
- Schön, D. (1987). *Educating the reflective practitioner: Toward a new design for teaching and learning in the profession*. San Francisco, USA: Jossey-Bass.
- Schön, D. (1992). *La formación de profesionales reflexivos. Hacia un nuevo diseño de la enseñanza y el aprendizaje en las profesiones*. Barcelona, España: Paidós.
- Schuler, K., & POLITICA, E. (2002). El futuro de la dolarización en Ecuador. *Instituto Ecuatoriano de Economía Política*.
- Shreeve, A. (2007). Learning development and study support – an embedded approach through communities of practice. *Art, Design and Communication in Higher Education*, 6 (1).
- Sigal, C. (2011). Hacia una Didáctica del Diseño. *Actas de Diseño*, (8) ,54-57.
- Simiand, F. (2003). Método histórico y ciencia social. *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 6, 163-202. Costa, J. (1987). *Imagen global*. Ediciones Ceac.
- Sladogna, Mónica G. (2000). Una mirada a la construcción de las competencias desde el sistema educativo. La experiencia de Argentina. En: CINTERFOR-OIT.

- Competencias laborales en la formación profesional. *Boletín Técnico Interamericano de Formación Profesional*, (149), 115.
- Smith, Anthony D., (1992). *Towards a Global Culture?*, en: Mike Featherstone, *Global Culture*, London: Sage Publications, pp. 171-191.
- Soto Arias, G. (2017). *Posmodernismo y posmodernidad*. Retrieved Abril 25, 2018, from Academia.Edu: https://www.academia.edu/9176322/POSMODERNISMO_Y_POSMODERNIDAD?auto=download
- Spitz, R. (2002). *HfG Ulm: the view behind the foreground: the political history of the Ulm School of Design, 1953-1968*. Edition Axel Menges.
- Stekar, J.G. (2018). La esencia un planteo didáctico en la génesis proyectual. *Agenda de Reflexión en Arquitectura, Diseño y Urbanismo Área 24*, (24), 307-325
- Stewart, D.W. & Shamdasani, P.N. (2014) *Focus Groups: Theory and Practice*. 3rd Edition, SAGE Publications, Inc., California, CA, 39-139.
- Suárez, D.Q. (2012). La universidad ecuatoriana en la transición hacia la sociedad del Buen Vivir basada en el bioconocimiento. En R. Ramírez. (Ed.), *Transformar la universidad para transformar la sociedad* (195-216).
- Sullivan, P. (1987). *Newspaper Graphics*. IFRA Publications Department. Darmstadt. Germany

- Sweeting, B. 2014. Not All Conversations Are Conversational: A Reflection on the Constructivist Aspects of Design Studio Education. *Educational Research: Experiments on Radical Constructivism*, (10), 405-406.
- Tafur-Chavez, J. (2006). Aprender de la experiencia: una metodología para la sistematización. Sabino, C. (2014). *El proceso de investigación*. Editorial Episteme.
- Tapia, A. (2004). *El Diseño Gráfico en el espacio social*. Designio.
- Tapia, A. (2014). Hacia una definición del diseño gráfico. *Lectura del Mes*, 8, p1-10.
- Taylor, S.J. y Bogdan, R. (1984). *Introducción a los métodos cualitativos*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Thompson, J. B. (1990). El concepto de cultura. *Ideología y cultura moderna. Teoría*.
- Tobón, S. (2006). *Competencias, calidad y educación superior*. Coop. Editorial Magisterio. Torelli, D. P. (2004). La *Bauhaus* y el diseño.
- Torres, P.A. (2016). Acerca de los enfoques cuantitativo y cualitativo en la investigación educativa cubana actual. *Revista Atenas*, 2(34), pp. 1-15.
- Tosello, M.E., Bredanini Colombo, M.G., Dalla Costa, M., Mántaras, G. (2015). Una didáctica proyectual para aprendizajes significativos y colaborativos. *Actas de Diseño*, (19).
- Tovey, M. (2015). Developments in Design Pedagogy. *International Conference on Engineering and Product Design Education*, September 2015, University Of Loughborough, UK.

- Troconi, G. (2010). *Diseño Gráfico en México: 100 años, 1900-2000*. Artes de México.
- UASLP. (2013). *Propuesta reestructuración curricular Diseño Gráfico*. San Luis Potosí, México: UASLP.
- Umanskij, K. (1920). *Neue Kunst in Russland, 1914-1919*. G. Kiepenheuer.
- UNACH (13 de enero de 2015). *Dgrafico.Unach.edu.ec*. Obtenido de Dgrafico.Unach.edu.ec:
http://dgrafico.Unach.edu.ec/index.php?option=com_content&view=article&id=118&Itemid=579
- UTC. (15 de 10 de 2015). *Utc.edu.ec*. Obtenido de Utc.edu.ec:
<http://www.utc.edu.ec/Portals/0/carlos%202015/DICIEMBRE/DISEN%CC%83O%20GRAFICO%20MALLA.pdf?ver=2015-10-15-121015-663>
- Valdéz de León, G. (2008). Latinoamérica en la trama del Diseño. Entre la utopía y la realidad. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 53.
- Valdéz de León, G. (2011). *Tierra de nadie. Una molesta introducción al estudio del Diseño*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko.
- Valdéz de León, G. (2014). Oferta educativa y mercado de trabajo en México: El caso de la Universidad del Valle de México. *RIESED-Revista Internacional de Estudios sobre Sistemas Educativos*, 2(3), 187-192.
- Valdivia, J. M. (2015). Tras la huella de la subjetividad obrera: algunas reflexiones desde la sociología del trabajo. *Sociológica México*, (14).

- Vásquez, L., Regalado, J. F., Garzón Vera, B., Torres Dávila, V. H., Juncosa Blasco, J. E., Farfán, M., ... & Llanos Erazo, D. (2012). *La Presencia Salesiana en Ecuador: Perspectivas históricas y sociales*. Abya-Yala/UPS.
- Vázquez, L. (2012). *La presencia salesiana en Ecuador: perspectivas históricas y sociales* (No. 278.66083).
- Vega, E. (2014). *HfG Ulm el diseño en la Alemania del Wirtschaftswünder*. S/E.
- Vilchis, L. (2000). *Metodología Del Diseño: Fundamentos Teóricos*. UNAM.
- Vilchis, L. D. C. (2010). *Historia del Diseño Gráfico en México 1910-2010*. Instituto Nacional de Bellas Artes, CONACULTA.
- Vizer, E. A. (2011). El sujeto móvil de la aldea global. Tendencias en la sociedad mediatizada. *Mediaciones sociales*, (8), 21-44.
- Walker, J. A., & Attfield, J. (1989). *Design history and the history of design*. London: Pluto, 1989.
- Wallerstein, I. M. (1997). Las ciencias sociales y la búsqueda de una sociedad justa. *Cuadernos del CENDES*, (34), 21-37.
- Warnier, JP (2001). *La mundialización de la cultura*. Editorial Abya Yala.
- Wick, R. (2012). *Pedagogía de la Bauhaus, versión de Belén Bas Álvarez*. Madrid, Alianza.
- Wingler, H. M. (1980b). *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlín, 1919-1933*. Gustavo Gili.
- Wingler, H. M. (Ed.). (1980a). *Las escuelas de arte de vanguardia: 1900-1933*. Taurus.

Wohlers, T., & Caffrey, T. (2010). Additive manufacturing state of the industry. *Wohlers report*.

Wuthnow, R., & Witten, M. (1988). New directions in the study of culture. *Annual review of sociology*, 49-67.

Ynoub, R. (2015). Cuestión de método. *Aportes para una metodología crítica*, 1.

Zatarain, C. (2015) La didáctica en el diseño gráfico ¿Qué, cómo y para qué enseñar? *Agentes dinámicos en la enseñanza del diseño gráfico*, 1(1), 9 - 15.

Zubieta, A., Blanco, O., Domine, M., Gómez, M., Imperatore, A., Montes, A. y Soriente, M. (2018). *Cultura popular y cultura de masas: conceptos, recorridos y polémicas*.

Bibliografía

- Acosta, A. (1998). Breve historia económica del Ecuador (No. 330.9866 A179b).
Biblioteca General de Cultura, A179b.
- Alcívar, A. (2015). *Análisis del impacto de las ventas al estado en las micro y pequeñas empresas del sector de la industria gráfica en la ciudad de Guayaquil*. UEES.
- Añón, R. (2010). La Bauhaus, de Dessau a Ulm: ensayos sobre el espacio docente de alto rendimiento. *Proyecto, progreso, arquitectura, 1, 26-45.*
- Aracil, A., y Rodríguez, D. (1982). *El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno* (Vol. 80). Ediciones Akal.
- Arenas, J. F. (1988). *Arte efímero y espacio estético* (Vol. 10). Anthropos Editorial.
- Argan, G. (1988). L'Arte moderna: dall'illuminismo ai movimenti contemporanei. *Sansoni, 1(1), 61-85.*
- Ausubel, DP. (2002). *Adquisición y retención del conocimiento de perspectiva cognitiva* (No. 370.15 A9).
- Ausubel, DP. (2002). *Adquisición y retención del conocimiento de perspectiva cognitiva* (No. 370.15 A9).
- Ávalos, B. (2018). Docencia profesional y su ejercicio. La profesión de la docencia. *Calidad en la Educación, (15), 1-18.*
- Ayala, E. (1980). *Política y Sociedad, Ecuador 1830-1980*. Corporación Editora Nacional. Militares y Política en el Ecuador, de 1830 a 1980, 36-98.

- Barriga, S., Arévalo, P. y Ruíz, E. (2015) Carrera de Diseño Gráfico y su pertinencia dentro de la Matriz Productiva y el Plan Nacional del Buen Vivir. *Actas de Diseño. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. ISSN, 1850, 2032.*
- Basso, C., & Staudt, D. (2010). A influência da escola de Ulm e Bauhaus na estrutura curricular das escolas. *Revista Conhecimento, 2(2), 18-31.*
- Bauman, Z. (2009). *Does ethics have a chance in a world of consumers?* Harvard University Press.
- Bauman, Z. (2011). *Collateral damage: Social inequalities in a global age.* Polity.
- Belver, M. H. (2002). Introducción: El arte y la mirada del niño. Dos siglos de arte infantil. *Arte, individuo y sociedad, (1), 9-46.*
- Berenguer, G., Gómez, M., Mollá, A., y Quintanilla, I. (2014). *Comportamiento del consumidor.* Barcelona, España: UOC.
- Berman, M. (1988). Baudelaire: el modernismo en la calle. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. Madrid: Siglo XXI.*
- Bermúdez, J. (2015). El nacimiento del Diseño Gráfico en la educación superior bogotana, 1948-1963. *KEPES, 12(12), 85-112.*
- Bill, M. (1955). El arquitecto, la arquitectura y la sociedad. *Revista Nacional de Arquitectura, (163), 1.*
- Blanco, N., y Pirela, J. (2016). La complementariedad metodológica: Estrategia de integración de enfoques en la investigación social. *Espacios Públicos, 19(45).*

- Bloom, B. S. (1977). *Taxonomía de los objetivos de la educación*. El Ateneo.
- Boersma, L. S. (2017). *Suprematism and Neoplasticism: Malevich and De Stijl*.
- Bonsiepe, G. (1999). *del objeto a la interfase: mutaciones del diseño*. Buenos Aires, Argentina: Infinito.
- Bonsiepe, G., & Fernández, S. (2008). *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*. San Pablo, Brasil: Blücher.
- Borrego, A. A. (2009). Vinculación universidad-empresa y su contribución al desarrollo regional. *Ra Ximhai: revista científica de sociedad, cultura y desarrollo sostenible*, 5(3), 407-414.
- Brown, T., & Wyatt, J. (2010). Design thinking for social innovation. *Development Outreach*, 12(1), 29-43.
- Bulmer-Thomas, V. (2017). *La historia económica de América Latina desde la independencia*. Fondo de cultura económica.
- Calisto, M. L., y Calderón, G. (2011). *Historia del Diseño Gráfico en Ecuador 1970 - 2005*. Quito, Ecuador: Instituto Metropolitano de Patrimonio.
- Calvera, A. (2012). Gráfica versus plástica. La contribución de Joan Perucho a la comprensión del arte publicitario y del Diseño Gráfico (1960-1970). *Pensar la publicidad*, 6, 151.
- Campi i Valls, I. (2013). *La historia y las teorías historiográficas del diseño*. Editorial Designio.

- Campos, Á. L. F., Roldán, E. B., y Moya, M. D. S. (2017, December). De la intuición a la metodología. Propedéutica del proyectar en el curso básico de la HfG Ulm. In *Actas Congreso Iberoamericano redfundamentos* (No. 1, pp. 99-111).
- Cardoso, R. (2004). *Uma introdução à história do design 1870-1960*. Sao Paulo, Brasil: Edgard Blücher.
- Cariola, L., Labarca, G. (2015). *La Educación Media en el mundo. Estructura y diseño curricular en diferentes países*. S/E.
- Carnoy, M. (1974). *La educación como imperialismo cultural*. Longman.
- Carreño, F. P. (2018). *Arte minimal. Objeto y sentido* (Vol. 127). Antonio Machado Libros.
- Casanova Romero, I., y González, I. A. (2016). *Integración curricular del perfil por competencias a partir de un ordenamiento transversal*. S/E.
- Castañon, G. A. (2017). Cognitivism e racionalismo crítico. *Psicología argumento*, 25(50), 277-290.
- Castells, M. (2000). Prefacio:" Autocomunicación de masas y movimientos sociales en la era de Internet". Manuel Castells (UOC y University of California, Los Angeles). *Anuario del Conflicto Social*, 1(1).
- Castells, M. (2001). Internet y la sociedad red. *La factoría*, 14, 15.
- Castells, M. (2011). *The rise of the network society* (Vol. 12). John Wiley & Sons.
- Castells, M., Fernandez-Ardevol, M., Qiu, J. L., & Sey, A. (2009). *Mobile communication and society: A global perspective*. Mit Press.

- Castro, S., & de Castro, B. G. (2017). Los estilos de aprendizaje en la enseñanza y el aprendizaje: una propuesta para su implementación. *REVISTAS DE INVESTIGACIÓN*, 29(58).
- Cepeda, F. (2010). Riobamba: Imagen, palabra e historia. *Riobamba: Casa de la Cultura Núcleo de Chimborazo*.
- CES. (07 de Marzo de 2013). *Consejo de Educación Superior*. Obtenido de Consejo de Educación Superior: <http://www.ces.gob.ec/doc/cuarto-seminario/nuevas%20tensiones%20y%20%20funciones%20de%20la%20educacin%20a%20tomar%20en%20cuenta%20en%20la%20construccin%20de%20los%20perfiles%20de%20los%20docentes.pdf>
- Chumley, L. (2016). *Creativity Class: Art School and Culture Work in Postsocialist China*. Princeton University Press.
- Cirvini, S. A. (2004). *Nosotros los arquitectos: campo disciplinar y profesión en la Argentina moderna* (No. 72.01). Zeta editores.
- Claverie, J. (2015). Trabajo y condiciones de carrera para los docentes de las universidades nacionales de la Argentina: El problema de la movilidad. *Trabajo y sociedad*, 25(1), 59-73.
- Correa, R. (2012). *Ecuador: De Banana Republic a la No República*. Bogotá: Debate.
- Costa, J. (2014). Diseño de Comunicación Visual: el nuevo paradigma. *grafica*, 2(4), 89-107.

- Cravino, A. (2000). *Enseñanza de arquitectura: una aproximación histórica: 1901-1955: la inercia del modelo Beaux Arts*. Editorial Nobuko.
- Cubero, I. O. (2015). Ángel Ferrant y la Escuela de Artes y Oficios de Viena. *PULSO. Revista de Educación*, (32), 25-53.
- Da Silva, C. (2015). *Ensino superior, formação e inserção profissional do designer gráfico em Sergipe*. Sao Cristovão, Brasil: UFS.
- De la Herrán Gascón, A., Cedeño, A. I. R., y Lara, F. L. (2018). Claves del cambio educativo en Ecuador. *Foro de Educación*, 16(24), 141-166.
- De Lima, B. (2011). La nueva historia oficial en Venezuela y su expresión gráfica en espacios urbanos. *Cultura y representaciones sociales*, 5(10), 107-136.
- De Moraes, D., y Krunken, L. (2008). *Design e transversalidade: Coleção Cadernos de Estudos Avançados em Design*. Belo Horizonte, Brasil: EdUMG.
- De Sousa Santos, B. (2004). *La Universidad en el Siglo XXI. Para una reforma democrática y emancipadora de la Universidad*. Bogotá: Corporación Viva la democracia.
- De Zaldívar, Víctor Bretón solo. "Capital Social, Etnicidad y Desarrollo: Algunas Consideraciones Críticas Desde Los Andes Ecuatorianos." *Boletín De Antropología Americana*, no. 37, 2000, pp. 111–118. JSTOR, www.jstor.org/stable/23565770.
- Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma: emergencia y consolidación del Diseño Gráfico*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

- Díaz Barragán, E. (2018). *Relación entre el ruido industrial y la pérdida auditiva en trabajadores de la industria gráfica*. S/e.
- Díaz Barriga, Á. (2006). El enfoque de competencias en la educación: ¿Una alternativa o un disfraz de cambio? *Perfiles educativos*, 28(111), 7-36.
- Díaz Barriga, A., y Luna Miranda, A. B. (2014). *Metodología de la investigación educativa: Aproximaciones para comprender sus estrategias*. Ediciones Díaz de Santos.
- Díaz Velasco, E. E. (2015). Propuesta de un modelo de gestión por procesos en PYMES de la industria gráfica en el sector norte de la ciudad de Quito (Master's thesis, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador).
- Díaz, A., & Hernández, R. (2015). *Constructivismo y aprendizaje significativo*. S/E.
- Díaz, R. T., & del Toro, P. S. (2013). Estrategias de intervención para la formación de competencias profesionales en la educación superior. *Pedagogía Universitaria*, 15(5).
- Díaz, R. T., & del Toro, P. S. (2013). Estrategias de intervención para la formación de competencias profesionales en la educación superior. *Pedagogía Universitaria*, 15(5).
- Díaz-Barriga Arceo, F., y Hernández Rojas, G. (2002). Estrategias docentes para un aprendizaje significativo. Una interpretación constructivista. 2^a. ed.) México: McGraw Hill.

- Díaz-Barriga, Á. (2014). Construcción de programas de estudio en la perspectiva del enfoque de desarrollo de competencias. *Perfiles educativos*, 36(143), 142-162.
- Dondis, D. A. (2006). *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*. Gustavo Gili.
- Dopazo, Á. M. (2010). En torno al arte europeo de la segunda mitad del siglo XIX. Aspectos de las relaciones forma–contenido o forma–función en la obra de Lawrence Alma–Tadema, Gottfried Semper y Richard Wagner. *Cuaderno de Notas*, (13), 29-40.
- Droste, M., Breuer, M., & Ludewig, M. (1992). *Marcel Breuer, Design*. Bauhaus-Archiv. S/E.
- Eisner, E. W. (1989). 14. LOS OBJETIVOS EDUCATIVOS: ¿AYUDA O ESTORBO? *La enseñanza: su teoría y su práctica*, 57, 257.
- Eisner, W. (2008). *Graphic storytelling and visual narrative*. WW Norton & Company. S/E.
- Ertmer, P., & Newby, T. (1993). Conductismo, cognitivismo y constructivismo: una comparación de los aspectos críticos desde la perspectiva del diseño de instrucción. *Performance improvement quarterly*, 6(4), 50-72.
- Espínola, V. (2017). *Principios y prácticas de la Adecuación Curricular*. S/E.
- ESPOCH (2003). *Modelo educativo de desarrollo integral*. Riobamba: ESPOCH
- ESPOCH. (2013, 27 marzo). Información Curricular Ingeniería en Diseño Gráfico. Recuperado 27 diciembre, 2018, de

http://oldwww.esPOCH.edu.ec/Descargas/Pensum/INFORMACION_CURRICULO_LAR_EDG-WEB_e841a.pdf

Fainholc, B. (2014). Rasgos con los que la Gestión del Conocimiento debería caracterizar a Universidades y Organizaciones de Educación Superior para una Sociedad del Conocimiento. *Signos Universitarios*, 25(2), 11-22.

Fernández Collado, C., Baptista Lucio, P., & Hernández Sampieri, R. (2006). Metodología de la investigación. *Editorial McGraw Hill*.

Fernández, J. M. (2013). *Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu*. *Papers*, 98 (1), 33-60.

French-Davis, R. (1996). Capitales golondrina, estabilidad y desarrollo. *Estudios Internacionales*, 300-314.

Firszt, A. y del Rio, C. (2010). *Textos en Cuaderno No.32*, Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, 9-11. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.

Flores, H., Villacrés, P., Barriga, S., Ríos, E., Paredes, V., Cadena, M., . . . Cabezas, R., Salguero, R. (2012). *Modelo Profesional de la Carrera*. Riobamba, Ecuador: Unach.

Fontaine, G. (2007). Gobernanza energética, renta petrolera y conflictos en el Ecuador (Coyuntura). *Ecuador Debate*, 11-42.

- Fontaine, G. (2013). Sobre bonanzas y dependencia: petróleo y enfermedad holandesa en el Ecuador. *Íconos - Revista de Ciencias Sociales* (13), 102-110.
- Foucault, M. (2005). *La hermenéutica del sujeto/The Hermeneutics of the Subject: Cursos Del College De France, 1981-1982/Lectures at the College De France, 1981-1982* (Vol. 237). Ediciones Akal.
- Franco-Giraldo, A., Palma, M., y Álvarez-Dardet, C. (2009). Efecto del ajuste estructural sobre la situación de salud. *Rev Panam Salud Publica*, 19(5):291–9.
- Frascara, J. (2004). *Communication design: principles, methods, and practice*. Allworth Communications, Inc.
- Frascara, J. (2018). *Enseñando diseño*. Ediciones Infinito. Buenos Aires.
- Freire, P. (1978). *La educación como práctica de la libertad*. Siglo XXI.
- Gamarra Pérez, R. A. (2015). Algunas consideraciones al modelo de desarrollo capitalista vigente en américa latina. *Fides et Ratio-Revista de Difusión cultural y científica de la Universidad La Salle en Bolivia*, 9(9), 81-96.
- Gavilanes del Castillo, L. M., Sosa Rojas, J., y Vega Rhor, I. (2012). La obra salesiana de Riobamba (1891-1991). Encuadre educativo y sucesos significativos. " *La presencia salesiana en Ecuador. Perspectivas históricas y sociales, editado por Lola Vásquez, Juan F. Regalado* (2012): 309-351.
- Giraldo, U., Abad, D., y Díaz, E. (2007). Bases para una política de calidad de la educación superior en Colombia. *Consultado el, 18*.

- Goldschmidt, G. (2003). Expert knowledge or creative spark? Predicaments in design education. Expertise in design. *Design tinquen research. Symposium 6*. Sydney, Australia
- González-Mardones, S. (2015). El diseño gráfico y sus profesionales. *Retos y definiciones*.
- Grossberg, L. (2009). El corazón de los estudios culturales: contextualizado, construccionismo y complejidad. *Tabula rasa*, (10), 13-48.
- Groves, T. (2016). Paulo Freire, la educación de adultos y la renovación pedagógica (1970-1983). *Tendencias Pedagógicas*.
- Guamanquishpe, Marcela, A., y Tandazo, E. (2019). *Incidencia de la estructura salarial en la productividad de la industria gráfica de la ciudad de Guayaquil*. s/e.
- Habermas, J. (2018). *El nuevo conservadurismo: la crítica cultural y el debate del historiador*. John Wiley & Sons.
- Haus, A., & Samson, F. (1980). *Moholy-Nagy: photographs and photograms*. Thames and Hudson.
- Hernández García, J. Á. (2012). La influencia pedagógica del exilio republicano español: la edad de oro de la enseñanza en Colombia. *Latinoamérica. Revista de estudios Latinoamericanos*, (54), 135-153.
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2003). Metodología de la investigación. Tercera edición. Ed. México DF, México: MacGraw Hill Interamericana.

- Huayamave, G. (2014). La Sustitución de importaciones como política para alcanzar el desarrollo económico del Ecuador. Caso de estudio: Ecuador–Corea del Sur (1950–2013) Análisis comparativo de su Comercio Exterior. *Gaceta Sansana*, 1(4).
- Ibarrola, D., y Aimú, J. T. (2017). Continuidades y rupturas en la política cultural soviética: bolchevismo y stalinismo. *Conflicto Social*, 10(17), 79-108.
- Irigoyen, F. (1998). *Filosofía y Diseño. Una aproximación epistemológica*. México, México: UNAM.
- Itten, J. (1964). *Mein Vorkurs am Bauhaus. Gestaltung-und Formenlehre*. Reinhold Pub. Corporation.
- Jané, M. (2005). Evaluación del aprendizaje: ¿problema o herramienta? *Revista de estudios sociales*, (20), 93-98.
- Jiménez, N. E. L., y de Velásquez, A. V. P. (2011). Modernización curricular de la Universidad Surcolombiana: integración e interdisciplinariedad. *Revista Entornos*, (24), 103-122.
- Kingman Garcés, E., y Goetschel, A. M. (2014). El presidente Gabriel García Moreno, el Concordato y la administración de poblaciones en el Ecuador de la segunda mitad del siglo XIX. *Historia Crítica*, (52), 123-149.
- Klein, F. (2011). Las tensiones en la relación docente-alumno. Una investigación del ámbito educativo. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, (51).

- Kohlberg, L. (2008). El desarrollo de las orientaciones de los niños hacia un orden moral. *Desarrollo Humano*, 51 (1), 8-20.
- Kuhn, T. (1971). *La estructura de las revoluciones científicas*. Breviarios.
- Larrea, C. (1993). *The Mirage of Development: Oil, Employment and Poverty in Ecuador (1972-1990)*. New York: York University.
- Larrea, C. (2004). *Pobreza, dolarización y crisis en Ecuador*. Quito: Abya Yala.
- Larrea, C., Landín, R., Larrea, A. I., Wrborich, W., y Fraga, R. (2008). Mapas de pobreza, consumo por habitante y desigualdad social en el Ecuador: 1995-2006. *Metodología y resultados. Documento de trabajo*, 13-18.
- Larrea, E. (2014). *El currículo de la Educación Superior desde la complejidad sistémica. Curso: Estudio de pertinencia para las carreras universitaria*. Quito, Ecuador: CES.
- Lazo, J. (2014) Diseño en Ecuador, haremos historia. Cuenca. Universidad del Azuay. Recuperado de <https://www.haremoshistoria.net/invitados/peter-mussfeldt-diseador>
- Ledesma, M. (2003). *El Diseño Gráfico, una voz pública: (de la comunicación visual en la era del individualismo)*. Argonauta.
- Ledesma, M. (2018). Luces y sombras en la enseñanza del Diseño. Una reflexión sobre su transformación en saber universitario. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (67), 1-5.

- Leiva, C. (2005). Conductismo, cognitivismo y aprendizaje. *Revista Tecnología en Marcha*, 18(1).
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2015) *La estetización del mundo*. Barcelona: Anagrama.
- Llano Arana, L., Gutiérrez Escobar, M., Stable Rodríguez, A., Núñez Martínez, M. C., Masó Rivero, R. M., y Rojas Rivero, B. (2016). La interdisciplinariedad: una necesidad contemporánea para favorecer el proceso de enseñanza aprendizaje. *Medisur*, 14(3), 320-327.
- Lopes, A. C. (2014). *Teorías de currículo*. Cortez Editora.
- López J. (2003). *La relevancia de la vivienda social en el origen de la arquitectura contemporánea*. S/E.
- López, C., Benedito, V., y León, M. J. (2016). El Enfoque de Competencias en la Formación Universitaria y su Impacto en la Evaluación: La Perspectiva de un Grupo de Profesionales Expertos en Pedagogía. *Formación universitaria*, 9(4), 11-22.
- Lucas, K. (2015). *Ecuador cara y cruz Del levantamiento del noventa a la Revolución Ciudadana (1-2-3)*. Ediciones Ciespal.
- Luengo-González, E. (2017). *Hacia la síntesis de conocimientos. Interdisciplina, transdisciplina y complejidad*. S/E.
- Macchiarola, V. (2007). Currículum basado en competencias. Sentidos y críticas. *Revista Argentina de Enseñanza de la ingeniería*, 8(14), 39-46.

- Makirriain, J. M. Z. (2012). La transición del conductismo al cognitivismo. *EduPsykhé: Revista de psicología y psicopedagogía*, 11(1), 89-112.
- Maldonado, T. (1961) New develops in industry and training of dessigners. *Architect´s Yearbook*, pp. 173-80
- Malinowski, N. (2017). *Metodología de Rediseño Curricular Integrador*. S/E.
- Margolin, V., & Buchanan, R. (Eds.). (1995). *The idea of design*. MIT press.
- Margolin, V., & Margolin, S. (2002). A “social model” of design: Issues of practice and research. *Design issues*, 18(4), 24-30.
- Matthews, M. R. (2017). *La enseñanza de la ciencia: Un enfoque desde la historia y la filosofía de la ciencia*. Fondo de Cultura Económica.
- Maturana, H. (2008). *El sentido de lo humano*. Santiago, Chile: Ediciones Granica SA.
- Mazzeo, C. (2015). *¿Qué dice del diseño la enseñanza del diseño?* Buenos Aires, Argentina: Ediciones Infinito.
- Meggs, P., Purvis, A., y Devoto, A. (2009). *Historia del Diseño Gráfico: Philip B. Meggs y Alston W. Purvis; traducción de Alejandra Devoto*. Barcelona, España: Edición Español.
- Mera, V. R., y Vera, C. (2013). Análisis del comportamiento tributario de la industria gráfica del Ecuador, en el pago del impuesto a la renta (ir), valor agregado (IVA) y aranceles. Período 2008-2012 (Doctoral dissertation).

- Mercado, O. (2014). Notas para un diseño negativo: Arte y política en el proceso de conformación del campo del Diseño Gráfico. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (49), 39-50.
- Mertens, D. (2007). Transformative Paradigm Mixed Methods and Social Justice [Paradigma transformativo métodos mixtos y justicia social]. *Journal of Mixed Methods Research*, 1(3), 212- 225.
- Miranda, N. M. (2016). *Industria y diseño. Ideología de la hochschule für gestaltung Ulm 1953-1968* (Doctoral dissertation, Universitat Rovira i Virgili).
- Mitchell, W., & Malcolm, M. (1995). *Digital design media*. New York, Estados Unidos de América: John Wiley & Sons.
- Montagu, A., Pimentel, D., y Groisman, M. (2004). *Cultura digital: comunicación y sociedad*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Montero, A. M. (1998). Origen y desarrollo de las Escuelas de Artes y Oficios en España. *Historia de la Educación*, (17), 319-330.
- Montoya, B. C. (2007). Políticas educativas en clave histórica: la LOGSE de 1990 frente a la LGE de 1970. *Témpora: Revista de historia y sociología de la educación*, (10), 147-181.
- Montúfar, C. (2000). *La reconstrucción neoliberal: Febres Cordero o la estatización del neoliberalismo en el Ecuador, 1984-1988*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

- Mora, M., Miguel, J., y Osses, B. S. (2012). Educación artística para la formación integral: Complementariedad entre cultura visual e identidad juvenil. *Estudios pedagógicos (Valdivia)*, 38(2), 321-335.
- Moreta Sanz, L. (2016). *La forma del diseño: influencias de la Gestalt, a través de la Bauhaus, en la obra de Max Bill*. S/E.
- Moya, R. (1990). Un decenio de educación bilingüe y participación indígena: Ecuador. *Perspectivas: Revista trimestral de educación comparada*, (3), 369-381.
- Moyano N. (2016) *Industria y diseño. Ideología de la Hochschule Für Gestaltung Ulm 1953-1968* (Doctoral dissertation, Universitat Rovira i Virgili).
- Munari, B., y Cantarell, F. S. I. (1979). *Diseño y comunicación visual*. Gustavo Gili.
- Muñoz, M. J. (2011). Arquitectura, arte y función pública. *Portafolio*, 2(24), 58-71.
- Niemeyer, L. (2014). *Design Contemporâneo no Brasil: origens e instalacao. 2da ed.* Río de Janeiro: 2AB.
- Ojeda, A. V. (2009). Del reclame a la Publicidad. La transición hacia la modernidad publicitaria en la prensa periódica argentina entre 1862 y 1885/From «reclame» to advertising. The transition towards modern advertising in the argentine daily press between 1862 and 1885. *Pensar la Publicidad*, 3(2), 133.
- Oleas Montalvo, J. (2013). *Ecuador 1972-1999: del desarrollismo petrolero al ajuste neoliberal*. Santiago: Universidad Andina Simón Bolívar.

- Orbe, J., Caria, S., Legarda, D., Sánchez, J., Oleas, J., y Flor, G. (2016). *Buen vivir y cambio de la matriz productiva: Reflexiones desde el Ecuador* (Vol. 12). Ed. Universidad de Cantabria.
- Ortiz-Hernández, E. (2018). Retos y perspectivas del currículo integrado. *Cuaderno de Investigación en la Educación*, (21), 35-56.
- Otzen, T., & Manterola, C. (2017). Técnicas de Muestreo sobre una Población a Estudio. *International Journal of Morphology*, 35(1), 227-232.
- Pallés Pombar, E. (2017). Una aproximación al Art Nouveau.
- Palomino, W. A., Pulido, G. P., & Ramírez, M. A. J. (2017). El diseño curricular. Un estado de arte. *Pensamiento Americano*, 10(19).
- Paredes, A. A. J., y Gómez, M. A. S. (2015). Herramientas al servicio del archivo: Propuesta de directrices para el funcionamiento de los Archivos Universitarios del Sistema de Educación Superior. *MEMORIAS DEL PRIMER ENCUENTRO NACIONAL DE ARCHIVOS UNIVERSITARIOS*, 125.
- Peña, T. y Pirela, J. (2007). La complejidad del análisis documental. *Información, cultura y sociedad*, (16), 55-81.
- Peralta, J. M. M. (2017). El sistema educativo de los primeros jesuitas. *Arbor*, 192(782), 356.
- Pérez, A. E. R. (2017). Enseñar e involucrar: el uso del tiempo en el bachillerato en México. *Revista de educación*, (379), 115-144.

- Pérez, Z. P. (2011). Los diseños de método mixto en la investigación en educación: Una experiencia concreta. *Revista electrónica educare*, 15(1), 15-29.
- Pérez-Avilés, C., y Rizzo-González, M. (2016). Propuestas artísticas de las artes visuales del Ecuador desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(1), 139-154.
- Perrenoud, P. (2012). *Cuando la escuela pretende preparar para la vida, ¿desarrollar competencias o enseñar otros saberes?* Barcelona, España: Grao.
- Peters, R. S. (1970). *Ethics and Education (Routledge Revivals)*. Routledge.
- Pevsner, N. (1969). The Sources of Modern Architecture and Design. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 28(2), 259--260.
- Pezzini, I., & Gubler, J. (1984). Architecture in journals of the 'avant-garde'. Part 1. *Art Libraries Journal*, 9(1), 3-43.
- Piaget, J. (1970) *Piaget's theory*. S/E.
- PUCE. (21 de 08 de 2015). *Puce.edu.ec*. Obtenido de Puce.edu.ec: <http://www.puce.edu.ec/documentos/disenio/malla-curricular-carreras-disenio-grafico-Q031.jpg>
- Punin, M. I., y Rivera, R. D. E. (2014). Las primeras huellas del periodismo ecuatoriano. De la censura a la libertad de prensa. *Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, 1(2), 116-123.

- Quishpe, M. (2012). Los salesianos y el origen de los proyectos de educación técnica en Cuenca. *La presencia salesiana en Ecuador. Perspectivas históricas y sociales*, editado por Lola Vásquez, Juan F. Regalado, 263-306.
- Rama, C. (2006). La tercera reforma de la educación superior en América Latina y el Caribe: masificación, regulaciones e internacionalización. *Revista educación y pedagogía*, 18(46), 11-24.
- Ramírez, G., y Petruska, P. (2015). *Diseño y emoción. La vinculación de dos conceptos como propuesta cultural*. S/E.
- Ramírez, R. (2010). *Transformar la universidad para transformar la sociedad*. Quito: Indugraf.
- Resano, R. (2015). El diseño y el debate internacional sobre esta disciplina en el primer cuarto del siglo XX. *Revista además de*, 1(1).
- Rey, L. S., y Rey, S. S. (2015). La labor del profesorado desde la reflexión pedagógica. *Revista Colombiana de Educación*, 1(68), 211-227.
- Ricardo, J. E., Coloma, M. A. V., Maldonado, A. T. C., y Hurtado, L. A. C. (2018). Reflexiones acerca de la pertinencia e impacto de la educación superior en Ecuador desde su perspectiva actual. *Open Journal Systems en Revista: REVISTA DE ENTRENAMIENTO*, 3(3), 81-92.
- Richelle, M. (1992). Skinner, mentalismo y cognitivismo. *Anuario de psicología/The UB Journal of psychology*, (52), 3-16.

- Rocha Cáceres, R. (2016). El modelo educativo basado en competencias para la enseñanza del arte. *Educere*, 21(66).
- Rocha, J. (2014). *Pedagogía, um agente de Design* (Doctoral dissertation). Universidad de Lisboa. Lisboa.
- Rocker, I. M. (2010). *Emerging structures: information aesthetics and architectures of the digital medium*. Princeton University.
- Rodríguez Gallego, M. R. (2014). El Aprendizaje-Servicio como estrategia metodológica en la Universidad. *Revista Complutense de Educación*, 25 (1), 95-113.
- Rodríguez, J. (2002). Idea estética y negatividad sensible: la fealdad en la teoría estética de Kant a Rosenkranz (Vol. 3). Editorial Montesinos.
- Rodríguez, M. C. (2018). Comprender a Bourdieu: las estrategias sociales de capitalización. *Revista Colombiana de Sociología*, 41(2).
- Rodríguez, M., y Katuska, M. (2013). *Lineamientos generales para el Diseño Gráfico en el centro histórico de la ciudad de Las Tunas*. (Doctoral dissertation).
- Rodríguez, S. M. (2004). Desarrollo económico y capital humano: discusiones y aportaciones sobre la formación técnica de los trabajadores entre economistas y políticos españoles en el último tercio del siglo XIX. In *Historia de las ciencias y de las técnicas* (pp. 989-1002). Universidad de La Rioja.
- Rojas, R. V. (2015). Arquitectura para el aprendizaje en el siglo XXI. *Revista A+ C*, 6(6).
- Rom, J. A. (2016). El reto de la responsabilidad del diseño. *grafica*, 4(7), 0009-18.

- Rousseau, J. J. (1982). *Emilio* (Vol. 33). Edaf.
- Ruiz- Las, J. E. (1999). *Observando la modernidad desde la Edad Media*. Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València.
- Ruiz, G. (2013). La teoría de la experiencia de John Dewey: significación histórica y vigencia en el debate teórico contemporáneo. *Foro de Educación*, 11(15), 103-124.
- Ruiz, O. (1990). *UCER, Historia y proyección*. UCER. Riobamba
- Ruíz-Corbella, M. (2014). Responsabilidad Social Universitaria y función docente: aproximación a la responsabilidad social del profesorado universitario. *Jornadas Internacionales de responsabilidad Social Universitaria*. Universidad de Cádiz. Recuperado de goo.gl/BrPU26.
- Ruskin, J. (1964). *Las siete lámparas de la arquitectura* (No. 72.01).
- Sánchez Baena, J. J. (2009). *El terror de los tiranos. La imprenta en la centuria que cambió Cuba (1763-1868)* (Vol. 15). Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Sánchez Ramos, M. E., y Aguilera Morales, J. M. (2006). La enseñanza del Diseño Gráfico en base a las competencias profesionales. *Actas de Diseño Nº8*, 4, 140-142.
- Sánchez, A. C., Ramírez, H., y Rincón, A. (2008). Los Nueve Eventos de Instrucción de Robert Gagné. *Colombia: Universidad de los Andes*. Accedido en: www.brd.unid.edu.mx/tag/los-nueve-eventos-deinstruccion-robert-gagne.

- Santamaría, J. D. S. (2015). Perspectivas del diseño en las universidades colombianas. *Revista Kepes*, 237-252.
- Sarriugarte Gómez, I. (2009). De la Vanguardia a la Posmodernidad: Cambios conceptuales en torno al arte primitivo. *Razón y Palabra*, 14(70).
- Satué, E. (1988). *El Diseño Gráfico: desde los orígenes a nuestros días*. Madrid, España: Alianza editorial.
- SENPLADES. (2015). *8 años Revolución Ciudadana*. Quito: Senplades.
- Solís, M. (2004). Reflexiones en torno a la producción de sentido en el mundo moderno: una lectura de Modernidad, pluralismo y crisis de sentido de Peter Berger y Thomas Luckmann. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*.
- Soto Arias, G. (2017). *Posmodernismo y posmodernidad*. Retrieved Abril 25, 2018, from Academia.Edu: https://www.academia.edu/9176322/POSMODERNISMO_Y_POSMODERNIDAD?auto=download
- Spitz, R. (2002). *HfG Ulm: the view behind the foreground: the political history of the Ulm School of Design, 1953-1968*. Edition Axel Menges.
- Stenhouse, L., Sacristá, G., & Guerra Miralles, A. (1975). *An introduction to curriculum research and development*. spa.
- Suárez, D. Q. (2012). La universidad ecuatoriana en la transición hacia la sociedad del Buen Vivir basada en el bioconocimiento. *IA UniVERsiDAD*, 195.

- Sullivan, P. (1987). *Newspaper Graphics*. IFRA Publications Department. Darmstadt. Germany
- Tobón, S. (2006). *Competencias, calidad y educación superior*. Coop. Editorial Magisterio. Torelli, D. P. (2004). *La Bauhaus y el diseño*.
- Torres, R. M. (2005). *Analfabetismo y alfabetización en el Ecuador: opciones para la política y la práctica*. Instituto Fronesis.
- UASLP. (2013). *Propuesta reestructuración curricular Diseño Gráfico*. San Luis Potosí, México: UASLP.
- UNACH. (13 de enero de 2015). *Dgrafico.unach.edu.ec*. Obtenido de Dgrafico.unach.edu.ec:
http://dgrafico.unach.edu.ec/index.php?option=com_content&view=article&id=118&Itemid=579
- UTC. (15 de 10 de 2015). *Utc.edu.ec*. Obtenido de Utc.edu.ec:
<http://www.utc.edu.ec/Portals/0/carlos%202015/DICIEMBRE/DISEN%CC%83O%20GRAFICO%20MALLA.pdf?ver=2015-10-15-121015-663>
- Vaillant, D. (2016). El fortalecimiento del desarrollo profesional docente: Una mirada desde Latinoamérica. *Journal of Supranational Policies of Education*, 5(1), 5-21.
- Valderramas, R. (2014). *Memória da produção em design gráfico na cidade de Bauru:(1987 a 1990)*. S/E.

- Valencia, M. M. A. (2000). La triangulación metodológica: sus principios, alcances y limitaciones. *Investigación y educación en enfermería*, 18(1), 13-26.
- Venturini, J. (2017). Emergencia de prácticas técnicas, teóricas y políticas en el campo: dificultades de aprendizaje. *Didáskomai-Revista de Investigaciones sobre la Enseñanza*, 7, 57-73.
- Vicuña Izquierdo, L. (2000). *Política económica del Ecuador: dos décadas perdidas, los años 80-90 (Vol. 10)*. Guayaquil: Escuela Superior Politécnica del Litoral.
- Vygotsky, L. (1978). *Mind in society*. S/E.
- Villa, G. A. (2011). Cualificación en diseño. Entre la proyección y la fabricación. *Revista de Arquitectura*, 13 (ene.-dic. 2011), 73-79.

Anexos