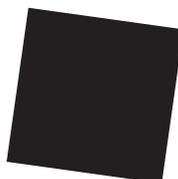




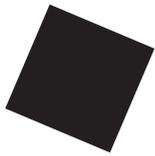
SIN RAZÓN NI CAUSA

Diseño y ~~DECONSTRUCCIÓN~~ en la era digital.



Proyecto de título con mención Diseño gráfico.
Presentada por: **Francisco Esteban Lagos.**
Dirigida por: **Mauricio Vico S.**
Santiago de Chile, Julio de 2022.

Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Escuela de Diseño Universidad de Chile.



SIN RAZÓN NI CAUSA

Diseño y Deconstructivismo en la era digital.

Autor e ilustraciones

Francisco Esteban Lagos

Profesor guía

Mauricio Vico S.

Santiago de Chile, Julio de 2022

Índice.

7	Prefacio Nietzsche.
9	Introducción.
	Capítulo I.
21	1.1.- El Diseño en su aspecto mercantil y fiscal.
25	1.2.- Desarrollo del Diseño en el proyecto moderno.
	Capítulo II.
43	1.3.- Jacques Derrida y la Deconstrucción.
	Capítulo III.
61	1.4.- La estética de la Deconstrucción.
	Capítulo IV.
73	1.5.- La Deconstrucción es inventiva.
	Capítulo V.
83	1.6.- La gestión del conocimiento.
97	Conclusiones.
111	Citas.
147	Citas imágenes.
157	Bibliografía.

También vosotros, oh utilitaristas, no amáis lo útil, sino el vehículo de vuestras inclinaciones, ¿es que también vosotros encontráis propiamente insoportable el ruido de sus ruedas?

Nietzsche, *Más allá del bien y el mal*.



Obituario. Anna Calvera Sagú (1954-2018).

1



Entrevista a Raquel Pelta. (2016).

2

Introducción.

Antes de comenzar quería agradecer a mi profesor Mauricio Vico que con paciencia prestó atención a mi investigación y compartió conmigo el libro *Lo bello de las cosas*, de la que alguna vez fue su profesora en España, Barcelona, me refiero a la Investigadora y Diseñadora Anna Calvera¹ que junto con Raquel Pelta², por medio de los capítulos *Introducción Materiales para una estética del diseño* una de las escritoras del libro, (Anna Calvera) y el capítulo *No hay nada fuera del texto Jacques Derrida: Diseño gráfico y deconstrucción* (Raquel Pelta) inspiraron a realizar el presente estudio crítico y permitieron una guía necesaria a la compleja realidad actual frente al Diseño y también la revisión de otros textos como *De la gramatología* y *Psyché. Invenciones Del Otro* del autor Jacques Derrida para profundizar los aspectos estéticos filosóficos de la Deconstrucción.

Este estudio crítico ofrece un novedoso planteamiento teórico sobre la estética del Diseño en el siglo actual. La investigación se concentra en las diversas ideas filosóficas que surgen del Deconstructivismo. La disposición filosófica y los resultados no exponen verdades absolutas sobre la naturaleza del Diseño. La presente investigación busca en primer lugar dar explicaciones a las bases filosóficas que sustentan el proyecto moderno, para ello se pone en tensión el discurso del posestructuralismo y la “negación” de este proyecto. Se asume desde la deriva del Deconstructivismo que existe una deslegitimación en las bases que sustentan dicho proyecto.

Sabemos que la Modernidad fue un proyecto filosófico, ideológico y político global que no se había alcanzado hasta el siglo XVIII. Con el Iluminismo, nace el ideario común de arribar a la felicidad y libertad humana a partir del proyecto basado en el dominio de la naturaleza a través de la razón. Esta razón está centrada en el sujeto que se pretende centro del mundo. La industria cultural pone en práctica sarcásticamente el concepto de unificación cultural de algunos filósofos que oponían a la masificación

También se revisará la configuración de una estética del Diseño, la configuración de una estética del Diseño requiere de un proyecto interdisciplinar que concencie y pueda combinar o sumar las teorías estéticas del arte, a falta de mayores estudios de una estética del Diseño debido a su desconsideración como género artístico y, en otros casos, a su depreciación como arte menor. Por otra parte en el mercado actual la artísticidad de algunos artículos responde muy a menudo a requerimientos de marketing³. El paradigma posmoderno de lo visual, más lejos del dogmatismo de la historia del arte, amplía sus territorios sin explorar en el Diseño y en los medios de comunicación, la unión de Diseño y tecnología refuerzan sus lazos en la Era digital.

El estudio e investigación de las relaciones entre el Diseño y el arte fijan las diferencias y también la posibilidad de unión según las obras de algunos autores en el lenguaje como es el caso del filósofo Jacques Derrida. En los años setenta y ochenta muchas personas relacionadas a las áreas del Diseño gráfico inclinaron sus intereses hacia la filosofía del lenguaje para encontrar nuevas metodologías con las que desarrollar su trabajo. La modernidad en el siglo XX trajo consigo que el Diseño estuviera en relación con el estructuralismo, en cambio el Diseño posmoderno lo hizo con el posestructuralismo y más concretamente con la Deconstrucción introducida por el filósofo Jacques Derrida.

La presente investigación contribuye al debate sobre la actualidad estética abordando diferentes enfoques del polémico concepto de deconstrucción en función del Diseño. Esta categoría es de referencia casi obligatoria cuando se habla sobre teoría estética contemporánea, forma parte de su nuevo aparato conceptual y expresa bien la nueva realidad que no tiene análogos históricos en lo que antes llamaban arte, estética y cultura.

La elaboración del concepto de la Deconstrucción, el análisis de cómo funciona esa nueva forma del pensamiento crítico, el método creativo de la interpretación como de la producción del texto artístico, nos permite entrar en la codificación⁴ de diversas formas y producciones en Diseño y arte que se verán en la investigación.

El carácter creativo-inventivo de la Deconstrucción, se asimila con lo que la estética clásica llamaba la creación artística que se desarrolla en el Capítulo tres que se ha denominado "*La deconstrucción es inventiva*". La Deconstrucción es inventiva o simplemente no existe. La única invención posible es la invención de lo imposible. La invención de

los nuevos lenguajes, géneros y estilos artísticos. La confusión de los diferentes lenguajes, géneros, estilos de la literatura, Diseño, arquitectura, pintura, teatro, cine y otros. La aniquilación de las fronteras entre ellos.

A decir verdad, los rasgos principales del arte actual son rasgos característicos de la Deconstrucción, tales como la ironía, la mezcla de fragmentos, de estilos, de citas, de estereotipos y que también podrían asimilarse a las nuevas tendencias en el Diseño. La verdad a inventar, es ante todo el carácter de nuestra relación a la cosa misma y no el carácter de la cosa misma.

Inventar es producir la iterabilidad y la máquina de reproducir, en un número indefinido de ejemplares, utilizables fuera del lugar de invención, a disposición de sujetos múltiples en contextos variados. Estos dispositivos pueden ser instrumentos simples o complejos. Así, también procedimientos discursivos, métodos, formas retóricas, géneros poéticos, estilos artísticos, y otros. Y por eso, son todos los casos, "historias": una cierta secuencialidad que debería tomar una forma narrativa al repetir, recitar, re-citar. Se debe poder contarla y rendir cuenta según el principio de razón.

Por otra parte, haber inventado por lo menos algo rompería bastante con las reglas, el consenso, la buena educación, la retórica de la modestia, en fin con todas las convenciones de la socialidad. Inventar ha significado siempre "volver a encontrar por primera vez".

Una invención sorprende o perturba las condiciones estatutarias y vemos entonces la paradoja de que toda invención debería burlarse del estatuto, pero no hay invención sin estatuto. Esto nos podría llevar a la siguiente pregunta ¿cuáles pueden ser los efectos desconstructores de una invención? ¡Es necesario inventar no tanto crear!

Por otra parte, la invención de una nueva tecnología introduce un nuevo o diferente principio para alcanzar un propósito. Este nuevo principio es el portador de la novedad. La invención tiene una lógica o estructura general que puede llevarse a cabo de diferentes formas. Además, debemos poner atención a la Gestión del Conocimiento (G.C), una disciplina emergente que se define ampliamente como un conjunto de actividades y procesos que fortalecen el intercambio de información y experticia dentro de una organización o grupo de profesionales, con el fin de mejorar el rendimiento de la organización o los resultados de un proyecto⁵. Se puede decir que el conocimiento y la capacidad para absorber nueva información son parte principal del

siglo XXI y el triunfo irá por quién logre el uso sabio del conocimiento. Mientras la gestión del conocimiento se ocupa de lo que ya se sabe, la innovación se ocupa de lo que no sabemos todavía y está por descubrirse.

Pero la innovación solo tiene lugar cuando gestionas el conocimiento que tienes y aprendes cosas nuevas.⁶ Una sociedad del conocimiento se refiere al tipo de sociedad que se necesita para competir y tener éxito frente a los cambios económicos y políticos del mundo moderno⁷. En este contexto el Diseño se plantea como una disciplina que representa la combinación de conocimientos, éste es un recurso con una alta capacidad de reutilización de acuerdo con las posibilidades de combinación, recombinaciones que se pueden realizar por medio de estas operaciones para así generar, compartir y utilizar e incorporar a los recursos aumentando su valor.

La investigación se enfocará en las teorías de la Deconstrucción reflexionando sobre sus recursos argumentativos para la mejora en el desempeño creativo en la labor del diseñador y en las teorías de la G.C como un recurso estructural adecuado al Diseño deconstructivista por su capacidad inventiva. Con el fin de proporcionar una suma de herramientas discursivas y argumentos lógicos que alimenten la capacidad de absorción y la habilidad de la persona de reconocer el valor de lo nuevo.

En resumen, para clarificar las relaciones en cuestión, comenzaremos por señalar que los aspectos estéticos son los que determinan la decisión del comprador. La expresión y la estética en tanto a decisiones corresponde al Diseño como lo define el marketing y la innovación estética es probable que sea una cuestión de marketing. El Diseño como origen busca una relación entre su función y forma. Se puede decir en resumen que lo bello está en un margen comercial. La belleza producida por la industria es un ornamento superficial, exterior y embellecedor, en definitiva, un acabado, un estilo. La devaluación y el empobrecimiento de las propuestas del Diseño en manos del marketing produjeron unas concepciones estéticas de segunda mano. El origen de esta devaluación estética proviene de la oposición antagónica entre arte y estética. Al oponer la belleza a la utilidad, y la perfección de la forma artística al contenido ideológico. No es hasta mediados del siglo XIX en Inglaterra que el Diseño comienzan a tener los primeros atisbos con cierta estética y que con la llegada de la revolución Industrial tomará un rumbo alejada del concepto clásico de estética asociada al arte, sin embargo, las propuestas Diseño venían a reconstruir una estética de lo cotidiano algo que había dejado atrás el romanticismo dejándolo como un oficio con la llegada de la Revolución Industrial desde

entonces se organiza el estándar de calidad. La universalidad de la razón por sobre las singularidades culturales de los pueblos por medio de la producción industrial cambió radicalmente la epistemología productiva, esta razón está centrada en el sujeto que se pretende centro del mundo.

El espíritu del puritanismo había penetrado y daba a la sociedad inglesa de la clase media la fuerza moral para llevar a cabo el vasto trabajo material de la Revolución Industrial. Un proyecto que a la larga es una teoría del lujo moderno. Su filosofía racionalista de concepción estética funcionalista su Estilo moderno, ha sido una versión reconocida por la historia del arte con inclinaciones a servir más que interpretar. Un discurso de Dominación-normativa al que se le atribuye las siguientes categorías Socrática (hiper-funcionalistas, donde belleza = utilidad), Platónica (morfología basada en un ideal de la forma geométrica), Newtoniana (mecánica), Cartesiana (racionalista). Universalista (anti-regionalista). Anti-histórica (negadoras del pasado). Tecnológicamente científica (físico-matemáticas). Mesiánica (salvadora del proyecto de la humanidad). Democrática (para toda la sociedad).

Iluminismo del siglo XVIII que suscita una organización de la sociedad marcada por las clases sociales, donde la clase burguesa busca dominar la cultura por medio de las artes y la estética, que define la posición y el nivel estético cultural del sujeto, un sistema de unicidad de acuerdo a los niveles económicos de cada individuo. Es revelado el misterio, es un plan para esquematizar, aunque la planificación es de hecho impuesta por la inercia de una sociedad irracional a pesar de eso imponen toda su racionalización, el filósofo Theodor Adorno se refiere a lo que en realidad es este sistema de planificaciones irracionales impuestas por la razón, la racionalidad técnica hoy es la racionalidad de la dominación.

El Diseño como lo entendemos desde la revolución industrial, permite que se cree una matriz única, es decir, una forma original del objeto que es la base desde la cual se realizan después múltiples copias industriales, la jerarquía de las cualidades seriadas que se ofrecen al público sólo sirven para cuantificar de manera más completa, de esta forma es como el concepto de "nivel" aparece para remarcar aún más diferencias sociales. Los consumidores se dividen como material estadístico en áreas rojas, verdes y azules según el grupo de ingresos. Más que un capitalismo digital, capitalismo del conocimiento. Cualquiera que sea el poder de la tecnología y la ciencia, estos son dispositivos que funcionan dentro de una máquina política. Los países de los suburbios no solo están controlados

y comandados por las finanzas, sino también por el monopolio de la tecnología y la ciencia estrictamente en manos de los oligopolios (la ley también ha puesto a su disposición el arma de la "propiedad intelectual").

Las disciplinas del Diseño posmoderno estuvieron en contacto con el posestructuralismo concretamente con la Deconstrucción teoría filosófica de Derrida. La Deconstrucción es una teoría de pensamiento caracterizado por la complejidad y la fragmentación, auténtico símbolo de la estética finisecular, se planteó en su origen como superación de los excesos analíticos del estructuralismo. Según la teoría de la Deconstrucción el significado lingüístico es inestable e indeterminado la interpretación está más cercana a ser un juego.

La teoría de la Deconstrucción va dirigida a la búsqueda de las contradicciones a través del análisis de los elementos formales del texto. En general la Deconstrucción sería una manera crítica de mirar la realidad que cuestiona el sistema denominado proyecto moderno y sus crisis de legitimidad. Es cierto que la Deconstrucción expone una contienda contra toda la filosofía occidental con su inacabable pesquisa del logocentrismo, desde su fundador Platón, incluyendo a Aristóteles, Kant, Hegel, hasta Wittgenstein y Heidegger. Una característica de la Deconstrucción importante para el Diseño gráfico es su aproximación al lenguaje al que le atribuye el poder de construir y no solo transmitir significado. El Deconstructivismo sostiene que cualquier texto es incomprensible. Cada palabra, cada frase, el modo como la colocamos en la oración, engendra ambigüedades confusas que eluden la claridad y la precisión. **No hay hechos, sino interpretaciones.**

El concepto de "archiescritura" irrumpe en el texto y en el pensamiento como exigencia, primero de someter a cuestión todo concepto del lenguaje dominado por el significado, deconstruir el sistema de oposiciones conceptuales de la metafísica que ha subordinado la escritura al habla, el concepto de "desprecio de la escritura" al que se relaciona directamente el "Logocentrismo". Para Derrida este desprecio es responsable no solo de la historicidad de la historia, por tanto de su inscripción en un tiempo lineal, sino también de la dirección logocéntrica o dicho de otra manera de su posicionamiento como *logos* (verdad/razón/ley).

14

Posicionamiento que establece pares opuestos por ejemplo lo bello y horrible, lo funcional y estético. Legado de la metafísica que desde Platón se sustenta entre lo sensible e inteligible. Derrida propone hacer una Deconstrucción de esta antinomia que parece "natural"

a toda reflexión filosófica y fuerza a reconocer sus limitaciones. La Deconstrucción de Derrida es un modo de cuestionar las instituciones sociales, los dispositivos formales y las metáforas centrales de la representación, para él todo el pensamiento intelectual desde Platón a nuestros días se basa en la idea de un centro. Los centros, ignoran, reprimen, marginan aquellos elementos no estimados centrales, rigen el pensamiento tanto en la vida diaria como en la filosofía ciencia o la teoría, los opuestos crean categorías permanentes y estables. El término *différance* "diferir" y "discrepar" de Derrida nos dice que el lenguaje depende de la interacción de las diferencias entre un término y otro. El término *différance* produjo un movimiento que inserta la temporalidad en el texto en constantes simulacros y de presencias que se dislocan para remitirse a otros es lo que Derrida denomina "huella". Conocemos el mundo por el "espejo del lenguaje" que ineluctablemente distorsiona lo que pensamos y escribimos. Esto equivale, con todo rigor, a destruir el concepto de "signo" y toda su lógica. La interpretación, está más cercana a la fantasía, dentro del juego de interpretaciones puede ser tomada *fármakon* como antídoto o simplemente acabar con esa jerarquía.

En *Fedro* obra de Platón la verdadera sabiduría y la apariencia de la sabiduría es una de las primeras versiones de la oposición entre el lenguaje hablado y el escrito, Grecia permanecería en muchos sentidos, en el estadio de la cultura oral, los documentos públicos más complejos que podían ser escritos eran las leyes o decretos, que por su naturaleza estaban a la vista del público de modo permanente, los textos literarios tenían una circulación restringida y solo eran leídos por una minoría. En *Fedro* se plantea la imposibilidad de la escritura, y Platón en varias ocasiones, incluso la condena, negando sus propias obras. "No hay ninguna obra de Platón, y jamás la habrá. Lo que actualmente se designa con este nombre es de Sócrates, escrito en el tiempo de su hermosa juventud". Tanto Platón, Jean-Jacques Rousseau y Ferdinand de Saussure sostienen una actitud despectiva a la escritura, son estos tres autores los que definen las tres "épocas" de la exclusión y humillación de la escritura. Derrida muestra que: ¡la "verdadera" sabiduría hablada en el Diálogo de Platón se caracteriza a través de las metáforas prestadas de la escritura! "Las "metáforas de Platón" son exclusiva e irreductiblemente escriturales".

15

La mayor parte de la población en la antigüedad poseía un nivel de alfabetización bajo o medio y que la inmensa mayoría siguió utilizando las formas de comunicación oral. Se relaciona la escritura con la ideología de la clase dominante de la antigüedad. La escritura como un instrumento

de “poder y explotación de los pocos sobre los muchos”. El desprecio a la escritura, como lo plantea Sócrates: “Lo mismo les pasa a las palabras escritas. Se creería que hablan como si pensarán, pero si se les pregunta con el afán de informarse sobre algo de lo dicho, expresan tan sólo una cosa que siempre es la misma.” Derrida, aprovechando la interpretación “doble” de la palabra *fármakon*, cambia el significado negativo de la escritura por el positivo la escritura, por su naturaleza, siempre es contradictoria, funciona a través de la diferencia, de la descomposición del *Logos*. Y jesa es su gran ventaja! ¡No importa qué significa el texto, sino cómo adquiere un sentido!. Al subordinarse al *Logos* se pierde la cosa más valiosa de la escritura, su esencia lúdica, metafórica y, podemos decir, estética.

Una invención supone siempre alguna ilegalidad, la ruptura de un contrato implícito, introduce un desorden en el apacible orden de las cosas, perturba los bienestares. Haber inventado por lo menos algo rompería bastante con las reglas, el consenso, la buena educación, la retórica de la modestia, en fin con todas las convenciones de la socialidad. Una invención viene a encontrar por primera vez. Todo el equívoco se vuelca sobre la palabra “encontrar”. Encontrar es inventar cuando la experiencia de encontrar tiene lugar por primera vez. Agencia a partir de una reserva de elementos existentes y disponibles, dentro de una configuración dada. Evento sin precedentes cuya novedad puede ser o bien de la cosa encontrada, inventada, un dispositivo técnico que no existía antes, una institución o bien el acto y no el objeto, el objeto de “encontrar” o de “descubrir”. Pero en los dos casos, según los dos puntos de vista (objeto o acto), la invención no crea una existencia o un mundo como conjunto de los existentes, no tiene sentido teológico de una creación de la existencia como tal *ex-nihilo*. Está configuración, está totalidad ordenada que hace posible una invención y su legitimación, plantea todos los problemas que ustedes saben y que se denominan totalidad cultural, *Weltanschauung*, época, episteme, paradigma, etc.

Si una invención sorprende o perturba las condiciones estatutarias, vemos entonces la paradoja de que toda invención debería burlarse del estatuto pero no hay invención sin estatuto. La invención en general al ser esto o aquello, al reconocerse tales criterios y disponiendo de tal estatuto este acontecimiento singular es exactamente una invención. Una invención que no se dejaría dictar, ordenar, programar por esas convenciones sería desplazada, fuera de puesto, fuera de propósito, impertinente, transgresiva. Y sin embargo, algunos se tentaron con cierta prisa afanosa, a replicar que justamente no habrá hoy invención más que a condición de esta

desviación: incluso de esta inconveniencia, dicho de otro modo a condición que la invención transgrede, para ser inventiva, el estatuto y los programas que hubiésemos querido asignarle. La invención instauradora debería desbordar, ignorar, transgredir, negar el estatuto que hubiésemos querido asignarle o reconocerle con anterioridad debería producir un dispositivo de desarreglo, abrir un lugar de perturbación o de turbulencia para todo estatuto que le fuera asignable en el momento en que sobreviene.

La invención, ¿No es ella entonces espontáneamente desestabilizadora, incluso desconstructora? La pregunta sería entonces la siguiente: ¿cuáles pueden ser los efectos desconstructores de una invención? o inversamente: ¿en qué, un movimiento de desconstrucción lejos de limitarse a las formas negativas o desestructurantes que se prestan a menudo con ingenuidad, puede ser inventivo en sí mismo o la señal de una inventividad en obra en un campo sociohistórico? Es necesario inventar no tanto crear, imaginar, producir, instituir sino más bien inventar y es en el intervalo entre estas dos significaciones (inventar/crear, inventar/producir, inventar/instituir, inventar/imaginar, etc.) que reside precisamente la singularidad de ese deseo de inventar. Inventar no es esto o aquello, tal *tekhné* o tal fábula, sino inventar un mundo nuevo, otro hábitat, otra humanidad, otro deseo incluso otro Diseño.

La G.C es el Diseño y ejecución de proyectos de innovación para crear objetos, productos y servicios basados en el conocimiento. Entorno de un sistema sinérgico, que corresponden a las funciones de producción, almacenaje y circulación definidos como parte del "Ciclo de Gestión del Conocimiento". Los Sistemas de la G.C desarrollan dimensiones del mismo para su mejoramiento y actualización. Los síntomas iniciales de la nueva economía basada en el conocimiento aparecen en la década de los setenta con la aparición de los primeros computadores. Esta era actual es llamada la digitalización, la virtualización y es la convergencia entre la informática, las comunicaciones, la información y la conectividad. El nuevo paradigma conlleva la idea de la acción, la capacidad para generar conocimientos sobre su realidad y entorno, la capacidad de utilizar dicho conocimiento en un proceso permanente. El conocimiento y la velocidad en su actualización pasan a ser factores dinamizadores de la sociedad.

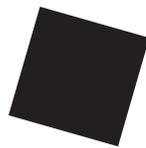
17

La G.C le da una cierta estructura y un orden que soporta dicha dinámica con el fin de que no se transforme en un caos o entropía, más bien en un caos controlado. De esta forma los individuos fortalecen sus espacios de acción, en dónde se da la mayor innovación y por lo

tanto, es previsible un mayor grado de anarquía. Además, asegura la circulación del conocimiento entre los diferentes sistemas, legal organizacional y de innovación y las demandas que cada uno tenga acerca de este recurso del conocimiento. Cuando el sistema legal o organizacional es mayor en tamaño o influencia, puede anular la dinámica de innovación así el sistema global se torna lento, incapaz de responder a los cambios de las nuevas demandas del medio y este tiende a perder legitimidad para sus propios usuarios o beneficiarios.

Los sistemas de innovación presentan una dinámica mayor y su éxito va a depender de las formas en que se gestione las actividades que se dan dentro de este. El conocimiento necesita de un contexto compartido, un medio para crear significados, a su vez, por la misma interacción se producen cambios y se crean nuevos contextos o espacios de conocimiento y aprendizaje. Por lo tanto, la clave para entender un contexto, es conocer el lenguaje verbal y no verbal y los significados surgidos de esa interacción o sea el conocimiento local tácito.

En la dimensión tácita el conocimiento se encuentra en las personas y es difícil de articular y codificar de alguna forma que pueda ser comprensible para otros, surge de los cambios que estas personas realizan a la forma de hacer las cosas, de su experiencia cuya incidencia se evidencia en el desempeño y a la capacidad de dar respuestas eficientes ante nuevos problemas o desafíos. Este tipo de conocimiento es una de las bases de los bienes intangibles y es la principal fuente de recurso de los sistemas de innovación, por lo tanto, a mayor conocimiento tácito, mayor valor tendrá el proyecto. Por lo tanto expuesto brevemente lo investigado ahora podemos revisar de manera más exhaustiva las ideas expuestas anteriormente estas se explicarán en cuatro capítulos donde el primero trata de *Jacques Derrida y la Deconstrucción* el segundo de *La estética de la Deconstrucción* luego en tercer lugar se desarrollará el tema *La deconstrucción es inventiva* para concluir con la disciplina *La gestión del conocimiento* un recurso para dar cierta estructura al contenido anterior con potencialidades de reinención en innovación.





HAPPY BRANDING BLUE [@ eikekoenig] 3`

Capítulo I.

1.1.- El Diseño en su aspecto mercantil y fiscal.

Las decisiones estéticas y expresivas corresponden al Diseño, ir más allá de lo bello, de su margen comercial y su origen entre su función y forma ello nos lleva a la pregunta ¿podrá el Diseño reinventarse?.

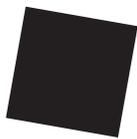
La estética en cuestión de moda es el margen de la sensibilidad compartida, en el mundo han sido los aspectos estéticos los que determinan la decisión del comprador por sobre la media, es si o si una opción que afecta hondamente a los sentidos culturales. De todos modos no existe estudio que diga que la innovación estética se remite a cuestiones de moda. La innovación estética es probable que sea una cuestión de marketing. La expresión y la estética en tanto a decisiones corresponde al diseño como lo define el marketing⁸. Cuan grande es la responsabilidad estética y económica del Diseño que las decisiones estéticas le permiten seguir ejerciendo un valor cultural en el sentido más fuerte y amplio del término que se establece en una relación entre calidad y límites⁹.

Se mira con recelo el tema de qué aporte hace realmente el Diseño y su vínculo inquebrantable entre función y forma. La aportación real del Diseño: la capacidad para darse cuenta y observar los cambios constantes en las funciones y la manera de vivir de la gente en sus gustos y manera de ver es posible poner en tela de juicio esta cuestión, ¿en qué consiste la innovación estética?. ¿Qué tanto se alejó el Diseño de su proyecto de modernidad hasta el día de hoy?, tan importante de saber contribuir activamente y hacerse cargo de la mejora estética del mundo contemporáneo tornándose un medio habitable y un paisaje que satisfaga y cultive lo más humano de las personas.

Muchas veces el Diseño cae en asuntos ornamentales o en la lógica de las proporciones o la psicología del color pero vamos más allá, el Diseño debe ser más que un tema de formas y composición ¿podrá el Diseño ir más allá y reinventarse a tal punto de acercarse o ser las artes del futuro?, de distanciarse de su valor primordial, la función, herencia de la razón modernista.

El Diseño como origen en su concepción clásica y como la concibieron los maestros de una de las más importantes escuelas de Diseño la Bauhaus, buscaba una relación entre su función y forma, esto es una aportación formal referida a la apariencia ornamental del producto. La estética kantiana, la entendía "como la comprensión de la forma y todo lo sensible". No hay duda que entre forma y estética hay una conexión muy fuerte.

La cuestión es si Diseñar, y tomar decisiones estéticas ¿se reduce a añadir superficialmente belleza a los objetos de manera innovadora? Se puede decir en resumen, lo bello hoy está en un margen comercial, aunque la belleza producida por la industria sea un ornamento superficial, exterior y embellecedor, en definitiva, un acabado, un estilo (*Styling*) decidido por un plan de marketing. ¿Este tipo de propuestas en el área del Diseño pueden lograr innovación estética? Para entender de mejor forma como llega el Diseño a reducir la estética a un plan de *Styling* daremos una mirada a lo que fue el siglo XVIII, XIX e inicios del XX.





El caminante sobre el mar de nubes (1818).⁴

1.2.- Desarrollo del Diseño en el proyecto moderno.

La devaluación y el empobrecimiento de las propuestas del Diseño en manos del marketing produjeron unas concepciones estéticas de segunda mano y alejó al Diseño de su valiosa misión fundamental de participar activamente en la estética contemporánea, de cuidar del paisaje tornandolo habitable cultivando lo más humano de las personas.

El origen de esta devaluación estética proviene de la tradición filosófica clásica, que Kant revitalizó insistiendo en la inutilidad de la belleza de la obra de arte frente a la vulgaridad utilitaria de los objetos cotidianos (o de aquellos objetos creados por el diseño)¹⁰.

Oposición antagónica entre arte y estética es gracias a la influencia de Kant en los siglos XVIII y XIX. Vale la pena recordar en ese sentido el periodo casi fundacional de la estética en la que:

La lucha contra las doctrinas místicas del medioevo occidental sobre la “belleza divina” (Agustín, Tomás de Aquino) se fueron desplegando las tendencias realistas humanitarias en las obras de los pensadores, escritores y artistas de la época del Renacimiento. Superando las ideas de la estética aristocrática, afirman el nexo del arte con la vida real los teóricos de la Ilustración (W. Hogarth, Diderot, Rousseau, Winckelmann, Lessing, Herder), así como los continuadores de sus tradiciones Schiller y Goethe. Al oponer la belleza a la utilidad, y la perfección de la forma artística al contenido ideológico, Kant ejerció influencia sobre el desarrollo de la estética formalista¹¹.

La lucha contra las doctrinas místicas (irracionales) son las que exponen los filósofos nombrados (W. Hogarth, Diderot, Rousseau, Winckelmann, Lessing, Herder) y comienzan un recorte efectuado por la Modernidad y el Romanticismo¹² desde mediados del 1800 en Alemania, Francia e Inglaterra. Eso ocurría justo antes de que existiera la estética como tal, en este periodo se definiría el debate estético fijándose en las

capacidades educativas que las experiencias estéticas tenían para las facultades humanas y el desarrollo de potencialidades intelectuales de apreciación de las obras de arte y objetos de lujo¹³ como también la manifestación del lujo en los objetos, la educación del gusto y la diversidad de gustos existente o la incidencia económica en el factor estético. Este campo de pensamiento se llamo “Estética filosófica” que se ocupa del conocimiento sensible o estético, fue descrito por Alexander Gottlieb Baumgarten¹⁴, en este estadio se separa el arte de la estética. La estética se considera como la densidad y calidad cultural de las obras de arte, en esta etapa el Diseño no es más que un ornamento, es considerado un arte menor o arte falso; “Arte aplicado a lo decorativo”, un arte popular mientras que el Arte verdadero centra sus reflexiones en lo bello y sublime y se caracteriza por expresar estados de ánimo y sentimientos, la intensidad emocional¹⁵. Un gran antecedente perteneciente a esta época en tanto a estéticas aplicadas al Diseño decorativo es el:

El separatismo vienes, típico de Viena y Austria (fue el vínculo del Art Nouveau con el Racionalismo), poniendo énfasis en la construcción matemática -con una geometría bidimensional que anticipa al cubismo; tan bien interpretado en Josef Hoffman («ángulo recto» Hoffman), quién fundó en 1903 el Wiener Werkstätte (Talleres de Viena) continuación espiritual del trabajo de Morris. El Sezessionsstil, demandó una simplicidad funcional sin decoración (fue más geométrico que el Jugendstil).¹⁶

La devoción por el arte y la cultura no hubiera sido posible sin la involucración de la burguesía vienesa. Es una renovación artística en tiempos entre siglos XVII y XIX era el *fin de siècle o la belle époque*¹⁷ concepto que nace en Viena y en general en el Imperio austrohúngaro¹⁸ durante los años previos al estallido de la Primera Guerra Mundial. Tal acontecimiento puso fin al intenso pero corto periodo con límites cronológicos que resultan difusos aunque existe un consenso general en la historiografía que es el desenlace de la Gran Guerra. En palabras de la magister en historia Laia Muñoz Osorio en tanto al sistema cultural provocado por la clase burguesa del imperio Austrohúngaro dice:

26

De todas maneras, tanto en el caso de un sistema de valores como en el otro, se trataba de una cultura construida y consumida por las clases acomodadas vienesas. Es decir, ante la imposibilidad de los burgueses de introducirse en la escena política encontraron en la cultura y las artes el escenario a través del cual mostrar su influencia y su prestigio social, así como consolidar una hegemonía cultural puramente burguesa

que no sólo establecía las pautas de conducta y de gusto estético de los burgueses sino también de otras clases sociales, tanto altas como populares. Es por este motivo, por el que durante el mandato liberal burgués entre las décadas de 1860-1890 se llevó a cabo una amplia reformulación urbanística de la ciudad de Viena que consistió principalmente en el derribamiento de la antigua muralla medieval – que separaba el casco antiguo de la ciudad de los distritos más recientes – y la construcción en ese mismo lugar de la Ringstrasse conservando la forma circular de la vieja muralla. En un intento de ostentación de poder, escenifica los valores de modernidad y racionalización liberales, y, por último, la devoción por las artes de la burguesía de cultura estética¹⁹.

En el imperio alemán como en el Austrohugaro la calidad estética de los objetos de uso diario era vista como el resultado de los muchos esfuerzos que la humanidad había hecho para mejorar sus condiciones de vida y, por lo tanto, les parecía la demostración palpable del progreso humano es pos del bienestar. Desde ese punto de vista llevar una vida confortable significa, poner empeño tanto en el cultivo de sí misma como en su formación cultural embestir en el cuidado de su casa por ejemplo.

En siglo XVIII el interés de las concepciones estéticas del Diseño estaban interesadas en el goce y función de lo bello basado fundamentalmente en el refinamiento y cultivo de los placeres de los sentidos gracias a la mejora del entorno inmediato, lo estético fue un factor de humanización importante tal como el arte de la época en cuanto al cultivo del espíritu humano. Sembrar este tipo de sensibilidades en las personas del siglo XVIII constituía un concepto clave para la formación de personas civilizadas, durante la Ilustración no se perdió este carácter.

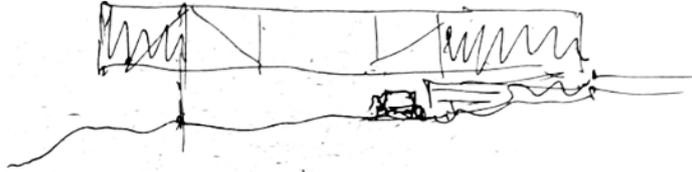
No es hasta mediados del siglo XIX en Inglaterra que el Diseño se planteó en definitiva con fines estéticos con la llegada de la Revolución Industrial²⁰, y su misión era velar por la mejora estética de las cosas producidas industrialmente, desde entonces se organiza el estándar de calidad.

Así el investigador en Diseño Ibar Anderson en el contexto histórico identificó una fase que se compone de los siguientes ítems: normativa, instrumental, vindicativa, puritana, universalista, ahistórico, cientista, mesiánica, estoica, ascético, secular, newtoniana, cartesiana, socrática, platónica, clásica. Además, entiende que esta fase de la modernidad es un proyecto que abarcó un conjunto de ideas, como lo indica en la siguiente cita:

Sabemos que la Modernidad fue un proyecto filosófico, ideológico y político global que no se había alcanzado hasta el siglo XVIII. Con el Iluminismo, nace el ideario común de arribar a la felicidad y libertad humana a partir del proyecto basado en el dominio de la naturaleza a través de la razón. Esta razón está centrada en el sujeto que se pretende centro del mundo. La creación se valdrá de la racionalidad aplicada a la ciencia y técnica, para concretar su proyecto de dominio. La historia cuyo movimiento sería entendido siempre como evolución hacia estadios mejores y superiores; la universalidad de la razón por sobre las singularidades culturales de los pueblos (por medio de la producción industrial) cambió radicalmente la epistemología productiva. Recordemos que el Movimiento Moderno, como manifestación de la Modernidad (filosófica, ideológica y política), explotó con la Revolución Industrial que como medio físico (tecnológico) que posibilitó la materialización desde esta forma de pensar el mundo y la vida; cuyo intenso espíritu del puritanismo había penetrado y daba a la sociedad inglesa de la clase media la fuerza moral para llevar a cabo el vasto trabajo material de la Revolución Industrial²¹.

Las intenciones del Diseño pueden leerse como una reflexión de carácter estético en pos de los criterios y fundamentos que podrían basarse en una estética de sentido fuerte y adecuada a los procedimientos industriales, velar por la mejora de los objetos cotidianos fabricados industrialmente como una nueva forma de producir y hacer propias de las personas en la época industrial. También el movimiento moderno puede verse como una concepción estética funcionalista “Lo que funciona mejor es lo más bello” posición que busca superar la herencia kantiana entre belleza y utilidad de mediados de siglo XVIII. Algo similar es el principio metodológico, como el “menos es más” de Mies van der Rohe²².

Mies van der Rohe no dejó de mantener una relación intelectual con la arquitectura medieval y con Grecia, un mundo de cultura y no de simple civilización, al contrario de Roma. Sabrá dar una interpretación nueva al ideal de una arquitectura “greco-gótica”, formulada por los racionalistas franceses en el siglo XIX aunque influido, se diferenció del francés por integrar las problemáticas del arte moderno en su trabajo su creencia, se construye en un orden y una verdad liberada de las contingencias humanas se construye con el paso de los años, encuentra su expresión más inmediata en sus relaciones personales con sus clientes y sus allegados. Su falta de interés por las expectativas de sus clientes han sido señaladas en numerosas ocasiones y a veces de manera excesiva. Como dijo en 1964, nunca buscó encargos, sino siempre dejó que los



Mies van der Rohe, *El recinto como plataforma* (1934). 5`

clientes vinieran a él: “quien viene a buscarme sabe lo que tendrá: el verdadero Mies”, es lo más simple y lo mejor, al menos para el cliente. Mies Van Der Rohe, vera indisociablemente en la arquitectura la expresión de una cierta *Zeit Wille*²³ y la de una serie de valores permanentes que pueden ser leídos en una perspectiva platónica²⁴. En palabras de Anna Calvera: Van Mies responde a una preferencia estética determinada, la vieja y tranquila austeridad del decoro clásico abolengo²⁵. Un proyecto que a la larga es una teoría del lujo moderno fundamentada en la concepción elitista aristócrata del arte justificada por una sociedad de clases. Mies van der Rohe respondía más a un deseo de calidad que compartía colectivamente. Uno de sus maestros fue Viollet-le-Duc²⁶ y su precepto “Toda forma que no sea ordenada por la estructura debe ser rechazada” y también Schinkel²⁷ al que considera “nuestro más grande clásico”²⁸ aunque su filosofía racionalista ha sido una versión reconocida por la historia del arte con inclinaciones a servir más que interpretar, fue perdiendo influencia a medida que la posmodernidad impone su régimen relativista²⁹, aunque es innegable la influencia que ejerció el Estilo moderno o Estilo Internacional este movimiento cultural produjo una sociedad occidental racionalista, mecanicista y que nos recuerda el espíritu austero del funcionalismo, es el desarrollo de una etapa con un discurso de Dominación-normativa según Ibar Anderson Diseñador Industrial indica:

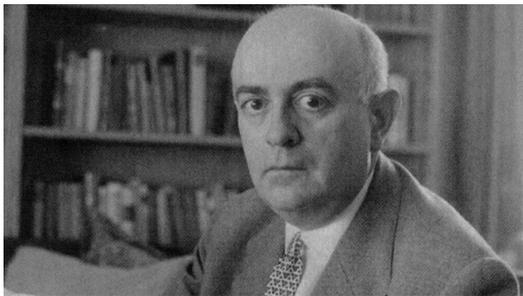
Dominación-normativa (razón-instrumental), con una justificación-discursiva (que se legitimó culturalmente en una estética de las vanguardias y en un discurso técnico basado en el racionalismo científico), su método analítico-cartesiano (división en partes) y su justificación morfológica ascética (formas puras desprovistas de ornamento), su ética puritana (moral protestante de lo correcto, asociado al trabajo y nunca al ocio, que generó una estética de la limpieza formal, producto de una moral de la pureza del cuerpo). En la austeridad de las formas poseía la siguiente ideología implícita: Socrática (hiper-funcionalistas, donde belleza = utilidad), Platónica (morfológica basada en un ideal de la forma geométrica), Newtoniana (mecánica), Cartesiana (racionalista). Universalista (anti-regionalista). Anti-histórica (negadoras del pasado). Tecnológicamente científica (físico-matemáticas). Mesianica (salvadora del proyecto de la humanidad). Democrática (para toda la sociedad)³⁰.

El legado kantiano había dejado lo útil y lo necesario fuera del universo de la belleza y el placer o la experiencia ante las producciones humanas (artesanía) quedaron totalmente al margen de las preocupaciones de la estética. Consideradas artes menores, el arte mayor se relacionaba con lo

sublime, todo menos las preocupaciones de las clases más desacomodadas a las que ni la estética ni el arte son invitadas a sus hogares. Sin duda la separación de la estética con el arte produjo una fuerte conexión entre Diseño y consumo, la que trajo consigo críticas que hasta el día de hoy son evidenciadas por la reflexión filosófica posmoderna. Un análisis a una estética manipuladora al servicio del capitalismo y su preservación de segunda mano y empobrecida que busca controlar cada aspecto de la vida, un espectáculo de apariencias seductoras que esconde un horrible sistema de significación en torno al marketing como también la dominación de la naturaleza por medio de la razón, herencia del Iluminismo del siglo XVIII³¹, una organización de la sociedad marcada por las clases sociales, donde la clase burguesa busca dominar la cultura por medio de las artes y la estética, en tanto define la posición y el nivel estético cultural del sujeto, un sistema de unicidad de acuerdo a los niveles económicos de cada individuo. Esta manera de hacer una estética del Diseño trae consigo un ideal de universalismo, que nos ordena dentro de sus cánones de belleza descritos y categorizados, la manera de vestir y el decorado de sus casas solo representan el dinero que maneja cada persona, osea la belleza industrializada puede optar según su nivel económico, con la misión de establecer la manera elitista el acceso al mundo de la cultura estética y de las artes estas ideas fueron el motor de una intensa crítica que muchos escritores del siglo XX cuestionaron en sus obras como por ejemplo, la separación de las artes con la estética.

El legado kantiano produjo la unificación de formas y gustos mediante esquematismos, este es un tema recurrente para el siglo XX. Tales temas tan trascendentales para una nueva estética del Diseño fueron examinados por muchos autores que critican la razón instrumental, entre ellos los sociólogos Theodor W. Adorno y Max Horkheimer que en el libro *Culture industry* plantean una idea del proyecto de modelo cultural detrás de la modernidad:

Un modelo de su cultura: La falsa identidad de lo universal y lo particular. Toda la cultura de masas bajo el monopolio es idéntica, y los contornos de su esqueleto, la armadura conceptual fabricada por el monopolio, están comenzando a destacarse. Los responsables ya no se molestan en ocultar la estructura, cuyo poder aumenta cuanto más tajantemente se admite su existencia. El cine y la radio ya no necesitan presentarse como arte. La verdad de que no son más que negocios se utiliza como ideología para legitimar la basura que producen intencionalmente. Se autodenominan industrias y las cifras publicadas sobre los ingresos de sus directores eliminan cualquier duda sobre la necesidad social de sus productos terminados³².



Theodor Adorno (1903-1969). 6



Max Horkheimer (1895-1973). 7

Adorno y Horkheimer describen la industria de la cultura de masas y la catalogan como “la falsa identidad de lo universal y lo particular” el monopolio de la industria controla todo lo producido en masa. Acuerdo por parte de los ejecutivos de producir y observar cada detalle de acuerdo a sus límites, en palabras del autor: A esto se suma el acuerdo, o al menos la determinación común, de los poderes ejecutivos de producir o dejar pasar nada que no se ajuste a sus tablas, a su concepto de consumidor o, sobre todo, a ellos mismos³³.

No se escapa nada que no esté dentro de sus cánones de belleza que en realidad son la representación del buen gusto universal inventado por ellos mismos y los/las consumidores deben orientarse incluso en sus tiempos libres a la unidad de producción también se perdió totalmente lo que era el ideal kantiano desde el esquematismo y su contribución activa, la que esperaba desde un principio relacionar la multiplicidad sensorial con los conceptos fundamentales, le es negada por la industria. Por lo que la industria proporciona esquematismo como primer servicio al cliente. Todo este mecanismo planificado pareciera que fuera al servicio de quienes suministran los datos a la industria de la cultura pero no es así, más bien son un servicio para los ejecutivos que dada la información de los/las consumidores gestionan modelos de identificación más complejos, se afirma que esos datos derivaron originalmente de las necesidades de los consumidores: por eso son aceptadas con tan poca resistencia pero ahora es revelado el misterio que es un plan para esquematizar, aunque la planificación es de hecho impuesta por la inercia de una sociedad irracional a pesar de eso imponen toda su racionalización³⁴, el filósofo Theodor Adorno se refiere a lo que en realidad es este sistema de planificaciones irracionales impuestas por la razón:

En realidad, un ciclo de manipulación y necesidad retroactiva está unificando cada vez más el sistema. Lo que no se menciona es que la base sobre la cual la tecnología está ganando poder sobre la sociedad es el poder de aquellos cuya posición económica en la sociedad es más fuerte. La racionalidad técnica hoy es la racionalidad de la dominación³⁵.

Ese secreto es revelado y las partes interesadas les conviene defender la industria de la cultura en términos tecnológicos, ya que su avance tecnológico proporciona esquematismos más precisos y dominantes, donde el consumidor se aleja de los conceptos fundamentales de la estética que le debería proporcionar la capacidad de decisión de tomar un estilo de vida³⁶, pero ocurre todo lo contrario para el consumidor no queda nada

por clasificar, puesto que la clasificación ya ha sido reemplazada por el esquematismo de la producción³⁷, el diseñador Industrial Ibar Anderson, Magíster en Estética y Teoría del Arte plantea la producción seriada como una etapa menor en comparación con la producción artesanal:

La producción industrial seriada por métodos industriales (no artesanales) corresponde solo a los últimos 100 años dentro de una historia de 5000 años de producción artesanal de mobiliario que es necesario tener en cuenta, para verificar que lo cultural ha sido mucho más importante que la producción en serie (como suele suponerse en las carreras de Diseño Industrial)³⁸.

El sistema de producción en serie con qué funcionan las fábricas reemplazó la manufactura artesanal de objetos y dio nacimiento al Diseño moderno. El Diseño como lo entendemos desde la revolución industrial, permite que se cree una matriz única, es decir, una forma original del objeto que es la base desde la cual se realizan después múltiples copias industriales. Antes de que el ser humano creará artefactos útiles con sus propias manos, ya la naturaleza nos regalaba diferentes fuentes de inspiración, la jerarquía de las cualidades seriadas que se ofrecen al público sólo sirven para cuantificar de manera más completa, de esta forma es como el concepto de “nivel” aparece para remarcar aún más diferencias sociales Theodor Adorno desarrolla esta idea:

Se supone que todos deben comportarse espontáneamente de acuerdo con un “nivel” determinado por índices y seleccionar la categoría de producto en masa fabricado para su tipo. En los gráficos de las organizaciones de investigación, indistinguibles de los de la propaganda política, los consumidores se dividen como material estadístico en áreas rojas, verdes y azules según el grupo de ingresos³⁹.

De este modo dividen a los/las consumidores según sus niveles económicos siendo representados en áreas rojas, verdes y azules, con la ayuda de la tecnología es como categorizan con mayor precisión a cada uno de nosotros/as. El poder de la sociedad industrial se imprime en las personas, sus productos publicidad y estatus son tan invasivos que pueden ser advertidos incluso en estados de distracción así es como el juego del consumo no para y siempre nos mantiene alerta. Alienados en el modelo económico que desde el principio atrae nuestra atención, un ejemplo claro es la implementación de la tecnología de reconocimiento facial, tal tecnología proporciona datos altamente exactos de cada persona por ende será catalogado con mayor precisión³⁹ que es sin duda otra



La industria cultural en Theodor W. Adorno.

8`



W. Benjamin en la Biblioteca Nacional de Frankfurt en 1939.

maniobra de las partes interesadas para controlar las decisiones de vida de las personas como se expresa claramente M.Lazzarato en su ensayo :

Los países de los suburbios no solo están controlados y comandados por las finanzas, sino también por el monopolio de la tecnología y la ciencia estrictamente en manos de los oligopolios (la ley también ha puesto a su disposición el arma de la “propiedad intelectual”). Cualquiera que sea el poder de la tecnología y la ciencia, estos son dispositivos que funcionan dentro de una máquina política. El capitalismo que estamos sufriendo es, para ponerlo en una fórmula, un capitalismo del siglo XIX de alta tecnología, con un fondo de darwinismo social, ¡sin las heroicas luchas de clases de la época! Más que un “capitalismo digital, capitalismo del conocimiento, etc.”. No son la ciencia y la tecnología las que determinan la naturaleza de la máquina de beneficios, ¡sólo facilitan la producción y reproducción de las diferencias de clase!⁴⁰.

Tal y como se escribe en el anterior párrafo las diferencias de clases sociales, en tanto al acceso a la cultura y las artes son manipuladas por la industria. Filósofos posmodernos de la altura de Walter Benjamin⁴¹ y Theodor Adorno inspiraron esta corriente de pensamiento influyentes en la teoría estética, y este pensamiento se asocia con la Escuela de Frankfurt⁴².

La naturaleza del objeto de Diseño ha sido el principal obstáculo para que fuese apreciado su valor artístico, a juicio del Doctor en filosofía Fernando R.Contreras el desaire al Diseño no terminó hasta la fundación por Walter Gropius de la *Staatliche Bauhaus*, la Escuela de la Bauhaus (casa de la construcción) en 1919, quizás es la referencia más destacable que se pueda citar en la historia del Diseño, pero también hubo otros fenómenos culturales que promovieron su evolución. Las tendencias del consumo, los estilos de vida, la cultura de masas, las doctrinas neopolíticas de la posmodernidad, el culto exacerbado a las ciencias sociales en las prácticas profesionales, la comunicación y una reciente epistemología de lo visual complican aún más la reflexión sobre el Diseño y su relación con las artes en este comienzo de siglo⁴³.

Según Fernando R.Contreras: entre el arte, el consumo y sus tendencias surgió una conexión que se conoció por *Warenästhetik* (estética de los artículos de consumo). El autor del término fue el sociólogo Wolfgang Fritz Haug, quien insistió en la importancia de la estética en la fabricación de los objetos. Las cosas reciben un tratamiento estético determinado que seduce a los sentidos y sugestiona al individuo desde

lo sensual-gustativo. Según el escritor Karin Thomas en su *Diccionario de arte actual*, con la *Warenästhetik* se consigue alcanzar otra meta:

Warenästhetik (estética de los artículos de consumo). Este concepto fue acuñado por el sociólogo Wolfgang Fritz Haug en su socioanálisis crítico de las implicaciones económicas en la producción de artículos de consumo. En su trabajo *Kritik der Warenästhetik*, publicado en 1971, analiza Haug el mecanismo de sugestión sensual-gustativa del hombre a través de la belleza del artículo determinada por su diseño. Las cosas reciben un aspecto estético determinado, una bella presentación estética, que causa una impresión agradable a los sentidos. Esta seducción estética puede ser manipulada de tal manera que despierte un deseo posesivo superior al que merece el valor económico y de consumo propios de la mercancía, al concentrarse el afán adquisitivo exclusivamente en el efecto sensorial a causa de la publicidad y de la influencia del diseño⁴⁴.

El mismo Karin Thomas introduce otro antecedente histórico que vincula al arte, a la estética y al consumo. Por consiguiente en 1907 se funda en Múnich la *Deutsche Werkbund*, una asociación de prestigiosos diseñadores que trabajan el modelado industrial utilizando prototipos prácticos. Estos creadores tuvieron una gran influencia durante la segunda etapa más funcionalista de la Bauhaus dirigida por Hannes Meyer.

Para el posterior desarrollo del Diseño, el descubrimiento del consumo como una nueva racionalidad estética es trascendental. El paradigma posmoderno de lo visual, más lejos del dogmatismo de la historia del arte, amplía sus territorios sin explorar en el Diseño y en los medios de comunicación. La transformación de las condiciones sociales en el mercado global enardece el conflicto humano entre la utopía de la igualdad de bienes y la ideología capitalista presente en la subjetividad del Diseño en la cultura occidental. En este contexto, Gillo Dorfles⁴⁵ plantea el nacimiento de nuevas formas expresivas que establecen puentes entre la cultura de las élites sociales y la cultura de masas. Gillo Dorfles señala al cine, la televisión, el grafismo publicitario, el Diseño gráfico e industrial, entre otros como elementos constitutivos de la auténtica realidad artística de nuestro tiempo. Las nuevas cuestiones que pregunta son: ¿dónde comienza, entonces, y dónde acaba el campo que hay que atribuir al arte? ¿Dónde se sitúan sus confines y sus límites con el Diseño?⁴⁶.

Para profundizar en estos temas la teoría de la Deconstrucción de Derrida es una postura filosófica que encuentra los límites⁴⁷

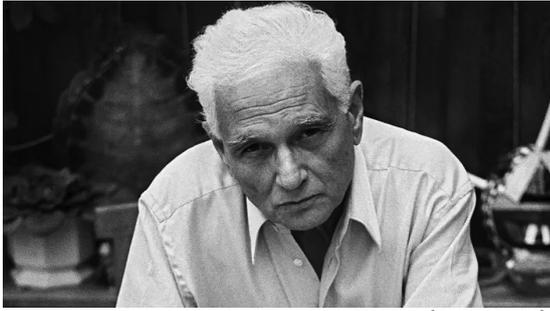


Gillo Dorfles 108 años dedicados al Diseño.

10`

en el pensamiento y es una base fundamental para la estética finisecular y es un método importante para investigar acerca de los fundamentos modernos de una sociedad irracional que pesar de eso imponen toda su racionalización modernista. Derrida ahonda en esta problemática a su estilo y nos ayuda a entender el proyecto de la modernidad desde una perspectiva deconstructivista a comprender la racionalidad técnica de hoy como la racionalidad de la dominación.





Jacques Derrida (1930-2004).

11

Capítulo II

1.3.- Jacques Derrida y la Deconstrucción.

Llama la atención de Jacques Derrida su personalidad elegante y enigmática, quizás un poco extravagante para el mundo de la filosofía, un escritor muy fructífero, escribió más de 80 libros, y fue tal su importancia en la escena intelectual, que se tenía como uno de los posibles ganadores del premio Nobel de Literatura. En efecto, en 1992 protagonizó una fuerte controversia entre los profesores de filosofía de Cambridge, Inglaterra, ante el anuncio de esta universidad de otorgarle el título *honoris causa*. Muchos de sus críticos, maestros muy tradicionales, se opusieron argumentando que "sus doctrinas absurdas niegan la diferencia entre realidad y ficción". Finalmente, tras una cerrada votación, le dieron el *honoris causa*⁴⁸.

En el mundo intelectual las estéticas de moda cambian rápidamente para dar lugar a lo nuevo, con cada invención las ideas buscan desarticulan las verdades de antaño, los argumentos que mantienen de pie las antiguas certezas, los viejos estatutos son derribados y corrientes estéticas toman fuerza para crear sus propios métodos. No es hace tanto tiempo cuando muchos habían leído las obras de autores como Sigmund Freud, C. Levi Strauss, Martin Heidegger, Immanuel Kant, Ferdinand de Saussure hoy en día no conviene desconocer las obras de Theodor Adorno, Walter Benjamin, Michel Foucault, Gillo Dorfles, Roland Barthes, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Guy Debord, Jaques Derrida, este último autor es al que se dedica este capítulo sin desprestigiar la influencia de los demás que sin duda complementan a lo largo de toda la tesis.

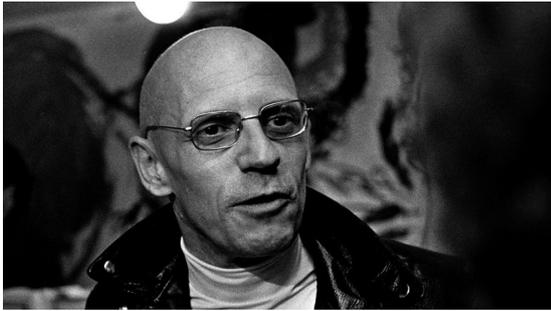
Jacques Derrida fue un filósofo controvertido y provocador por el estilo de sus textos autor de la teoría de la Deconstrucción influyó ampliamente el mundo filosófico intelectual de los años setenta y ochenta del siglo pasado, durante estos años muchas personas relacionadas a las áreas del Diseño gráfico inclinaron sus intereses hacia la filosofía del lenguaje para encontrar nuevas metodologías con las que desarrollar su trabajo. Las disciplinas del Diseño moderno estuvieron en contacto con el estructuralismo, en cambio el Diseño posmoderno lo hizo con el posestructuralismo y más concretamente con la Deconstrucción.

La Deconstrucción es una teoría de pensamiento caracterizada por la complejidad y la fragmentación, auténtica simbología de la estética finisecular. Se planteó en su origen como superación de los excesos analíticos del estructuralismo, Derrida critica en profundidad la univocidad de los códigos, los modos de significación y su sistemática de articulación es replanteada. Según la teoría de la Deconstrucción el significado lingüístico es inestable e indeterminado, la interpretación está más cercana a ser un juego. Es probable que muchos diseñadores/as que siguen esta influencia deconstructivista se debe a un ambiente cultural que a un conocimiento profundo de las mismas.

El concepto de la Deconstrucción introducido por Derrida para suavizar la traducción en francés del sentido "destrutivo" de la palabra *Destruktion* del filósofo Martin Heidegger que hace referencia al método de análisis de texto de tradición filosófica: "La metacrítica" que más adelante se hizo extensivo a los textos literarios y a la crítica. Las teorías críticas sostienen que el conocimiento se adquiere discursivamente y que **el lenguaje es un sistema estructurado e inestable que construye y da forma a la realidad**. La teoría de la Deconstrucción como teoría analítica del estudio posmoderno se implementa en áreas de las humanidades, como proceso de razonamiento o aproximación filosófica, dirigida a la búsqueda de las contradicciones a través del análisis de los elementos formales del texto. Se extendió, y hoy en día con éxito se aplica a la historia, teología, antropología, psicoanálisis, lingüística y hasta al arte.

En general la Deconstrucción sería una manera crítica de mirar la realidad que cuestiona el sistema denominado proyecto moderno que según Derrida sufre una crisis de legitimidad. Las ideas de este filósofo se asocian a una línea de pensadores franceses relacionados a la "corriente crítica". Entre las personas destacadas se encuentran Julia Kristeva, Roland Barthes, Gilles Deleuze, Felix Guattari y Michel Foucault. Se considera en gran medida que provienen de las teorías que surgen del mundo académico francés, de los aportes del lingüista, semiólogo y filósofo Ferdinand de Saussure, como también de Claude Lévi-Strauss antropólogo, filósofo y etnólogo.

Figuras como Michel Foucault, Roland Barthes con sus obras tempranas inspiran a Derrida, dichas figuras cuestionan las nociones de "autor", "obra", "fuente", "génesis", "sistema", "método", "desarrollo", "influencias", "interpretaciones" y otras. Estas ideas cuestionadas por la corriente crítica proponen su "realidad" y forjan la cultura oficial occidental.



Michel Foucault (1926-1984).

12`



Gilles Deleuze (1925-1995).

15`



Guy Debord (1931-1994).

16`



Roland Barthes(1915-1980).

13`



Julia Kristeva.

17`



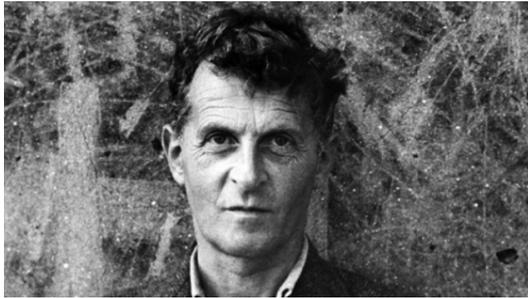
Jean Baudrillard (1929-2007).

14`



Félix Guattari (1930-1992).

18`



Ludwig Wittgenstein (1889-1951).

19`

Es cierto que la Deconstrucción expone una contienda contra toda la filosofía occidental con su inacabable pesquisa del logocentrismo, desde su fundador Platón, incluyendo a Aristóteles, Kant, Hegel, Wittgenstein y Heidegger. Lo que encoleriza a Derrida es la soberbia totalitaria detrás de la doctrina de la razón, y su ira no se verá tan extravagante si recordamos la historia de las atrocidades realizadas por las culturas occidentales "racionalistas" por ejemplo el "sistemático y racionalmente argumentado" exterminio masivo en la época del nazismo, el "racionalismo científico" de la bomba nuclear, los experimentos con humanos para crear arma biológicas en la Segunda Guerra Mundial, el holocausto de Hiroshima entre otras.

Una característica de la Deconstrucción importante para el Diseño gráfico es su aproximación al lenguaje al que le atribuye el poder de construir y no solo transmitir significado, de este modo el significado no es absoluto ni permanente con relación a un referente. La Deconstrucción es el paso del estructuralismo al postestructuralismo y se vio ejemplificado en la ocasión en que Derrida por primera vez cuestiona los principios del estructuralismo probatoriamente en la universidad de John Hopkins en 1966, donde polemizó con el maestro de la antropología estructuralista Claude Lévi-Strauss. Los modelos estructuralistas de análisis de textos son más estrictos, más inflexibles, más forzosos porque ellos forman el sistema que todavía mantiene el centro y la lógica, el sistema logocéntrico. El Deconstructivismo al contrario, deja de tratar al texto como realización concreta de estructuras abstractas, incluso sostiene que cualquier texto es incomprensible.

La visión postestructuralista pone especial énfasis en cómo empleamos el lenguaje en nuestra vida cotidiana, cada palabra, cada frase, el modo como la colocamos en la oración, engendra ambigüedades confusas que eluden la claridad y la precisión de acuerdo con el filósofo Johann Wittgenstein, el sentido de las palabras no deriva de su correspondencia con los objetos a los que representa sino de su uso social⁴⁹. También es la postura de Roland Barthes, quien en el año 1967 provocó un verdadero escándalo anunciando "La muerte del autor". En los textos abiertos o inacabados, el papel del autor es mínimo, porque es el lector quien determina su significado, de los cuales el autor no tiene ni idea. No hay hechos sino interpretaciones.

47

En *Márgenes de la filosofía* de Jacques Derrida el concepto de "archiescritura" irrumpe en el texto y en el pensamiento como exigencia, primero de someter a cuestión todo concepto del lenguaje dominado por el significado (concepto dominante o central, no sin fecundas contradicción,

desde Ferdinand de Saussure a los teóricos del acto de habla) y segundo deconstruir el sistema de oposiciones conceptuales (ausencia/presencia, habla/escritura, racionalidad/locura), metafísica que ha primado desde Platón, Jean-Jacques Rousseau, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Edmund Gustav Albrecht Husserl han subordinado la escritura al habla en el mismo movimiento con el que le han asignado al *logos* como palabra viva el origen del sentido y la verdad, interés común que movió a Ferdinand de Saussure y Claude Lévi-Strauss. El filósofo Derrida vincula este interés común con el concepto de "desprecio de la escritura" al que relaciona directamente con el "Logocentrismo" con el intento de desarticular dicho pensamiento.

Para Derrida este desprecio es responsable no solo de la historicidad de la historia, por tanto de su inscripción en un tiempo lineal, sino también de la dirección logocéntrica que está a tomado o dicho de otra manera de su posicionamiento como *logos*: verdad/razón/ley. Posicionamiento que establece una relación con nuestra cultura occidental la cual está organizada en pares opuestos como espíritu y cuerpo, sentido y signo, lo dentro y fuera, bello y horrible, funcional y estético. Lo cual es un legado de la metafísica que desde Platón se sustenta entre lo sensible e inteligible y es aquí donde Derrida propone hacer una Deconstrucción de esta antinomia que parece "natural" a toda reflexión filosófica. Derrida califica este sistema como logocéntrico.

El *logos* es el origen y fundamento de toda verdad, en otros términos es el pensamiento que se presenta como conciencia de uno mismo, Derrida invita a repensar el *logos* ilustrado y lo fuerza a reconocer sus limitaciones. Esta operación es la que él mismo denomina Deconstrucción aunque Derrida es contrario a toda definición porque se opondría al sentido de sus teorías, nombra este método como Deconstrucción, un modo de cuestionar las instituciones sociales. Los dispositivos formales y las metáforas centrales de la representación para él todo el pensamiento intelectual desde Platón a nuestros días, se basa en la idea de un "centro". El problema de los centros es que intenta excluir y que, al hacerlo, ignoran, reprimen, marginan aquellos elementos no estimados centrales (que pasan a ser el otro). Las oposiciones binarias establecen un orden conceptual, organizan lo que acontece en el mundo y rigen el pensamiento tanto en la vida diaria como en la filosofía ciencia o la teoría. Los opuestos crean categorías permanentes y estables.

El investigador e historiador del Diseño Rick Poyner en su libro *No más normas* explica como Derrida acuña el término *différance*,

Platón.(427 a.C - 347 a.C).

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831).



20`

22`



21`

23`

Jean Jacques Rousseau (1712-1778).

Edmund Gustav Albrecht Husserl (1859-1938).

combinando los versos franceses para “diferir” y “discrepar” con intención de sugerir hasta qué punto el lenguaje depende de la interacción de las diferencias entre un término y otro, mientras que el significado en sí mismo siempre es diferido. El elusivo significado de *différance* es un ejemplo gráfico de este punto. El objetivo de sus recursos era evitar la opacidad conceptual o la reducción de sus textos a un significado definitivo⁵⁰.

El término *différance* produjo un movimiento que inserta la temporalidad en el texto en constantes simulacros y de presencias que se dislocan para remitirse a otros es lo que Derrida denomina “huella”. Huellas que desaparecen en su mismo nacimiento, con las marcas de un elemento pasado y uno futuro con el que se encadenan. Encadenamiento que supone un espaciamiento, en el que aparece y desaparece esa “huella”, impide que pueda funcionar el texto como fundamento pleno de significación. Los hilos de sentido del texto son hilvanados por este devenir. Devenir que organiza por una parte la articulación conceptual más inmediata del texto. Por otra parte, anunció igualmente la diferencia de lo otro, lo posible o disponible entre los hilos mencionados, la presencia velada de lo ilegible. Lo ilegible es una dimensión de sentido latente en texto y que ningún sistema hermenéutico puede apropiarse. Según Derrida la ausencia y la diferencia son necesarias para que exista significación, la presencia del significado ha de estar “diferida”. La historia de la lengua es una historia de huellas y diferencias en la que la palabra “plena” no existe, como también esa coincidencia entre decir y querer decir, que es la ilusión del *logos*⁵¹.

Analizando la cuestión axiomática del saber científico, de Edmund Husserl, como problema central Derrida llegó a un resultado sorprendente: mostró que las personas filósofas que quieran liberar el conocimiento científico y filosófico, de todo tipo de relativismo para llegar al pensamiento fenomenológico puro, no pudieron. Sin embargo, liberarse de la “axiomática inconsciente” de las metáforas repetidas del habla y la escritura científica, pues conocemos el mundo por el “espejo del lenguaje” que ineluctablemente distorsiona lo que pensamos y escribimos⁵². En su libro “De la gramatología” Derrida expresa:

50

No hay significado que escape para caer eventualmente en él, al juego de referencias significantes que constituye el lenguaje. El advenimiento de la escritura es el advenimiento del juego: actualmente el juego va hacia sí mismo borrando el límite desde el que se creyó poder ordenar la circulación de los signos, arrastrando consigo todos los significados tranquilizadores, reduciendo todas las fortalezas, todos los refugios

fuera de juego que vigilan el campo del lenguaje. Esto equivale, con todo rigor, a destruir el concepto de “signo” y toda su lógica. Sin lugar a dudas, no es por azar que este desbordamiento sobreviene en el momento en que la extensión del concepto de lenguaje borra todos sus límites⁵³.

Con esto el autor expresa que el advenimiento de la escritura es el rechazo al juego de asociaciones libres. Derrida destaca por ejemplo a Platón y su contradictorio modo de ver a la escritura como esencialmente mala, un *fármakon*⁵⁴ visto desde su punto de vista como un veneno, esta interpretación es puesta en juego y según la teoría de la Deconstrucción el significado lingüístico es inestable e ilimitado. La interpretación está más cercana a la fantasía por ende dentro del juego de interpretaciones, puede ser tomada *fármakon* como antídoto o simplemente acabar con esa jerarquía.

En otra obra de Derrida *La farmacia de Platón* ejemplo clásico de la metacrítica deconstructivista, se analiza *Los diálogos* de Platón en *Fedro*, el mito platónico consagrado al origen, a la historia y al valor de la escritura. Acerca de este diálogo podemos decir que los protagonistas Fedro y Sócrates en aparente disparidad entre sus partes “han roto muchas lanzas”, el texto resulta bastante contradictorio y, en el momento decisivo, junto a la argumentación rigurosa, Platón apela a los mitos⁵⁵, y la vinculación de la escritura se precisa por su oposición al saber. En el texto *Los Diálogos*, Sócrates habla a Fedro:

Querido Fedro no tienes la impresión como yo mismo la tengo de que he experimentado un especie de transporte divino y Fedro contesta que efectivamente, parece como si el río del lenguaje plantea la más fuerte oposición entre la vida y las palabras entre la voz y la letra⁵⁶.

En *Fedro*⁵⁷ la verdadera sabiduría y la apariencia de ella es una de las primeras versiones de la oposición entre el lenguaje hablado y el escrito⁵⁸. Así, Derrida renuncia a considerar *Fedro* como un diálogo mal compuesto, para él es un texto bien pensado, estéticamente equilibrado, y su carácter contradictorio solamente confirma la naturaleza misma de la escritura. En *Los diálogos* de Platón⁵⁹, se plantea la imposibilidad de la escritura en varias ocasiones, incluso la condena, negando sus propias obras. En la segunda carta de Platón se encuentra:

La medida preventiva más acertada será la de no escribir, sino aprendérselo de memoria. Por esta razón, nunca jamás he escrito yo mismo acerca de estas cuestiones. No hay ninguna obra de Platón,



24`

Ferdinand Saussure (1857-1913).



25`

Platón (427-347 a.C).

y jamás la habrá. Lo que actualmente se designa con este nombre es de Sócrates, escrito en el tiempo de su hermosa juventud⁶⁰.

Aquí Platón ya formula la tesis principal de la lingüística estructuralista adelantándose a lo que haría Ferdinand de Saussure siglos después. La importancia mayor de la lengua hablada sobre la escritura, la separación de esas dos tradiciones de sabiduría. Más tarde esa oposición se convirtió en la antítesis del espíritu y la letra, del alma y cuerpo, vida y muerte.

Platón plantea una dualidad en el saber: por un lado está la verdadera sabiduría que nos aporta el discurso de la palabra, el saber de la memoria, de la lengua hablada. A este se contraponen la apariencia de la sabiduría: la escritura, la mera memoración de la palabra, porque lo recordado, cuando se escribe, solo nos lleva a apartarnos de la sabiduría verdadera, de la memoria viva. La escritura es una imitación, una reproducción de lo recordado, de lo vivido, y en tanto, como reproducción de la memoria se configura como la negación de toda presencia, o, como dirá Derrida, "un signo sin aliento, una mera apariencia de verdad" que lleva a identificar al Dios de la escritura como el Dios de la muerte⁶¹. Derrida refiriéndose al tema en *La farmacia de Platón* escribe:

Pues el dios de la escritura es también, es algo evidente, el dios de la muerte. No olvidemos que, en el Fedro, también se le reprochará al invento del fármaco el sustituir el habla viva por el signo sin aliento, el pretender prescindir del padre (vivo y fuente de vida) del logos, el no poder responder de sí más que una escultura o que una pintura inanimada, etc. En todos los ciclos de la mitología egipcia, Zot preside la organización de la muerte. El amo de la escritura, de los números y del cálculo no inscribe únicamente el peso de las almas muertas, primero habrá contado los días de la vida, habrá enumerado la historia. Su aritmética cubre igualmente los acontecimientos de la vida de los dioses (y) de los hombres» (32). Se comporta como un jefe de protocolo funerario y se le encarga en especial el aseo del difunto⁶².

La cultura europea moderna es logocéntrica porque sitúa la tradición oral como originaria de la sabiduría, Derrida en el libro *De la gramatología* deconstruye la supuesta naturalidad del habla, somete a una revisión crítica las ideas del *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure y revela que este establece una oposición binaria entre habla y escritura. Según Derrida para Ferdinand de Saussure el habla es natural, mientras que la escritura es artificial, una especie de velo

sobre la lengua que lo disfraza y solo se utiliza en ausencia del habla la escritura, no sería pues nada más que un medio de representación. Si el habla es un signo del sentido interno, entonces la escritura, al ser un signo del habla, estaría doblemente alejada de ese sentido. Es, por tanto, un signo de otro signo⁶³. La conclusión de Ferdinand de Saussure el objeto de estudio de la lingüística deben ser los sonidos del habla, no la escritura. Tanto como Platón, Jean-Jacques Rousseau y Ferdinand de Saussure sostienen una actitud despectiva a la escritura son estos tres autores los que definen las tres “épocas” de la exclusión y humillación de la escritura, la escritura pasa a ser la deformación de la palabra logos, como metáfora engañosa o imitación inferior o mediocre.

En “La tradición en Platón” de Pedro Amorós el autor contextualiza el fenómeno que ocurre en Atenas con respecto a la tradición oral versus la escritura y expresa de qué forma Platón trata de unir las cuestiones entre “cultura ilustrada” en la lectura y “cultura popular” de base esencialmente oral en Atenas, lo podemos verificar en el siguiente párrafo:

El fenómeno que se percibe en Grecia, especialmente en Atenas, es el distanciamiento progresivo entre una «cultura ilustrada», fundada en la lectura, la reflexión y la tradición escrita, y una «cultura popular», de base esencialmente oral. Este distanciamiento se advierte perfectamente en el debate existente entre las formas tradicionales de sabiduría, expresadas fundamentalmente en las diferentes prácticas de la poesía, y la «nueva ciencia», formulada esencialmente en el campo de la historia y la filosofía. En sus diálogos, Platón se hace eco de esta lucha dialéctica de lo viejo y lo nuevo, es decir, plantea el conflicto entre oralidad y escritura, entre formas tradicionales de sabiduría y formas nuevas de saber. En este sentido la obra platónica no marca ninguna ruptura con la tradición, no representa, como afirman algunos historiadores, una auténtica revolución. Un aspecto interesante a tener en cuenta es, pues, la continuidad entre mentalidad homérica y mentalidad platónica, entre poesía y filosofía, entre opinión (doxa) y saber (episteme). Platón trata de construir una filosofía combinando el respeto por la tradición y el radicalismo conceptual, la tradición oral y las nuevas posibilidades críticas y conceptuales que abre la escritura. Y es que hemos de tener en cuenta que el filósofo ateniense ha sido uno de los pocos hombres de su época capaz de intuir claramente el efecto que la escritura introduce en la paideia griega. De todo ello se deriva la importancia del estudio de este problema porque arroja luz sobre un tema central de la cultura griega: el cambio antropológico que tiene lugar durante y después de la guerra del Peloponeso⁶⁴.

A pesar de la “claridad” de Platón en plantear que la lengua hablada tiene mayor importancia que la escritura. Los escritos platónicos ponen de manifiesto que la tradición oral y la costumbre en general tienen una fuerza y vigencia enormes en la Grecia del siglo IV.

Derrida muestra que: ¡la “verdadera” sabiduría hablada en el Diálogo de Platón se caracteriza a través de las metáforas prestadas de la escritura! “Las “metáforas de Platón” son exclusiva e irreductiblemente escriturales”. Por ejemplo, expresiones como: “leer la mente” o “escribir en el alma”, son metáforas que suponen la aceptación de la escritura⁶⁵. Platón considera la tradición oral como la sabiduría viva, y es considerada positiva frente a la escritura “sucedánea de la memoria” considerada negativa. en *La tradición de Platón* Pedro Amorós indica:

Podemos afirmar que la cultura griega es básicamente una cultura oral en donde la palabra escrita es un sucedáneo de la palabra oral, y en donde, además, predomina la lectura en voz alta. Éstos son aspectos que se ponen de manifiesto en los escritos de Platón. La obra platónica supone el nacimiento de la filosofía, y casi de la literatura, pero eso no implica que se imponga una cultura letrada y escrita, ni siquiera en Atenas. En todo caso, tan sólo se puede intuir un cierto predominio de esta afición a la lectura y la escritura por parte de una porción, más bien menor que mayor, de la sociedad ateniense. Las costumbres, creencias, ritos, relatos de carácter oral siguen manteniéndose y transmitiéndose de forma generacional y de forma oral. La mayor parte de la sociedad sigue apegada a los modos y costumbres de una tradición oral⁶⁶.

Entonces queda la interrogante si el habla se describe solamente a través de algo negativo como la escritura, entonces ¿ese negativo es inicial, es más antiguo, más autóctono y más verdadero?. Para contestar esta pregunta Derrida pone especial atención al término *fármakon* palabra griega con doble interpretación veneno y antídoto. Su duplicidad significativa produce un problema serio en la comprensión de *Los Diálogos* de Platón. Según la comprensión tradicional de los diálogos, la actitud de Platón hacia la escritura/*fármakon*⁶⁷ es negativa y sospechosa, asociada con la magia o la curandería. Así, ¿la escritura es el veneno, el daño para los adeptos de la sabiduría verdadera? ¿O, por el contrario, es droga de efectos benéficos que aumenta el saber y reduce el olvido, en otras palabras, es el “salvavidas” para quien desea aprender algo?⁶⁸. El escritor Pedro Amorós *En La tradición de Platón* ayuda a dar mayor claridad:

Cuando alguien no puede aprender con un maestro o es incapaz de «descubrir» por su cuenta (por cierto, de ahí la importancia de la palabra *heures* en la cultura griega), se ve obligado a recurrir a la tradición. Eso explica que en los diálogos platónicos haya múltiples referencias a «los antiguos», *hoi palaioi*, que no son los más ancianos de la comunidad, ni los antepasados. Son los «primeros», los poseedores de la sabiduría, los que tienen la vivencia de la tradición, los que saben porque han visto y porque vivían más cerca de los dioses. El resto de mortales debe conformarse con la opinión, con la *doxa* transmitida, con la tradición. Toda esta concepción está relacionada, sin duda, con la idea subyacente en la mentalidad griega de que la verdad está en los orígenes.

Esta investigación de tradiciones antiguas por parte de Platón se desarrolla prácticamente desde los primeros diálogos, pero se hace más evidente y consciente a partir de la República. Platón cuestiona la tradición, es decir, pone en tela de juicio lo que los griegos tenían y creían, pero lo hace para adquirirlo de nuevo mediante el examen y la fundamentación. En primer lugar, estudia la poesía como integrante importante de la *paideia*, de la cultura y la educación griegas. La interpretación de las tradiciones poéticas, que Platón llama muy a menudo su *legómena*, se realiza esencialmente desde una perspectiva moral. La crítica platónica a la poesía no tiene como objetivo, tal como a menudo se repite, la eliminación de la poesía de la ciudad. Platón es consciente del papel fundamental que la tradición poética juega en la *paideia* griega. Por tanto, lo único que pretende es desestimar parte de dicha tradición poética que no es adecuada para la formación de los jóvenes. La poesía sigue siendo básica en la *paideia* platónica. También es importante tener en cuenta que cuando Platón investiga la tradición poética pone en solfa una actividad y experiencia esencialmente oral, que se transmite a través de la boca y el oído. El terreno de la poesía es, por tanto, *akoé*, la tradición oral. Por lo que respecta a la figura del poeta, es descrito por Platón como un mitólogo, es decir, no sólo como un forjador de historias sino también como un narrador. No obstante, el poeta no es el único mitólogo que tiene en cuenta el filósofo. Platón es consciente de que los poetas no son los únicos guardianes y depositarios de la tradición. En la Grecia antigua existía una práctica de narración de historias de carácter oral al margen de la actividad poética. Por eso, el filósofo también menciona a las *ayas* o *nodrizas* y a los ancianos. En concreto, los ancianos mitólogos tienen un papel fundamental en la ciudad proyectada por Platón en las Leyes. Junto a la poesía, Platón también se hace eco de la *logografía*

o arqueología, es decir, la investigación de los tiempos antiguos, todo aquello que se refiere a la fundación de ciudades, genealogías de héroes y hombres, y asuntos antiguos en general. La arqueología es una actividad que se presenta a medio camino entre la oralidad y la escritura⁶⁹.

Entendemos entonces que el que escribe con el alfabeto ya no imita la realidad ni el que lee puede acceder a ella por medio de esta acción, ya que la escritura tanto como la lectura ni siquiera nos proporciona un fantasma de la realidad, como las técnicas de la mimesis en general, que se encuentran en la pintura por ejemplo. La escritura es más grave pues, a diferencia de las artes pictóricas, el alfabeto no crea ni siquiera una copia, un espectro, una apariencia. En *La tradición de Platón*, Pedro Amorós explica la funcionalidad de los escritos de Platón:

En realidad, a pesar de que la palabra oral, el logos, es el fundamento de la filosofía platónica, es importante tener en cuenta que la escritura también cumple una función importante y que Platón repite en varias ocasiones que es una mezcla de juego y seriedad. La funcionalidad de los escritos es evidente: para Platón la escritura es como un «recordatorio», una especie de memoria o recuerdo de las cosas que se han discutido de forma dialéctica. También es necesario tener en cuenta que Platón escribe para unos pocos, para los que tienen tiempo libre, Scholé, para la gente del ocio. No escribe para artesanos y campesinos, gente que estaba excluida de la alta cultura, de la paideia platónica, tal como sabemos por la República. Los escritos platónicos están pensados, pues, para iniciados en la filosofía. De hecho, es interesante constatar que gran parte de los diálogos son concebidos como una defensa de la filosofía. El tema de la escritura, además, da mucho juego, porque en la obra platónica hay toda una reflexión sobre el deslizamiento de la oralidad en la escritura. Así, el modelo de Egipto y de los sacerdotes egipcios se presenta como válido porque combina la tradición oral con la tradición escrita⁷⁰.

Desde el punto de vista de Platón la escritura es un veneno y el rechazo del mítico rey de Egipto Thamus es acertado ya que la escritura es solo la apariencia de la verdad, el *fármakon* no puede ser nunca simplemente benéfico no existe remedio inofensivo. Consultando el texto de Platón *Fedro*, nos encontramos con una leyenda egipcia contada por Sócrates: el dios de la escritura, Theuth, ofreció al rey Thamus enseñarle a los egipcios el arte de las letras: “He aquí, oh rey, un conocimiento que tendrá como efecto hacer a los egipcios más instruidos y más capaces de acordarse: la memoria (*mneme*),

así como la instrucción (*sofía*), han hallado su remedio (*fármakon*)”⁷¹. Y así le respondió Thamus, denunciando el poco valor de la escritura:

No es, pues, un fármaco de la memoria lo que haz hallado, sino un simple recordatorio. Apariencia de sabiduría es lo que proporcionas a tus alumnos, pero no la verdad. Porque habiendo oído muchas cosas sin aprenderlas, parecerá que tienen muchos conocimientos, siendo, al contrario, en la mayoría de los casos, totalmente ignorantes, y difíciles, además de tratar, porque han acabado por convertirse en sabios aparentes en lugar de sabios de verdad⁷².

Derrida, aprovechando la interpretación “doble” de la palabra *fármakon*, cambia el significado negativo de la escritura por el positivo y concluye del análisis del texto de Platón: sí, la escritura, por su naturaleza, siempre es contradictoria, funciona a través de la diferencia, de la descomposición del *Logos*. Y ¡esa es su gran ventaja! ¡No importa qué significa el texto, sino cómo adquiere un sentido!⁷³.

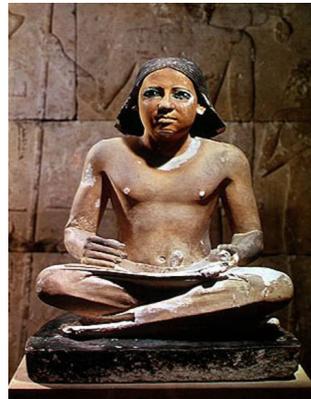
La Deconstrucción derridiana “en acción”, se describe en su funcionamiento como “lógica paradójica” en respuesta a una cultura occidental que anula los momentos de escritura que lógicamente excluyan el uno al otro, le quita la contradicción original del pensamiento platónico haciéndolo más “unilateral”. No queremos ver esas contradicciones, queremos borrarlas. Al subordinarse al *Logos* se pierde la cosa más valiosa de la escritura, su esencia lúdica, metafórica y, podemos decir, estética⁷⁴.

La Deconstrucción parte de cuestionar nociones profundamente arraigadas en la cultura occidental, todo está sujeto a las ambigüedades del lenguaje, a sus contradicciones y paradojas. Los que profesan razones únicas, verdades o realidades, están expuestos a la ambigüedad, la contradicción y la paradoja. A ser desmantelados, desconstruidos.



26`

Divinidad Theuth.



27`

Rey Thamus.



1.4 La estética de la Deconstrucción.

La Deconstrucción no es un pensamiento fácil porque es subversivo y escurridizo. Es un pensamiento de apertura radical, que escapa por definición a cualquier definición. El mismo Derrida, cuando le pidieron en 1998 en una entrevista para *The New York Times* que definiera la Deconstrucción, dijo: "Es imposible responder. Solamente podría decir algo que me dejaría insatisfecho", la Deconstrucción "tiene lugar como una experiencia de lo imposible"⁷⁵.

De esta forma es como se llega a escribir cosas como: Sócrates nunca existió, ya que su figura es una invención de Platón, una mistificación literaria para aumentar su propia fama⁷⁶. Como se puede ver, la interpretación derridiana es un juego libre de asociaciones que no reconocen ninguna lógica histórica. La misma actitud no-histórica se encuentra en la fantasmagórica conversación telefónica, inventada por Derrida, entre Platón, Sócrates, Freud, Heidegger y el demonio, realizada a través de los siglos e interrumpida por la operadora norteamericana que recuerda a los participantes que pongan suficientes *quarters* en la máquina. ¿Y por qué no? La verdad histórica simplemente no existe. Es que semejante conversación produce "gran placer" lúdico en el autor. Y el origen del libre juego, de las interpretaciones absurdas (desde el punto de vista de la lógica occidental), es para Derrida el lenguaje⁷⁷. En el capítulo *Envíos de Jacques Derrida en La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá* encontramos la llegada de la noticia de tal revelación en Sócrates y Platón:

Todavía no me repongo de esa catástrofe reveladora: Platón detrás de Sócrates. Detrás, siempre lo estuvo, se pensaba, pero no de esa manera. Yo siempre lo supe, y ellos también, ellos dos, quiero decir. Qué par. Sócrates da la espalda a plato, quien le hizo escribir lo que quería fingiendo recibirlo de él. Venden aquí esa reproducción como post card, viste, con greetings y address. Sócrates escribiendo, te das cuenta, y en una tarjeta postal. No sé nada más aparte de lo que dice el texto al pie (lo tomaron de un fortune-telling book, libro de astrología: la buena ventura, el libro de los destinos, la suerte, el sino, el encuentro,

la fortuna, no sé, tendré que ver, pero me gusta la idea), tuve ganas de enviártela de inmediato. Como una nueva, una aventura, una suerte a la vez anodina, anecdótica y conmovedora, la más antigua y la última⁷⁸.

Con respecto a esta imagen donde aparecen Platón detrás de Sócrates, el personaje se muestra muy sorprendido de tal hallazgo y continúa escribiendo en el capítulo *Envíos de La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá* :

Te envío siempre las mismas tarjetas. S. escribe sobre su pupitre de escriba medieval como sobre un falo o una chimenea. Es difícil saber si tales objetos le pertenecen pero se agita sobre su montura, con ambas manos. La izquierda, probablemente un raspador, irrita el soporte, la otra moja. Dos manos, el bloque mágico (lo destina, cual tarjeta postal, al otro viejo barbón que quiso volver a lo mismo, la anamnesis, veinticinco siglos más tarde, y que, sin decir agua va, borra sin embargo a Sócrates de la escena del Banquete [weg! fort!]). Borra con una mano, raspa, y con la otra raspa de nuevo, mientras escribe. ¿Dónde habrán almacenado toda esa información, todo lo que ése raspó y raspó? La cuestión ameritaría un foro abierto en le Monde⁷⁹.

Irinia Vazkes en la tesis *La axiomática de la estética de la deconstrucción* desarrolla una relación de los cuestionamientos que emergen de las reflexiones de Derrida con respecto a la imagen de Platón y Socrates, esta situación se puede verificar en la siguiente cita:

[...] esa imagen apócrifa produce en Derrida algunas preguntas/ interpretaciones: ¿Sócrates está firmando su sentencia de muerte por órdenes de Platón? La base de esta interpretación es el dudoso comportamiento de Platón durante el juicio de Sócrates, cuando huyó de Atenas durante el proceso judicial; se dice que Platón no asistió (Felón 59 b: “Platón, me parece, estaba enfermo”) (cf. Derrida: 234); es la alegoría de la traición de Sócrates por parte de Platón. O ¿Platón es el hijo celoso de Sócrates, quien sufre del complejo de Edipo y quien odia a su padre (variante freudiana)? ¿El índice de Platón nos dice sobre enseñanza o amenaza? etc. Las hipótesis son muy fantásticas, y gracias a ellas se pierde la firmeza de la imagen canónica, tanto de Sócrates como de Platón, quebrándose el modelo clásico de la relación entre el Maestro y el discípulo. ¿Sócrates realiza la anotación secreta de los crímenes y falsificaciones de Platón? - pregunta Derrida, y ¿por qué no? Sócrates mismo escribe las obras, corrige los diálogos de Platón y al mismo tiempo borra el nombre de Platón de la carátula. Eso es posible (en la



28`

Platón detrás de Sócrates.

pesadilla de Platón). Derrida presta atención a las manos de Sócrates, al decir que con una mano él escribe y con la otra sostiene el borrador: ¿No es una alegoría del indispensable elemento esotérico de la escritura?⁸⁰.

Estas ideas fueron las que motivaron a Derrida a plantear la inventiva de gran vitalidad estética, como lo es el origen del libre juego de las interpretaciones absurdas dadas por el lenguaje. Interpretaciones en las que ahonda en su tesis Irina Vaskez las iniciales Sócrates y Platón S/P se interpretan Subject/Predicate o Speculation/ Psicoanálisis también el “et” en el par “Socrates et Plato” se interpreta como el homófono “est” (Sócrates es Platón) o como “hait” (Sócrates odia a Platón)⁸¹.

Tal relativismo derridiano en la interpretación del tiempo y del espacio histórico convierte a Platón, en las obras de Derrida, en una figura más simbólica que histórica. El inicial sintagma “Sócrates es Maestro de Platón” se destruye y se dispersa en las metáforas. Según el logocentrismo occidental, el lenguaje hablado tiene gran ventaja sobre la escritura: está más cercano al sujeto. El habla, es más precisa por la pronunciación de las palabras, por el acento, por el tono: estos momentos mantienen la autenticidad del significado. Según Derrida, la incomprendibilidad es el rasgo sustancial y más valioso de la escritura. Así, la Deconstrucción, como nuevo método de lectura del texto, es el deseo de ir más allá de su contenido, debilitando el mundo dogmático de los clichés. Eso da licencia a cualquier error, a cualquier lectura “incorrecta”, hasta tal punto de que “no existe el texto, sino sólo su interpretación”⁸². Irina Vazkes ejemplifica tal situación en el siguiente diálogo imaginario entre acusador y acusado (Derrida), ubicado en el texto de R. Appignanesi, se expone sobre la cuestión:

Acusador: Usted rechaza la Razón.

Derrida: No... Solamente su autopresentación como “verdad eterna”.

Acusador: Usted afirma que nada es real, pues es el resultado de una construcción cultural, lingüística o histórica.

Derrida: Nada se hace menos real por estar relacionado con la cultura, la lingüística o la historia; especialmente si tenemos en cuenta que la realidad universal, al margen del tiempo con el cual podemos compararla, simplemente no existe.

Acusador: Usted afirma que existe una cantidad infinita de significados.

Derrida: No... Yo solamente sostengo que no puede existir un sólo significado.

Acusador: Usted afirma que todo tiene igual valor.

Derrida: No... Yo afirmo que este tema debe quedar abierto. ¿Hay más preguntas?⁸³.

¿Y no es la negación de la verdad absoluta, otro dogma? ¡no sería entonces difícil criticar la Deconstrucción!, al nihilismo total y el ilimitado relativismo, el “todo lo pongo en duda”, esta actitud fácilmente podría adquirir una estabilidad dogmática!. Para hablar de este tema Irina Vaskes cita las observaciones de Steven Connor, autor de *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, sobre la fuerza totalizadora de la teoría postmoderna:

Es sorprendente el grado de consenso al que se ha llegado en el discurso postmoderno sobre la inexistencia de posibilidad alguna de consenso, los pronunciamientos autoritarios sobre la desaparición de la autoridad última [...] Paradójicamente, si la teoría postmoderna insiste en la irreductibilidad de diferencias entre las diversas áreas de práctica crítica y cultural, el lenguaje conceptual de la teoría postmoderna cae en sus propias redes tejidas entre inconmensurabilidades, adquiriendo la suficiente solidez como para soportar el peso de un nuevo aparato conceptual⁸⁴.

La virtud antidogmática de la Deconstrucción es la que termina convirtiéndose en dogma saboteando al mismo término, principal característica del contradictorio concepto griego *fármakon* que se le atribuye ser un veneno y un remedio que coexisten al mismo tiempo, es entonces, la Deconstrucción un dogma que está en constante Deconstrucción y sería este dogma un entretenido método para diseñadores y artistas, ya que el método de la Deconstrucción sería un recurso vital para enfrentar las antinomias del lenguaje, de esta manera se transformaría su idea inicial en un eterno retorno⁸⁵, dando paso a interpretaciones diferentes, del propio concepto. Derrida ejemplifica los límites de la filosofía en el texto *La verdad en pintura*, en tanto a la filosofía:

La filosofía en su conjunto (Gesamte Philosophie) nos ofrece el conocimiento del universo como una única totalidad orgánica en sí, que se desarrolla “a partir de su propio concepto” . Sin perder nada de lo que lo convierte en un todo “que vuelve a sí mismo”, este “único mundo de verda” se contiene, retiene y reúne en él mismo⁸⁶.

La Deconstrucción y su filosofía estética estaría en una eterna relación consigo misma y por fin es inútil y contraproducente buscar una definición precisa, inequívoca y a priori de la Deconstrucción. Porque tal definición resulta difícil, ya que el término no es perfecto. El mismo Derrida reconoce las dificultades de su definición verbal. ¿Qué es la Deconstrucción?, ¡Nada! ¿Qué no es la Deconstrucción? Todo,

en otro lugar dice: Todos los intentos de definir la Deconstrucción están destinados a ser falsos. Preguntar ¿qué es la Deconstrucción?, significa indagar en su propia esencia que es incierta e indefinible⁸⁷.

Habiendo cumplido con la tarea de aclarar la esencia de la Deconstrucción como categoría estética postmoderna, conviene recordar el concepto de *archiescritura*. La *archiescritura* es la raíz común del lenguaje hablado y de la escritura gráfica, es la categoría que elimina su oposición histórica, mientras la escritura gráfica es solamente el símbolo material de la *archiescritura*. La *archiescritura* no tiene presencia, ni centro, no puede ser objeto de reflexión racional, no tiene ningún sentido metafísico. Sin embargo, crea las condiciones para la formación del significado. Solamente, en ese sentido especial de la *archiescritura*, Derrida habla sobre la prioridad de la escritura sobre el lenguaje hablado⁸⁸.

En tanto a la Deconstrucción y sus características estéticas existe una tendencia posmoderna a la fragmentación como icono. Un ejemplo claro es lo que sucede en el texto de Derrida, *La verdad en pintura*, donde la parte teórica y más amplia está dedicada al análisis de la *Analítica de lo bello* y de la *Analítica de lo sublime* en el libro *Crítica del Juicio* de Kant. *La verdad en pintura* se halla dividido en varios fragmentos que no tienen ni comienzo ni fin, que conducen al abismo, a nada. Sin embargo, tal división no es un suplemento, como dice Kant, sino tiene relación muy importante con el método deconstructivo⁸⁹.

Derrida dedica su atención a la cuestión que la mayoría de los investigadores ignoran por completo: la esencia de la pintura está en el dibujo. El dibujo y la composición constituyen el objeto propio del puro juicio estético. El color es un suplemento al dibujo que solamente permite ver la belleza en forma más exacta y completa. El color es *párrerga* o *párrergon*⁹⁰: un ornamento que aumenta el placer del gusto, pero no es cosa esencial. Es una adición del *ergon* (de la obra), no es una parte integrante del objeto, sino sólo le pertenece de manera extrínseca, como una adición o un suplemento. Otros ejemplos de *párrerga* corresponden a los marcos de los cuadros, los vestidos de las estatuas o las columnas. Son *párrerga*, suplementos, conceptos centrales de la Deconstrucción derridiana⁹¹.

El análisis del *párrergon*, la búsqueda de su esencia, lleva a Derrida al estudio etimológico de las palabras “el borde” y “la frontera”. Ambos términos, están relacionados con el objeto que une y que separa. El borde y la frontera coinciden en el punto donde las diferencias tienen algo en

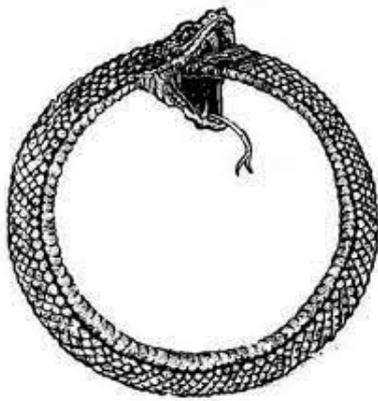
común, donde, por ejemplo, dos estados diferentes se unen. Y si existe el concepto de la frontera, del borde, entonces dos objetos diferentes no están solamente separados, sino también unidos. Como lo verdadero y lo falso⁹².

Tal es el caso de Derrida que con tan solo una palabra Kantiana *parergon*, produce un capítulo amplio de comentarios. Pero con todo esto no dice nada sobre la verdad en pintura. La respuesta a esta pregunta no existe, no existe la verdad, "ninguna cosa es conocida en sentido estricto". Sus reflexiones no pretenden ser más que un "suplemento". No es un cuadro objetivo del mundo, tampoco es su interpretación. Es algo que limita con la verdad; con lo cual "la frontera", ni se une, ni se separa de la "verdad objetiva", sino que existe entre la verdad y la mentira⁹³.

En el capítulo *Parergon* de texto *La verdad en pintura* Derrida nos explica que al determinar la idea de arte volvemos a las ideas onto-enciclopédicas que tenemos de él, y que al darle el nombre filosófico de arte lo habríamos domesticado y con esto inscrito en la historia de la verdad, el arte juega su rol, cada vez que la filosofía determina el arte, lo domina y lo enclaustra en la historia del sentido o en la enciclopedia ontológica, le asigna una función de médium⁹⁴. Con respecto ¿que es el arte? al título de arte Derrida en *La verdad en pintura* desarrolla las siguientes preguntas y agrega:

¿Qué es un título? ¿Y si *parergon* fuera el título? Aquí el falso título es el arte. Un seminario tratará sobre el arte y las bellas artes respondería así a un programa y a una de sus grandes preguntas. Estas se extraen en cada caso de un conjunto determinado. Según la historia y según el sistema. La historia sería la historia de la filosofía en la cual se recortaría la historia de la filosofía del arte en la medida en que trata del arte y de la historia del arte : los modelos, los conceptos, los problemas no cayeron del cielo, se constituyeron en función de modos y momentos determinados. Este conjunto forma un sistema, una gran lógica y una enciclopedia en el interior de la cuales las bellas artes se recortarían como una región. La agregación de filosofía forma también una historia y un sistema⁹⁵.

Según el propio Derrida: el filósofo encierra el arte en un círculo, pero inmediatamente su discurso sobre el arte queda a su vez apresado en un círculo, de todos modos el arte no sería más que una palabra y si se quiere interrogar al arte estamos obligados a darnos el hilo conductor de una representación⁹⁶. De esta forma el círculo cobra un valor importante en la axiomática estética de la obra de Derrida ¿y por qué un círculo?⁹⁷. El esquema de este argumento es que, al buscar el



El uróboro como alegoría del Eterno retorno. **29**

origen de una cosa, buscas aquello a partir de lo cual y por donde es lo que es, es buscar su procedencia esencial, que no es su origen empírico. La obra de arte proviene del artista, se dice: ¿Pero qué es un artista?. El que produce obras de arte y el origen del artista es la obra de arte. El origen de la obra de arte es el artista, ninguno existe sin el otro. A partir de entonces, artista y obras existen en sí mismas y, en su reciprocidad en virtud de un tercero, que es en realidad el primero. En el tercero, la figura del círculo se impone en la apertura de las lecciones de estética y de el origen de la obra de arte, muy diferentes en cuanto a sus objetivos, su orientación, su estilo, estos discursos en común, tal vez, el hecho de excluir, lo que termina entonces por formarlos, cerrar, bordear, desde adentro como desde afuera del mismo modo que lo haría un marco. El tercero, puede participar puede tocar los dos bordes, la ambigüedad de participaciones no lo agota. Este círculo hermenéutico no tiene de lógico ni de formal, sino la apariencia deriva de un círculo vicioso donde el cerco del círculo precipita al abismo. No se trata de escaparse sino, por el contrario, de adentrarse en él y de recorrerlo: entonces tenemos que completar el círculo, no solo el paso capital de la obra hacia el arte, sino cada paso que intentamos circula en este círculo⁹⁸.

El adentrarse en el camino circular invoca por un lado una experiencia de la fiesta, fiesta de todo el cuerpo de pies a cabeza, metido en esta marcha circular. Lo que se desea contra la fiesta no es mezclar los géneros, sino, hilvanar las metáforas, siempre puedes intentarlo es cuestión de estilos. No hay errores, siempre se puede volver al círculo de la creatividad de distinta forma, no se trata ni del peor de los casos ni de una falta, adentrarse en un camino semejante, es la fuerza, y permanecer en ese camino es la fiesta del pensamiento, si se admite que pensar es un oficio. Adentrarse en el camino circular invoca por un lado, un valor artesanal, casi manual, del oficio de pensador y, por otro lado, una experiencia de la fiesta como experiencia del límite, del cerco, de la resistencia. Es necesario que este compromiso se encamine hacia lo que se reúne entre apropiación y desapropiación, el paso, el camino a abrir, el trazo de apertura y el lenguaje. Aquello que, más adelante en el texto une todo el juego del trazo de la Gestalt, pertenece a esta ley del paso que alinea el círculo a la apertura leimática⁹⁹ de el origen.

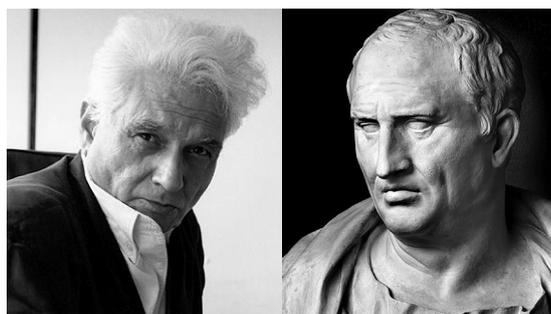
En muchas ocasiones Derrida resalta el carácter creativo-inventivo de la Deconstrucción, o sea, prácticamente la asimila con lo que la estética clásica llamaba la creación artística. La Deconstrucción es inventiva o simplemente no existe, la única invención posible es la invención de

lo imposible. Esa es la paradoja de la Deconstrucción. Este principio lo considera especialmente importante para la esfera artística, asociada con la invención de los nuevos lenguajes, géneros y estilos artísticos. Parece que la Deconstrucción repite el proceso de la construcción y destrucción de la Torre de Babel, cuyo resultado es la desaparición de lo que pudo haber sido un lenguaje artístico universal, la confusión de los diferentes lenguajes, géneros, estilos de la literatura, Diseño, arquitectura, pintura, teatro, cine, etc. La aniquilación de las fronteras entre ellos. A decir verdad, los rasgos principales del arte actual son rasgos característicos de la Deconstrucción, tales como la ironía, la mezcla de fragmentos, de estilos, de citas, de estereotipos del pensamiento artístico de todos los tiempos y pueblos. El eclecticismo consciente que no le permite al lenguaje artístico "marchitarse", atrofiarse en el desacompañamiento, asfixiarse en el "corsé" del sentido, y el rechazo de la mimesis, es decir; la exclusión del significado desde la "comunicación" artística, su tradición conocida como "el absurdo", su componente lúdico y ambiguo¹⁰⁰.



La Torre de Babel: la explicación bíblica a la diversidad de las lenguas.

30`



31`

32`

Jacques Derrida y Marco Tulio Cicerón (106-43 a.C).

Capítulo III

1.5.- La Deconstrucción es inventiva.

“Una invención supone siempre alguna ilegalidad, la ruptura de un contrato implícito, introduce un desorden en el apacible orden de las cosas, perturba los bienestares.” Jacques Derrida.

Este capítulo estará dedicado completamente a tratar la palabra invención presente en cualquier producción creativa a la hora de diseñar, este concepto será tratado desde el punto de vista de Jacques Derrida y se producirá a través de su propia literatura cuyas reflexiones se encuentran en el texto: *Psyché: Invenciones del otro*¹⁰¹.

Para comenzar Derrida revela que en el derecho positivo entre los siglos XVII, XIX y el derecho de autor, o la propiedad de un inventor en el dominio de las artes y las letras no tiene en cuenta más que la forma y la composición. Este derecho excluye toda consideración de las “cosas”, del contenido, de los temas o del sentido. La invención no puede marcar su originalidad más que en los valores de forma y composición. Las “ideas”, ellas, pertenecen a todo el mundo. Derrida explica algo distinto en palabras de Marco Tulio Cicerón, la pareja “invención-disposición” es para las ideas o las cosas, y por otra parte, la pareja “elocución-disposición”, para las palabras o para la forma, con esto queda claro que el tema de la originalidad va más allá de la forma y que el contenido debe superar los clichés. La creatividad, personalidad y genialidad¹⁰² son habilidades imprescindible del artista a la hora de inventar e interpretar/traducir un discurso.

Para atenernos a esta red que no es solamente léxica y que no se reduce a los juegos de una simple invención verbal, vemos que concurren varios modos de venir o de la venida, en la enigmática colusión del invenir o del inventio, del evento o del advenimiento, del porvenir, de la aventura y de la convención. Haber inventado por lo menos algo rompería bastante con las reglas, el consenso, la buena educación, la retórica de la modestia, en fin con todas las convenciones de la socialidad.

La primera vez de la invención no crea jamás una existencia y es sin duda por cierta reserva con respecto a una teología¹⁰³ creacionista que se quiere hoy volver a reinventar la invención. Se ve entonces dibujarse una línea de división o de mutación en el porvenir semántico o en el uso reglamentado de la palabra "invención".

Sin endurecer la distinción y manteniéndola en el interior de esta gran y fundamental referencia a la *tekhné* humana, a ese poder mitopoético que asocia la fábula, la narración histórica o epistémica. ¿Cuál es esta línea de división?. Inventar ha significado siempre "volver a encontrar por primera vez" pero hasta el alba de lo que podríamos llamar la "modernidad" tecno-científica y filosófica, del siglo XVII, se podría todavía hablar de invención con respecto a existencias o verdades que, sin ser, naturalmente, creadas por la invención, son descubiertas por ellas o develadas por primera vez, encontradas ahí.

Luego, según Derrida un desplazamiento se estabiliza en el siglo XVII, puede ser entre Descartes y Leibniz, casi ya no hablaremos más de la invención como descubrimiento develador de lo que se encontraba ya allí (existencia o verdad) sino cada vez más, incluso únicamente, como descubrimiento productivo de un dispositivo que podemos llamar técnico en el sentido amplio, técnico-científico o técnico-poético.

No se trata solamente de una tecnologización de la invención. Esta siempre estuvo ligada a la intervención de una *tekhné*, pero es a partir de esta que la producción y no solamente el develamiento de un dispositivo maquinal relativamente independiente; él mismo capaz de una cierta recurrencia auto-reproductiva y también de una cierta simulación reiterante, va a dominar el uso de la palabra "invención".

Una invención viene a encontrar por primera vez. Todo el equívoco se vuelca sobre la palabra "encontrar". Encontrar es inventar cuando la experiencia de encontrar tiene lugar por primera vez. Agencia a partir de una reserva de elementos existentes y disponibles, dentro de una configuración dada. Evento sin precedentes cuya novedad puede ser o bien de la cosa encontrada, inventada, un dispositivo técnico que no existía antes, una institución o bien el acto y no el objeto, el objeto de "encontrar" o de "descubrir". Pero en los dos casos, según los dos puntos de vista (objeto o acto), la invención no crea una existencia o un mundo como conjunto de los existentes, no tiene sentido teológico de una creación de la existencia como tal *ex-nihilo*¹⁰⁴.

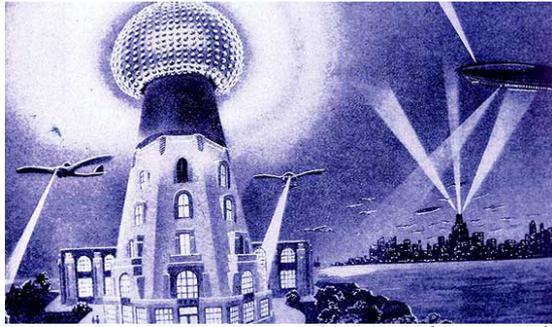
Esta configuración, esta totalidad ordenada que hace posible una invención y su legitimación, plantea todos los problemas se denominan totalidad cultural, *Weltanschauung*¹⁰⁵, época, episteme, paradigma, etc. Sea cuál sea la importancia de estos problemas, y su dificultad, reclaman todos una elucidación de lo que inventar quiere decir o lo que implica la invención. Esta dimensión tecno-epistemo-antropocéntrica inscribe el valor de invención entendiéndose en su uso dominante y regulado por convenciones en el conjunto de las estructuras que ligan, de una manera diferenciada, técnica y humanismo metafísico.

Si es necesario hoy reinventar la invención, será a través de las preguntas y de performances desconstruccionistas que nos lleven a este valor tradicional o dominante de la invención, que también nos dirige a su estatuto mismo y a su historia enigmática que liga, en un sistema de convenciones, una metafísica a la tecnociencia y al humanismo. Si una invención parece sorprender o perturbar, las condiciones estatutarias, es muy necesario que ella implique o produzca otras condiciones estatutarias, no solamente para ser reconocida, identificada, legitimada, institucionalizada como tal, certificada, se podría decir, sino incluso para producirse, digamos para sobrevenir.

Y ahí se sitúa el enorme debate que no es solamente el de los historiadores de las ciencias o de las ideas en general, alrededor de las condiciones de emergencia y de legitimación de las invenciones. ¿Cómo recortar y cómo nombrar estos conjuntos contextuales que vuelven posible y aceptable tal invención desde el momento en que está a su vez debe modificar la estructura de este contexto mismo?.

Un estatuto es siempre humano, siendo tal, no puede ser animal o teológico. Como la invención, lo decíamos hace un momento. Vemos entonces la paradoja de que toda invención debería burlarse del estatuto pero no hay invención sin estatuto. En todo caso ni la invención ni el estatuto pertenecen a la naturaleza, en el sentido corriente de este término, es decir, en el sentido estatutariamente instituido por la tradición dominante de la metafísica el logocentrismo.

Nos preguntamos desde el principio qué es una invención, y qué concepto conviene a su esencia. Más precisamente, nos interrogamos sobre la esencia que otorgamos para reconocerla, cuál es el concepto garantido, el concepto tenido por legítimo con respecto a ella. Este momento de reconocimiento es esencial para poder pasar de la esencia al estatuto.



Los geniales inventos de Nikola Tesla (1856– 1943).

33`

El estatuto, es la esencia considerada como estable, fijada y legitimada por un orden social o simbólico en un código, un discurso y un texto institucionalizable. El momento propio del estatuto es social y discursivo, supone que un grupo se entiende para decir, por un contrato al menos implícito el reconocimiento de una invención. La invención en general al ser esto o aquello, al reconocerse tales criterios y disponiendo de tal estatuto este acontecimiento singular es exactamente una invención, tal individuo o tal grupo merece perfectamente el estatuto de inventor, habrá tenido una invención.

Es necesario siempre volver a empezar para llegar a comenzar, al fin, reinventar es tratar de comenzar. Una invención que no se dejaría dictar, ordenar, programar por esas convenciones sería desplazada, fuera de puesto, fuera de propósito, impertinente, transgresiva. Y sin embargo, algunos se tentaron con cierta prisa afanosa, a replicar que justamente no habrá hoy invención más que a condición de esta desviación: incluso de esta inconveniencia, dicho de otro modo a condición que la invención transgrede, para ser inventiva, el estatuto y los programas que hubiésemos querido asignarle.

Se sienten las dudas externas, las cosas no son tan simples. Aunque sea poco lo que retengamos de la carga semántica de la palabra "invención", alguna indeterminación que le dejemos por el momento, tenemos al menos la impresión de que una invención no debería en tanto que tal y en su surgimiento inaugural, tener un estatuto.

En el momento en el cual hace irrupción, la invención instauradora debería desbordar, ignorar, transgredir, negar (o al menos la complicación suplementaria de negar) el estatuto que hubiésemos querido asignarle o reconocerle con anterioridad, incluso el espacio en el cual este estatuto, él mismo, toma su sentido y su legitimidad, es decir, todo el medio de recepción que por definición no debería nunca estar pronto para acoger una auténtica innovación. Una invención debería producir un dispositivo de desarreglo, abrir un lugar de perturbación o de turbulencia para todo estatuto que le fuera asignable en el momento en que sobreviene. ¿No es ella entonces espontáneamente desestabilizadora, incluso desconstructora? la pregunta sería entonces la siguiente: ¿cuáles pueden ser los efectos desconstructores de una invención? o inversamente: ¿en qué, un movimiento de Deconstrucción lejos de limitarse a las formas negativas o desestructurantes que se prestan a menudo con ingenuidad, puede ser inventivo en sí mismo o la señal de una inventividad en obra en un campo

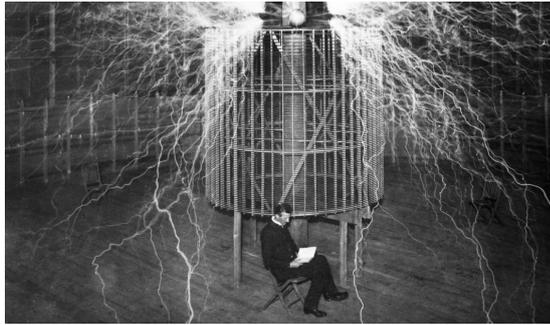
sociohistórico?. Y en fin, ¿cómo una Deconstrucción del concepto mismo de invención a través de toda la riqueza compleja y organizada de su red semántica, puede ella todavía inventar?, ¿Inventar más allá del concepto y del lenguaje mismo de la invención, de su retórica y de su axiomática?.

Por otra parte: ¿Por qué la palabra “invención”, esta palabra clásica, gastada, cansada, conoce hoy una nueva vida, un nuevo modo, un nuevo modo de vida?. Vuelta extraña de un deseo de invención. Es necesario inventar no tanto crear, imaginar, producir, instituir sino más bien inventar y es en el intervalo entre estas dos significaciones (inventar/crear, inventar/producir, inventar/instituir, inventar/imaginar, etc.) que reside precisamente la singularidad de ese deseo de inventar.

Inventar no es esto o aquello, tal *tekhné* o tal fábula, sino inventar el mundo, un mundo, no América, el Nuevo Mundo, sino un mundo nuevo, otro hábitat, otro hombre, otro deseo incluso otro Diseño, etc. Un análisis más fino debería mostrar por qué la palabra invención se impone más rápido y más frecuentemente que otras palabras vecinas (descubrir, crear, imaginar, producir, etc.). Y por qué este deseo de invención que va hasta el sueño de inventar un nuevo deseo, permanece contemporáneo ciertamente a una experiencia de fatiga, de agotamiento, de lo exhausto pero acompaña también un deseo de Deconstrucción que va hasta a suspender la aparente contradicción que podría haber entre la Deconstrucción y la invención.

El estatuto de la invención en general, como de una invención particular, supone el reconocimiento público de un origen, más precisamente de una originalidad. Este debe ser asignable y volver a un sujeto humano individual o colectivo, responsable del descubrimiento o de la producción de una novedad a partir de entonces disponible para todos. En todo caso, descubrimiento o producción, pero no creación. Inventar, es venir a encontrar allí, descubrir, develar, producir por primera vez una cosa, que puede ser un artefacto, pero que en todo caso podía encontrarse allí de manera todavía virtual o disimulada.

Un ejemplo es la invención del pintor Malevich, su obra el *Cuadrado negro* podría tomarse como un antecedente de la Deconstrucción por su carácter inventivo a nivel de lenguaje, Malevich le da un nuevo sentido al cuadrado negro no descubre el cuadrado negro ni inventa una *tekhné*, si no mas bien recurre al carácter filosofico inventivo de la narrativa detras del *Cuadrado negro*, que demuestra un antecedente de una obra que marca su originalidad por contenido reflexivo y da comienzo a una serie



34`

Tesla, el inventor de la modernidad.



"Cuadrado negro". Óleo sobre tela (1915). **35`**

de plantamientos filosóficos que llevaron al *Cuadrado negro* de Malevich a ser una invención que desencadenó una nueva visión del arte en cuanto a su originalidad a nivel de lenguaje. *El cuadrado negro* sería una crítica a la originalidad que no solo sería un tema de forma y composición, cambia el paradigma de las artes visuales a que la verdad a inventar, es ante todo el carácter de nuestra relación a la cosa misma y no el carácter de la cosa misma.

Teniendo en cuenta las maneras que tenemos de enfrentarnos al conocimiento y las recientes invenciones en la actualidad, la *G.C (Gestión del conocimiento)* se muestra como una ciencia abierta a los cambios y la renovación de sus datos para generar conocimiento nuevo con el fin de dar un orden y producir material innovador por medio de la renovación del conocimiento antiguo. El conocimiento y la capacidad para absorber nueva información son parte principal del siglo XXI: La era de los servicios donde el triunfo irá por quién logre el uso sabio del conocimiento.

La Deconstrucción figura como una parte principal en la estética actual, que se halla en un proceso de búsqueda permanente de un adecuado aparato categorial para expresar la nueva realidad y la G.C le da una cierta estructura y un orden que soporta dicha dinámica con el fin de que no se transforme en un caos o entropía, más bien en un caos controlado.



36`

FUTURE NEW DIGITAL [@ nachoakanacho].

Capítulo V

1.6.- La gestión del conocimiento.

Para los efectos de este capítulo basado totalmente en el texto *Introducción a la gestión del conocimiento y su aplicación al sector público* de Martha Beatriz Peluffo A. y Edith Catalán Contreras, nos concentramos en principio en sus inicios y principalmente en aquellos procesos que permiten generar, compartir y utilizar los conocimientos que van produciendo diseñadores/as en el entorno de un sistema sinérgico que corresponden a las funciones de producción, almacenaje y circulación definidos como parte del "Ciclo de Gestión del Conocimiento".

La gestión del conocimiento es el Diseño y ejecución de proyectos de innovación para crear objetos, productos y servicios basados en el conocimiento. Entorno de un sistema sinérgico, que corresponden a las funciones de producción, almacenaje y circulación definidos como parte del "Ciclo de Gestión del Conocimiento". Los Sistemas de la G.C desarrollan dimensiones del mismo para su mejoramiento y actualización. Por ejemplo, la facilidad o dificultad en estudiar o analizar el producto y reproducirlo o copiarlo, a través de los mecanismos que se tienen para la difusión del mismo.

Los síntomas iniciales de la nueva economía basada en el conocimiento aparecen en la década de los setenta con la aparición de los primeros computadores. Esta era actual es llamada La digitalización, La virtualización y es la convergencia entre la informática y las comunicaciones, la información, la conectividad, la asimilación del trabajo de personas y organizaciones a sistemas neuronales y a la combinación de elementos sistémicos en tiempo real o la inmediatez con que se llevan a cabo las relaciones entre redes y finalmente la desintermediación que disminuye la brecha entre productores y consumidores, son las características de esta era actual.

Entre una economía basada en la información y una sociedad basada en el conocimiento, existen diferencias, la sociedad de la información tiene un eje central en el manejo y difusión de la información y las comunicaciones, más que en la generación de conocimiento. En cambio la economía basada en el conocimiento y el aprendizaje se centra en la capacidad de innovar y crear valor, más rápido en base al conocimiento y a su rápida actualización en diversos ámbitos por medio del aprendizaje. Una economía basada en el conocimiento y el aprendizaje es un sistema en el cual el motor de creación de valor y beneficios es el conocimiento y la capacidad para construirlo por medio del aprendizaje.

Sin embargo, existen fuertes críticas en relación a la inequidad y a las brechas que va a generar este cambio por la apropiación privada del conocimiento. Se visualizan como nuevos problemas sociales, la escasa movilidad de los trabajadores de la economía de base industrial a la digital. Las bases culturales sobre las cuales se sustenta el nuevo paradigma son diferentes de lo que sucede actualmente. Las brechas entre los que accedan a los beneficios del nuevo modelo y los excluidos serán mayores y más inequitativas que las actuales. El nuevo paradigma conlleva la idea de la acción, la capacidad para generar conocimientos sobre su realidad y entorno, la capacidad de utilizar dicho conocimiento en un proceso permanente. El conocimiento y la velocidad en su actualización pasan a ser factores dinamizadores de la sociedad en su conjunto, lo importante es poseer competencias claves, como la capacidad de aprender e incorporar conocimiento nuevo, por eso algunos autores le han llamado la sociedad del aprendizaje del conocimiento social¹⁰⁶.

La G.C principalmente del conocimiento tácito promueve la formación de una sociedad basada en el conocimiento. La capacidad instalada en el "capital intelectual", les permite superar la crisis con mayor velocidad. La gestión estratégica del conocimiento, su conceptualización es de reciente data 1995. La estrategia de gestión del conocimiento es una disciplina emergente que tiene como objetivo generar, compartir y utilizar el conocimiento tácito y explícito formal existente en un determinado espacio para dar respuesta a las necesidades de los individuos. Frente a nuevos problemas o desafíos en un medio inestable y cambiante. Cada individuo necesita reconocer el conocimiento tácito disperso, sintetizar e incorporarlo a las actividades claves, para así impulsar un proceso continuo de innovación. De esta forma los individuos fortalecen sus espacios de acción, en dónde se da la mayor innovación y por lo tanto, es previsible un mayor grado de anarquía.



37

TICs. Ilustración de autoría propia.

Los sistemas de innovación presentan una dinámica mayor y su éxito va a depender de las formas en que se gestione las actividades que se dan dentro de este, para ello, se creó la G.C, así, le da una cierta estructura y un orden que soporta dicha dinámica con el fin de que no se transforme en un caos o entropía, más bien en un caos controlado. Además, asegura la circulación del conocimiento entre los diferentes sistemas, legal organizacional y de Innovación y las demandas que cada uno tenga cerca de este recurso del conocimiento. Cuando el sistema legal o algo organizacional es mayor en tamaño o influencia, hasta el punto que puede anular la dinámica de innovación así el sistema global se torna lento, incapaz de responder a los cambios de las nuevas demandas del medio y este tiende a perder legitimidad para sus propios usuarios o beneficiarios.

El conocimiento necesita de un contexto compartido un lenguaje compartido cuya función consiste en ser un medio para crear significados que permitan a las personas entender y comprender el contexto de los otros y de sí mismos actuando de acuerdo con dichos conocimientos. A su vez, por la misma interacción se producen cambios y se crean nuevos contextos o espacios de conocimiento y aprendizaje. Por lo tanto, la clave para entender un contexto, es conocer el lenguaje verbal y no verbal y los significados surgidos de esa interacción o sea el conocimiento local tácito. En la dimensión tácita el conocimiento se encuentra en las personas y es difícil de articular y codificar de alguna forma que pueda ser comprensible para otros, surge de los cambios que estas personas realizan a la forma de hacer las cosas, de su experiencia cuya incidencia se evidencia en el desempeño y a la capacidad de dar respuestas eficientes ante nuevos problemas o desafíos. Este tipo de conocimiento es una de las bases de los bienes intangibles y es la principal fuente de recurso de los sistemas de innovación, por lo tanto, a mayor conocimiento tácito, mayor valor tendrá el proyecto¹⁰⁷.

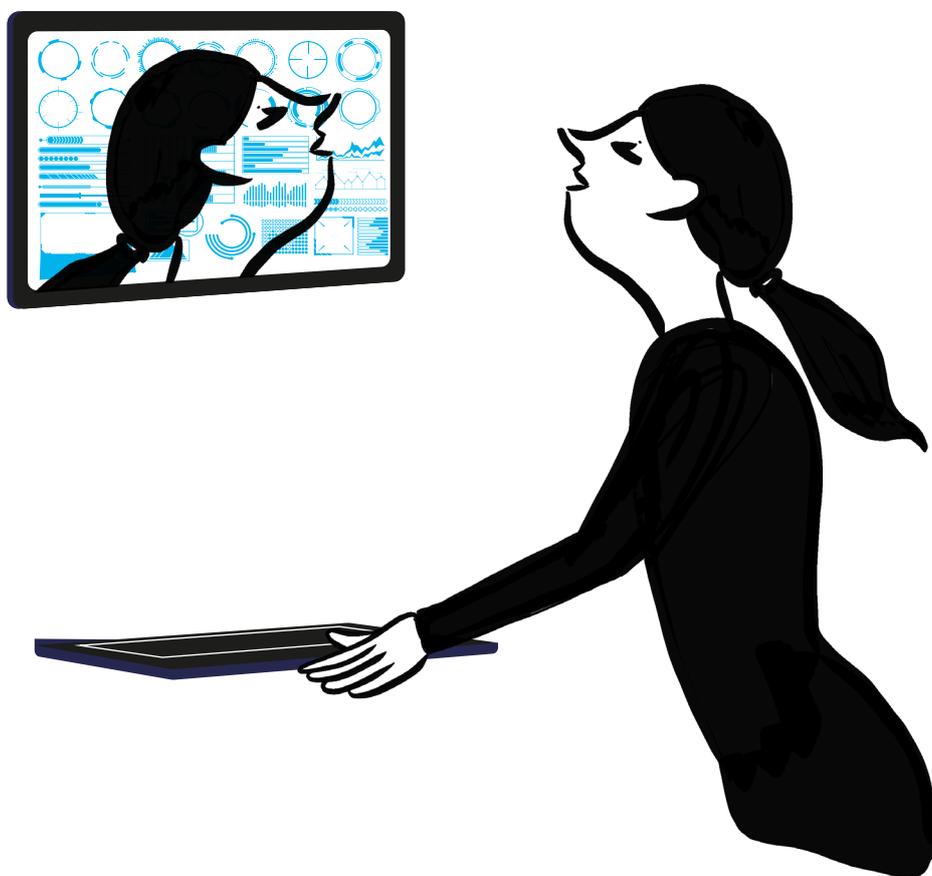
En definitiva, la gestión del conocimiento se refiere más a la capacidad de generar nuevo conocimiento o mejorar el que ya existe. Las personas adquieren un papel activo y central, pues el conocimiento nace, se desarrolla y cambia desde ellos y el peso de quiénes participan es mayor. En esta disciplina aparecen nuevas formas de producción del conocimiento, en redes y en espacios no tradicionales donde el proceso de creación de conocimientos se da desde la experiencia que se transforma en conocimiento y el conocimiento en experiencia, como nuevos modelos cognitivos basados en el trabajo de colaboración y en el uso de ambientes virtuales de comunicación relacionando ámbitos multidisciplinario, como

historia, economía, educación, neurociencia, psicología, sociología, Diseño y antropología entre otras. Todo esto implica gestionar información, inteligencia, documentos, personal, innovación y cambio.

Actualmente los planes estratégicos de cualquier índole demandan del compromiso y participación activa de los ejecutores y beneficiarios en el nuevo paradigma se denomina Colaboradores para generar el conocimiento necesario a fin de alcanzar las metas fijadas de antemano. La G.C se ve enfrentada una serie de dificultades que provienen del mismo entorno, especialmente de los factores culturales, la falta de una cultura basada en el conocimiento, el aislamiento del entorno y de los integrantes de ese entorno, las orientaciones a corto plazo, entre otras. Para poner en marcha cualquier tipo de proyecto es necesario una cultura¹⁰⁸ orientada al conocimiento, como también una estructura tecnológica de conocimiento, esta debe ser construida de acuerdo al sistema que se va a desarrollar con herramientas que puedan utilizar los usuarios del sistema y permita el fácil acceso a la información y del conocimiento que se necesita.

El conocimiento se ha definido en diferentes puntos de vista desde su relación con la información y los datos hasta la capacidad de hacer cosas con éxito. La gestión del conocimiento está condicionada por el tipo de enfoque que se adopte como objetivo. A diferencia de los otros factores que se pierden o gastan con su uso, éste es un recurso con una alta capacidad de su reutilización de acuerdo con las posibilidades de combinación, recombinaciones que se pueden realizar por medio de estas operaciones para así generar, compartir y utilizar e incorporar a los recursos aumentando su valor. El conocimiento sin un contexto no tiene sentido, la gestión del conocimiento es un recurso pertinente y actualizado cuyo uso puede tener diferentes objetivos para tomar decisiones, resolver problemas dentro de determinados estándares de resultados en ese espacio y tiempo, el concepto de valor del conocimiento significa su relación con la utilidad que le asignan los agentes, a los cuales va destinado la pertinencia y la calidad de los contenidos del conocimiento, son valores dentro de ese espacio y tiempo.

Para la gestión del conocimiento la dimensión tácita¹⁰⁹ del conocimiento es una parte del conocimiento personal y se hace visible cuando se utiliza para ciertas situaciones, cuando el conocimiento codificado o explícito¹¹⁰ es insuficiente para enfrentar dichas situaciones. El conocimiento tácito genera un cierto orden de relación nueva entre datos, genera ideas a partir de una situación nueva. En el caso de los inventores, los visionarios o las



38`

personas que sobresalen del resto, lo que las diferencia es su conocimiento tácito. Se entiende, como la capacidad de absorción la habilidad de la persona de reconocer el valor de lo nuevo, asimilar la información externa y aplicarla con determinados fines a una situación determinada.

Los sistemas de innovación están fuertemente condicionados por dicha capacidad y la forma en que tienen organizado el conocimiento y los elementos que se aplican en el proceso de generación de un nuevo conocimiento. Tiene que ver con la navegabilidad del entendimiento, esto quiere decir símbolos, números, letras, elementos de imagen que conlleva a una sintaxis y reducción de datos, textos, hechos, códigos, imagen, sonidos más un significado y una estructura con esta información organizada estructurada interpretada agregada más los razonamientos, abstracciones, relaciones y aplicaciones, hacen que el conocimiento está condicionado a un caso en específico y conlleva reglas procesos, modelos, para después de ser seleccionado y sumado a las experiencias principios limitantes y aprendizajes, así, termine especializado con esta metodología. A partir de esto se pueden crear productos basados en el conocimiento que se han definido como el conjunto de datos información conocimiento y sabiduría altamente estructurados e interrelacionados con respecto a una situación¹¹¹. Para terminar este punto, los activos intelectuales son los componentes de una base de conocimiento. La base de conocimiento de los activos intelectuales que la organización puede utilizar para realizar sus actividades.

En tanto al aprendizaje como motor de la innovación, la apropiación del conocimiento se da por medio del aprendizaje, su constante renovación es el principal recurso de la innovación. El aprendizaje debe ser gestionado junto con el conocimiento, como parte de las estrategias de desarrollo. La capacidad de absorción del conocimiento se realiza por medio de la integración de diversos conocimientos especializados que van generando nuevas competencias y beneficios en resultados. El aprendizaje desde un punto de vista individual es un proceso de modificación de la estructura cognitiva que integra conocimientos, habilidades y actitudes, cuyo objetivo es mejorar la situación de quien aprende o de una situación externa a él o ella. El aprendizaje involucra realizar la vinculación con los marcos de referencia preexistentes a la creación de uno nuevo, la experiencia acumulada y la capacidad automática que tienen los individuos de vincular la experiencia con el conocimiento.

En el proceso de creación se producen continuamente conocimientos nuevos que no se visualizan como por ejemplo en implementar una nueva técnica que está traduciendo conocimiento más complejo a un lenguaje más simple, a su vez al implementar la técnica va presentando problemas que se solucionan con nuevo conocimiento por medio de la generación de ideas y la capacidad para crear soluciones nuevas que al implementarlas pueden producir errores y a su vez correcciones o ajustes.

Las características del aprendizaje consisten en aumentar la capacidad de estrategia y reforzar la capacidad de cambiar, mejorar el rendimiento o el desempeño aliarse por ciertos estándares y poner atención a las debilidades en el proceso. Diseñar el conocimiento y avanzar por medio de un proceso de cambio implica disponer de herramientas eficientes. Los mapas en la Innovación dentro de un marco integral de desarrollo implican incorporar ciertas técnicas para su construcción, las más efectivas son la generación de ideas, lluvia de ideas o árbol de ideas, el mapeo del conocimiento. Los resultados de un mapa son la generación de conocimiento, la transparencia e intercambio del conocimiento, la integración de este conocimiento hacia un sujeto que aprende.

En relación con la innovación y el cambio, los mapas de conceptos son los que presentan más aplicaciones permiten recoger ideas, discutir estructuras complejas, comunicar ideas complejas. Esto ayuda a integrar el viejo con el nuevo conocimiento y evaluar errores o debilidades del conocimiento que se deben desarrollar. Para construir un diccionario de conocimiento es imprescindible comenzar con un mapa de conceptos a fin de identificar cómo están relacionados entre sí. Individuos que se basan en el aprendizaje y aprovechan toda la fuerza intelectual, los conocimientos y la experiencia que se dispone para transformar continuamente todos sus beneficios.

Otro aspecto clave consiste en que el éxito no significa no equivocarse, sino cuán rápido se corrigen los errores que se cometen. A ello se le ha denominado la sabiduría documentada, es una de las formas en que se corrige este tipo de conocimiento, que es parte del aprendizaje. La información disponible permite visualizar los elementos principales que un individuo u organización deben poseer para alcanzar la dinámica y la capacidad de innovación que demanda una sociedad basada en el conocimiento y el aprendizaje. Frente a la necesidad de manejar cada vez más volumen de información y conocimiento, tanto el que ingresa al proyecto, como el que se genera en él, aparecen nuevas funciones y ocupaciones que son desempeñadas por especialistas como los

Gestores del conocimiento y Trabajadores del conocimiento. Es necesario manejar los lenguajes y la actualización del recurso conocimiento de acuerdo con las necesidades de la dinámica, aumentar la calidad del conocimiento beneficia a todos los interesados en el proyecto. El Diseño se centra en las comunidades de prácticas y en los ambientes donde se desarrollan sus actividades y se transfieren ciertas funciones fuera del sistema que generan menos valor y se centran en aquellas que producen conocimiento. Para que un proyecto pase de lo tradicional a la gestión de los intangibles, necesita crear la visión del valor de lo intangible, esta fase tiene las siguientes características; moviliza al cambio, tiene que ver con las necesidades de responder a las nuevas condiciones de velocidad y dinamismo de los mercados y de las comunidades en sus demandas sociales a lograr proyectos más estables y viables en el tiempo. Abordar las barreras de la cultura y el lenguaje son uno de los factores que mantienen estáticos a un proyecto o individuo, la cultura se manifiesta por su lenguaje junto con el conocimiento que se utiliza y se materializa por este mismo medio. Por ello lo primero que se debe modificar es la forma en que se construye el lenguaje y las estrategias de desarrollo a largo plazo, nos referimos a lo epistemológico, a los significados y a la comunicación de los nuevos contenidos.

Ahora bien, las barreras que se observan para la implementación de un programa de gestión de conocimiento son la resistencia cultural, la inmadurez tecnológica, la inmadurez del sistema, región, o proyecto, los costos y la ausencia de necesidades otras barreras se concentra en la cultura especialmente en dos tipos, a compartir el conocimiento y el miedo al cambio por falta de visión sobre los beneficios y efectos de la G.C en relación con el desarrollo en personas, grupos y proyectos. El grado de madurez de un sistema determina la necesidad por compartir o no el conocimiento, en este punto sólo se mencionará la resistencia de las personas por compartir con otros su conocimiento. Cuando éste es el que le da poder dentro de un contexto, si lo comparte pierde su poder. El poder de una persona se encuentra en su capacidad de aportar conocimiento nuevo y en su conocimiento tácito acumulado, la barrera tiende a desaparecer.

En general cuándo se plantea el tema, se observa falta de interés y de comprensión por la dimensión de la gestión del conocimiento. Estas barreras impiden que se incorporen a la agenda estos temas, por ello se debe estimular a crear una atmósfera y un lenguaje que haga visible esta nueva realidad. Los proyectos más frecuentes se dividen en dos categorías, una es la relación con las competencias y sugestión, la otra

con las gestiones de las TICs. La primera identifica las competencias individuales para capacitar por competencias el segundo implementa la base tecnológica común y la incorporación de redes la utilización de internet y sus derivados. Los sistemas que gestionan el conocimiento alienado, las perspectivas de competencia y las tecnologías de G.C visualizan el conocimiento como una ventaja sociocognitiva estratégica, qué va a dar un soporte a la toma de decisiones y a la resolución de los problemas, que es la ejecución que dichas estrategias presentan por lo tanto, no sólo se da prioridad al saber en el nivel cognitivo, sino a otros aspectos como el emocional, el tipo de personalidad como también el medio donde se debe desenvolver. El objetivo es aumentar la calidad rebajando la brecha del conocimiento especialmente en lo tecnológico cuyo fin es hacer público un conocimiento o competencias que alguien posee sin importar la forma en que lo adquirió, que en algún momento alguien podría necesitar de esta forma se van construyendo los denominados mercados del conocimiento.

En la generación del conocimiento por aprendizaje el sistema de la G.C está maduro y funciona a través de comunidades de conocimiento, altamente interconectadas al igual que la actividad neurológica de un cerebro humano que tiene diversas áreas, donde cada una desarrolla una tarea específica en relación con el conocimiento y el pensamiento. El inicio de esta fase responde al nivel de maduración del sistema, ello como consecuencia de los contextos dinámicos, la formación de determinadas competencias para el autoaprendizaje y la alineación entre los intereses individuales. En tanto a lo colectivo implementar y dar soporte a las comunidades de práctica en los sistemas de Innovación para que colaboren entre sí por los intereses comunes del trabajo, y funcionen por red y sin una relación jerárquica entre sí. Se presentan como nuevos centros generadores de conocimiento e innovación por la combinación entre el conocimiento tácito y explícito. Los miembros de comunidades de conocimiento son identificados y luego reunidos mediante la tecnología (Comunidades de prácticas). Se construyen relaciones mediante reuniones presenciales y virtuales. La tecnología se usa para la comunicación y la colaboración; el acompañamiento que se hace a los grupos enfatiza las metas, no el hardware ni el software.

92

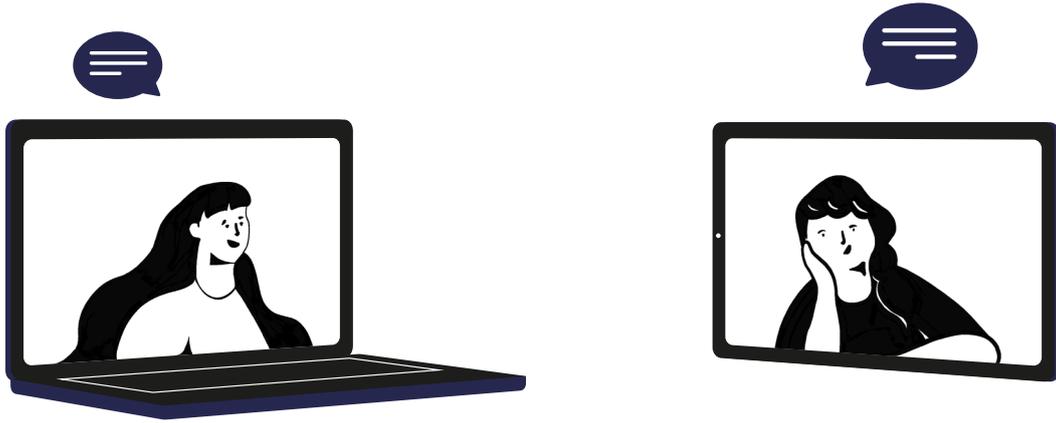
Se arman grupos experimentales con diferentes temáticas con objetivos claros y delimitados. El proyecto siempre tiene presente aspectos no incorporados que dan lugar a hechos inesperados. El objetivo principal es crear una red de vínculos interpersonales, más que una base de datos, el énfasis se pone en el contacto personal y en las

necesidades humanas para crear soluciones a partir del conocimiento implícito de los participantes. Esto se logra con facilitadores como las TICs, (videoconferencias de escritorio, correo electrónico multimedia, uso de medios compartidos, pizarras, un replicador/reproductor de documentos, herramientas para grabar, equipos interconectados y un navegador web que permita la mayor cantidad de conexiones personales, entre otras). El entrenamiento que se da en estos espacios se llama "acompañamiento individual" para destacar el papel de cada participante como actor e impulsor del proceso. Se denominan Orientadores a quienes trabajaban con los participantes. Esta nueva ocupación se la ha llamado "Líder de Comunidades de Prácticas" cuya función clave es ayudar a los miembros del equipo para relacionar los objetivos con las capacidades del sistema y las nuevas formas de trabajar. Los procesos de trabajo, el hacer: En base a planes abiertos y flexibles que permita acostumbrarse a la incertidumbre y a la contingencia. Se orientan por medio de las llamadas: Mejores Prácticas, Lecciones Aprendidas, Mapas de Conocimiento. En las unidades autónomas del trabajo el ambiente debe estimular la autonomía y la toma de responsabilidades de cada uno en los resultados (visión del poder individual como multiplicador de los efectos de las intervenciones).

El modelo occidental está basado en la capacidad intelectual en cambio el modelo Oriental está basado en las experiencias de los sujetos. Estas experiencias vienen de conocimientos tácitos, el método de creación de conocimiento Oriental busca la transformación del conocimiento tácito individual en conocimiento explícito colectivo. La codificación es la representación del conocimiento tácito o explícito de modo que pueda ser accesado y distribuido, y corresponde al enlace entre la fase de producción y la fase de almacenaje cuando el productor ha decidido compartir lo que sabe o lo que ha creado. La forma de representación tiene que ver con el uso del lenguaje más apropiado al sistema-entorno que utilizará el conocimiento codificado con algún objetivo posterior. El resultado de este proceso se llama en forma genérica CONTENIDO. Posteriormente, se determina la fuente de información a partir de la cual se obtendrá la retroalimentación necesaria para los procesos de medición y en último caso, se define y construyen las herramientas tecnológicas que apoyarán cada etapa de los sistemas de innovación.

93

En mi opinión la G.C es un recurso novedoso y vital en el contexto de la digitalización, para proyectos de Diseño que busquen la innovación y a la vez el Diseño de los elementos de imagen, mapeos, son recursos vitales que están presente en los modelos de gestión, esto quiere decir



39`

Ambientes virtuales de comunicación. Ilustración de autoría propia.

que la disciplina del Diseño está vinculada en una relación circular con la G.C, ya que diseñar requiere gestionar conocimiento y viceversa. La navegabilidad del entendimiento depende de un Diseño que lo gestione esto conlleva una capacidad de sintaxis y reducción de datos, textos, hechos, códigos, imágenes, sonidos más significados y una estructura con la cual comenzar. Con esta información organizada estructurada interpretada agregada más los pensamientos, abstracciones, relaciones y aplicaciones, hacen que el conocimiento este condicionado a un caso en específico esto conlleva reglas, procesos y modelos, para después de ser seleccionado y sumado a las experiencias principios limitantes y aprendizajes, así, terminé especializado con esta metodología al implementar una técnica se van presentando problemas que se solucionan con nuevo conocimiento por medio de la generación de ideas y la capacidad para crear soluciones nuevas que al implementarlas pueden producir errores y a su vez correcciones o ajustes. El éxito no significa no equivocarse, sino cuán rápido se corrigen los errores que se cometen. Eso da licencia a cualquier error, a cualquier lectura "incorrecta", parecido que comparte con la teoría de la Deconstrucción que sostiene que no hay errores, siempre se puede volver al círculo de la creatividad de distinta forma.



Conclusiones:

El Nuevo Orden Mecánico de la Revolución Industrial que vino de la mano de las ideas democráticas impone al mundo la inventiva tecnológica para ponerle masificación a la producción que responde más a un deseo de calidad que compartía colectivamente entre filósofos positivistas que defendían el progreso. El descubrimiento del consumo como una nueva racionalidad, es sin duda otra maniobra de las partes interesadas para controlar las decisiones de vida de las personas a través de la esquematización proporcionada por la industria. Los países de los suburbios no solo están controlados y comandados por las finanzas, sino también por el monopolio de la tecnología y la ciencia estrictamente en manos de oligopolios. La ley también ha puesto a su disposición el arma de la “propiedad intelectual”.

El poder de la sociedad industrial se imprime en las personas, sus productos publicidad y estatus son tan invasivos que pueden ser advertidos incluso en estados de distracción así es como el juego del consumo no para y siempre nos mantiene alerta. Alienados en el modelo económico, un ejemplo claro: la implementación de la tecnología de reconocimiento facial, tal tecnología proporciona datos altamente exactos de cada persona por ende será catalogado con mayor precisión. Estos son dispositivos que funcionan dentro de una máquina política. El capitalismo que estamos sufriendo es, para ponerlo en una fórmula, un capitalismo del siglo XIX de alta tecnología, con un fondo de darwinismo social¹¹².

La naturaleza del objeto de Diseño ha sido el principal obstáculo para que pueda ser apreciado su valor artístico. Las cosas reciben un tratamiento estético determinado que seduce a los sentidos y sugestiona al individuo desde lo sensual-gustativo. El consumo como una nueva racionalidad estética y el sistema de producción en serie con qué funcionan las fábricas reemplazó la manufactura artesanal de objetos y dio nacimiento al Diseño moderno y de este modo la industria de la cultura en términos tecnológicos proporciona esquematismos más precisos y dominantes. Se supone que todos deben comportarse espontáneamente de acuerdo

con un "nivel" determinado por índices y seleccionar la categoría de producto en masa fabricado para su tipo. Lo que no se menciona es que la base sobre la cual la tecnología está ganando poder sobre la sociedad es el poder de aquellos cuya posición económica en la sociedad es más fuerte. La racionalidad técnica hoy es la racionalidad de la dominación.

Los datos son un servicio para los ejecutivos que dada la información de los/las consumidores gestionan modelos de identificación más complejos, es revelado el misterio es un plan para esquematizar, aunque la planificación es de hecho impuesto por la inercia de una sociedad irracional a pesar de eso imponen toda su racionalización. No se escapa nada que no esté dentro de sus cánones de belleza (Estilo moderno) que en realidad son la representación del buen gusto universal inventado por ellos mismos, Que indica "la falsa identidad de lo universal y lo particular".

Las artes y la estética, que define la posición y el nivel estético cultural del sujeto son un sistema de unicidad de acuerdo a los niveles económicos de cada individuo. Una estética manipuladora al servicio del capitalismo y su preservación que busca controlar cada aspecto de la vida, un espectáculo de apariencias seductoras que esconde un horrible sistema de significación en torno al marketing, como también la dominación de la naturaleza por medio de la razón, herencia del Iluminismo del siglo XVIII. El Estilo moderno o Estilo Internacional, en representación de la austeridad de las formas poseía la siguiente ideología implícita: Socrática: hiper-funcionalistas, donde belleza es igual a utilidad, Platónica: morfología basada en un ideal de la forma geométrica, Newtoniana: mecánica, Cartesiana: racionalista. Universalista: anti-regionalista. Anti-histórica: negadoras del pasado. Tecnológicamente científica: físico-matemáticas. Mesianica: salvadora del proyecto de la humanidad. Democrática: para toda la sociedad.

La filosofía racionalista ha sido una versión reconocida por la historia del arte con inclinaciones a servir más que interpretar. La Modernidad fue un proyecto filosófico, ideológico y político global que no se había alcanzado hasta el siglo XVIII. En este estadio se separa el arte de la estética, la estética se considera como la densidad y calidad cultural de las obras de arte, en esta etapa el Diseño no es más que un ornamento. La "Estética filosófica" se ocupa del conocimiento sensible o estético. La lucha contra las doctrinas místicas (irracionales) son las que exponen los filósofos W. Hogarth, Diderot, Rousseau, Winckelmann, Lessing, Herdery comienzan un recorte efectuado por la Modernidad y lo Romántico.

Las disciplinas del Diseño moderno estuvieron en contacto con el estructuralismo, en cambio el Diseño posmoderno lo hizo con el posestructuralismo y más concretamente con la Deconstrucción. La Deconstrucción es una teoría de pensamiento caracterizada por la complejidad y la fragmentación, auténtica simbología de la estética finisecular. Y tiene como exponente principal como se investiga en este documento al filósofo francés Jacques Derrida.

El filósofo Derrida fue una de las figuras más influyentes en el desarrollo del Diseño gráfico en las dos últimas décadas del siglo XX y su visión puede inscribirse en una corriente de pensamiento denominada posestructuralismo, "corriente crítica" que se asocia a una línea de pensadores franceses entre los que puede citarse además del mencionado Derrida a Julia Kristeva, Roland Barthes, Gilles Deleuze, Felix Guattari y Michel Foucault. Las teorías de Derrida junto a las de los otros postestructuralistas han proporcionado un cuerpo crítico al Diseño gráfico de las últimas décadas y a resuelto en parte el abandono ideológico que se había embebido con la desaparición del paradigma moderno. La Deconstrucción se planteó en su origen como superación de los excesos analíticos del estructuralismo, según la teoría de la Deconstrucción el significado lingüístico es inestable e indeterminado la interpretación está más cercana a ser un juego.

Uno de los planteamientos de partida que dio lugar a la teoría de la Deconstrucción en el campo del Diseño gráfico ha sido que si la crítica literaria podía construir y decodificar el lenguaje verbal de una novela, por ejemplo, el Diseño también podía hacerlo, y entrar así en un juego en el que el espectador pudiera descubrir y experimentar las complejidades del lenguaje. Un ejemplo de novela que haya deconstruido otra anterior es *Pierre Menard, autor del Quijote* un relato del escritor argentino Jorge Luis Borges publicado originalmente en mayo de 1939 en la revista Sur e incluido en su libro *Ficciones*, de 1944, donde deconstruye la Obra del autor original del "Quijote" Miguel de Cervantes.

Ahora ya no se trata de tomar un mensaje y situarlo en una página según una serie de estructuras preconcebidas, la retícula, por ejemplo o una tipografía "estándar", lo más neutras que fuera posible para que, supuestamente, no interfieran en el mensaje, sino que la generación de dichas estructuras formales había de proceder del propio contenido un contenido que pasa por la interpretación del diseñador/ra¹¹³. En esta área me gustaría destacar el trabajo de la Diseñadora April Greiman¹¹⁴ como

representante de la estética deconstructivista y como representantes locales a la diseñadora Piedad Rivadeneira y sus representaciones en la revista *Fibra*.

Respecto al traductor y siguiendo a Walter Benjamin, Derrida explica que sólo el traductor debe abrir el lenguaje del texto para liberar lo que estaba aprisionado dentro de él, y señala que la traducción debe abrirse paso a través de las barreras descompuestas de su propio lenguaje. Pero lo que se libera no es un significado fijo, sino un "estado de flujo"¹¹⁵. En Derrida el concepto de *archiescritura* irrumpe en el texto y en el pensamiento como exigencia, primero de someter a cuestión todo concepto del lenguaje dominado por el significado (concepto dominante o central, no sin fecundas contradicción, desde Ferdinand de Saussure a los teóricos del acto de habla)¹¹⁶. El pensamiento que se presenta como conciencia de uno mismo, invita a repensar el *logos* ilustrado y lo fuerza a reconocer sus limitaciones. Esta operación es la que Derrida denomina Deconstrucción un modo de cuestionar las instituciones sociales, los dispositivos formales y las metáforas centrales de la representación, para él todo el pensamiento intelectual desde Platón a nuestros días, se basa en la idea de un centro. Pero el problema de los centros es que intenta excluir y que, al hacerlo, ignoran, reprimen, marginan aquellos elementos no estimados centrales (que pasan a ser el otro).

Jacques Derrida acuña el término *différance*, combinando los verbos franceses para "diferir" y "discrepar" con intención de sugerir hasta qué punto el lenguaje depende de la interacción de las diferencias entre un término y otro. El término *différance* produjo un movimiento que inserta la temporalidad en el texto en constantes simulacros y de presencias que se dislocan para remitirse a otros es lo que Derrida denomina "huella". Huellas que desaparecen en su mismo nacimiento, con las marcas de un elemento pasado y uno futuro con el que se encadenan. En el caso del Diseño al momento de trabajar con conceptos estos están en interacción unos con otros esta discrepancia y diferir engendra huellas en las que se encadenan los conceptos a tratar para un Diseño en concreto.

Con lo que respecta a la filosofía de la Deconstrucción podemos concluir lo siguiente, no es un pensamiento fácil porque es subversivo y escurridizo, es un pensamiento de apertura radical, que escapa por definición a cualquier definición, la Deconstrucción "tiene lugar como una experiencia de lo imposible"¹¹⁷. Esta percepción implica que: "la combinación de palabras y/o imágenes es un juego de connotaciones. Este juego del lenguaje, además sobrepasa los significados obvios

“denotativos” de una palabra o una imagen, llegando al límite de perder totalmente la conexión”¹¹⁸. El sentido no está dado: es una revelación o una iluminación que debe llegar repentinamente. Independientemente del éxito o fracaso de los recursos, para generar un tipo de lectura, es posible analizar cómo estos recursos son un mecanismo cuyo horizonte surge de la imagen de la constelación¹¹⁹, juega con el horizonte interpretativo y con las expectativas de su potencial lector. Un ejemplo del juego libre de interpretaciones se encuentra en *La tarjeta postal De Sócrates a Freud y más allá* de Derrida donde el personaje de la historia se ve asombrado tras el hallazgo de una imagen donde Platón se encuentra detrás de Sócrates y desde ahí el personaje de la narración derridiana comienza una serie de fantásticas hipótesis donde gracias a ellas se pierde la firmeza de la imagen canónica, tanto de Sócrates como de Platón, quebrándose el modelo clásico de la relación entre el maestro y el discípulo.

Según Derrida, la incomprendibilidad es el rasgo sustancial y más valioso de la escritura. Así, la Deconstrucción, como nuevo método de lectura del texto, es el deseo de ir más allá de su contenido central, debilitando el mundo dogmático de los clichés. Eso da licencia a cualquier error, a cualquier lectura “incorrecta”. Hasta tal punto de decir: “no existe el texto, sino sólo su interpretación”. La Deconstrucción y su filosofía estética estaría en una eterna relación consigo misma y por fin es inútil y contraproducente buscar una definición precisa, inequívoca y a priori de la Deconstrucción. Porque tal definición resulta difícil, ya que el término no es perfecto y en sus características estéticas existe una tendencia posmoderna a la fragmentación como icono. Es decir, los elementos se agrupan de modo provisional pues podrían organizarse de cualquier otra manera para transmitir un significado diferente¹²⁰.

Por otra parte, el análisis del *páregron*, la búsqueda de su esencia, lleva a Derrida al estudio etimológico de las palabras “el borde” y “la frontera”. Ambos términos, están relacionados con el objeto que une y que separa. El borde y la frontera coinciden en el punto donde las diferencias tienen algo en común, donde, por ejemplo, dos estados diferentes se unen. Y si existe el concepto de frontera, del borde, entonces dos objetos diferentes no están solamente separados, sino también unidos, como lo verdadero y lo falso¹²¹. No hay ninguna regla universal, se considera que todo sistema es arbitrario, el resultado es simplemente, un flujo de palabras e imágenes, una idea directamente asociada con la inestabilidad de los significados a la que apunta la Deconstrucción.

Cada vez que la filosofía determina el arte, lo domina y lo enclaustra en la historia del sentido o en la enciclopedia ontológica, le asigna una función de médium. Según el propio Derrida: el filósofo encierra el arte en un círculo, pero inmediatamente su discurso sobre el arte queda a su vez apresado en un círculo, de todos modos el arte no sería más que una palabra y si se quiere interrogar al arte estamos obligados a darnos el hilo conductor de una representación. De esta forma el círculo cobra un valor importante en la axiomática estética de la obra de Jacques Derrida.

Derrida insistió en deconstruir las dicotomías, como también diseñadores/as lo hicieron en su campo. Así, la idea del Diseño según la cual este constituye una nueva forma de arte es posible, nadie se sorprende de saber que un diálogo así nunca terminará y menos que llegará a una conclusión satisfactoria para ambos. Otros diseñadores/as, en cambio, los que pertenecen a las generaciones intermedias, es decir, los que en su momento coquetean con aquellas actividades con las cuales el Diseño podía compartir algo, como son el arte, la moda, la decoración o la artesanía, y que se dedicaron a ampliar los límites del proyecto, prefieren obviar la relación entre Diseño y el arte porque ya nos les parece ni interesante ni conflictiva. Valorán, sobre todo, esas tierras de nadie existentes entre las disciplinas mejor consolidadas y eligen las investigaciones de frontera porque, en el fondo, lo que buscan es un territorio en el que se pueda experimentar e innovar¹²².

El nuevo horizonte viene marcado por las nuevas tecnologías y su impacto social. Hace ya tiempo que el Diseño reflexiona acerca de ello, considerando cómo se ha visto modificado el ejercicio profesional, las mutaciones del proceso proyectual o las nuevas prestaciones funcionales derivadas del impacto de la cibernética y sus procesos en la producción industrial. También se ha constatado la aparición de nuevos ámbitos de trabajo para el diseñador/a, cómo son los proyectos de interfaz, por poner un ejemplo férvido para siempre apasionante. El arte, por su parte, está investigando en la teoría y en la práctica para la creación con y en los nuevos medios, trabajos que han tenido la virtud, para muy por encima, de abrir un nuevo capítulo en las relaciones entre arte y ciencia heredadas de la vanguardia histórica. No es este el momento adecuado para tratar la cuestión o quizás sí, pero vale la pena poner en relieve que, en el uso de los nuevos medios, arte y Diseño encuentran muchos puntos de unión¹²³.

Las herramientas visuales para interactuar con la máquina (iconos y disposición de menús), si se atiende sólo a las imágenes en pantalla, es

muy difícil detectar si han sido creadas por un artista o un diseñador/a, posiblemente, las y los diseñadores/as se sentirán más atraídos por temas propios de su especialidad, como la tipografía, pero las diferencias acaban ahí. Las nuevas herramientas han puesto a disposición del público la posibilidad de manipular cotidianamente cosas que antes eran competencia exclusiva de artistas y diseñadores/as gráficos/as y de ese modo, al descubrirlo, el público interviene en la creación en un proceso sin fin, se han democratizado. Los planteamientos con que arte y Diseño enfrentan las posibilidades de las nuevas tecnologías parecen no ser tan divergentes al fin y al cabo¹²⁴. Arte y Diseño se convierten entonces en términos meramente metodológicos, operativos, con los que denominar la manera de afrontar trabajos concretos, sean obras, piezas o proyectos de Diseño¹²⁵.

Es preciso aclarar que para las y los diseñadores/as actuales representantes del término del siglo XX y el comienzo del XXI la complejidad y la fragmentación son símbolos de la realidad actual con las características de inestabilidad y el cambio. Por otra parte, junto con la velocidad de información circulando en distintas plataformas la multiplicidad de eventos determinan muchas veces nuestra posibilidades en el contexto es por eso que la G.C es una ciencia con el objetivo de generar conocimiento nuevo y hacer del antiguo conocimiento uno diferente. Esta nueva ciencia del conocimiento es una propuesta de herramienta para las exigencias en el aspecto creativo del diseñador/a brindando un novedoso método de producción de contenido que contiene la capacidad de cambio y renovación de manera circular. De la G.C, el Diseño y la Deconstrucción se pueden concluir los siguientes puntos sin antes aclarar que el enfoque estuvo en aquellos procesos que permiten generar, compartir y utilizar los conocimientos que van produciendo diseñadores/as. La G.C está condicionada por el tipo de enfoque que se adopte como objetivo. Las conclusiones se podrían desglosar en las siguientes ideas:

Los Sistemas de G.C desarrollan dimensiones del mismo para su mejoramiento y actualización al igual que la Deconstrucción tiene la capacidad de reinventarse, a lo diferente, lo circular entre ambos pensamiento en un punto de intersección. En la G.C como en la Deconstrucción ambos se unen en su potencial inventivo y re-inventivo. La G.C toma en cuenta la complejidad y la define como la extensión de los múltiples tipos de competencias que se necesitan para desarrollar dicho conocimiento o capacidad. Competencias que busca el Diseño deconstructivista en el espectador, la capacidad de descubrir y experimentar las complejidades del lenguaje.

Tanto la G.C como la Deconstrucción gestionan el caos (según el uso científico del término), las potencialidades que ofrece un Diseño fractal, es decir partiendo de una visión sistémica, sostienen que el conocimiento se adquiere discursivamente y que el lenguaje es un sistema estructurado e inestable que construye y da forma a la realidad.

Para ambos la innovación dependen de las formas en que se gestionen las actividades que se dan dentro. Las habilidades y destrezas de las personas son indispensables para generar estos productos, no se debe olvidar, el conocimiento reside en las personas, nace del pensamiento y de la acción de estas de sus fuerzas activas.

Tanto en la G.C como en la Deconstrucción está presente el paradigma de la "acción". En la G.C el nuevo paradigma conlleva la idea de la acción: "la capacidad para generar conocimientos sobre su realidad y entorno, la capacidad de utilizar dicho conocimiento en un proceso permanente." y la Deconstrucción se plantea como "La acción de lo imposible". La G.C le da una cierta estructura a la Deconstrucción y un orden que soporta dicha dinámica con el fin de que no se transforme en un caos o entropía, más bien en un caos controlado. En la G.C cuando el sistema legal o algo organizacional es mayor en tamaño o influencia anula la dinámica de innovación el proyecto se torna lento e incapaz este tiende a perder legitimidad para sus propios usuarios o beneficiarios punto en común con la Deconstrucción que se describe como respuesta a una cultura occidental que anula los momentos de escritura.

Para la G.C, se necesita de un contexto compartido, sin un contexto no tiene sentido de igual manera que para la Deconstrucción, el pensamiento, nuestro modo de entender la realidad y de situarnos en el mundo tiene sentido en un contexto determinado o, más concretamente, en el marco de nuestras formas de vida. Estas se construyen cuando, mediante el lenguaje, les otorgamos un significado que permite dotarlas de sentido y convertirlas en significativas.

La G.C es consecuencia del avance tecnológico y los síntomas iniciales de la nueva economía basada en el conocimiento, aparecen en la década de los setenta con la aparición de los primeros computadores. Lo mismo sucedía con la teoría filosófica de la Deconstrucción durante los años setenta y ochenta, a la que muchas personas relacionadas con las áreas del diseño gráfico inclinaron sus intereses. El nuevo horizonte viene marcado por las nuevas tecnologías, su impacto en el proceso creativo y en lo social.

Un aspecto clave en la G.C consiste en que el éxito no significa no equivocarse, sino cuán rápido se corrigen los errores que se cometen parecido que comparte con la teoría de la Deconstrucción: no hay errores, siempre se puede volver al círculo de la creatividad de distinta forma.

La G.C es el Diseño y ejecución de proyectos de innovación hacia un sujeto que aprende, por eso es muy importante la implementación de elementos de imagen que favorezcan la navegabilidad del entendimiento, los mapas de conceptos presentan aplicaciones que permiten recoger ideas, discutir estructuras complejas y comunicar ideas complejas.

Para Derrida el contenido debe ir más allá de los clichés. La creatividad, personalidad y genialidad del artista a la hora de inventar e traducir un discurso es imprescindible. La forma de representar una novedad tiene que ver con el uso del lenguaje más apropiado al sistema-entorno que utilizará el conocimiento codificado con algún objetivo posterior, el resultado de este proceso se llama en forma genérica Contenido. El poder de una persona se encuentra en su capacidad de aportar conocimiento nuevo desde su conocimiento tácito acumulado y así la barrera tiende a desaparecer. La verdad a inventar, es ante todo el carácter de nuestra relación a la cosa misma y no el carácter de la cosa misma. Por ello lo primero que se debe modificar es la forma en que se construye el lenguaje y las estrategias de desarrollo a largo plazo, nos referimos a lo epistemológico, a los significados y a la comunicación de los nuevos contenidos.

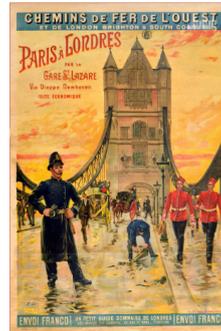
Para finalizar destacare la capacidad de absorción. En el caso de las personas que sobresalen del resto, lo que las diferencia es la capacidad de absorción y la habilidad de la persona de reconocer el valor de lo nuevo, asimilar la información externa y aplicarla con determinados fines a una situación determinada, por lo tanto, no sólo se da prioridad al saber en el nivel cognitivo, sino a otros aspectos como el emocional, el tipo de personalidad como también el medio donde se debe desenvolverse.

Para diseñadores/as de las últimas generaciones el arte les brinda mecanismos para darse a conocer más rápidamente que los que les ofrece el mundo y el *establishment* del Diseño, centrado en una estética formalista, ejemplo de una de las categorías nombradas anteriormente como lo es la Socrática hiper-funcionalistas, donde belleza = utilidad tomada por el movimiento de Dieter Rams¹²⁶ como eje central del "Buen Diseño"¹²⁷ ahora ya no tienen su razón de ser. Nos enfrentamos a otros paradigmas.

En la Deconstrucción la forma sigue a la fantasía, la relación entre forma y función se desvanece. Es, claro está, el "buen gusto", ese modelo del gusto que, si bien era bueno, también elegante, culto y elitista: al menos así lo fue por necesidad en una sociedad de clases. En la práctica profesional, ese estándar se ha alcanzado muchas veces. En efecto, en el mercado y en la historia hay muchísimos ejemplos de "Buen Diseño". Sin embargo, no ha ocurrido lo mismo en la teoría. El Diseño aún no dispone de herramientas conceptuales lo suficientemente potentes como para dar cuenta de la peculiar manera de su construcción estética del Diseño, ni tampoco para enjuiciar y justificar desde la crítica en qué se funda su calidad. Por su parte, el término "Buen Diseño" instalado por la Escuela de Ulm, ha quedado convertido en eso, en un referente estilístico característico de una tendencia surgida en un momento histórico determinado¹²⁸. Podemos concluir que tomando en cuenta al "Buen Diseño" como una categoría estilística fuera de eso no habría un "Buen Diseño" solo Diseño.



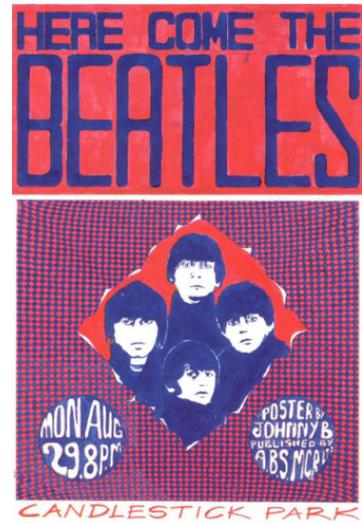
La Revolución Francesa (1789). 40`



Vintage (1900). 43`



Nacimiento del cartel publicitario moderna. 41`



Los Beatles Poster (1960). 44`



Londres, Inglaterra (1850). 42`



Mad Max la película (1979). 45`



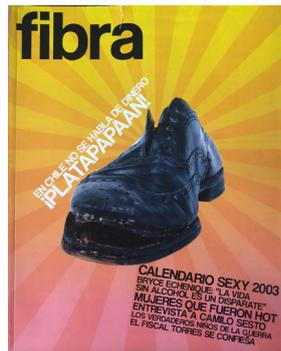
Celebrating women in design: April Greiman.

46`



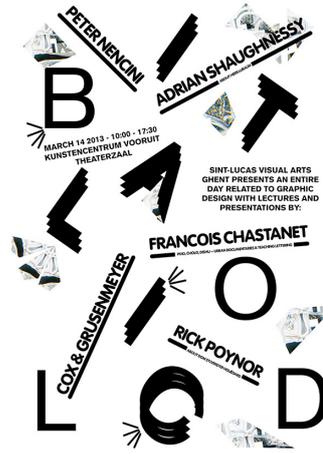
The Economist Magazine (2022).

49`



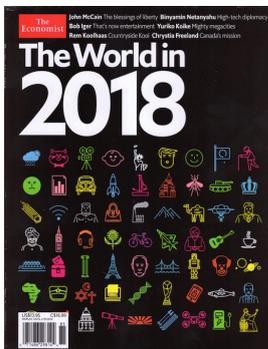
Piedad Rivadeneira 2003.

47`



Bold Italic Poster (2022).

50`



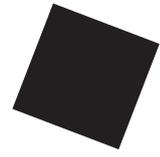
El mundo en 2021 por the economist.

48`



Bold Italic Poster (2022).

51`



Citas.

- 1 Anna Calvera Sagué (Barcelona), graduada en Diseño gráfico y doctora en Filosofía por la Universidad de Barcelona. Trabajó en un primer momento como diseñadora, aunque pronto se volcó en la docencia y en la investigación. Impartió clases de Historia y Teoría del Diseño y de Estética en la Universidad de Barcelona y en varias universidades y escuelas de Europa, América Latina y Japón. Pertenece a la Asociación de Diseñadores Profesionales de Barcelona (ADP) y a la Design History Society. Además, era miembro de la Junta de la European Academy of Design y del Comité promotor de la International Conferences on Design History and Design Studies. También es autora de obras consideradas “de referencia obligatoria” en el campo de las artes y el diseño. *Arte ¿? Diseño* (Gustavo Gili, 2003), Un espacio de reflexión sobre una cuestión permanentemente ligada a la problemática del diseño gráfico; *De lo bello de las cosas* (Gustavo Gili, 2007) y *Formación del sistema disseny Barcelona (1014-2014). Un camí de modernitat*. Bon, M. (2018). Fallece la historiadora y diseñadora catalana Anna Calvera a los 63 años. <https://graffica.info/fallece-anna-calvera/>.
- 2 Raquel Pelta investigadora e historiadora del Diseño y especialista en Diseño social y en co-diseño como metodología para el Trabajo Social. Desde marzo de 2006 es profesora del Grado de Diseño de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Es Doctora por la Facultad d Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (2006), Licenciada en Geografía e Historia (1989), Licenciada en Comunicación Audiovisual (2007), Licenciada en Publicidad y Relaciones Públicas (2013) así como máster en Trabajo social, Estado de Bienestar y Metodologías de Intervención Social (2017) y máster en Sociedad de la Información y del Conocimiento (2011). Pelta Resano, R. (2006). Raquel Pelta. Facultat de Belle Arts. Universidad de Barcelona. Retrieved Mayo 22, 2022, from <https://webgrec.ub.edu/webpages/000010/ang/raquelpelta/raquelpelta.ub.edu.html#>.

- 3 Calvera, A. (n.d.). *Arte ¿?.Diseño. Nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos*, cit., p. 11.
- 4 Cita textual del documento realizado por la CEPAL que es una de las cinco comisiones regionales de las Naciones Unidas y su sede está en Santiago de Chile: La codificación es la representación del conocimiento tácito o explícito de modo que pueda ser accesado y distribuido, y corresponde al enlace entre la fase de producción y la fase de almacenaje cuando el productor ha decidido compartir lo que sabe o lo que ha creado. Peluffo A., M. B., & Edith Catalán Contreras, E. (2002). *Introducción a la gestión del conocimiento y su aplicación al sector público*, cit., p. 65.
- 5 Briceño, B., Strand, K., & Marshall, M. (2020, February 20). *La gestión del conocimiento: recursos y oportunidades - Abierto al Público*. Blogs iadb. Retrieved April 18, 2022, from <https://blogs.iadb.org/conocimiento-abierto/es/gestion-conocimiento-recursos/>.
- 6 Ibíd.
- 7 Sauers, M. (2007, March 4). *Tecnología e invenciones | El Observatorio*. El Observatorio. Retrieved April 18, 2022, from <https://martinej.wordpress.com/2007/03/04/tecnologia-e-invenciones/>
- 8 Calvera, A, (2007). *De lo bello de las cosas*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, cit., p. 4.
- 9 Cita textual por Francisco de Luis Martín profesor titular de Historia contemporánea en la Universidad de Salamanca: La reducción de los costes de fabricación creó un mercado extensísimo para lo que hasta entonces habían sido artículos de lujo. La enorme producción condujo a una mayor especialización y a la búsqueda de mercados de ámbito mundial. Se redujeron muchos monopolios, pero se crearon otros. y los métodos de producción existentes cambiaron, estableciéndose por ejemplo la necesidad de una inspección de las piezas de acuerdo con una escala organizada, es decir el "control de calidad. De Luis Martin, F. (n.d.). *La segunda revolución industrial y sus consecuencias*, cit., p. 186.

- 10 Fernando R. Contreras Doctor en Filosofía. Doctor en Ciencias de la Información Profesor Titular Facultad de Comunicación Universidad de Sevilla Sevilla, España. Contreras, F. R. (2019). *Estudio filosófico sobre la mirada estética en el diseño*. KEPES, 13. Retrieved Noviembre 10, 2020, from http://kepes.ucaldas.edu.co/downloads/Revista19_2.pdf, cit., p. 186.
- 11 Rosental, M. M., & Iudin, P. F. (n.d.). *Diccionario filosófico*. www.filosofia.org. Retrieved Mayo 20, 2021, from <https://www.filosofia.org/enc/ros/estet.htm>.
- 12 Cita textual: El Romanticismo es un movimiento cultural que se originó en Alemania y en Reino Unido a finales del siglo XVIII como una reacción revolucionaria contra la Ilustración y el Neo Clasicismo, confiriendo prioridad a los sentimientos. García, M. (n.d.). *About: Romanticismo*. DBpedia. Retrieved May 9, 2022, from <https://es.dbpedia.org/page/Romanticismo>.
- 13 Cita textual: En los tiempos modernos, algunos filósofos de la sociedad burguesa (Kant y otros) comenzaron a enseñar que lo bello existe sólo como una apreciación del sujeto, o como resultado de la facultad estética del juicio. Y aunque la apreciación estética en Kant muestra la pretensión sobre un valor universal, esta universalidad queda en los límites del subjetivismo, y lo bello es definido como algo que gusta únicamente por su forma, sin relación con el interés práctico. Rosental, M., & Iudin, P. (1946). *Diccionario filosófico marxista* (Ediciones Pueblos Unidos ed.). <https://www.filosofia.org/enc/ros/estet.htm>.
- 14 Cita textual: Alexander Gottlieb Baumgarten fue un filósofo y profesor alemán. Estudió en la Universidad de Halle. En 1740 fue nombrado profesor de filosofía del Alma Mater Viadrina, donde permaneció por 22 años, falleciendo relativamente temprano. Empleó por primera vez el término "estética", con el cual designó la ciencia sobre el conocimiento sensorial, que concibe y crea lo bello y se expresa en las imágenes del arte, en oposición a la lógica: ciencia sobre el conocimiento intelectual. Pinzon, J. (2011). *BAUMGARTEN*. <https://prezi.com/9ya7ujmw8jx9/baumgarten/>.
- 15 Cita textual: Desde esta perspectiva la aportación del Romanticismo al arte fue la ampliación del concepto de belleza

que a partir de este momento aumenta su concepción para incluir nuevos valores como la expresividad, la realidad, lo infinito y que derivarán en lo pintoresco, el realismo y lo sublime, pero además también dará lugar al valor de la fealdad. Asimismo aparecen nuevas modalidades artísticas como el boceto, la caricatura o la acuarela y se dará lugar a la exaltación de la novela como fusión de todos los géneros, la novela romántica es la expresión narrativa por excelencia de este periodo, fue el ideal romántico.

La idea del genio del artista es exaltada por el Romanticismo, un artista genial tiene una sensibilidad especial innata que no sólo le hace independiente de las normas y reglas establecidas, además hace que le interese explorar el mundo interior; no sólo tiene un nivel superior o excepcional de inteligencia -como lo entendían los modernos de la Ilustración-, es, fundamentalmente, quien tiene una capacidad singular para ver más allá de lo superficial de las cosas, quien tiene intuiciones que inspiran sus creaciones artísticas en las cuales plasma su sentido de lo sublime y que se muestra en la expresión de ideas estéticas. Romanticismo, de lo bello a lo sublime. (n.d.). *Existencia y Arte*. Retrieved April 19, 2022, from <http://existenciayarte.blogspot.com/2016/03/romanticismo-de-lo-bello-lo-sublime.html>.

- 16 Ibar Anderson. (n.d.). *El diseño antes y después de la Revolución Industrial a nivel mundial*. www.monografias.com. Retrieved 2021, from <https://www.monografias.com/trabajos73/disenio-antes-despues-revolucion-industrial/disenio-antes-despues-revolucion-industrial3.shtml>.
- 17 Cita textual Estéticamente hay una evidente inspiración en la naturaleza: vegetales y las formas orgánicas se entrelazan con el motivo central; la línea recta no interesa, se prefieren las curvas y la asimetría; todo es más sensual, buscando complacer a los sentidos. Es así que flores, hojas, tallos retorcidos, insectos, cabellos femeninos, rellenan todo el espacio (horror vacui). Calvo, M. (2015). *Art Nouveau*. <https://historia-arte.com/movimientos/art-nouveau>.
- 18 Por Laia Muñoz Osorio para su trabajo de Fin de Máster en la historia del mundo en la Universitat Pompeu Fabra. Cita textual: Alrededor del 1900 el imperio Austrohúngaro constituía el 20%

del territorio Europeo continental. Su población alcanzaba por entonces los 50 millones de habitantes siendo la segunda potencia Europea más poblada después del imperio alemán. Muñoz, L. (2017-2018). *Retrato social y cultural de Viena en la Belle Époque*. Retrieved Junio 2, 2022, from https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/35614/Mu%c3%b1oz_18.pdf?sequence=1&isAllowed=y, cit., p. 13.

- 19 *Ibíd.*, p. 13.
- 20 Anderson, I. (2009). *El diseño antes y después de la Revolución Industrial a nivel mundial*. <https://www.monografias.com/trabajos73/disenio-antes-despues-revolucion-industrial/disenio-antes-despues-revolucion-industrial3>.
- 21 *Ibíd.*, p. 13.
- 22 Resumen: Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969). Arquitecto alemán nacionalizado estadounidense. Nació el 27 de marzo de 1886 en Aachen (Alemania). Hijo del maestro albañil, Maria Ludwig Michael Mies, propietario de un pequeño taller de picapedrero, no estudió arquitectura. Ni siquiera se sacó el bachillerato. Comenzó a trabajar a los quince años haciendo florituras para un fabricante de cornisas. Desde 1905 hasta 1907 fue delineante en el estudio berlinés de Bruno Paul, y en los siguientes cinco años en el de Peter Behrens (Neubabelsberg). Junto con Frank Lloyd Wright, Le Corbusier y Walter Gropius es conocido como uno de los cuatro arquitectos de mayor influencia durante la primera mitad del siglo XX. Su arquitectura se caracteriza por una sencillez esencialista y por la sinceridad expresiva de sus elementos estructurales. En su obra se aprecia la composición rígidamente geométrica y la ausencia total de elementos ornamentales. Dirigió la Escuela de Arte y Diseño de la Bauhaus, uno de los focos principales para la evolución del movimiento moderno, entre 1930 y 1933, fecha en que fue clausurada por el partido nazi. Moreno, V., Ramírez, M., De la Oliva, C., & Moreno, E. (2015). *Biografía de Ludwig Mies van der Rohe*. <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/8612/Ludwig%20Mies%20van%20der%20Rohe>.

- 23 Zeit es tiempo o época. *Diccionario PONS*. (n.d.). <https://es.pons.com/traducci%C3%B3n/alem%C3%A1n-espa%C3%B1ol/zeit>.

Cita textual: La voluntad de Wille, en este sentido, es una noción, no es la elección en sí misma sino una estándar, aquello que la razón requiere en una situación dada. Si mi fin solo puede ser dado llevando a cabo ciertas series de acciones racionalmente determinadas, el llevar a cabo esas acciones es mi voluntad Wille. Rodríguez, R. (n.d.). *Guía Comares de Heidegger*. <https://books.google.cl/books?id=hZpCEAAQBAJ&pg=PT256&lpg=PT256&dq=Zeit+Wille+razon+ practica&source=bl&ots=ZVrImbxMuz&sig=ACfU3U2tgpJgsy9UuR-LXjVGmrgYp1ue-w&hl=es&sa=X&#v=onepage&q=Zeit%20Wille%20razon%20 practica&f=false>

- 24 Cohen, J. L. (2007). *Van Der Rohe (Ediciones Akal ed.)*. https://books.google.es/books?hl=es&lr&id=Mx2_5tzUwHgC&oi=fnd&pg=PA7&dq=Mies+van+der+Rohe&ots=bf1t3H-AOz&sig=_7jVqOac42Cu7i1mVilzEzzGzP8&pli=1#v=onepage&q=Mies%20van%20der%20Rohe&f=false, cit., p. 8.
- 25 Calvera, A. (2007). *De lo bello de las cosas*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, cit., p. 8.
- 26 Cita textual: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) fue un arquitecto, arqueólogo y escritor francés. Famoso por sus "restauraciones" interpretativas de edificios medievales, fue un importante arquitecto del renacer gótico. *Teorías de la arquitectura, discurso arquitectónico de Eugène Viollet-le-duc*. (n.d.). Artchist. Retrieved Mayo 26, 2022, from *Teorías de la arquitectura, discurso arquitectónico de Eugène Viollet-le-duc*. (n.d.). Artchist. Retrieved Mayo 26, 2022, from <https://artchist.blogspot.com/2015/08/discurso-arquitectonico-de-eugene.html>
- 27 Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), fue uno de los arquitectos más prominentes de Alemania y diseñó edificios neoclásicos y neogóticos. Schinkel fue un maestro constructor prusiano, arquitecto, guía de la ciudad, pintor, artista gráfico, medallista y escenógrafo que ayudó decisivamente el clasicismo y el historicismo en Prusia. Karl Friedrich Schinkel. (n.d.). *Hisour arte cultura historia*. Retrieved Mayo 26, 2022, from <https://www.hisour.com/es/karl-friedrich-schinkel-15945/>.

- 28 Cohen, J. L. (2007). *Van Der Rohe (Ediciones Akal ed.)*. https://books.google.es/books?hl=es&lr&id=Mx2_5tzUwHgC&oi=fnd&pg=PA7&dq=Mies+van+der+Rohe&ots=bf1t3H-AOz&sig=_7jVq0ac42Cu7i1mVilzEzzGzP8&pli=1#v=onepage&q=Mies%20van%20der%20Rohe&f=false, cit., p. 8.
- 29 Cita textual: El relativismo es una doctrina filosófica basada en que la verdad y el conocimiento no son absolutos, sino que ambos son relativos. Es decir, dependen tanto del contexto en el que lo estudiemos como de las percepciones personales que tenga el investigador. Marín García, A. (n.d.). *Relativismo*. <https://economipedia.com/definiciones/relativismo.html>.
- 30 Anderson, I. (2009). *El diseño antes y después de la Revolución Industrial a nivel mundial*. <https://www.monografias.com/trabajos73/disenio-antes-despues-revolucion-industrial/disenio-antes-despues-revolucion-industrial3.shtml>.
- 31 Con el Iluminismo, nace el ideario común de arribar a la felicidad y libertad humana a partir del proyecto basado en el dominio de la naturaleza a través de la razón. Esta razón está centrada en el sujeto que se pretende centro del mundo). La creación se valdrá de la racionalidad aplicada a la ciencia y técnica, para concretar su proyecto de dominio. La historia cuyo movimiento sería entendido siempre como evolución hacia estadios mejores y superiores; la universalidad de la razón por sobre las singularidades culturales de los pueblos (por medio de la producción industrial) cambió radicalmente la epistemología productiva. Recordemos que el Movimiento Moderno, como manifestación de la Modernidad (filosófica, ideológica y política), explotó con la Revolución Industrial que como medio físico (tecnológico) que posibilitó la materialización desde esta forma de pensar el mundo y la vida; cuyo intenso espíritu del puritanismo había penetrado y daba a la sociedad inglesa de la clase media la fuerza moral para llevar a cabo el vasto trabajo material de la Revolución Industrial. Anderson, I. (2009). *El diseño antes y después de la Revolución Industrial a nivel mundial*. <https://www.monografias.com/trabajos73/disenio-antes-despues-revolucion-industrial/disenio-antes-despues-revolucion-industrial3.shtml>, cit., p. 3.

- 32 Traducción propia del libro Industria cultural de Max Horkheimer y Theodor Adorno. Wiesengrund, T. L., & Horkheimer, M. (1944). *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*. Retrieved Junio 2, 2022, from https://monoskop.org/images/9/99/Adorno_Theodor_Horkheimer_Max_1947_2002_The_Culture_Industry_Enlightenment_as_Mass_Deception.pdf, cit., p. 42.
- 33 *Ibíd.*
- 34 *Ibíd.*, p. 44.
- 35 *Ibíd.*, p. 42.
- 36 Traducción: La planificación es de hecho impuesta a la industria por la inercia de una sociedad irracional a pesar de toda su racionalización. *Ibíd.*, cit., p. 42.
- 37 Traducción: La naturaleza esquemática de este procedimiento es evidente por el hecho de que, en última instancia, los productos diferenciados mecánicamente son todos iguales. *Ibíd.*, cit., p. 43.
- 38 Anderson, I. (2009). *El diseño antes y después de la Revolución Industrial a nivel mundial*. <https://www.monografias.com/trabajos73/disenio-antes-despues-revolucion-industrial/disenio-antes-despues-revolucion-industrial>, cit., pág. 1.
- 39 Wiesengrund, T. L., & Horkheimer, M. (1944). *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*. Retrieved Junio 2, 2022, from https://monoskop.org/images/9/99/Adorno_Theodor_Horkheimer_Max_1947_2002_The_Culture_Industry_Enlightenment_as_Mass_Deception.pdf, cit., pág. 42, cit., p. 43.
- 40 Lazzarato, M. (2020, marzo 03). *¿Es el capitalismo, estúpido! El fin de la pandemia será el comienzo de duros enfrentamientos de clases*. transversal. Retrieved enero 5, 2021, from <https://transversal.at/transversal/0420/lazzarato/es>
- 41 Resumen: ¿Quién era Walter Benjamin?, antes que nada era un individuo sui generis. Era un escritor nato, pero su máxima ambición era producir un trabajo que se compusiera enteramente de citas; fue el primer alemán en traducir a Proust (junto con Franz

- Hessel) y a St.-Jhon Perse y antes ya había traducido los *Tableaux Parisiens* de Baudelaire, pero no era traductor; hizo reseñas de libros y escribió varios ensayos sobre escritores muertos y vivos, pero no era crítico literario; escribió un libro sobre el barroco alemán y legó un voluminoso estudio inacabado sobre el siglo XIX francés, pero no fue historiador literario ni de ningún otro tipo; intentaré mostrar que pensaba poéticamente, pero no fue ni un poeta ni un filósofo. Villegas Pérez, A. A. (2004). *Época de la reproductibilidad técnica (Nómadas, núm. 9 ed.)*. <https://www.redalyc.org/pdf/181/18100931.pdf>, cit., p. 2.
- 42 Se denomina al cuerpo teórico principal de los filósofos y otros pensadores de diferentes disciplinas adscritos a la Escuela de Frankfurt: Theodor Adorno, Walter Benjamín, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Jürgen Habermas, Oskan Negt o Hermann Schweppenhäuser, Erich Fromm, Albrecht Wellmer y Axel Honneth entre otros. Uribe Rosales, V. P. (n.d.). *Escuela de Frankfurt*. <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/prepa3/n8/m11.html>.
- 43 Contreras, F. R. (2017). *Estudio filosófico sobre la mirada estética en el diseño*. Retrieved Junio 2, 2022, from http://kepes.ucaldas.edu.co/downloads/Revista19_2.pdf, cit., p. 13.
- 44 Karin Thomas. (1994). *Diccionario del arte actual*. Editorial Labor S.A, cit., p. 201.
- 45 El fallecimiento de Gillo Dorfles, el 2 de marzo 2018, poco antes de cumplir 108 años de edad, ha puesto fin a la trayectoria de uno de los más poliédricos personajes del diseño y la cultura. Este médico psiquiatra, crítico de arte, pintor, profesor y filósofo italiano nació el 12 de abril de 1910 en Trieste (cuando aún pertenecía al imperio austrohúngaro). Por su vasto recorrido intelectual y artístico, Dorfles resulta una figura de ineludible referencia dentro del panorama cultural contemporáneo. Sus ácidas reflexiones sobre: el hombre kitsch como uno de los mayores problemas que enfrenta la estética; la dependencia del individuo ante los objetos creados; la diversidad creativa; la velocidad del ritmo de la vida y la moda; y la realización artística contemporánea y su relación con la industria; entre otros temas de estudio, han enriquecido de un modo determinante el mundo del arte y el diseño. Berraz Montyn, J. (2018). *El pensamiento inextinguible de Gillo Dorfles. 108 años*

dedicados al diseño. <https://www.experimenta.es/noticias/industrial/el-pensamiento-inextinguible-de-gillo-dorfles-108-anos-dedicados-al-diseno/>.

- 46 Contreras, F. R. (2017). *Estudio filosófico sobre la mirada estética en el diseño*. Retrieved Junio 2, 2022, from http://kepes.ucaldas.edu.co/downloads/Revista19_2.pdf, cit., p. 14.
- 47 Cita textual: Siendo el pensamiento quizá aquí lo que hay en una cierta relación necesaria con los límites estructurales del dominio— lo más irreductible de nuestra “época”. Parto, pues, estratégicamente, del lugar y del tiempo en que “nosotros” estamos, aunque mi obertura no sea en última instancia justificable y siempre sea a partir de la diferencia [différance] y de su “historia” cómo podemos pretender quiénes y dónde estamos “nosotros”, y lo que podrían ser los límites de una “época”. Derrida, J. (1968). *LA DIFERENCIA / [Différance] (Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. ed.)*. <https://www.philosophia.cl/biblioteca/Derrida/La%20Diferencia.pdf> , cit., p. 6.
- 48 *Derrida: un pensamiento en el límite*. (2004). <https://www.semana.com/derrida-pensamiento-limite/68800-3/>
- 49 Cita textual: Según esto, nuestro modo de entender la realidad y de situarnos en el mundo tiene sentido en un contexto determinado o, más concretamente, en el marco de nuestras formas de vida. Estas se construyen cuando, mediante el lenguaje, les otorgamos un significado que permite dotarlas de sentido y convertirlas en significativas. En consecuencia, no nos encontramos con el significado de las palabras mediante un examen de las cosas a las que se refiere, sino al observar cómo empleamos dichas palabras . De Acuerdo con Johann Wittgenstein a quien, por su teoría de los juegos del lenguaje, se considera un precedente de alguna de las posiciones postestructuralistas. Raquel Pelta. (2007). *No hay nada fuera del texto Jacques Derrida: diseño gráfico y deconstrucción*, cit., p. 156.
- 50 Poynor, R. (2003). *No más normas. Diseño gráfico y posmoderno*, cit., p. 47.

- 51 Bascuñán, P. (2004). *Diseño gráfico y deconstrucción*, cit., p. 13.
- 52 Irina Vaskes Sanches, Doctorado en Filosofía, Universidad Estatal de Moscú, Rusia. Vaskes, I. (2007). *La axiomática de la estética de la deconstrucción*. Retrieved Junio 2, 2022, from <https://www.redalyc.org/pdf/809/80915462001.pdf>, cit., p. 6.
- 53 Derrida, J. (1998). *De la gramatología (Edición digital de Derrida en castellano ed.)*. Retrieved Junio 2, 2022, from <http://www.medicinayarte.com/img/J.%20DERRIDA,%20De%20la%20%20Gramatologia.pdf>, cit., p. 6.
- 54 Cita textual: Pharmakon es una construcción conceptual de la Grecia clásica. Era un veneno y un remedio que coexisten al mismo tiempo, no como una oposición, sino como una complementariedad; uno actuando al mismo tiempo que el otro, luchando entre sí y dándose vida mutuamente. Costas, V. H. (n.d.). pharmakon. Retrieved Junio 2, 2022, from <https://victorhugocostas.es/obra/pharmakon/>.
- 55 Pedro Amorós, Doctor en Historia Antigua por la Universidad de Murcia y eminente crítico literario. Ha publicado las novelas *La extraña victoria* (II Premio Oscar Wilde de Novela Breve), *Bajo el arco en ruina* y *El recodo del río*; la obra de teatro *Beatriz Cenci*, una historia romana; y los ensayos *Jano ante el espejo* (II Premio Rara Avis de Ensayo) y *La tradición en Platón*. Ha participado en diversos libros colectivos: *Microantología del microrrelato I y II*, *Antología del relato negro I y II*, *Yo también escuchaba el parte de RNE*, *Las estratagemas del amor*, *Hiroshima Truman*, *Nueva York y 2099*.

Pedro Amorós propone en *La tradición en Platón* una aproximación original a Platón, no tanto literaria o filosófica como antropológica, en la línea desarrollada por la Escuela de París representada sobre todo por Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet y Marcel Detienne. La aproximación antropológica de la Escuela de París no puede estar al mismo tiempo separada de las investigaciones llevadas a cabo en otros lugares por Moses Finley, Jack Goody y Arnaldo Momigliano entre otros. Brisson, L. (n.d.). *La tradición en Platón (Vol. 8)*. Ediciones Irreverentes. Retrieved Junio 2, 2022, from <http://www.edicionesirreverentes>.

com/aqueronte/platon_pedro_amoros.html#:~:text=de%20Luc%20Brisson-,Pedro%20Amor%C3%B3s%20propone%20en%20La%20tradici%C3%B3n%20en%20Plat%C3%B3n%20una%20aproximaci%C3%B3n,cual%20yo%20mismo%20he%20pertenecido.

Cita textual: Tal como se puede intuir, el estudio de la tradición oral en la obra platónica es un tema complejo y resbaladizo, ya que a partir de la difusión de la escritura en Grecia existe un continuo flujo de lo oral a lo escrito y en sentido contrario que dificulta enormemente el tratamiento del tema. A continuación la cita del párrafo- A. Momigliano ha escrito respecto a los orígenes de los mitos griegos: Los mitos vienen formulados en los más antiguos escrito del Oriente; y viceversa, de la escritura se puede volver a la oralidad en forma tal que produce dolor de cabeza a quien trata de comprender de forma realista el proceso de ida y vuelta entre escritura y oralidad. Amorós, P. (2002). *La tradición en Platón (Vol. 8)*. Retrieved Mayo 17, 2022, from https://www.google.com/search?q=dialnet+la+tradicion+en+platon&rlz=1C5CHFA_enCL926CL926&oq=dialnet+la+tradicion+en+platon&aqs=chrome..69i57.6136j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8#:~:text=La%20tradici%C3%B3n%20en%20Plat%C3%B3n%20%2D%20Dialnet,unirioja.es%20%E2%80%BA%20descarga%20%E2%80%BA%20articulo,cit.,p.10

Cita textual: El estudio de la palabra mythología nos conduce al terreno de la interpretación de la tradición. Desde esta perspectiva, es importante advertir que, como reformador de la polis, Platón es un exégeta, un intérprete de la tradición. Entiéndase exégeta en un sentido amplio. Con la palabra mitología Platón se refiere no sólo al conjunto de relatos y tradiciones transmitidos sino también a la reflexión, a la investigación de tradiciones antiguas, tal como queda claramente expresado en el Critias18. La mitología nace, además, en el marco de la polis, cuando el hombre dispone de ocio y tiempo libre, lo que los griegos llaman scholé, es decir, tiempo para la reflexión y la investigación. En términos generales, la "mitología platónica" abarca las tradiciones poéticas, los relatos o discursos sobre los tiempos antiguos, y las costumbres y la ley no escrita. Por tanto, el estudio de la tradición integra la poesía, la logografía o arqueología, y la legislación, tanto las leyes escritas como las leyes no escritas, también llamadas costumbres tradicionales o patrias.

En realidad, Platón consideraba los saberes tradicionales como mitología, como una especie de paidia, de juego o entretenimiento. Por contra, la figura del filósofo como hombre «serio» se opone en el corpus platónico a la actividad del poeta, logógrafo y legislador, los otros educadores de la polis. La paradoja radica en que Platón realiza una valoración crítica de estas actividades y saberes tradicionales y al mismo tiempo actúa como poeta, logógrafo o arqueólogo y legislador. Amorós, P. (2002). *La tradición en Platón (Vol. 8)*. Retrieved Mayo 17, 2022, from [56 Platón. *Diálogos III - Platón \(Audio libro parte 3 - Fedro \)* \[Film\]. <https://www.youtube.com/watch?v=WWVBMnQXRKo>. Desde 06:14-06:34 de 03:30:20.

57 Cita textual: De cierta manera el Fedro nos explica que ningún texto está terminado, pues así como el conflicto interno del alma es inherente a la misma y el dominio completo de la retórica es una tarea divina a la que hay que aspirar, la lectura de los textos platónicos o, si se prefiere, la experiencia de los mismos, no es suficiente. Los diálogos funcionan como un pharmakon en tanto que nos muestran su insuficiencia y por ende su peligro, son un veneno que nos sirve para curarnos de la enfermedad que ellos mismos pueden producir: confiar el conocimiento únicamente a lo escrito y no al logos escrito del alma. Leer el Fedro no nos hace filósofos, al menos no a la manera de Platón. Si no el verdadero cuidado del alma nos lleva a la verdadera filosofía, que no es otra cosa sino vivir filosóficamente. Pardo, J. F. \(2014\). *El camino de Fedro Retórica y eros en el conocimiento del alma en el Fedro de Platón*. Retrieved. Junio 2, 2022, from <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/13554/RiveraPardoJuanFelipe2014.pdf?sequence=3>, cit., p. 81.

58 Cita textual: Es bien sabido que la reflexión sobre la tradición en el mundo griego no se inicia con Platón: los historiadores del siglo V,](https://www.google.com/search?q=dialnet+la+tradicion+en+platon&rlz=1C5CHFA_enCL926CL926&oq=dialnet+la+tradicion+en+platon&qs=chrome..69i57.6136j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8#:~:text=La%20tradici%C3%B3n%20en%20Plat%C3%B3n%20%2D%20Dialnet,unirioja.es%20%E2%80%BA%20descarga%20%E2%80%BA%20articulo,cit., p. 18.</p>
</div>
<div data-bbox=)

los «físicos» que preceden a Platón, los logógrafos, los sofistas, todos tienen algo que decir en este tema. Concretamente, la crítica a la tradición se inicia con Jenófanes, Hecateo y Heráclito. Sin embargo, estos pensadores son focos aislados, incluso en Jonia. También hay que tener en cuenta que, a pesar de la influencia sofista en un determinado sector de la juventud ateniense, la mayor parte de los ciudadanos reaccionan contra el racionalismo de una forma muy fuerte. La prueba más evidente es el ambiente opresivo que se vive en Atenas en el último tercio del siglo V, en donde se producen varios procesos contra intelectuales por motivos religiosos. El decreto de Diopites de 430 es bastante significativo, porque afectaba a todos los que no creían en las cosas divinas y establecían razonamientos sobre los fenómenos celestes. Los delitos de impiedad, asébeia, eran perseguidos, y los juicios contra Anaxágoras, Diágoras, Sócrates y posiblemente Protágoras y Eurípedes son una muestra palpable del papel fundamental que juega la religión como elemento unificador y aglutinador de la polis. Amorós, P. (2002). *La tradición en Platón (Vol. 8)*. Retrieved Mayo 17, 2022, from [59 Cita textual: Platón trata de construir una filosofía combinando el respeto por la tradición y el radicalismo conceptual, la tradición oral y las nuevas posibilidades críticas y conceptuales que abre la escritura. Y es que hemos de tener en cuenta que el filósofo ateniense ha sido uno de los pocos hombres de su época capaz de intuir claramente el efecto que la escritura introduce en la paideia griega. De todo ello se deriva la importancia del estudio de este problema porque arroja luz sobre un tema central de la cultura griega: el cambio antropológico que tiene lugar durante y después de la guerra del Peloponeso.](https://www.google.com/search?q=dialnet+la+tradicion+en+platon&rlz=1C5CHFA_enCL926CL926&oq=dialnet+la+tradicion+en+platon&aqs=chrome..69i57.6136j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8#:~:text=La%20tradici%C3%B3n%20en%20Plat%C3%B3n%20%2D%20Dialnet,unirioja.es%20%E2%80%BA%20descarga%20%E2%80%BA%20articulo,cit., p. 12.</p></div><div data-bbox=)

A veces se pregunta uno por qué Platón no ha sido utilizado con mayor frecuencia como fuente histórica. Siempre se le menciona como fuente de sabiduría, pero en escasas ocasiones como fuente histórica. La radicalización de esta postura en algunos

historiadores modernos conduce a uno de los más afamados a escribir lo siguiente: Platón, con seguridad, fue el más atípico de los hombres. No se puede generalizar con garantía a partir de Platón, ni para todos los griegos, ni incluso para un solo griego. (Véase M. 1. Finley, ((Demagogos atenienses en M. 1. Finley (ed.), Estudios sobre historia antigua, Madrid, Akal, 1981, p. 17. [trad. Castellana de Studies in Ancient Society, Londres, 1974]). La afirmación tiene un carácter taxativo, pero resulta a todas luces excesiva y demasiado escéptica. Evidentemente, Platón es un hombre atípico, pero ¿acaso Tucídides no lo era? Este tipo de afirmaciones me parece que son propias de aquellos historiadores que siempre han puesto un mayor énfasis en Sócrates o Aristóteles, situando a Platón en un terreno alejado de la polis. Sobre este tema me remito al ensayo de P. Vidal- Naquet. Platón, la historia y los historiadores». En La democracia griega, una nueva visión. Madrid, Akal. 1992 (trad. castellana de La démocratie grecque ilur d'ailleurs. París, 1990).

Se ha de desestimar, por tanto, la vieja idea de una libertad absoluta de pensamiento en Atenas. L. Gil plantea el tema de la parrhesia, libertad de palabra, en Atenas en su libro Censura en el mundo antiguo (Madrid, Alianza, 1985 [1961]). La libertad de palabra existente en la ciudad de Atenas no debe ocultar algunos aspectos que es necesario señalar. Como apunta L. Gil. "fue en Atenas donde por primera vez se realizaron intentos serios de poner cortapisas legales a la libertad de palabra y de magisterio, e incluso de establecer una censura literaria, como reacción lógica contra los excesos de libre pensamiento y la 'sinceridad' de las gentes. El objetivo era proteger a los individuos, al estado y a la religión de las lesiones que pudiera inferirles la irrefrenada parrhesia. y el éxito fue diverso, así como las consecuencias en la creación literaria" (p. 50). Si en Atenas fracasa todo intento de frenar la libertad en el campo social. no ocurre lo mismo en el campo religioso. L. Gil insiste en la estrecha relación existente entre polis y religión y en los nefastos efectos del decreto de Diopites de 430. Relaciona el decreto con la suerte corrida por Anaxágoras. Sócrates y los escritos de Protágoras (pp. 53-59): «El decreto de Diopites pesó como una losa sobre los hombres del último tercio del siglo V. en especial sobre quienes habían estado más o menos en contacto con el círculo de Pericles (p. 59).

Los delitos de impiedad, asebeia, eran perseguidos, y los juicios contra Anaxágoras, Diágoras, Sócrates y posiblemente Protágoras y Eurípides son una muestra palpable del papel fundamental que juega la religión como elemento unificador y aglutinador de la polis.

M. 1. Finley subraya el papel fundamental que juega la religión dentro del mundo griego en su libro Aspectos de la antigüedad. Se expresa con rotundidad y cierta desesperanza: «Vivimos en unos tiempos que tienden a ser cínicos en asuntos de tal índole y el comentario al uso es el de que «todo es política». Tal vez sea así, pero los griegos se tomaban en serio la religión en cuanto religión y también tendremos que hacerlo igualmente nosotros si deseamos entender su historia» (M. 1. Finley, Aspectos de la antigüedad, ed. cit., p. 88).

Y es que la tradición estaba fuertemente arraigada en el pueblo ateniense. Esto puede ayudar a explicar la reacción contra los intelectuales en la segunda mitad del siglo V y el histerismo religioso por el doble sacrilegio de 415, la profanación de Eleusis y la mutilación de los Hermes, aunque sin perder nunca de vista los efectos producidos por la guerra del Peloponeso. La culminación de todo este desarrollo es la condena de Sócrates en 399. Parece, pues, poco apropiado hablar de paso de una cultura de naturaleza oral a una cultura escrita en época platónica, cuando en el último tercio del siglo V asistimos a una fuerte reacción frente a los intelectuales y frente a las innovaciones, sobre todo en materia religiosa. Sin embargo, es corriente hoy en día entre los historiadores insistir en esta idea de transición hacia una cultura escrita y literaria en tiempos de Platón y establecer generalizaciones que afectan a toda la sociedad griega y a todas las ciudades. A pesar de que los conceptos de «cultura oral» y «cultura escrita» son bastante ambiguos.

Oswyn Murray ha explicado de forma clara y sencilla esta ambigüedad en un pasaje de su libro Early Greece: La Grecia arcaica era una sociedad letrada en el sentido moderno, la primera sociedad culta de la que poseemos un conocimiento razonablemente detallado. Pero existe una importante calificación: el alfabetismo es un término difuso en sí mismo, que abarca habilidades que van desde el conocimiento del alfabeto. que basta para leer y escribir

el nombre propio y textos simples, hasta la lectura fluida y la comprensión escrita de largos textos literarios o argumentaciones complejas. En este nivel superior, Grecia permanecería en muchos sentidos, en el estadio de la cultura oral; los documentos públicos más complejos que podían ser escritos eran las leyes o decretos, que por su naturaleza a están a la vista del público de modo permanente; los textos literarios tenían una circulación restringida y solo eran leídos por una minoría, y la escritura rara vez era un medio de comunicación normal o preferido, si era posible la palabra. El historiador de la cultura verá a Grecia como una cultura oral o letrada de acuerdo con los campos que abarque su investigación (Grecia Arcaica, Madrid, Taurus. 1986, pp. 93-94 [trad. castellana de Early Greece. Glasgow, 1980]). Murray plantea con coherencia e inteligencia el problema. Es cierto que su primera afirmación es un tanto arriesgada, pero entiendo que cuando Murray habla de sociedad letrada y culta se refiere a una sociedad en donde un grupo más o menos amplio de gente tiene conocimiento de las letras, porque sin duda alguna la expresión viene luego matizada con su explicación del sentido que tiene hablar de cultura letrada. Murray es consciente de que la lectura es cosa de una minoría y que los textos tienen una escasa circulación. Amorós, P. (2002). *La tradición en Platón (Vol. 8)*. Retrieved Mayo 17, 2022, from [60 La cita es de Platón, se encuentra en su obra Fedro. Vaskes, I. \(2007\). *La axiomática de la estética de la deconstrucción*. Retrieved Junio 2, 2022, from <https://www.redalyc.org/pdf/809/80915462001.pdf>, cit., p. 9.

61 Obarrio Moreno, J. A., Piquer Marí, J. M. \(n.d.\). Repensar la universidad. reflexión histórica de un problema actual.

62 Derrida, J. \(1968\). La farmacia de Platón \(Primera versión publicada en Tel Quel ed., Vol. 32 y 33\). Retrieved Junio 2, 2022, from <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/02/derrida-jacques-la-farmacia-de-platc3b3n-en-la-diseminacic3b3n.pdf>, cit., p. 136.](https://www.google.com/search?q=dialnet+la+tradicion+en+platon&rlz=1C5CHFA_enCL926CL926&oq=dialnet+la+tradicion+en+platon&qs=chrome..69i57.6136j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8#:~:text=La%20tradici%C3%B3n%20en%20Plat%C3%B3n%20%2D%20Dialnet,unirioja.es%20%E2%80%BA%20descarga%20%E2%80%BA%20articulo,cit., p. 11-13.</p>
</div>
<div data-bbox=)

- 63 Párrafo compuesto de dos citas de los textos: Raquel Pelta. (2007). *No hay nada fuera del texto Jacques Derrida: diseño gráfico y deconstrucción*, cit., pág. 160. y Vaskes, I. (2007). *La axiomática de la estética de la deconstrucción*. Retrieved Junio 2, 2022, from <https://www.redalyc.org/pdf/809/80915462001.pdf>, cit., p. 9.
- 64 Amorós, P. (2002). *La tradición en Platón (Vol. 8)*. Retrieved Mayo 17, 2022, from [https://www.redalyc.org/pdf/809/80915462001.pdf](https://www.google.com/search?q=dialnet+la+tradicion+en+platon&rlz=1C5CHFA_enCL926CL926&oq=dialnet+la+tradicion+en+platon&aqs=chrome..69i57.6136j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8#:~:text=La%20tradici%C3%B3n%20en%20Plat%C3%B3n%2D%20Dialnet,unirioja.es%20%E2%80%BA%20descarga%20%E2%80%BA%20articulo,cit., p. 11.</p>
<p>65 Vaskes, I. (2007). <i>La axiomática de la estética de la deconstrucción</i>. Retrieved Junio 2, 2022, from <a href=), cit., p. 9.
- 66 Amorós, P. (2002). *La tradición en Platón (Vol. 8)*. Retrieved Mayo 17, 2022, from

crítica de las pruebas que suelen emplear los estudiosos de la Antigüedad para defender una visión más elevada del desarrollo cultural y niveles de alfabetización alcanzados por las personas de la antigüedad. J. Cascajero relaciona la escritura con la ideología de la clase dominante de la antigüedad. Su posición es excesivamente escéptica y limitada cuando afirma que la opción de los escritores era “o suficientemente rico o ideológicamente servil” (p. 115), o cuando habla de los “señores de la escritura”, una expresión excesiva y desafortunada (p. 131). Cascajero, en suma, define la escritura como un instrumento de “poder y explotación de los pocos sobre los muchos” (p. 130), posición excesivamente radical y no aplicable a todos los espacios y culturas. Cascajero ejemplifica este proceso de relación entre escritura y esclavitud tomando como modelo el estudio de C. Lévy-Strauss, *Tristes Trbpicos*. Amorós, P. (2002). *La tradición en Platón (Vol. 8)*. Retrieved Mayo 17, 2022, from [68 Vaskes, I. \(2007\). *La axiomática de la estética de la deconstrucción*. Retrieved Junio 2, 2022, from <https://www.redalyc.org/pdf/809/80915462001.pdf>, cit., p. 10.

69 Amorós, P. \(2002\). *La tradición en Platón \(Vol. 8\)*. Retrieved Mayo 17, 2022, from \[129\]\(https://www.google.com/search?q=dialnet+la+tradicion+en+platon&rlz=1C5CHFA_enCL926CL926&oq=dialnet+la+tradicion+en+platon&aqs=chrome..69i57.6136j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8#:~:text=La%20tradici%C3%B3n%20en%20Plat%C3%B3n%20%2D%20Dialnet,unirioja.es%20%E2%80%BA%20descarga%20%E2%80%BA%20articulo,cit., p. 15-20.</p>
<p>70 <i>Ibíd.</i>, p. 15.</p>
<p>71 Cita textual: El valor de la escritura no será ella misma, la escritura no tendrá valor más que si y en la medida en que el rey le preste atención. Este último no experimenta menos el fármaco como un</p>
</div>
<div data-bbox=\)](https://www.google.com/search?q=dialnet+la+tradicion+en+platon&rlz=1C5CHFA_enCL926CL926&oq=dialnet+la+tradicion+en+platon&aqs=chrome..69i57.6136j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8#:~:text=La%20tradici%C3%B3n%20en%20Plat%C3%B3n%20%2D%20Dialnet,unirioja.es%20%E2%80%BA%20descarga%20%E2%80%BA%20articulo,cit., p. 13-14.</p>
</div>
<div data-bbox=)

producto, un ergon, que no es el suyo, que le viene de fuera, pero también de abajo, y que espera su juicio condescendiente para ser consagrado en su ser y en su valor. Dios rey no sabe escribir pero esta ignorancia o esta incapacidad dan testimonio de su soberana independencia. No tiene necesidad de escribir, habla, dice, dicta, y su palabra basta. Que un escriba de su secretariado añada o no el suplemento de una transcripción es una consignación por esencia secundaria. A partir de esta posición, sin rechazar el homenaje, el rey-dios lo despreciará, mostrará no sólo su inutilidad, sino también su amenaza y efectos nocivos. Otra manera de no recibir la ofrenda de la escritura. Al hacerlo, dios-el-rey-que-habla actúa como un padre. El fármakon es aquí presentado al padre y por él rechazado, rebajado, abandonado, des-considerado. El padre desconfía y vigila siempre la escritura. Incluso si no quisiéramos ahora dejarnos llevar por el fácil pasadizo que comunica entre sí a las figuras del rey, del dios y del padre, bastaría con prestar una atención sistemática, lo que, que nosotros sepamos, nunca se ha hecho— a la permanencia de un esquema platónico que asigna el origen y el poder de la palabra, precisamente del logos, a la posición paternal. No es que eso se produzca sólo y por excelencia en Platón. Se sabe o se imagina con facilidad. Pero sí que el “platonismo”, que instala a toda la metafísica occidental en su conceptualidad, no escapa a la generalidad de esa obligación estructural, la ilustra incluso con una sutileza y un brillo incomparables, hecho que no puede ser más significativo.

No más que el logos sea el padre. Pero el origen del logos es su padre. Se diría por anacronía que el “sujeto hablante” es el padre de su habla. Habrá que apresurarse a advertir que no hay en ello ninguna metáfora, si al menos se entiende así el efecto corriente y convencional de una retórica. El logos es un hijo, pues, y que se destruiría sin la presencia, sin la asistencia presente de su padre. De su padre que responde. Por él y de él. Sin su padre no es ya, justamente, más que una escritura. Es al menos lo que dice el que dice, es la tesis del padre. La especificidad de la escritura estaría relacionada, pues, con la ausencia del padre. Semejante ausencia puede modalizarse de distintas maneras, distinta o confusamente, sucesiva o simultáneamente: haber perdido a su padre, de muerte natural o violenta, por cualquier tipo de violencia o por parricidio; luego solicitar la asistencia, posible o imposible, de la presencia paterna, solicitarla directamente o haciendo como que se puede

- prescindir de ella, etc. Se sabe cómo insiste Sócrates en la miseria, lastimosa o arrogante, del logos entregado a la escritura: «... tiene siempre necesidad de la asistencia de su padre (tu patrós aei deitai boezu): por sí solo, en efecto, no es capaz ni de defenderse ni de asistirse a sí mismo”. Derrida, J. (1968). *La farmacia de Platón (Primera versión publicada en Tel Quel ed., Vol. 32 y 33, cit., p. 112-113.*
- 72 Derrida, J. (1968). *La farmacia de Platón (Primera versión publicada en Tel Quel ed., Vol. 32 y 33, cit., p. 158.*
- 73 Vaskes, I. (2007). *La axiomática de la estética de la deconstrucción.* Retrieved Junio 2, 2022, from <https://www.redalyc.org/pdf/809/80915462001.pdf>, cit., p. 10.
- 74 *Ibíd.*, p. 8.
- 75 *Derrida: un pensamiento en el límite.* (2004). Retrieved Junio 2, 2022, from <https://www.semana.com/derrida-pensamiento-limite/68800-3/>.
- 76 Vaskes, I. (2007). *La axiomática de la estética de la deconstrucción.* Retrieved Junio 2, 2022, from <https://www.redalyc.org/pdf/809/80915462001.pdf>, cit., p. 12
- 77 *Ibíd.*, cit., p. 13.
- 78 Derrida, J. (n.d.). *Derrida en castellano La tarjeta postal De Sócrates a Freud y más allá.* Retrieved Junio 2, 2022, from https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/la_tarjeta_postal.pdf, cit., pág. 9.
- 79 *Ibíd.*, p. 19.
- 80 Vaskes, I. (2007). *La axiomática de la estética de la deconstrucción.* Retrieved Junio 2, 2022, from <https://www.redalyc.org/pdf/809/80915462001.pdf>, cit., p. 11.
- 81 *Ibíd.*, p. 13.
- 82 *Ibíd.*

83 Vaske, I. (2007). *La axiomática de la estética de la deconstrucción*. Retrieved Junio 2, 2022, from <https://www.redalyc.org/pdf/809/80915462001.pdf>, cit., p.15

84 Ibíd.

85 La idea de eterno retorno es desarrollada magistralmente por la filósofa y profesora Leonor Silvestri en una de sus clases por Youtube. Cita textual:

Leonor: Lo importante del eterno retorno, eterno retorno no sea el retorno de lo mismo no vuelve el ser, sino que vuelve, es el propio retorno y el propio retorno constituye el ser en tanto que se afirma en el devenir de lo que pasa y ahí vuelve la cita de la Gaya ciencia. Si ustedes le sacan a la secuencia una parte lo que vuelve no es. por eso se pregunta si hubiera un demonio recuerden un Diamond un espíritu, eso es un Diamond una suerte de entidad que les dijera volverían a vivir su vida de nuevo? tal cual ? la respuesta de nietzsche sería sí! Afirmarse en eso y aquí está la trampa, saben ¿quién se la sabe?. Borges, en Pierre Menard, autor del Quijote, ¿lo leyeron ese cuento? Pierre Menard, autor del Quijote, ¿ lo spoileo un poquito? ¿ Vos lo leíste Luis? Pierre Menard, autor del Quijote, ¿lo conocés? Luis se fue a escabiar.

Luis: No recuerdo, no recuerdo.

Leonor: Bueno.

Luis: He leído mucho Borges, no recuerdo si lo leí.

Leonor: Después lo leen les va encantar, básicamente hay un señor que es Pierre Menard, en realidad el narrador es un crítico literario que habla de un señor Pierre Menard que vuelve a escribir el Quijote, lo vuelve a escribir cien años después, es igual, es el Quijote, postal!, es el Quijote, o sea, el cuento está en contacto. Saca pedazos del Quijote de Cervantes y los pone en el cuento, y sé. Mira la diferencia cuando aquí Pierre Menard dice; y una cita del Quijote, que distinto de lo que dice Cervantes, claro, y ahí está la trampa en otras coordenadas en otro cronotopos, dicho por otra persona, bajo otras circunstancias efectivamente es distinto, aunque las palabras sean las mismas. Pero claro esa es una lectura

que yo tengo de Pierre Menard autor del Quijote, en el sentido que, sí, parece una copia, parece que Pierre Menard se copió. Ya estaba escrito, ¡mirá lo que hizo! operó en realidad, no claro, en realidad, ¿cual es problema que tiene Borges?. Luego hay gente que hace, lo que hace Pierre Menard con el literal, bueno no, así no funciona, para que sea genial, para que sea una genialidad, vos tenes que escribir un cuento que sea el Pierre Menard, si vos sos el Pierre Menard en realidad sos un imitador, un expropiador, una persona sin ideas pero lo que demuestra el cuento o por lo menos en mi lectura del cuento es que el retorno de lo que aparentemente es lo mismo y ha cambiado de circunstancias frente a otras coordenadas geopolíticas, otro momento histórico, todo distinto no es el retorno de lo mismo, aunque sean las mismas palabras y esto es la base digamos axiomática de la crítica literaria o del análisis literario por eso algo que es tal vez no fue escrito como literatura hoy es leído como literatura por eso, no se, Ovidio la metamorfosis de Ovidio hoy tienen una lectura, y en la edad media tenían lecturas moralizante como fábulas de Esopo, cuando nada estamos hablando alejados de la metamorfosis de Ovidio, en fin. Para mi es un momento borgiano de Nietzsche el eterno retorno o al revés el momento nietzscheano de Borgues, todas situaciones pasadas, presentes y futuras se repetirán eternamente de nuevo de manera infinita, lo que pasa al repetirlas de nuevo de manera infinita cambia, es distinto por eso, es circular, no cíclico si es cíclico es el retorno de lo mismo es muy distinto, en fin, bueno, no hay mucho más para decir me parece que esto es lo principal. Silvestri, L. (2021). *Nietzsche soberbia. eterno retorno. final x leonor silvestri*. https://www.youtube.com/watch?v=474Q_fFowuQ.

- 86 Derrida, J. (n.d.). *La verdad en pintura*. Traducción de María Cecilia Gonzalez y Dardo Scavino. Retrieved Junio 2, 2022, from <https://teoriaesteticauba.files.wordpress.com/2017/03/u6-10-derrida-jacques-la-verdad-en-pintura.pdf>, cit., p. 39.
- 87 Vaskes, I. (2007). *La axiomática de la estética de la deconstrucción*. Retrieved Junio 2, 2022, from <https://www.redalyc.org/pdf/809/80915462001.pdf>, cit., p. 7.

- 88 Cita textual: El término "escritura" no lo comprende Derrida literalmente, no se trata del texto como cuerpo gráfico solamente. El sentido de la escritura se concreta con el término "archiescritura", categoría filosófica especialmente inventada por el autor para su obra *De la gramatología*. *Ibíd.*, p. 16.
- 89 Vaskes, I. (2007). *La axiomática de la estética de la deconstrucción*. Retrieved Junio 2, 2022, from <https://www.redalyc.org/pdf/809/80915462001.pdf>, cit., p. 17.
- 90 Cita textual: Un párrafo se ubica contra, al lado, y además, del ergon, del trabajo hecho, de la obra, pero no es ajeno, afecta el interior de la operación y coopera con él desde afuera. No está simplemente afuera, ni simplemente adentro. Como un accesorio que uno está obligado a recibir en el borde. *Ibíd.*, p. 17.
- 91 Vaskes Santches, I. (2007). *LA AXIOMÁTICA ESTÉTICA: DECONSTRUCCIÓN*. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-00622007000200001.
- 92 *Ibíd.*
- 93 *Ibíd.*
- 94 Derrida, J. (n.d.). *La verdad en pintura. Traducción de María Cecilia Gonzalez y Dardo Scavino*. Retrieved Junio 2, 2022, from <https://teoriaesteticauba.files.wordpress.com/2017/03/u6-10-derrida-jacques-la-verdad-en-pintura.pdf>, cit., p. 45.
- 95 *Ibíd.*, p. 30.
- 96 *Ibíd.*, p. 34.
- 97 *Ibíd.*, p. 43.
- 134 98 *Ibíd.*, p. 43-45.
- 99 Cita textual: Metáfora del círculo de los círculos, de la formación (Bildung) como enciclopedia filosófica. Metáfora orgánica, finalizada como un todo cuyas partes conspiran. Metáfora biológica además. Pero también es metáfora, en caso de serlo,

para el arte y para la obra de arte. El todo de la filosofía, el corpus enciclopédico es descripto como un organismo vivo o como una obra de arte. Se lo representa a partir del modelo de una de sus partes que se vuelve entonces más grande que el todo del cual forma parte, del cual ella forma (una) parte. Como siempre, y Kant lo ha formalizado de manera esencial, la comunicación entre el problema del juicio estético y el de la finalidad orgánica es interior. Al describir la precipitación leimática, la necesidad de tratar el concepto de filosofía del arte de manera anticipativa, Hegel tiene que recurrir, ciertamente, a la metáfora del círculo y del círculo de círculos del cual él aclara, por otra parte, que no es sino una representación. Pero también a la metáfora del todo orgánico. Sólo la filosofía en su conjunto (gesammte Philosophie) nos ofrece el conocimiento del universo como una única totalidad orgánica en sí, que se desarrolla <<a partir de su propio concepto>>, este <<único mundo de verdad>> se contiene, retiene y reúne en él mismo. En la <<corona>> de esta necesidad científica, cada parte representa <<un círculo que vuelve sobre sí mismo>> y que mantiene con los otros un lazo de solidaridad, un entrelazamiento necesario y simultáneo. Se ve animado por un <<movimiento retrógrado>> (ein Rückwärts) y por un <<movimiento progresivo>> (Vorwärts) a través del cual se desarrolla y se reproduce en otro de manera fecunda (fruchtbar). Así, para nosotros, el concepto de lo bello y del arte es <<una presuposición dada por el sistema de la filosofía>>. La pregunta <<¿Qué es lo bello?>>, sólo la filosofía puede plantear y responder: lo bello es una producción del arte, es decir del espíritu. La idea de la belleza no es dada por el arte, círculo en el interior del círculo del espíritu y de la enciclopedia filosófica, etc.

Antes de comenzar a hablar de lo bello y de las bellas artes, sería necesario, entonces, y en derecho, desarrollar el todo de la Enciclopedia y de la gran Lógica. Pero como hay que comenzar, de hecho, <<de modo leimático, en cierto sentido>> (sozusagen leimatisch) por anticipación o precipitación de la corona, Hegel reconoce que su punto de partida es vulgar, y su justificación filosófica insuficiente. Habrá comenzado por la <<representación>> (Vorstellung) del arte y de lo bello para <<la conciencia ordinaria>> (im gewöhnlichen Bewusstsein). El precio a pagar puede parecer muy alto: se dirá por ejemplo que toda la estética desarrolla, explícita, extiende las representaciones de la conciencia ingenua. ¿Pero este negativo no se anula enseguida? A partir de la página siguiente,

Hegel precisa que se justifica, en un círculo de círculos, a partir de cualquier lugar. <<No hay comienzo absoluto en la ciencia>>. Punto de partida elegido, en la representación (Vorstellung). ¿Pero en qué se las reconoce? No se trata de una cuestión jurídica y abstracta. A cada paso, a cada ejemplo, sin enormes protocolos teóricos, jurídicos, políticos, etc., el límite entre el <<hay>> y el <<no hay>> <<obra de arte>>, entre una <<cosa>> y una <<obra>>, una <<obra>> en general y una <<obra de arte>>, vacila. Dejemos. ¿Qué quiere decir <<dejar>> (ver, hacer, ver hacer, hacer ver, mandar hacer, dejar como un resto, dejar como testamento), que hace <<dejar>>?. etc.

No es por eso cierto insignificante que más de un siglo después, una meditación sobre el arte comience por girar en un círculo análogo mientras que pretende dar un paso más allá o más acá del todo de la metafísica o de la onto-teología occidental. El origen de la obra de arte tomará impulso para un salto inconmensurable. Ciertamente, y damos a continuación, escuetamente, algunos índices, a la espera de una lectura más paciente.

Todas las oposiciones que sostiene la metafísica del arte son cuestionadas en esta obra, en particular la de la forma y materia, con todos sus derivados. Esto se lleva a cabo en el transcurso de un cuestionamiento sobre el ser-obra de la obra y el ser-cosa de una cosa en todas las determinaciones de la cosa que sostienen más o menos implícitamente toda filosofía del arte (hypokéimenon, aisthetón, hyle). *Ibíd.*, p. 39.

100 Vaskes, I. (2007). *La axiomática de la estética de la deconstrucción*. Retrieved Junio 2, 2022, from <https://www.redalyc.org/pdf/809/80915462001.pdf>, cit., p. 19.

101 Rodés, M., & Neira, W. (n.d.). *Derrida en castellano - Psyché: Invenciones del otro. Red aprender y cambiar*. Retrieved December 6, 2021, from <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/psyche.htm>

102 Cita textual: El talento del inventor se llama genio, pero nunca se aplica esta palabra más que a un creador (Künstler), es decir, aquel que se ocupa de hacer algo y no a quien se contenta con conocer y saber muchas cosas; no se aplica a quien se contenta con imitar,

sino a quien es capaz de hacer en sus obras una producción original; en suma, a un creador, con esa condición de que su obra sea un modelo (Beispiel) (ejemplar). Entonces, el genio de un individuo es la originalidad ejemplar de su talento (die musterhafte originalität seines talents) (para tal o cual género de obra de arte) (Kunstprodukten). Pero también se llama genio a un espíritu que tiene una disposición similar, es que esa palabra no debe significar solamente los dones naturales (Naturgabe) de una persona, sino esa persona misma. Ser un genio en numerosos campos es ser un genio vasto (como Leonardo da Vinci). (Tr. M. Foucault).

He recordado las palabras alemanas para subrayar en su lengua las oposiciones que nos importan aquí y sobre todo para hacer que parezca que la palabra "creador" no designa aquí a quien produce una existencia ex nihilo, cosa que el inventor, hemos insistido en ello, no sabría hacer, pero sí el artista (Künstler).

No hay invención sin el golpe de lo que llamaríamos genio, sin el relámpago de un Witz# por el cual todo comienza, incluso es necesario que esta generosidad no responda más que a un principio de ahorro y a una economía restringida de la diferencia. La venida aleatoria del completamente otro, más allá de lo calculable como cálculo todavía posible, más allá del orden mismo del cálculo, he ahí la "verdadera" invención, que no es más invención de la verdad y no puede llegar más que para un ser finito: la suerte misma de la finitud. No inventa y no aparece más que lo que así cae en suerte.

Sin embargo, es necesario prepararse para tal cosa, pues para dejar venir al que es completamente otro una cierta especie de pasividad resignada por la cual todo vuelve a lo mismo, no es admisible. Dejar venir al otro, no es la inercia pronta a cualquier cosa. Sin duda la venida del otro, si debe permanecer incalculable y de cierta forma aleatoria (nos encontramos con el otro en el encuentro), se sustrae a toda programación. Más allá de todo estatuto posible, esta invención del completamente otro, es aún invención porque nos preparamos para ello, hacemos este paso destinado a dejar venir, invenir al otro. La invención del otro, venida del otro, no se constituye ciertamente como un genitivo subjetivo, pero tampoco como un genitivo objetivo, incluso si la invención viene del otro, pues este no es ni sujeto ni objeto, ni un yo, ni una conciencia ni un inconsciente.

Prepararse a esta venida del otro es lo que llamó la desconstrucción que desconstruye este doble genitivo y que vuelve ella misma, como invención destructiva, al paso del otro. Inventar, sería entonces “saber” decir “ven” y responder al “ven” del otro.

Podemos en primer lugar llamar invención a la capacidad de inventar, la aptitud supuesta natural y genial de inventar, la inventiva. Se dirá de un sabio o de un novelista que tiene invención. Podemos en seguida llamar invención al momento, al acto o a la experiencia, esta primera vez del acontecimiento nuevo, la novedad de esto nuevo. Y luego, en tercer lugar, se llamará invención al contenido de esta novedad, la cosa inventada. La verdad a inventar, es ante todo el carácter de nuestra relación a la cosa misma y no el carácter de la cosa misma.

Inventar es producir la iterabilidad y la máquina de reproducir. En un número indefinido de ejemplares, utilizables fuera del lugar de invención, a disposición de sujetos múltiples en contextos variados. Estos dispositivos pueden ser instrumentos simples o complejos, así como también procedimientos discursivos, métodos, formas retóricas, géneros poéticos, estilos artísticos, etc. Y por eso, son todos los casos, “historias”: una cierta secuencialidad debe poder tomar una forma narrativa; al repetir, recitar, re-citar. Debemos poder contarla y rendir cuenta según el principio de razón.

La lengua artificial no se sitúa solamente en la llegada de una invención de la cual procedería, procede también de la invención, su invención sirve para inventar. La nueva lengua es ella misma un ars inveniendi# o el código idiomático de este arte, su espacio de firma. Tal una inteligencia artificial, gracias a la independencia de cierto automatismo, preverá el desarrollo y precederá a la culminación del saber filosófico. La invención sobreviene y previene, excede el saber, al menos en su estado actual, en su estatuto presente. Esta diferencia de ritmo confiere al tiempo de la invención la virtud de una apertura productora, incluso si la aventura inaugural debe ser vigilada en última instancia teleológica, por un analitismo fundamental. Ibíd.

- 103 Esta reserva no es necesariamente atea, puede al contrario, querer reservar justamente la creación a Dios y la invención al individuo. Ya no se dirá que Dios ha inventado al mundo, como una totalidad

de las existencias. Podemos decir que Dios ha inventado las leyes, los procedimientos o los modos de cálculo para la creación pero no que ha inventado el mundo.

De la misma forma ya no se dirá que Cristóbal Colón ha inventado América, salvo en el sentido vuelto arcaico según el cual, como en la invención de la Cruz, esta vuelve solamente a descubrir una existencia que ya se encontraba ahí. Pero el uso o el sistema de convenciones modernas, relativamente modernas, nos prohibiría hablar de la invención cuyo objeto sería una existencia como tal. Si se hablara hoy de la invención de América o del Nuevo Mundo, se designaría más bien el descubrimiento o la producción de nuevos modos de existencia, de nuevas formas de aprender, de proyectar o de habitar el mundo pero no la creación o el descubrimiento de la existencia misma del territorio llamado América. *Ibíd.*

- 104 Ex nihilo es una locución latina traducible por “de la nada” o “desde la nada”. En filosofía y teología, suele emplearse la expresión *creatio ex nihilo*, haciendo referencia a aquello que se crea a partir de la nada. Se contrapone con la creación *ex materia*, traducida como “creación a partir de la materia. *Ex nihilo*. (n.d.). Retrieved Junio 2, 2022, from <http://diccionario.sensagent.com/Ex%20nihilo/es-es/>.
- 105 Cita textual: El término *Weltanschauung* pertenece a la lengua alemana y expresa un concepto fundamental en la filosofía y la epistemología alemanas, aplicadas a menudo en varios otros campos, principalmente en la crítica literaria y la historia del arte. No es literalmente traducible en italiano porque no hay ninguna palabra en su vocabulario que coincida perfectamente. Expresa un concepto de abstinencia pura que puede ser estrictamente traducido con “la visión del mundo”, “la imagen del mundo” o “la concepción del mundo” y puede ser referido a una persona, a un grupo humano oa un pueblo como una dirección cultural o filosófica o una institución ideológica en general y religiosa en particular. *WELTANSCHAUUNG - Definición y sinónimos de Weltanschauung en el diccionario italiano*. (n.d.). Cita Educalingo. Retrieved December 4, 2021, from <https://educalingo.com/es/dic-it/weltanschauung>.

- 106 Cita textual: Las bases del nuevo paradigma están orientadas a “aprender a aprender”. Estos son desarrollos de procesos de apropiación social del conocimiento y se convierten en un bien público y son herramientas necesarias para responder a las oportunidades y desafíos que el entorno les ofrece saber. Actuar sobre el contexto de manera exitosa, la gestión estratégica del conocimiento, por medio de un pensamiento estratégico que oriente los esfuerzos en el proceso de generación del conocimiento y del cambio social. Las estrategias de implementación hacia una sociedad del aprendizaje, es preparar a la población en tanto a su educación y sus competencias para que puedan crear y usar el conocimiento de forma efectiva, el uso eficiente generará nuevos conocimientos y emprendimientos. Peluffo A., M. B., & Edith Catalán Contreras, E. (2002). *Introducción a la gestión del conocimiento y su aplicación al sector público*, cit., p. 11.
- 107 Cita textual: El motivo que originó la aparición de la Gestión del Conocimiento fue la incapacidad de las prácticas tradicionales para administrar eficientemente el conocimiento tácito y su transformación explícita. El conocimiento tácito se puede gestionar de alguna forma ya sea almacenando o haciéndolo circular o gestionando las competencias de quienes participan. En esa realidad, si no se logra administrar eficientemente el conocimiento tácito se corre el riesgo de perder el principal factor diferenciador que promueve la sinergia en la innovación o en el cambio. *Ibíd.*, p. 16.
- 108 Cita textual: El conjunto de prácticas colectivas significativas basadas en los procesos de trabajo en función de la satisfacción de la amplia gama de necesidades humanas, que se institucionalizan en estructuras de signos y símbolos, que son transmitidas por una serie de vehículos de comunicación e internalizadas en hábitos, costumbres, formas de ser, de pensar y de sentir. *Ibíd.*, p. 19.
- 109 Resumen: El conocimiento tácito puede definirse como aquel que se utiliza de forma intuitiva e inconsciente, y que se adquiere mediante la propia experiencia, caracterizándose por ser personal y contextual. Términos como “intuición”, “saber cómo” y “conocimiento implícito” se han utilizado para describirlo. Diferentes disciplinas en el ámbito de la gestión han estudiado el conocimiento tácito y lo han identificado como una potente

- herramienta para la creación de conocimiento y la toma de decisiones. Pérez Fuillerat, N., Solano Ruiz, M. C., & Amezcua, M. (2017). *Conocimiento tácito: características en la práctica enfermera*. Retrieved Junio 2, 2022, from <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6830920>.
- 110 Cita textual: El conocimiento explícito se ha definido como objetivo y racional que puede ser expresado con palabras números fórmulas etcétera, se lo denomina explícito porque se puede transmitir más fácilmente que el anterior en base al stock existente. *Ibíd.*, p. 22.
- 111 Cita textual: Las habilidades y destrezas de las personas son indispensables para generar estos productos, no se debe olvidar, el conocimiento reside en las personas, nace del pensamiento y de la acción de estas de sus fuerzas activas. Sólo es valioso como bien intangible cuando se hace visible y se puede transmitir, pero su eficacia es medida en cuanto a cómo una persona la recepciona y qué hace con él. Se podría decir que el conocimiento se mide en cuanto a su poder de transformar la vida de una persona y cómo los impacta. *Ibíd.*, p. 24.
- 112 Cita textual: El darwinismo social se configura como una teoría que afirma que el ser humano ha evolucionado con base en criterios de supervivencia. Siendo la selección natural, la base de la evolución y de la supervivencia de los grupos humanos actuales. Extinguiéndose así las especies o etnias más débiles. Marín García, A. (2021). *Darwinismo social*. Retrieved Junio 2, 2022, from <https://economipedia.com/definiciones/darwinismo-social.html#:~:text=El%20darwinismo%20social%20se%20configura,especies%20o%20etnias%20m%C3%A1s%20d%C3%A9biles>.
- 113 Raquel Pelta. (2007). *No hay nada fuera del texto Jacques Derrida: diseño gráfico y deconstrucción*, cit., p. 163.
- 114 Es una pensadora y diseñadora gráfica, nacida en el área metropolitana de Nueva York (Estados Unidos) en 1948. Durante los últimos 30 años ha sido muy influyente en lo que diseño gráfico se refiere. Sus aportaciones han sido fundamentales para la aceptación del uso de tecnología avanzada en el arte y el proceso de diseño desde principios de los años 80. Su formación

en diseño comenzó en la escuela de arte Rhode Island School of Design. A pesar de su fracaso en esta institución, el propio decano de admisiones señaló que sus trabajos eran muy fuertes en lo que a gráficos se reere y le sugirió que se inscribiera en el programa de diseño del Kansas City Art Institute.

En KCAI (1966-1970), Greiman se introdujo en los principios de la modernidad por influencia de Inge Druckrey, Allemann Hans, y Zelinsky Chris. Todos ellos habían recibido educación en la Kunstgewer-beschule Basilea Allgemeine, ahora conocida como la Escuela de Diseño de Basilea (Schule für Gestaltung de Basilea), en Suiza. Inspirada por esta experiencia, Greiman decidió continuar en Basilea sus estudios de posgrado.

Como alumna de Armin Hofmann y Wolfgang Weingart a principios de 1970, tuvo la oportunidad de explorar el Estilo Internacional en profundidad, así como también pudo entrar en contacto con los experimentos personales Weingart, centrados en el desarrollo de una estética que fue reflejo de la herencia modernista y el cambio de la sociedad post-industrial, y que poco más tarde pasaría a convertirse en una corriente con nombre propio, la New Wave. A mediados de los setenta, Greiman comenzó a trabajar para el Taxi Pro-ject del Museum of Modern Art de Nueva York , diseñando publicaciones y demás material de promoción para esta institución. En 1976, se trasladó a Los Ángeles para colaborar con el California Institute of Art donde conoció al fotógrafo Jayme Odgers, quien a su vez, había trabajado anteriormente como asistente de Paul Rand. De mano de Odgers, Greiman se interesó por la fotografía experimental y por la práctica del diseño a través del uso de los ordenadores. De sus trabajos impresos para el California Institute. Alfonsín, S., Carbó, S., & Lago, Á. (2012). *April Greiman*. <https://es.scribd.com/document/112605963/April-Greiman>.

115 Raquel Pelta. (2007). *No hay nada fuera del texto Jacques Derrida: diseño gráfico y deconstrucción*, cit., p. 159.

116 La archiescritura no tiene presencia, ni centro, no puede ser objeto de reflexión racional, no tiene ningún sentido metafísico. Sin embargo, crea las condiciones para la formación del significado solamente, en ese sentido especial de la archiescritura, Derrida habla sobre la prioridad de la escritura sobre el lenguaje hablado.

- Vaskes, I. (2007). *La axiomática de la estética de la deconstrucción*. Retrieved Junio 2, 2022, from <https://www.redalyc.org/pdf/809/80915462001.pdf>, cit., p. 16.
- 117 *Derrida: un pensamiento en el límite*. (2004). Retrieved Junio 2, 2022, from <https://www.semana.com/derrida-pensamiento-limite/68800-3/>.
- 118 Raquel Pelta. (2007). *No hay nada fuera del texto Jacques Derrida: diseño gráfico y deconstrucción*, cit., p. 164.
- 119 Cita textual: La “constelación”, en tanto permite vislumbrar lo semejante, se hace más pertinente para analizar el carácter afín de novelas como *Cien años de soledad*, *El otoño del patriarca*, *Terra Nostra*, *Midnight’s Children*, *Die Blechtrommel* o *Gravity’s Rainbow*. La constelación dilucida la forma en la que estas novelas se vinculan, se intersectan, dialogan, divergen y se iluminan en tiempos de la aldea global: En su multiplicarse de las acciones, las figuras, los mundos narrados, y con la división del sujeto narrativo en múltiples instancias, puede afirmarse que esas novelas comparten un denominador común. Comparten características y convenciones temáticas, técnicas, recursos formales y estrategias discursivas (Rincón, 2004, p. 179). A pesar de este “denominador común”, dice Rincón, el uso de los recursos mencionados depende de su función en “audiencias específicas” (p. 179). La constelación que propone Rincón busca así mantener la tensión dialéctica entre la semejanza de las obras y su particularidad, en tanto cada una entra en contacto con situaciones temporales y espaciales específicas en el contexto de la globalización y la era del capitalismo avanzado. Este concepto y sus usos, para el caso de Rincón, pueden rastrearse en los escritos de Walter Benjamin. En *Teorías y poéticas de la novela. Localizaciones latinoamericanas y globalización cultural*. Chacón, J. D. (2021). *Constelaciones y simulacros: Walter Benjamin y Jorge Luis Borges en la teoría crítica de Carlos Rincón*. Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez. Retrieved Junio 2, 2022, from <https://www.redalyc.org/journal/4983/498369641005/html/>.
- 120 Raquel Pelta. (2007). *No hay nada fuera del texto Jacques Derrida: diseño gráfico y deconstrucción*, cit., p. 155.

- 121 Vasques Santches, I. (2007). *LA AXIOMÁTICA ESTÉTICA: DECONSTRUCCIÓN*. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-00622007000200001.
- 122 Calvera, A. (2003). *Arte ¿? Diseño. Nuevos capítulos para una polémica que viene de lejos (Gustavo Gili ed.)*, cit., p. 10.
- 123 *Ibíd.*, p. 13.
- 124 *Ibíd.*
- 125 *Ibíd.*, p. 11.
- 126 Cita textual: Dieter Rams es una figura clave en el renacimiento del diseño funcionalista alemán asociado con los productos de consumo Braun, el diseñador industrial influyó en la dirección estilística de los productos de la marca que ahora es parte de su identidad. Gonzalez, J. (n.d.). *Escuela ULM. Academia*. Retrieved Junio 2, 2022, from https://www.academia.edu/37651055/Escuela_ULM_pdf.

Cita textual: Braun contrató en 1955 al arquitecto Dieter Rams con la intención de renovar sus instalaciones de acuerdo al nuevo enfoque de la compañía. Sin embargo, éste se involucró en el diseño de producto y acabó siendo el jefe de diseño de la empresa. Los profesores de la Escuela de Ulm, Otl Aicher y Hans Gugelot, apadrinaron al joven Dieter Rams y colaboraron en el diseño de gran parte de los aparatos electrónicos producidos por Braun, en el montaje de sus exposiciones y en la definición de la imagen gráfica de la empresa. A consecuencia de su trabajo, los productos Braun adquirieron una imagen homogénea, basada en la simplicidad geométrica y un enfoque netamente funcionalista en el proceso de diseño. Palazuelos, F. (2015). *Los principios del «buen diseño» de Dieter Rams*. Retrieved Junio 2, 2022, from <https://hipertextual.com/2015/01/los-principios-del-buen-diseno-dieter-rams>.

- 127 Cita textual: El buen diseño nunca deja nada al azar. Ha de ser cuidado y diseñado bajo la exhaustiva precisión de cada detalle, expresando el respeto del diseñador para con sus consumidores. Cada error es una falta de respeto. Un buen diseño simplifica la estructura del producto y lo predispone a expresar claramente

su función mediante la simple intuición del usuario. Gonzalez, J. (n.d.). *Escuela ULM. Academia*. Retrieved Junio 2, 2022, from https://www.academia.edu/37651055/Escuela_ULM_pdf.

- 128 Calvera, A. (n.d.). *Arte ¿?.Diseño.Nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos*, cit., p. 16.



Citas imágenes.

- 1` Anna Calvera Sagué (1954-2018). *Obituario. Anna Calvera Sagué (1954-2018). (2018, Febrero 4)*. DI-CA. Asociación de profesionales y empresas de Diseño de Canarias. Retrieved Mayo 16, 2022, from <http://di-ca.es/posts/view/73>.
- 2` Raquel Pelta. *Entrevista a Raquel Pelta*. (2016). DAG. Retrieved Mayo 16, 2022, from <https://dag.gal/es/entrevista-a-raquel-pelta/>.
- 3` König, E. (2021, Diciembre 8). *HAPPY BRANDING BLUE* [@eikekoenig]. Retrieved Mayo 16, 2022, Instagram. from <https://www.instagram.com/p/CXN4sHqoTUr/>.
- 4` El caminante sobre el mar de nubes (1818) de Caspar David Friedrich. Friedrich, C. D. (2018, Septiembre 21). *El caminante sobre el mar de nubes*. Arteyalgo más. Retrieved Mayo 16, 2022, from <https://arteyalgomas.com/2019/09/21/el-caminante-sobre-el-mar-de-nubes/>.
- 5` Estudio para una casa de vidrio en la montaña. *El recinto como plataforma (1934)*. Llama la atención que el estilo moderno con todo su racionalismo nazca de un boceto rápido y espontáneo sin la necesidad de una precisión exhaustiva. Such San Martín, R. (2009). *Las casas recinto en la obra de Mies van der Rohe*. <https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099.1/6555/Roger+Such+-+Las+casas+recinto.pdf?sequence=1>, cit., pág. 13.
- 6` Theodor Adorno (1903-1969). Diego Rojas. (2021, Junio 8). *Benjamin y Adorno, historia de una amistad epistolar en medio del infierno del nazismo*. Infobae. Retrieved Mayo 16, 2022, from <https://www.infobae.com/cultura/2021/06/08/benjamin-y-adorno-historia-de-una-amistad-epistolar-en-medio-del-infierno-del-nazismo/>.

- 7` Max Horkheimer (1895-1973).upaninews. (2022, Febrero 14). *Max Horkheimer (1895-1973)*. Upani news. Retrieved junio 4, 2022, from <https://upaninews.com/max-horkheimer-1895-1973/>.
- 8` La imagen corresponde a la investigación de Patricia Terino, licenciada en filosofía, profesora y escritora. Terino, P. (2009). *La industria cultural en Theodor W. Adorno*. Patricia Terino. Retrieved Mayo 16, 2022, from <https://patriciaterino.com/la-industria-cultural-en-theodor-w-adorno/>.
- 9` Walter Benjamin en la Biblioteca Nacional de Frankfurt en 1939. Diego Rojas. (2021, Junio 8). *Benjamin y Adorno, historia de una amistad epistolar en medio del infierno del nazismo*. Infobae. Retrieved Mayo 16, 2022, from <https://www.infobae.com/cultura/2021/06/08/benjamin-y-adorno-historia-de-una-amistad-epistolar-en-medio-del-infierno-del-nazismo/>.
- 10` Gillo Dorfles (1910-2018). Berraz Montyn, J. (2018, Octubre 28). *El pensamiento inextinguible de Gillo Dorfles. 108 años dedicados al diseño*. Experimenta. Retrieved Mayo 17, 2022, from <https://www.experimenta.es/noticias/industrial/el-pensamiento-inextinguible-de-gillo-dorfles-108-anos-dedicados-al-diseno/>
- 11` Jacques Derrida (1930-2004). *Filosofía en 3 minutos: Jacques Derrida*. (2021, Agosto 19). Perfil. Retrieved Mayo 16, 2021, from <https://www.perfil.com/noticias/cultura/filosofia-en-3-minutos-jacques-derrida.phtml>.
- 12` Michel Foucault (1926-1984). Rovira Salvador, I. (2021). *Michel Foucault: biografía y aportes de este pensador francés. psicología y mente*. Retrieved Mayo 17, 2022, from <https://psicologiymente.com/biografias/michel-foucault>.
- 13` Roland Barthes(1915-1980). Yurac, D. (2018, Junio 2). *A 50 años de «La muerte del autor»: El controvertido texto donde Roland Barthes proclamó el nacimiento del «lector»*. Cine y literatura. Retrieved Mayo 17, 2022, from <https://www.cineyliteratura.cl/a-50-anos-de-la-muerte-del-autor-el-controvertido-texto-donde-roland-barthes-proclamo-el-nacimiento-del-lector/>.

- 14` Jean Baudrillard (1929-2007). *Jean Baudrillard*. (2021). Circulo bellas artes. Retrieved Mayo 17, 2022, from <https://www.circulobellasartes.com/medallas/jean-baudrillard/>.
- 15` Gilles Deleuze (1925-1995). Montagud Rubio, N. (2021). *Gilles Deleuze: biografía de este filósofo francés. psicología y mente*. Retrieved Mayo 17, 2022, from <https://psicologiymente.com/biografias/gilles-deleuze>.
- 16` Guy Debord (1931-1994). Memba, J. (2022, Enero 9). *Guy Debord y la sociedad del espectáculo*. Zenda. Retrieved Mayo 17, 2022, from <https://www.zendalibros.com/guy-debord-y-la-sociedad-del-espectaculo/>.
- 17` Julia Kristeva. *INFINITE CONVERSATION*. (n.d.). Julia Kristeva. horenstein. Retrieved Junio 4, 2022, from <https://marianohorenstein.com/en/julia-kristeva-3/>.
- 18` Félix Guattari (1930-1992). Ruiz Mitjana, L. (2019, Abril 8). *Félix Guattari: biografía de este filósofo y psicoanalista francés. Psicología y mente*. Retrieved Abril 4, 2022, from <https://psicologiymente.com/biografias/felix-guattari>.
- 19` Ludwig Wittgenstein (1889-1951). Breve historia de la teoría del color a través de Newton, Goethe y Wittgenstein. (2022, Mayo 17). *Cultura inquieta*. Retrieved Mayo 17, 2022, from <https://culturainquieta.com/es/inspiring/item/19394-breve-historia-de-la-teoria-del-color-a-traves-de-newton-goethe-y-wittgenstein.html>.
- 20` Platón. Lavernia, K. (2020, Diciembre 21). *Platón. Biografía, Pensamiento y Obras*. Alejandra de argos. Retrieved Mayo 17, 2022, from <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/42-filosofos/41827-platon-biografia-pensamiento-y-obras>.
- 21` Jean Jacques Rousseau (1712-1778). Espada, B. (2021, Octubre 18). *Jean Jacques Rousseau: biografía y sus mejores frases*. Ok Diario. Retrieved Mayo 17, 2022, from <https://okdiario.com/curiosidades/frases-jean-jacques-rousseau-1114034>.

- 22` Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Fernández, T., & Tamaro, T. (n.d.). *Biografía de Georg Wilhelm Friedrich Hegel*. En *Biografías y Vidas*. Retrieved Mayo 17, 2022, from <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/h/hegel.htm>.
- 23` Edmund Gustav Albrecht Husserl (1859-1938). Ruiz Mitjana, L. (n.d.). *Edmund Husserl: biografía de este filósofo de la fenomenología, psicología y mente*. Retrieved Mayo 17, 2022, from <https://psicologiaymente.com/biografias/edmund-husserl>.
- 24` Ferdinand Saussure (1857-1913). Sebagio. (n.d.). *10 frases de Ferdinand Saussure*. Instrucciones para. Retrieved Mayo 17, 2022, from <https://instruccionespara.com/10-frases-de-ferdinand-saussure/>.
- 25` Platón. Manzanar, J. (2021, Julio 19). *Platón: quién fue, biografía y resumen de su pensamiento y filosofía*. <https://okdiario.com/curiosidades/quien-fue-platon-resumen-pensamiento-filosofia-3597963>. Retrieved Mayo 17, 2022, from <https://okdiario.com/curiosidades/quien-fue-platon-resumen-pensamiento-filosofia-3597963>.
- 26` Divinidad Theuth. Candiloro, H. J. (2021, Marzo 24). *APRENDER ES RECORDAR". PLATÓN, LA ESCRITURA, LA MEMORIA Y EL OLVIDO*. Hernán Javier Candiloro. Retrieved Mayo 17, 2022, from <https://hernancandiloro.com/aprender-es-recordar-platon-la-escritura-y-la-memoria/>.
- 27` Rey Thamus. ALMALEONOR_LP. (2013, Octubre 15). *EL JUICIO DE THAMUS, PLATON*. Helicon. Retrieved Mayo 17, 2022, from <https://almaleonor.wordpress.com/2013/10/15/el-juicio-de-thamus-platon/>.
- 28` Platón detrás de Sócrates. Derrida, J. (n.d.). *Derrida en castellano La tarjeta postal De Sócrates a Freud y más allá*. Retrieved Junio 2, 2022, from https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/la_tarjeta_postal.pdf, cit., pág. 385.
- 29` El uróboro como alegoría del Eterno retorno. García Tamayo, J. (2021, Julio 27). *El uróboro*. LAPESTELOCA. Retrieved Mayo 17, 2022, from <http://lapesteloca.blogspot.com/2021/07/el-uroboro.html>.

- 30` La Torre de Babel en su máximo esplendor. Redacción. (2022). *La Torre de Babel: la explicación bíblica a la diversidad de las lenguas*. Zeta Magazine. Retrieved Mayo 17, 2022, from <https://zetamagazine.com/la-torre-de-babel/>.
- 31` Jacques Derrida. Tamaro, E., & Fernández, T. (2004). Jacques Derrida. *biografías y vidas*. Retrieved Mayo 18, 2022, from <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/derrida.htm>.
- 32` Marco Tulio Cicerón (106 a.C-43 a.C). Martínez Fernández, I. (2021, Abril 29). *Cicerón: Biografía, Pensamiento y Obras*. Alejandra de argos. Retrieved Mayo 18, 2022, from <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/42-filosofos/41851-ciceron-biografia-pensamiento-y-obras>.
- 33` Resumen: Los geniales inventos de Nikola Tesla (1856– 1943) habían impulsado la tecnología de la corriente alterna, haciendo posible el alumbrado y el suministro eléctrico de grandes ciudades. En 1899, durante sus experimentos en Colorado Springs, llegó a iluminar de manera inalámbrica unas bombillas situadas unos pocos metros fuera del laboratorio donde había encendido una enorme “bobina de Tesla”. Un mes después propuso a J.P. Morgan un plan mucho más ambicioso para ganarle la partida a Marconi: no solo mandaría mensajes en código Morse a través del Atlántico, sino que también transmitiría energía eléctrica a larga distancia y sin cables. Para eso necesitaría una torre casi el doble de alta (91 metros) y mucho más dinero. Morgan rechazó ampliar la inversión. Doménech, F. (2017, Agosto 30). *La torre Wardenclyffe: el sueño que hundió a Tesla*. Open mind bbva. Retrieved Mayo 18, 2022, from <https://www.bbvaopenmind.com/ciencia/grandes-personajes/la-torre-wardenclyffe-el-sueno-que-hundio-a-tesla/>.
- 34` Tesla, el inventor de la modernidad. Barranco, J. (2020, Febrero 3). *Tesla, el inventor de la modernidad*. La Vanguardia. Retrieved Mayo 18, 2022, from <https://stories.lavanguardia.com/>.
- 35` Cita textual: La máxima simplicidad de una expresión artística, llevada hasta casi sus últimas consecuencias. Un arte que no pretende otra cosa que expresarse a sí mismo sin ninguna simbología y solo pretende ser tal cual. González Gómez, J. (2008). *Kazimir Malevich, “Cuadrado negro”. Óleo sobre tela, 1915.*

Universidad Francisco Marroquín Departamento de educación. Retrieved Mayo 18, 2022, from <https://educacion.ufm.edu/kazimir-malevich-cuadrado-negro-oleo-tela-1915/>.

Otra reflexión interesante que relacione con el cuadrado negro y sus enigmas es la de Leonor silvestri, cita del video Formalismo: No es de nadie la función estética no es del objeto es de quién produjo ese objeto y tampoco es la instancia de la recepción si no es una posibilidad de tornar la instancia de la recepción ya no como alguien que recibe, un receptor una posición pasiva de recepción, sino como, alguien que puede construir con. Por ende lo que conviene es tener personas que puedan realizar lecturas críticas es decir puntos en la instancia de la recepción con posibilidades con herramientas armas y artilugios, para construir lecturas que andar por la vida manejando principios morales superiores a partir de los cuales se juzga incluso aquello que en la instancia de la recepción se puede construir. Silvestri, L. (2022, Abril). Formalismo. Youtube. Retrieved junio 6, 2022, from <https://www.youtube.com/watch?v=lzgx0w9TkYA>.

36` Nacho. (2021, Julio 8). *FUTURE NEW DIGITAL*. instagram. Retrieved Mayo 18, 2022, from https://www.instagram.com/p/CREbzhVhQc_/.

37` Ilustración de autoría propia.

38` Ilustración de autoría propia.

39` Ilustración de autoría propia.

40` La Revolución Francesa de 1789 Cartel con el texto 'Unidad inseparable de la República: Libertad, Igualdad y Fraternidad o Muerte'. (1789). Alamy. Retrieved Mayo 19, 2022, from <https://www.alamy.es/foto-la-revolucion-francesa-de-1789-cartel-con-el-texto-unidad-inseparable-de-la-republica-libertad-igualdad-y-fraternidad-o-muerte-50883095.html?pv=1&stamp=2&imageid=673FED47-7463-410A-B20A-0807E35357CA&p=13044&n=0&orientation=0&pn=1&>.

41` *Historia de la publicidad. Nacimiento del cartel publicitario moderno*. (2013, Noviembre 2). Diseño Carteles. Retrieved Mayo

- 19, 2022, from <https://xn--diseocarteles-lkb.com/historia-de-la-publicidad-nacimiento-del-cartel-publicitario-moderno/>.
- 42` *Oster muestra tres hombres y una mujer sosteniendo las banderas mientras está sentado en la canasta de un globo ascendente etiquetados 'Royal Hippodrom[e]'* para anunciar un público en ascenso *Batty's Grand National Hipódromo en Londres, Inglaterra. 1850s.* (n.d.). Alamy. Retrieved Mayo 19, 2022, from <https://www.alamy.es/oster-muestra-tres-hombres-y-una-mujer-sosteniendo-las-banderas-mientras-esta-sentado-en-la-canasta-de-un-globo-ascendente-etiquetados-royal-hippodrom-e-para-anunciar-un-publico-en-ascenso-battys-grand-national-hipodromo-en-londres-ing>.
- 43` *VINTAGE 1900 cartel DE VIAJE FERROCARRILES DE PARÍS A LONDRES original cartel de viaje vintage para Chemins de fer de l'ouest Ferrocarriles de París a Londres por Gare St Lazare vía Dieppe Newhaven Ruta Económica emitida por Western and London Brighton and.* (n.d.). Alamy. Retrieved Mayo 19, 2022, from <https://www.alamy.es/vintage-1900-cartel-de-viaje-ferrocarriles-de-paris-a-londres-original-cartel-de-viaje-vintage-para-chemins-de-fer-de-l-ouest-ferrocarriles-de-paris-a-londres-por-gare-st-lazare-via-dieppe-newhaven-ruta-economica-emitida-por-western-an>.
- 44` *1960 UK aquí vienen los Beatles Poster.* (n.d.). Alamy. Retrieved Mayo 22, 2022, from <https://www.alamy.es/foto-1960-uk-aqui-vienen-los-beatles-poster-85332468.html>.
- 45` *Mad Max (Inglaterra) Póster de la película (1979) Cartel 24" x 36" (sin marco).* (n.d.). Amazon. Retrieved Mayo 19, 2022, from <https://www.amazon.com/-/es/Inglaterra-P%C3%B3ster-pel%C3%ADcula-Cartel-marco/dp/B01GIUT3E0>.
- 46` *Celebrating women in design: April Greiman.* (n.d.). Opus. Retrieved Mayo 19, 2022, from <https://opusdesign.us/wordcount/celebrating-women-in-design-april-greiman/>.
- 47` Rivadeneira, P. (2003, Diciembre). *Fibra revista de Telefónica CTC (Vol. Picnic No 1).* (Dirección artística Freshthink).

- 48` Cubeiro, J. c. (2020, Diciembre 22). *El mundo en 2021 por the economist*. Juan Carlos Cubeiro. Retrieved Mayo 22, 2022, from <https://juancarloscubeiro.com/2020/12/el-mundo-en-2021-por-the-economist/>.
- 49` *The Economist Magazine Issue 25 The World Ahead 2022*. (n.d.). Pinterest. Retrieved Mayo 22, 2022, from <https://www.pinterest.cl/pin/627830004311529329/>.
- 50` VERSCHRAEGE, S. (n.d.). *Bold Italic Poster. behance*. Retrieved Mayo 19, 2022, from <https://www.behance.net/gallery/7523333/Bold-Italic-Poster>.
- 51` VERSCHRAEGE, S. (n.d.). *Bold Italic. Behance*. Retrieved Mayo 22, 2022, from <https://www.behance.net/gallery/6661757/Bold-Italic/modules/51486631>.



Bibliografía

Alfonsín, S., Carbó, S., & Lago, Á. (2012). *April Greiman*. <https://es.scribd.com/document/112605963/April-Greiman>.

Almaleonor_LP. (2013, Octubre 15). *EL JUICIO DE THAMUS, PLATON*. Helicon. Retrieved Mayo 17, 2022, from <https://almaleonor.wordpress.com/2013/10/15/el-juicio-de-thamus-platon/>.

Amorós, P. (2002). *La tradición en Platón (Vol. 8)*. Retrieved Mayo 17, 2022, from https://www.google.com/search?q=dialnet+la+tradicion+en+platon&rlz=1C5CHFA_enCL926CL926&oq=dialnet+la+tradicion+en+platon&aqs=chrome..69i57.6136j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8#:~:text=La%20tradici%C3%B3n%20en%20Plat%C3%B3n%20%2D%20Dialnet,unirioja.es%20%E2%80%BA%20descarga%20%E2%80%BA%20articulo.

Ibar Anderson. (n.d.). *El diseño antes y después de la Revolución Industrial a nivel mundial*. www.monografias.com. Retrieved 2021, from <https://www.monografias.com/trabajos73/diseno-antes-despues-revolucion-industrial/diseno-antes-despues-revolucion-industrial3.shtm>.

Barranco, J. (2020, Febrero 3). *Tesla, el inventor de la modernidad*. *La Vanguardia*. Retrieved Mayo 18, 2022, from <https://stories.lavanguardia.com/>.

Bascuñán, P. (2004). *Diseño gráfico y deconstrucción*.

Berraz Montyn, J. (2018, Octubre 28). *El pensamiento inextinguible de Gillo Dorfles. 108 años dedicados al diseño*. *Experimenta*. Retrieved Mayo 17, 2022, from <https://www.experimenta.es/noticias/industrial/el-pensamiento-inextinguible-de-gillo-dorfles-108-anos-dedicados-al-diseno/>.

Bon, M. (2018). *Fallece la historiadora y diseñadora catalana Anna Calvera a los 63 años*. <https://graffica.info/fallece-anna-calvera/>.

Breve historia de la teoría del color a través de Newton, Goethe y Wittgenstein. (2022, Mayo 17). Cultura inquieta. Retrieved Mayo 17, 2022, from <https://culturainquieta.com/es/inspiring/item/19394-breve-historia-de-la-teoria-del-color-a-traves-de-newton-goethe-y-wittgenstein.html>.

Briceño, B., Strand, K., & Marshall, M. (2020, February 20). *La gestión del conocimiento: recursos y oportunidades - Abierto al Público*. Blogs iadb. Retrieved April 18, 2022, from <https://blogs.iadb.org/conocimiento-abierto/es/gestion-conocimiento-recursos/>.

Calvera, A. (2003). *Arte ¿? Diseño. Nuevos capítulos para una polémica que viene de lejos*. Editorial Gustavo Gili.

Calvera, A. (2007). *De lo bello de las cosas*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

Calvo, M. (2015). *Art Nouveau*. <https://historia-arte.com/movimientos/art-nouveau>.

Candiloro, H. J. (2021, Marzo 24). *APRENDER ES RECORDAR". PLATÓN, LA ESCRITURA, LA MEMORIA Y EL OLVIDO*. Hernán Javier Candiloro. Retrieved Mayo 17, 2022, from <https://hernancandiloro.com/aprender-es-recordar-platon-la-escritura-y-la-memoria/>.

Celebrating women in design: April Greiman. (n.d.). Opus. Retrieved Mayo 19, 2022, from <https://opusdesign.us/wordcount/celebrating-women-in-design-april-greiman/>.

Chacón, J. D. (2021). *Constelaciones y simulacros: Walter Benjamin y Jorge Luis Borges en la teoría crítica de Carlos Rincón*. Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez. Retrieved Mayo 16, 2022 from <https://www.redalyc.org/journal/4983/498369641005/html/>.

Cicerón, M. T. (n.d.). *La invención retórica* (Biblioteca clásica Gredos ed., Vol. 245). https://www.academia.edu/69789700/Marco_Tulio_Cicer%C3%B3n_La_invenci%C3%B3n_retorica.

- Cohen, J. L. (2007). *Van Der Rohe* (Ediciones Akal ed.). https://books.google.es/books?hl=es&lr&id=Mx2_5tzUwHgC&oi=fnd&pg=PA7&dq=Mies+van+der+Rohe&ots=bf1t3H-AOz&sig=_7jVq0ac42Cu7i1mVilzEzzGzP8&pli=1#v=onepage&q=Mies%20van%20der%20Rohe&f=false.
- Contreras, F. R. (2019). *Estudio filosófico sobre la mirada estética en el diseño*. KEPES, 13. Retrieved Noviembre 10, 2020, from http://kepes.ucaldas.edu.co/downloads/Revista19_2.pdf.
- Costas, V. H. (n.d.). *pharmakon*. <https://victorhugocostas.es/obra/pharmakon/>.
- Cubeiro, J. c. (2020, Diciembre 22). *El mundo en 2021 por the economist*. Juan Carlos Cubeiro. Retrieved Mayo 22, 2022, from <https://juancarloscubeiro.com/2020/12/el-mundo-en-2021-por-the-economist/>.
- Deleuze, G. (2019). *Nietzsche* (Editorial Cactus ed.).
- De Luis Martin, F. (n.d.). *La segunda revolución industrial y sus consecuencias*.
- Derrida, J. (n.d.). *Derrida en castellano La tarjeta postal De Sócrates a Freud y más allá*. Retrieved Junio 2, 2022, from https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/la_tarjeta_postal.pdf.
- Derrida, J. (n.d.). *La verdad en pintura*. Traducción de María Cecilia Gonzalez y Dardo Scavino. Retrieved Junio 2, 2022, from <https://teoriaesteticauba.files.wordpress.com/2017/03/u6-10-derrida-jacques-la-verdad-en-pintura.pdf>.
- Derrida, J. (1968). *LA DIFERENCIA / [Différance]* (Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. ed.). <https://www.philosophia.cl/biblioteca/Derrida/La%20Diferencia.pdf>.
- Derrida, J. (1968). *La farmacia de Platón*. Retrieved Junio 2, 2022, from <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/02/derrida-jacques-la-farmacia-de-platc3b3n-en-la-diseminacic3b3n.pdf>.

Derrida, J. (1998). *De la gramatología* (Edición digital de Derrida en castellano ed.). Retrieved Junio 2, 2022, from <http://www.medicinayarte.com/img/J.%20DERRIDA,%20De%20la%20%20Gramatologia.pdf>.

Derrida: un pensamiento en el límite. (2004). <https://www.semana.com/derrida-pensamiento-limite/68800-3/>.

Diccionario PONS. (n.d.). <https://es.pons.com/traducci%C3%B3n/alem%C3%A1n-espa%C3%B1ol/zeit>.

Diego Rojas. (2021, Junio 8). *Benjamin y Adorno, historia de una amistad epistolar en medio del infierno del nazismo.* Infobae. Retrieved Mayo 16, 2022, from <https://www.infobae.com/cultura/2021/06/08/benjamin-y-adorno-historia-de-una-amistad-epistolar-en-medio-del-infierno-del-nazismo/>.

Doménech, F. (2017, Agosto 30). *La torre Wardenclyffe: el sueño que hundió a Tesla.* Open mind bbva. Retrieved Mayo 18, 2022, from <https://www.bbvaopenmind.com/ciencia/grandes-personajes/la-torre-wardenclyffe-el-sueno-que-hundio-a-tesla/>.

The Economist Magazine Issue 25 The World Ahead 2022. (n.d.). Pinterest. Retrieved Mayo 22, 2022, from <https://www.pinterest.cl/pin/627830004311529329/>.

Entrevista a Raquel Pelta. (2016). DAG. Retrieved Mayo 16, 2022, from <https://dag.gal/es/entrevista-a-raquel-pelta/>.

Espada, B. (2021, Octubre 18). *Jean Jacques Rousseau: biografía y sus mejores frases.* Ok Diario. Retrieved Mayo 17, 2022, from <https://okdiario.com/curiosidades/frases-jean-jacques-rousseau-1114034>.

Ex nihilo. (n.d.). <http://diccionario.sensagent.com/Ex%20nihilo/es-es/>. Fernández, T., & Tamaro, T. (n.d.). *Biografía de Georg Wilhelm Friedrich Hegel. En Biografías y Vidas.* Retrieved Mayo 17, 2022, from <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/h/hegel.htm>.

- Filosofía en 3 minutos: Jacques Derrida.* (2021, Agosto 19). Perfil. Retrieved Mayo 16, 2021, from <https://www.perfil.com/noticias/cultura/filosofia-en-3-minutos-jacques-derrida.phtml>.
- Follía, G. (2019). *Ya tenemos la voz, lo siguiente es el reconocimiento facial.* <https://www.adity.cl/blog/2019/03/08/reconocimiento-facial-y-su-futuro-en-la-publicidad/>.
- Friedrich, C. D. (2018, Septiembre 21). *El caminante sobre el mar de nubes.* Arteyalgo más. Retrieved Mayo 16, 2022, from <https://arteyalgomas.com/2019/09/21/el-caminante-sobre-el-mar-de-nubes/>.
- García, M. (n.d.). *About: Romanticismo.* DBpedia. Retrieved May 9, 2022, from <https://es.dbpedia.org/page/Romanticismo>.
- García Tamayo, J. (2021, Julio 27). *El uróboro.* LA PESTE LOCA. Retrieved Mayo 17, 2022, from <http://lapesteloca.blogspot.com/2021/07/el-uroboro.html>.
- Gonzalez, J. (n.d.). *Escuela ULM. Academia.* https://www.academia.edu/37651055/Escuela_ULM_.pdf.
- González, J. A. (n.d.). *El silencio herodoteo y los procesos de asébeia en época de pericles.*
- González Gómez, J. (2008). *Kazimir Malevich, "Cuadrado negro". Óleo sobre tela, 1915.* Universidad Francisco Marroquín Departamento de educación. Retrieved Mayo 18, 2022, from <https://educacion.ufm.edu/kazimir-malevich-cuadrado-negro-oleo-tela-1915/>.
- Historia de la publicidad. Nacimiento del cartel publicitario moderno.* (2013, Noviembre 2). Diseño Carteles. Retrieved Mayo 19, 2022, from <https://xn--diseocarteles-lkb.com/historia-de-la-publicidad-nacimiento-del-cartel-publicitario-moderno/>.
- Ibar Anderson. (n.d.). *El diseño antes y después de la Revolución Industrial a nivel mundial.* www.monografias.com. Retrieved 2021, from <https://www.monografias.com/trabajos73/disenos-antes-despues-revolucion-industrial/disenos-antes-despues-revolucion-industrial3.shtml>.

IDIS. (1995, septiembre 20). *Net Art – definición*. IDIS. Retrieved octubre 6, 2020, from <https://proyectoidis.org/net-art/>.

INFINITE CONVERSATION. (n.d.). *Julia Kristeva*. horenstein. Retrieved Junio 4, 2022, from <https://marianohorenstein.com/en/julia-kristeva-3/>.

Jean Baudrillard. (2021). *Circulo bellas artes*. Retrieved Mayo 17, 2022, from <https://www.circulobellasartes.com/medallas/jean-baudrillard/>.

Karin Thomas. (1994). *Diccionario del arte actual*. Editorial Labor S.A.

Karl Friedrich Schinkel. (n.d.). *Hisour arte cultura historia*. Retrieved Mayo 26, 2022, from <https://www.hisour.com/es/karl-friedrich-schinkel-15945/>.

König, E. (2021, Diciembre 8). *HAPPY BRANDING BLUE* [Instagram]. Retrieved Mayo 16, 2022, from <https://www.instagram.com/p/CXN4sHqoTUR/>.

La Revolución Francesa de 1789 Cartel con el texto 'Unidad inseparable de la República: Libertad, Igualdad y Fraternidad o Muerte'. (1789). <https://www.alamy.es/foto-la-revolucion-francesa-de-1789-cartel-con-el-texto-unidad-inseparable-de-la-republica-libertad-igualdad-y-fraternidad-o-muerte-50883095.html?pv=1&stamp=2&imageid=673FED47-7463-410A-B20A-0807E35357CA&p=13044&n=0&orientation=0&pn=1&>.

Lavernia, K. (2020, Diciembre 21). *Platón. Biografía, Pensamiento y Obras*. Alejandra de argos. Retrieved Mayo 17, 2022, from <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/42-filosofos/41827-platon-biografia-pensamiento-y-obras>.

Lazarato, M. (2020, marzo). *Es el capitalismo, estúpido! El fin de la pandemia será el comienzo de duros enfrentamientos de clases*. transversal. Retrieved diciembre 29, 2020, from <https://transversal.at/>.

- Mad Max (Inglaterra) Póster de la película (1979) Cartel 24" x 36" (sin marco)*. (n.d.). Amazon. Retrieved Mayo 19, 2022, from <https://www.amazon.com/-/es/Inglaterra-P%C3%B3ster-pel%C3%ADcula-Cartel-marco/dp/B01GIUT3EO>.
- Manzanas, J. (2021, Julio 19). *Platón: quién fue, biografía y resumen de su pensamiento y filosofía*. <https://okdiario.com/curiosidades/quien-fue-platon-resumen-pensamiento-filosofia-3597963>. Retrieved Mayo 17, 2022, from <https://okdiario.com/curiosidades/quien-fue-platon-resumen-pensamiento-filosofia-3597963>.
- Marín García, A. (n.d.). *Relativismo*. <https://economipedia.com/definiciones/relativismo.html>.
- Marín García, A. (2021). *Darwinismo social*. <https://economipedia.com/definiciones/darwinismo-social.html#:~:text=El%20darwinismo%20social%20se%20configura,especies%20o%20etnias%20m%C3%A1s%20d%C3%A9biles>.
- Martínez Fernández, I. (2021, Abril 29). *Cicerón: Biografía, Pensamiento y Obras*. Alejandra de argos. Retrieved Mayo 18, 2022, from <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/42-filosofos/41851-ciceron-biografia-pensamiento-y-obras>.
- Memba, J. (2022, Enero 9). *Guy Debord y la sociedad del espectáculo*. Zenda. Retrieved Mayo 17, 2022, from <https://www.zendalibros.com/guy-debord-y-la-sociedad-del-espectaculo/>.
- Montagud Rubio, N. (2021). *Gilles Deleuze: biografía de este filósofo francés. psicología y mente*. Retrieved Mayo 17, 2022, from <https://psicologiymente.com/biografias/gilles-deleuze>.
- Moreno, V., Ramírez, M., De la Oliva, C., & Moreno, E. (2015). *Biografía de Ludwig Mies van der Rohe*. <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/8612/Ludwig%20Mies%20van%20der%20Rohe>.
- Movimiento de Artes y oficios. (n.d.). *Hisour Arte Cultura Historia*. Retrieved 2022, from <https://www.hisour.com/es/arts-and-crafts-movement-27667/>.

- Muñoz, L. (2017-2018). *Retrato social y cultural de Viena en la Belle Époque*. Retrieved Junio 2, 2022, from https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/35614/Mu%c3%b1oz_18.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Nacho. (2021, Julio 8). *FUTURE NEW DIGITAL*. instagram. Retrieved Mayo 18, 2022, from https://www.instagram.com/p/CREbzhVhQc_/.
- 1960 UK aquí vienen los Beatles Poster*. (n.d.). Alamy. Retrieved Mayo 22, 2022, from <https://www.alamy.es/foto-1960-uk-aqui-vienen-los-beatles-poster-85332468.html>.
- Núñez, A. (2012, September 4). *La relación entre gestión del conocimiento e innovación*. AEFOL. Retrieved April 18, 2022, from <https://aefol.info/gestion-conocimiento-innovacion/>.
- La Torre de Babel: la explicación bíblica a la diversidad de las lenguas*. Zeta Magazine. Retrieved Mayo 17, 2022, from <https://zetamagazine.com/la-torre-de-babel/>.
- Red aprender y cambiar. (n.d.). *Derrida en castellano*. Retrieved Febrero 24, 2021, from <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/psyche.htm>.
- Rivadeneira, P. (2003, Diciembre). *Fibra revista de Telefónica CTC* (Vol. Picnic No 1). (Dirección artística Freshthink).
- Rodríguez, R. (n.d.). *Guía Comares de Heidegger*. <https://books.google.cl/books?id=hZpCEAAAQBAJ&pg=PT256&lpg=PT256&dq=Zeit+Wille+razon+practica&source=bl&ots=ZVrImbxMuz&sig=ACfU3U2tgpJgsy9UuR-LXjVGmrgYp1ue-w&hl=es&sa=X&>
- Ulazia, J. (2022). *Deconstructivismo / April Greiman*. Domestika. Retrieved Mayo 18, 2022, from <https://www.domestika.org/es/projects/490939-deconstructivismo-april-greiman>.
- Upaninews. (2022, Febrero 14). *Max Horkheimer (1895-1973)*. Upaninews. Retrieved junio 4, 2022, from <https://upaninews.com/max-horkheimer-1895-1973/>.

- Uribe Rosales[, V. P. (n.d.). *Escuela de Frankfurt*. <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/prepa3/n8/m11.html>.
- Vaskes, I. (2007). *La axiomática de la estética de la deconstrucción*. Retrieved Junio 2, 2022, from <https://www.redalyc.org/pdf/809/80915462001.pdf>.
- VASKES SANTCHES, I. (2007). *LA AXIOMÁTICA ESTÉTICA: DECONSTRUCCIÓN*. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-00622007000200001.
- VERSCHRAEGE, S. (n.d.). *Bold Italic*. Behance. Retrieved Mayo 22, 2022, from <https://www.behance.net/gallery/6661757/Bold-Italic/modules/51486631>.
- VERSCHRAEGE, S. (n.d.). *Bold Italic Poster*. behance. Retrieved Mayo 19, 2022, from <https://www.behance.net/gallery/7523333/Bold-Italic-Poster>.
- Villegas Pérez, A. A. (2004). *Época de la reproductibilidad técnica* (Nómadas, núm. 9 ed.). <https://www.redalyc.org/>
- VINTAGE 1900 cartel DE VIAJE FERROCARRILES DE PARÍS A LONDRES original cartel de viaje vintage para Chemins de fer de l'ouest Ferrocarriles de París a Londres por Gare St Lazare vía Dieppe Newhaven Ruta Económica emitida por Western and London Brighton and*. (n.d.). Alamy. Retrieved Mayo 19, 2022, from <https://www.alamy.es/vintage-1900-cartel-de-viaje-ferrocarriles-de-paris-a-londres-original-cartel-de-viaje-vintage-para-chemins-de-fer-de-l-ouest-ferrocarriles-de-paris-a-londres-por-gare-st-lazare-via-dieppe-newhaven-ruta-economica-emitida-por-western-an>.
- Vozmediano, J. P. (2015, diciembre 30). *ASEBEIA*. <http://etimologiaspalomar.blogspot.com/2015/12/asebeia.html>.
- WELTANSCHAUUNG - *Definición y sinónimos de Weltanschauung en el diccionario italiano*. (n.d.). Educalingo. Retrieved December 4, 2021, from <https://educalingo.com/es/dic-it/weltanschauung>.

- Wiesengrund, T. L., & Horkheimer, M. (1944). *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*. Retrieved Junio 2, 2022, from https://monoskop.org/images/9/99/Adorno_Theodor_Horkheimer_Max_1947_2002_The_Culture_Industry_Enlightenment_as_Mass_Deception.pdf.
- WITZ - *Definición y sinónimos de Witz en el diccionario alemán*. (n.d.). Educalingo. Retrieved December 5, 2021, from <https://educalingo.com/es/dic-de/witz>.
- Yurac, D. (2018, Junio 2). *A 50 años de «La muerte del autor»: El controvertido texto donde Roland Barthes proclamó el nacimiento del «lector»*. *Cine y literatura*. Retrieved Mayo 17, 2022, from <https://www.cineyliteratura.cl/a-50-anos-de-la-muerte-del-autor-el-controvertido-texto-donde-roland-barthes-proclamo-el-nacimiento-del-lector/>.

