

Investigación: un nodo teórico del diseño

Resumen

El núcleo o nodo teórico del diseño se centra en el entendimiento de la investigación no sólo como actividad externa o voluntariosa al diseño mismo, sino en su inherencia en la esencialidad del acto procesual que éste representa. En síntesis, la investigación en diseño presupone una doble interpretación: aquella que parte de la naturaleza misma de su práctica cuyo umbral se representa en la idea seminal de designar algo; y la convencional de intervenir desde/sobre el acto de diseñar o el producto para reaccionar críticamente acerca de algunos de sus significados en la cultura de su tiempo. Ambos sentidos, se manifiestan en la trama cognitiva de su episteme describiendo la no linealidad de su pensamiento así como la trascendencia de su campo de conocimiento y diversidad de prácticas. La investigación sobre el diseño en sí, por otra parte e independientemente de sus fines, reclama de una clara postura inicial acerca de la definición de una estancia histórica desde la cual se ubica el investigador, y en consecuencia, de la selección pertinente de un nicho instrumental teórico convergente con el objeto de estudio en cuestión.

Aurelio A. Horta Mesa.
Profesor/Investigador. Doctor en Ciencias sobre Arte
Instituto de Investigaciones Estéticas.
Coordinador Académico Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad.
Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes.
Correo electrónico:
aahortam@unal.edu.co

Recibido: Diciembre 2014
Aprobado: Abril 2015

Palabras clave:
Diseño, epistemología, investigación, teoría, institución.



Research: a theoretical node of design

Abstract

The theoretical nucleus or node of design is centered in the understanding of research not only as an external or capricious activity to design itself but in its inherence in the essence of the evolving act it represents. In short, research in design supposes a double interpretation: that part of the very nature of its practice whose threshold is represented in the seminal idea of appointing something and the conventional idea of intervening from/on the act of designing or the product to critically react about some of its meanings in the culture of its time. Both senses express in the cognitive plot of its episteme describing the nonlinearity of its thought as well as the transcendence of its field of knowledge and diversity of practices. Research on design itself, on the other hand, and independently of its ends, claims a clear initial position about the definition of a historical stay from which the researcher is located and, as a consequence, of the pertinent selection of a theoretical instrumental niche convergent with the object of the study in question.

Keywords:

Design, epistemology, research, theory, institution.

Una constante e ineludible relectura a *Trazos poéticos...*, por muy disímiles motivos propios del ejercicio de cátedra, llamó la atención del autor a cierta consideración argumental de la cual se valió el presentador de este libro (Horta, 2012), cuando en relación a su proceso de escritura y composición revelaba cierta observación que Peter Burke¹ le habría confiado en razón de que:

[...] el giro más importante de las ciencias sociales en la actualidad tenía que ver con ese paso de lo social-cultural a lo cultural-social –aduciendo seguidamente–. Indico esto porque me parece que las estructuras gramaticales que usa el profesor Horta lo llevan a ratificar ese proceso, pues su mirada se fija, en primera instancia, en tratar de comprender los aspectos culturales, quizás como elementos constitutivos de una superestructura de la cual pende el complejo entramado de las relaciones sociales.²

Ciertamente, no creo haber sido consciente entonces de esa sutil, pero indeclinable relación entre la construcción sintáctica y el juicio dicente; no obstante, este agradecido detalle sí instó a que efectivamente corroborara en otras anteriores escrituras acerca del diseño, cómo estimaba el valor de la cultura en su refracción de los contextos, y asimismo del sujeto, en el que suele explicitarse a partir de ese saber autónomo que en definitivas merita el carácter cada vez más notable de esta profesión, así como en la eficacia de su método diverso de actuación práctica, o sea, de intencionalidad resolutoria. De modo, que el interés de este sumario crítico se centra entonces en aquel nodo de la estructura epistémica del diseño como es el de su trama cognitiva, al cabo, pertinente del conocimiento, la experiencia e investigación en tanto causalidad de una objetivación cultural y razón especulativa, según describe esta proposición de su episteme, así como la ruta-tablero de actividad investigativa del autor en curso.³

¹ Peter Burke (1937) es catedrático de Historia Cultural en la Universidad de Cambridge, destacado especialista del movimiento renacentista. Autor entre otras obras de: *El Renacimiento Europeo* (1998); *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (2001); *Historia social del conocimiento* (2002); y *¿Qué es la Historia Cultural?* (2004).

² Ricardo Rivadeneira. “El pensamiento no lineal en el Diseño”. Presentación del libro *Trazos poéticos sobre el diseño. Pensamiento y teoría*. Universidad de Caldas - Universidad Nacional de Colombia. 25ª Feria Internacional del Libro de Bogotá. CORFERIAS. Pabellón 11 / 2do nivel. Auditorio Madre Josefa del Castillo. 26 de abril de 2012.

³ Se refiere en este caso a las tareas de investigación que bajo la premisa del campo ‘Arte y Diseño: intertextos de fundación e institución’, se llevan a cabo actualmente a través de los proyectos de investigación siguientes: 1) Pre-textos e intertextos de cultura material en la ilustración latinoamericana (I); 2) Textos, escenarios, imágenes, productos y otras apariencias en poéticas intertextuales del siglo XX; y 3) Planos y registros teórico críticos sobre la autonomía y dialéctica de la institución diseño. Vale aclarar, además, que en los contenidos de este artículo, y no con el mismo propósito ni argumentación como aquí se exponen, se reconocen fuentes de algunas de las siguientes conferencias dictadas en recientes eventos, que lógicamente pertenecen a un ciclo singular de estudio e investigación. Estas son: A) “Otra vuelta a la tuerca. Epistemología y diseño” en el IV Seminario en Pedagogía del diseño. Cognición y pensamiento de diseño. Auditorio Margarita González. Edificio de Postgrados de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Colombia. 5 y 6 de septiembre de 2014; y B) “Tres procesos de la investigación en diseño: devenir, responsabilidad y compromiso” en el Congreso de Investigación en Diseño. Universidad Nacional de Colombia. Auditorio León de Greiff. 29 y 30 de septiembre de 2014.

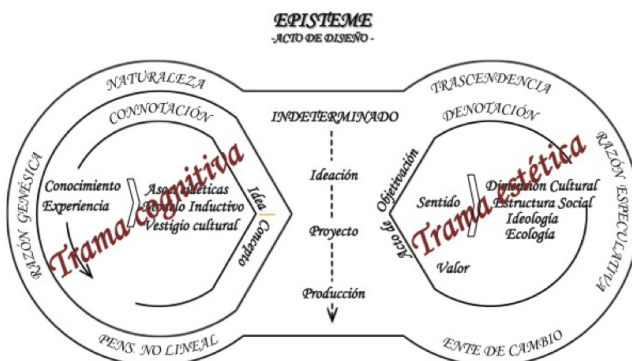


Figura 1. Episteme –Acto de Diseño–.

De la investigación o la trama cognitiva

Así como la ubicuidad de la imagen, y el cúmulo de objetos productos dominan el paisaje, y un alto por ciento de la práctica social contemporánea de incumbencia en estrategias empresariales, y no pocas políticas públicas, esta exacerbada realidad artificial, de extrema vigilia con un tramado imperativo de artefactos constituye de facto una maniobra incisiva de cómo lo privado/íntimo y lo público/colectivo borran sus límites de campo relacional, ensombreciendo los reales y graves problemas que determinan el prontuario de la investigación social y académica.

De ahí, que tanto intereses como tareas de los investigadores, se declinan casi siempre como consecuencia de un marco general de presunciones que parten en gran medida de una constatación o convicción sobre cuáles son aquellos frentes más prioritarios de intervención en los que organizaciones o plataformas institucio-

nales mantienen una atención recurrente bajo visiones finalmente no resolutorias. En este cuadro suelen presentar una atención constante los temas problemas sobre ecología, salud, educación, servicios públicos, agricultura y comunicación, entre otros, que en general representan áreas contentivas de un sinnúmero de micro-preguntas complejas que advierten no solo una nueva revisión al ente y procesos de un designio social,⁴ sino también a un otro orden de administración que en definitivas demanda de una resolución profesional con pensamiento no lineal, o sea, de una postura activa del diseño.

A la sazón, de aquí parten las presentes motivaciones de encuentro y cónclaves académicos sobre la enseñanza y/o la investigación, que cuando corresponden a prácticas y disciplinas poéticas como es este el caso, asumen un estimable reto, toda vez que la responsabilidad académica colectiva opera bajo la premura y el riesgo cada vez más en picada de una realidad mundo en desequilibrio entre lo creativo/constructivo y lo siniestro; donde el compromiso con la pobreza y el hambre o la confrontación con el genocidio y el desorden gerencial, así como una imperturbable pérdida de dignidad y valores constituyan permanentes telones de fondo de una lección inconclusa.

Sin embargo, estas realidades también establecen proposiciones temáticas y metodológicas para la investigación, si no como revisión de contenidos universales a revertir en nuevos proyectos de acción, sí de inteligencia en actos a través de los cuales se contribuya al entendimiento del diseño como una práctica material en tanto área de conocimiento, léase ciencia, y en particular al de su pensamiento de poética humanista y racionalidad técnica. Una problemática que la teoría del diseño resiente en relación con su legitimación de constituir un proceso de creación sin juicio intuitivo –piénsese en la postura de Simon–; una práctica intelectual con autonomía que requiere de la participación de métodos o procedimientos de otras ciencias –según pronostica Cross–; o la definición de una razón unidimensional que la teoría de Simon asume de Marcuse según propone Margolin, teniendo en cuenta las teorías del filósofo acerca de las potencialidades del hombre.⁵

⁴ El término 'designio', según Anna Calvera, responde a ese proceso de designar que implica el diseño "en una fase de la cadena de producción que consiste en decidir lo que se va a hacer y es la responsable de que el producto proyectado se adecue perfectamente al utillaje técnico disponible y a las características del material objeto de transformación" (Salinas et al., 2010, pp. 63-85).

⁵ Para una ampliación del asunto véase: "Los dos Herberts" en Margolin (2005, pp. 323-333).

En resumidas cuentas, la actividad investigativa en el diseño parte de un doble sentido: el natural o incoado concerniente a una lógica particular de racionalidad con vista a una resolución técnica y del producto, más la subsecuente de una teoría crítica de la práctica como pretende la de esta escritura. Ambos sentidos expresan una manifestación y estado de la cultura, así como una claridad acerca de la anchura y no linealidad del conocimiento implícito en la acción o acto del diseño, que valga apuntar, requiere asimismo de una actitud investigativa sin remilgo como cuando se trata de amurallar al diseño en nichos disciplinares o desde zonas de afectación que constituyen sus modos, pero no su trascendente definición de práctica y campo profesional.⁶

a) Acerca del devenir o el suceder, evolución, o cambio

Una tensión constante de todo proyecto de investigación en el diseño, parte del presunto referente acerca de cuál se considera el radio de conocimientos de la disciplina, es decir, sobre qué variables de historicidad se arguye un plano inicial de indagación, y cómo éste se revela en un particular registro de acto de diseño, así como bajo qué circunstancias de tiempo/espacio y cultura.⁷ En principio, y a diferencia con la arquitectura, el arte y la ingeniería, el suceder diligente de la democratización del diseño como práctica poética ha propiciado varias hipótesis sobre las rutas de su origen, idea causa o acto pensante, profesión y disciplina; una cuestión que entrecruza en ocasiones, distrayendo, la estructura consciente de

⁶ Valga la atención que presta Margolin a este asunto: "Personalmente prefiero una concepción mucho más abierta de la actividad del diseño, cuyo objetivo principal de investigación no se preocupe por justificar una esfera separada de conocimientos. Reconozco el valor de tal conocimiento, pero cuando éste es buscado o definido de manera excesivamente estricta, los investigadores tienden a excluir otras perspectivas valiosas. En cambio, considero saludable la multiplicidad de discursos que pueden contribuir a una mayor comprensión del diseño, tanto en su sentido práctico como en su sentido teórico." (Llamada de cita) * Don Levine ofrece una interesante discusión de la disciplinariedad en su artículo 'Sociology and the Nation-State in an Era of Shifting Boundaries' ['La sociología y el estado nación-nación en una de fronteras cambiantes'], *Social Inquiry* 66, núm. 3, agosto de 1996, pp. 253-266. Levine postula la obsolescencia de las fronteras disciplinares en las ciencias sociales cuando afirma que "En el presente, pocos de los principales conceptos, métodos o problemas pertenecen exclusivamente a una sola disciplina de las ciencias sociales" (p. 259). Luego procede a comparar las disciplinas académicas con los estados nación, y concluye que las disciplinas continúan siendo valiosas como instituciones que proveen elementos de identidad profesional, pero considera que, como los estados-nación, las disciplinas claramente delimitadas han sido severamente socavadas por la emergencia de fuerzas y tendencias de mayor magnitud" (Margolin, 2005, pp. 326-327).

⁷ Si bien la historia de las civilizaciones da muestra de artefactos, pinturas, y gráficos que justifican un sentido social y colectivo de esas producciones dada su cualidad formal y evidente funcionalismo, así como también por una clara apreciación de su imaginación e intencionalidad en cuanto al 'hacer planeando', este capítulo seminal de las culturas no se debe a una conciencia per se del diseño, ni tampoco al arte propiamente dicho; aunque sí, a la consideración que guarda aquel pensamiento mágico religioso en el umbral de una

una investigación, ya procedan éstas del plano histórico, teórico/crítico, del ejercicio del diseñador, o de un equipo concomitante donde concurren el sociólogo o antropólogo, el ingeniero o médico, el artista o crítico, el arquitecto, u otros.

De hecho, el suceder histórico en el diseño a la vez que enuncia diferentes perspectivas acerca de su etiología, casi siempre a modo de variables de campo (Bourdieu, 2000),⁸ asimismo refiere un modo de pensamiento que ha transitado de la ideación/función, a la planeación y proyecto, más tarde al proceso fenomenológico, y finalmente al pensamiento complejo y no lineal, este último característico de diferentes centros de conocimiento en el nodo de su epistemología.

Una primera variable de abordaje sobre esta evolución de la práctica y pensamiento del diseño como razón de un tiempo cultural marca la dicotomía ‘modernidad/progreso’; que asimismo provee un concepto duro, el de la industrialización, implícito de otro contenido del proceder que inicia el dilema respecto de la creación/investigación, y que finalmente conviene en el factor diseño (Calvera, 2010, pp. 63-85). Se suman a estas dos variables una tercera que prioriza la profesionalización e institucionalización del campo teórico-práctico como núcleo no solo de autonomía de esta práctica social y la disciplina, sino además como el argumento de su investigación y procesos de producción, que en buena medida representa esa etapa de mundialización del diseño que abarca las décadas del 40 al 60 del siglo pasado. El comportamiento de esta dialéctica crítica preserva de los campos ya mencionados un presupuesto básico, la naturaleza del conocimiento del diseño y su trascendencia, que los estudios del diseño –*Design Studies*– enfatizan desde

conciencia estética, que mucho decidirá en la evolución antropológica y cultural de la humanidad. Entonces, el criterio que aquí se sugiere para una aproximación a la autonomía del diseño se apoya en la naturaleza de ese pensamiento no lineal que no parte ni de una condición preológica del hombre ni tampoco de otra práctica con identidad profesional o del conocimiento, sino de varios saberes en cuestión (sociales, de humanidades, o mecánicas...) que se orientan por una conciencia de sí para prevenir sobre el interés y proceder del hombre. De ahí, que se entienda como acto de diseño autónomo al acto de autoconsideración o autonominación del diseñador como sujeto de una práctica diferencial del arte, la arquitectura u otras prácticas afines (Horta, 2012, pp. 25-58).

⁸ La noción categoría de campo según el autor alude a la concurrencia de producciones culturales donde “se designa ese espacio relativamente autónomo, ese microcosmos provisto de sus propias leyes. Si bien está sometido como el macrocosmos a leyes sociales, éstas no son las mismas [...] una de las definiciones más visibles de la autonomía del campo es su capacidad de refractar, traduciéndolas en una forma específica, las coacciones o las demandas externas” (Bourdieu, 2000, pp. 74-76).

lo 'epistemológico y poético'.⁹ Un esquema del devenir de estas posiciones críticas quizás pueda graficarse como se ensaya en este marco.

Tabla 1. Esquema del devenir epistémico y poético del Diseño

TIEMPO Y CUESTIÓN HISTÓRICA	CÁRACTER DE ÉPOCA Y FUNCIÓN SOCIOCULTURAL	MODOS Y SIGNIFICADOS DE ACTUACIÓN
1851-1919: El dilema estético	Modernidad / Progreso Industrialización	Arte – Artesanía – Artes Aplicadas
1920-1959: Autonomía del diseño	Industrialización / Bauhaus / Organicidad	Arte – Vanguardias – Diseño
1960-1983: Mundialización	Profesionalización / Institucionalización / Ciudad	Diseño > Tecnologías – Nuevos materiales –
1984-2000... Otras alternativas y variables	Globalización	Diseño > Ecología – Ergonomía – Culto al objeto – Virtualidad – Ficción
POÉTICA ← → EPISTEMOLOGÍA		

Pero, una cuestión a considerar frente a estas diferentes posiciones acerca del posible valor de cambio que sufre el episteme del diseño, según se focalice desde una de las variables de su suceder histórico al cual se afilia toda investigación, infiere una cuestión de mayor atención: advertir que el contexto de un determinado objeto o proceso del diseño, no siempre suele resultar viable con el recurso teórico con el cual se analiza dada la naturaleza de su posible hipótesis de tiempo de investigación, y el específico de su objetivación cultural.¹⁰

⁹ En estos dos órdenes, epistemología y poética, se centran las coordenadas de esta postura de investigación, consecuente con una revisión del concepto 'práctica en aprehensión, desarrollo y dominio de una técnica' que define en últimas una poética; y por otro lado, las particulares incidencias de la construcción de formas y estructuras mentales que demuestran la relación de un devenir socio-productivo y simbólico de la cultura con las reales determinaciones de un modo de hacer.

¹⁰ "Ese cambio del objeto de diseño se debe a una expansión de su episteme en la que, primeramente, se suscitan las aplicaciones creativas, los reajustes tecnológicos, o las revaluaciones de función, en razón de nuevos dominios de productos; que sustituyen el trazo del diseño o la mecanización, por la digitalización o automatización cibernética, así como la planeación y el proyecto, por la guía-manual y destreza con determinados software de creación y producción, demandantes más del entrenamiento, que del análisis lógico y prospectivo, aunque sin obviarlos del todo". Para un mayor despliegue sobre este apartado, véase Horta (2012, pp. 61-65).

Este punto trae a propósito una asimetría persistente entre la historia, la teoría crítica de la disciplina, y la pertinente a su práctica social, que de manera constante se abre a favor de nuevas representaciones genéricas en muy corto plazo logrando un novedoso emplazamiento profesional y una escala distintiva de orden económico, y asimismo de movilidad en el consumo. En el caso de culturas recipiendarias o dialógicas como las latinoamericanas con un determinado legado ontológico discursivo, y visto desde una perspectiva académica de investigación, esta problemática induce la mayoría de las veces a una inconsistencia de argumentación, al menos de autenticidad, a causa de un descentramiento de su pertinencia histórica con el proponente argumentativo de su objeto particular de investigación. Un principio básico de la investigación aplicada, que claro está, no excluye la obligada atención referencial que se le debe a toda experiencia avezada del campo académico y profesional en general.

Acá, y a pesar de respetables esfuerzos,¹¹ la historia del diseño no se imbricó de principio con la de su particular cultura material, una cuestión que en gran parte se debe al temprano desarrollo, profusión e impacto de su literatura, ensayo político, y una escritura de muy variados géneros sobre el arte, que en gran medida encubren las primicias de su filosofía. Y por otra parte, porque el papel de las mentalidades de poder y dominación colonial frente a una estructura de saber e imaginar diferentes, retardaron la comprensión sobre la importancia de una historia y teoría de la propia cultura.¹²

¹¹ Vale señalar en este punto algunos de estos ejemplos: *De Gutenberg a Landaluze*, de Jorge R. Bermúdez (1990); *Historia del Diseño Industrial*, de Oscar Salinas Flores (1992); *Cabezas duras y dedos inteligentes. Estilo de vida y cultura técnica de los artesanos colombianos del siglo XIX*, de Alberto Mayor Mora (1997); *En torno al origen del objeto industrial en Colombia*, de Humberto Muñoz Tenjo (2002); *Historia del diseño en América Latina y el Caribe. Industrialización y comunicación visual para la autonomía*, de Silvia Fernández y Gui Bonsiepe (2008), y más recientemente *La Travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico 1948-1984*, de Verónica Devalle (2009), y *Creatividad Social. La profesionalización del diseño industrial en Colombia*, de Juan Camilo Buitrago (2012). *World History of Design* se titula el último aporte de Víctor Margolin a la historiografía del diseño, que aún sin consultar más con noticias de su ‘amplio registro’ promete dar un paso de avance y respuesta acerca de una visión más integradora del hecho cultural del diseño en Occidente.

¹² Justo en este sentido se motivan y mueven investigaciones acerca de esa atención que el ilustrado criollo tuvo de su mundo material, y de las prácticas que desde aquí describen una autonomía política y autodefinición cultural. Anteriormente, en la nota 3 se hace mención de éstas.

En consecuencia, esto propició más tarde a las historias de las artes, en tanto principal orden de reflexión sobre las prácticas poéticas, un vacío de sustantivación en relación con aquellas zonas de actuación que del artesanado pasando por los oficios y hasta el diseño comienzan a manifestarse con plena autodeterminación profesional. Prácticas que, en primer término, se valen de la ideación-plan y de un proyecto con un fin de objetivación física, virtual o hipotética/sensorial que define más que al arte, al diseño.¹³ Por otro lado, valga subrayar, cómo el rastro de una cultura material se torna para el caso particular del diseño una razón de sustentación, y premisa, de práctica y modo discursivo universal. Este último, ganado en Latinoamérica por las artes en el vórtice de impostura del estilo barroco, y a través de su pensamiento y manera transcultural de ser y representar.¹⁴ Más tarde, y a consecuencia de la impronta que el Modernismo despliega como primer movimiento referencial para el canon literario europeo a finales del siglo XIX, las artes y las letras latinoamericanas permean con decisiva participación las élites y mercados europeos en el lapso de las dos guerras mundiales y de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, escenario singular de la autonomía profesional del diseño.

Ahora bien, la América Latina, así como África, Oceanía y Asia –con excepción de la China y Japón–, significan culturas que en gran parte representan una producción y economía en vías de desarrollo, pero al mismo tiempo, un rastro civilizatorio de probada riqueza cultural, que desde el punto de vista de una inteligencia práctica, capacidad simbólica e imaginarios, han dado muestra de excepcionales constructos poéticos.

¹³ El caso de las artes aplicadas o decorativas, así como de un tipo especial de fotografía como la fotorreportera de prensa, y el cine, son ejemplos de ausencia como un período genésico en las historias del diseño en Latinoamérica, o simplemente continúan desestimándose respecto del significado que éstas tienen para una comprensión del trance que la contemplación e ilusión artística lega a la obra, objeto o imagen de utilidad y función práctica constituyendo prueba de una materialidad poética.

¹⁴ "Entendemos que el vocablo **transculturación** expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una *transculturación*, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola" (Ortiz, 1963, p. 103).

Una conciencia profesional del diseño nunca sería autosuficiente si al unísono de su interés social, implícito de producción y consumo, no privilegia las bases de una cultura que se debate en la sobrevivencia y el caos político y económico. En este mismo sentido, suele interpretarse a veces una cierta obnubilación de los pretextos históricos culturales y prácticas fundantes del diseño en América Latina, dejando entrever una apariencia de investigación inconsistente; y en consecuencia, una profesión blanda sin resonancia contrastante. Verónica Devalle confirmaba muy recientemente,¹⁵ a través de un listado de investigaciones y textos donde sobresalían los brasileños, que el caudal de producción que la historia y teoría del diseño alcanzaba en este último decenio en Latinoamérica era notable; una verdad de Perogrullo, que cabría contrastar con el de una práctica profesional y académica del gremio en principales centros emisores de Europa y Norteamérica, en los que un alto por ciento de entelequia directiva, ejecutiva y de investigación corresponde a latinoamericanos formados acá y con estudios superiores adquiridos en prestigiosas universidades y centros internacionales de investigación, desarrollo empresarial, cultural o científicos. ¿A qué registro histórico correspondería entonces este suceder de transacciones interculturales del saber y ejercicio profesional del diseño? La emergencia de esta consideración constituye una asunción, primero, de pertinencia investigativa, pero antes, de (re)visión y método de la formación de un diseñador –constructor de mundo–.¹⁶

¹⁵ En: “Formas clásicas y nuevas formas de hacer historia. El surgimiento del diseño en la Argentina como caso de estudio”, conferencia de Verónica Devalle, en el Tercer Encuentro de Teoría e Historia del Diseño Gráfico. Universidad Jorge Tadeo Lozano. Bogotá, septiembre 2014. Memorias en proceso de edición.

¹⁶ Baste esta ágil mención sin interés de dato sino de ejercicio *imperioso* para reconocer en rápida lista cómo se comporta Latinoamérica en distintos órdenes y campo del diseño en centros de competencia internacional: Carolina López Dau (**ARG**). Pixar; Ramiro López Dau (**ARG**). Pixar; Juan Gatti (**ARG**). Kenzo – Diseño de estampados Vogue Italia – Moda; Fabricio da Costa Machado (**BRA**). Diseñador (Footwear Designer II) en Nike Global Action Sports – Ropa deportiva; Mauricio Cordel (**BRA**). Diseñador en Nike Football – Ropa deportiva; Francisco Costa (**BRA**). Calvin Klein – Moda; José Colucci (**BRA**). IDEO; Belmer Negrillo (**BRA**). IDEO – Diseño de experiencias; Gustavo Lins (**BRA**). Louis Vuitton – Moda; Santiago Carrasquilla (**COL**). Sagmeister & Walsh – Diseño gráfico; Juan Pablo Trujillo (**COL**). Richard Meza (Peruano/Español) – Premiado director creativo y tipógrafo. LAD (Latin American Design); JPMorgan Chase – Diseño de interfaces; Melissa Losada (**COL**); Marcela Vélez (**COL**). M2MAtelier – Moda; Juan Carlos Obando (**COL**). Juan Carlos Obando – Moda; Haider Ackermann (**COL**). Haider Ackermann – Moda; Lázaro Hernández (**CUB**). Proenza Schouler – Moda; Rodrigo Martínez (**MEX**). IDEO – Diseño y biología; Fabián Díaz (**MEX**). Lippincott – Consultor estratégico; Antonieta Cruz (**MEX**) – Editoriales de Arte de México–; Luis Cilimigras (**PER**). IDEO – Movilidad.

b) Acerca de la responsabilidad, o incumbencia, deber o sensatez

László Moholy-Nagy (1895-1946), uno de los intelectuales más orgánicos de la autonomía del diseño, adelantaba muy temprano en su primer libro de 1927, *Pintura, fotografía, cine...*, la tarea inmediata que los profesionales y la sociedad europea de principios del siglo XX debía emprender con vista a superar el vuelco que las vanguardias empeñaban de ruptura con el canon artístico, así como de asimilación de nuevos medios técnicos como la fotografía y el cine, por ejemplo, responsables de una reificación de la cultura visual y de una síntesis de la mirada, pero además de focos intertextuales de atención, influyentes de un nuevo concepto de apropiación del paisaje, y de apreciación de las cosas comunes de la realidad, amén de otros modos de comunicación. Al respecto argüía el maestro:

Con el impacto de los cambios violentos, artistas, escritores, científicos y filósofos se convirtieron en los revolucionarios de una utopía realista, y pasaron del simple disfrute de sus capacidades a una toma de conciencia de sus deberes y responsabilidades esenciales hacia la comunidad. Así, reformularon sus objetivos y clarificaron sus posiciones, lo que dio lugar a la creación de nuevas herramientas de investigación tanto a nivel intelectual como emocional, instaurando un nuevo proceso de investigación científico y artístico con fines sociales. Los enciclopedistas, Voltaire y Rousseau abrieron el camino a Fourier, Proudhon, Marx, Bakunin, Kropotkin y Lenin; Pascal a Faraday, Maxwell, Pasteur, Rutherford y Einstein; Lamarck a Darwin, Mendel, Pavlov; Lavater a Freud; Beethoven a Debussy, Schoenberg, Stravinsky, Bartok, Varese; Poe a Petoefi, Heine, Thoreau, Whitman, Rimbaud, Dostoievsky, Tolstoy, Joyce; Sullivan a Wright, Loos, Le Corbusier, Gropius; Courbet a Manet, Cézanne, Seurat, Kandisky, Picasso, Léger, Malevich, Mondrian. Éstos son los nombres que simbolizan el esfuerzo infatigable y los resultados de la persistencia del espíritu de investigación. (Moholy-Nagy, 1927/2005, p.261)

En este enunciado de celebridades filosóficas, científicas y de las artes contemporáneas, sería posible colegir una dialéctica que el intelectual húngaro/norteamericano designa como utopía realista. O sea, de una realización de lo ideal a partir de concreciones poéticas que aquellos artistas, filósofos, arquitectos, músicos y escritores fijaron con irrepetible novedad como síntoma de contexto y espíritu de una época que desde entonces pertenece al diseño. Más adelante, agregaba Moholy-Nagy, se requería de una nueva educación capaz de hallar un encuentro con el nuevo

conocimiento inclusivo de productores, consumidores y diseñadores, acentuando que las bases de esa educación únicamente serían provechosas “cuando se conjunten intencionalmente las disciplinas y las técnicas más eficaces, después de haber sido elaboradas y probadas escrupulosamente por la investigación” (p.263).

Está claro, que en los procesos de autonomía de la profesión y disciplina del diseño, la investigación no solo se centraba en un ejercicio de indagación profesional para encontrar respuestas a las graves preguntas de una pujante industria a favor del progreso, o a las exigencias que las nuevas técnicas de impresión demandaban para las marcas productos y los carteles. Moholy-Nagy describe la trama investigativa del diseñador a partir de una clara conciencia sobre el valor de la experimentación a través del estudio y práctica con los materiales, de experiencia con el espacio y las formas de la naturaleza y la materialidad, pero con mayor detención con los medios técnicos de representación y función de la luz, en resumen, su objetivo nodal.

Con certeza la investigación académica en diseño como en otras disciplinas nace con la profesión; de ahí, que éste no se diferencie de otras coetáneas áreas en cuanto a modelos de proceder investigativo, si bien por su misma naturaleza de cambio e indeterminación,¹⁷ el acto de diseñar suele proceder suspicaz en relación con modelos y mallas de análisis; justamente, debido a esa particularidad universal de la investigación que precisa de una razón casuística y una definición de límites, que en el diseño, agréguese, dada su condición de práctica poética responde a una máxima objetivación de fines. Una razón de más para advertir distintivos modos de investigación, según la identificación de campos, y la relación entre sujeto-objeto de intervención.

¹⁷ La indeterminación del diseño, según Buchanan, resulta una categoría particular del concepto y método del diseño en atención a su carácter abierto, alternativo de soluciones y cambios (Horta, 2012, pp. 25-39).

La investigación sobre el diseño en sí, se ocupa del conocimiento de su ente y práctica, así como del carácter específico de su proceder, o sea, se desenvuelve en lo epistémico por lo cual se desarrolla desde/sobre la historia, teoría y crítica de la disciplina. La investigación del producto diseño define una segunda escala, que comúnmente apoyada por la fenomenología abarca procesos y componentes de creación o producción, considerando entre otros factores el proyecto, los materiales, también la cadena productiva, y la recepción o el consumo. La tercera vía de investigación apunta a la trascendencia del diseño como impacto cultural en consideración al *marketing*, consumo, trato ecológico, relación con el hábitat, y en tanto significativo de la cultura material. Y un cuarto posible apartado de investigación se reconoce en las diferentes variables donde el objeto de diseño interactúa y se define a partir de la tecnología y el campo de representación virtual, donde lo epistémico y fenomenológico del diseño se encuentran con otras zonas concomitantes de conocimientos como las artes, en relación con la imagen y la visualidad, la ingeniería, la antropología y la sociología o la política, entre otras.

c) Compromiso, o contrato, trance

Una estrategia académica de investigación exige como antesala del proyecto un autorreconocimiento de cuáles son sus vacíos de abordaje en relación con los marcos de contenido de la disciplina y su refracción sociocultural. Por razón de su misma naturaleza de acción ilimitada y carácter de novedad, el compromiso de la investigación desde/sobre el diseño requiere de un proyecto imperioso que aparte de conciliar con los intereses y facultades del investigador, de igual manera se oriente a aquellos flancos de inatención que persisten en problemas de repercusión organizacional, productiva o política que deterioran o afectan al desarrollo social.

Históricamente, el éxito y recepción del diseño ha atribuido al campo profesional una cierta notoriedad, al punto de agilizar en muy poco tiempo una estimación social que duró en el caso del arte y la arquitectura varios siglos. Sin embargo, dada

su democratización, y estrecha afinación con el sector empresarial, de producción, y de servicios, actualmente el diseño exige a la par de un suficiente producto, una inteligencia que lo cualifique de sus colaterales prácticas alternativas de innovación estratégica, y lo visiona distintivamente en su espacio/tiempo cultural como contribución del presente y aliento de futuro.

Un caso peculiar que ilustra lo anterior en medio de la precariedad como la economía azota los planes más influyentes de la política ciudadana, tales como la salud y la educación, sería el que presenta actualmente el diseño de modas latinoamericano, que con un alto reconocimiento internacional e innegable éxito, y no siempre dependiendo de una formación académica supera ventajosamente otras prácticas e instituciones del diseño. Una posible moción al respecto a modo de reflexión podría inferir que en esa multiplicación de talleres especializados de la moda –no desde la academia específicamente–, la apropiación diferencial de saberes parte de una decidida actitud frente a la indagación, que demanda perentoriamente aproximaciones con la sociología aplicada, y asimismo fuente de interés para la historia cultural, vinculante por otra parte con encuestas de comportamientos sociales y revisiones sobre prácticas artesanales, de oficios, que en ocasiones alcanzan informaciones antropológicas. Es decir, un proceso de taller *ex aequo* a la formalidad académica, que anticipa eficientemente premisas de investigación social obteniendo resultados oportunos y contribuyentes a un bienestar económico de apertura para nuevos roles de trabajo y recursos socioculturales.¹⁸

El diseño de modas tiene a su favor, a la par del cine, uno de los productos de mayor producción y consumo de la industria cultural, de hecho, tanto la pieza de vestir como el film son productos relevantes e indicativos del Producto Interno Bruto (PIB) en las macroeconomías diligentes. Valga el caso agregar, que si el objeto vestido forma parte de una ingenuidad culposa del diseño como la de contribuir a un consumo irrefrenable, también le cabría el mérito de aportar a la historia de las ideas, a la ciencia, y a otras áreas de conocimientos subsecuentes, la sistematización

¹⁸ Esta idea se motiva de la impronta seminal dejada por uno de los textos fundantes de la autonomía del diseño, me refiero a *Are clothes modern? An essay on contemporary apparel* (1947), Chicago: Paul Theobald, de Bernard Rudofsky (1905-1988) austriaco/norteamericano (Horta, 2012, pp. 102-106).

de una práctica profesional que aporta a la investigación y otras profesiones, un método de variables de acción y modulación de sentidos entre lo ideal/quimérico y lo pragmático/objetivo de la realidad.

Este trance de prácticas y saberes que instalan hoy la artificialidad y la visualidad como significados de civilización, responde sin dudas a una dialéctica de *poesis* del artesanado –oficio-arte– que llega al diseño como inferencia arquetípica de una nueva visión y construcción de mundo, que entre otras responsables anticipaciones encuentra en William Morris un antecedente de excepción.

Durante todo este tiempo he trabajado mucho en mi negocio, y en él he tenido un considerable éxito incluso desde el punto de vista comercial; creo que si hubiera cedido en algunas cuestiones de principio me hubiera convertido en un hombre auténticamente rico; sin embargo, no puedo quejarme, aunque en los últimos años los negocios hayan decaído tanto. Casi todos los diseños que utilizamos para decoración interior (papeles pintados, tejidos y objetos similares) los he diseñado yo. He tenido que aprender la teoría, y en parte también la práctica, del tejido, teñido y estampación textil: todo lo cual –debo decir– me ha proporcionado, y aún me proporciona, ratos muy agradables. Sin embargo, y pese a todo el éxito que he tenido, no he dejado de estar consciente de que el arte que he estado ayudando a crear se hundiría al morir los pocos que realmente nos preocupamos de él, y que una reforma artística basada en el individualismo está llamada a perecer con los individuos que la hayan iniciado. Tanto mis estudios históricos como mis continuos conflictos con el fariseísmo de la sociedad moderna, me han impuesto la convicción de que el arte no puede tener una vida y un desarrollo auténtico bajo el actual sistema de comercialización y búsqueda de beneficio. (Morris, 1985, pp. 28-29)¹⁹

Referencias

Bourdieu, P. (2000). *Los usos sociales de la ciencia*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Bony, Anne (2013). *Le Design. Histoire. Principaux Courants. Grandes Figures*. París. Larrousse.

¹⁹ Léase “Bosquejo, más bien aburrido, de mi vida poco extraordinaria. Carta del 5 de septiembre de 1883 a Andrés Scheu” (Morris, 1985, pp. 25-30).

Calvera, A. (2010). *Cuestiones de Fondo: La hipótesis de los tres orígenes del diseño*. En: *Diseño e Historia. Tiempo, Lugar y Discurso* (pp. 63-85). Editorial Designio S.A.

Horta, A. (2012). *Trazos poéticos sobre el diseño. Pensamiento y Teoría*. (C. A. Jaramillo, Ed.). Manizales: Universidad de Caldas. Recuperado de http://issuu.com/ahortamesa/docs/trazos_po_ticos..._pdf_p_blog

Margolin, V. (2005). *Las políticas de lo artificial. Ensayos y Estudios sobre el diseño*. México. Editorial Designio S.A.

Moholy-Nagy, L. (1927/2005). *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.

Morris, W. (1985). *Arte y Sociedad Industrial*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

Ortiz, F. (1963). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.

Salinas, O., Pelta, R., Calvera, A., Campi, I., Julier, G., Narotsky, V., ... Bayo, C. (2010). *Diseño e historia. Tiempo, lugar y discurso* (1st ed.). México: Editorial Designio S.A.

Cómo citar este artículo:

Horta, A. A. (2015). Investigación: un nodo teórico del diseño. *Revista Kepes*, 11, 99-115