

Pensar el diseño

UNA PROFESIÓN DEL SIGLO XXI



EDICIÓN
VERITAS 

Aurelio Horta
compilador

701

H821p

Hoeta Mesa, Aurelio, comp.

Pensar el diseño. Una profesión del siglo XXI /
Comp. por Aurelio Hoeta Mesa. — San José, C.R. :
Editorial Veritas, 2004.

194 p. : il. : 27 cm.

Incluye ilustraciones

ISBN 9968-928-00-3

1. Diseño. 2. Arte. I. Título

Consejo editorial: Amalia Chaverri, Aurelio Hoeta, Franz Beer,
Luis Fernando Quirós, Pablo Ortega y Roberto Villalobos.

Director editorial: Carlos Cortés.

Diseño de portada y diagramación: Priscila Coto.

Fotografía de portada: Esteban Fernández.

Primera edición, 2004

Editorial Veritas: 1km oeste Casa Presidencial.

Zapote, San José, Costa Rica.

Tel.: (506) 283 4747

Apdo. postal 1380-1000

Página web: www.veritas.ac.cr

Hecho el depósito de ley.

Reservados todos los derechos.

Prohibida la reproducción total o parcial de este libro.

Para consultas y recomendaciones:

ahorta@uveritas.ac.cr

carloscortes@racsa.co.cr

ISBN: 9968-928-00-3

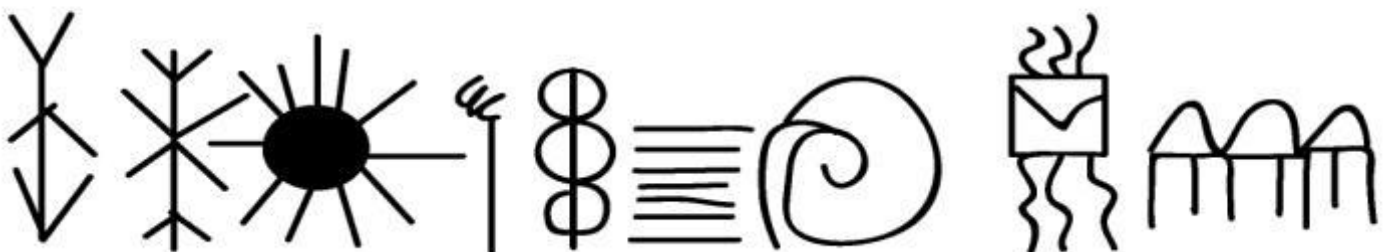
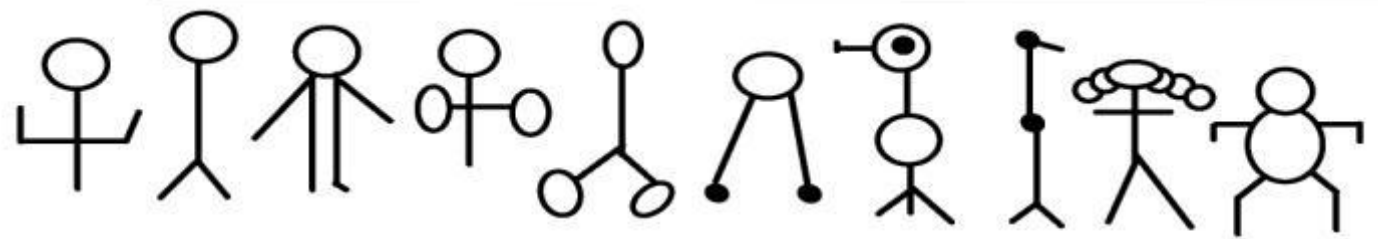
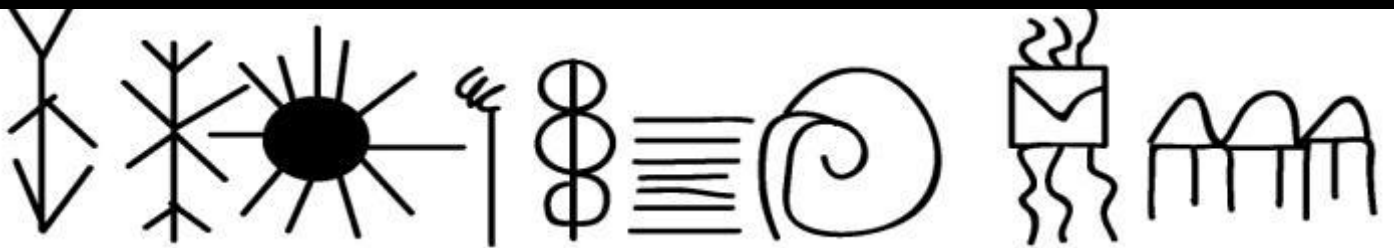
Índice

| | |
|---|-----|
| Breve y necesaria presentación | 7 |
| La invención de la huella creativa del diseño <i>Gabrio Zappelli</i> | 11 |
| Los escenarios de la intersubjetividad <i>Jeanette Amis</i> | 33 |
| La inestabilidad de lo estable: observaciones sobre el movimiento en la cultura occidental <i>Pablo Hernández</i> | 71 |
| Imágenes y conceptos: relaciones entre cine y filosofía <i>Pablo Hernández</i> | 99 |
| Percepción subjetiva vrs. percepción objetiva <i>Franklin Hernández</i> | 113 |
| El diseño diacrónico: el tiempo y la experiencia estética <i>Pablo Ortega</i> | 123 |
| ¿Quién le teme al abogado Coppelius? El tiempo y la experiencia estética <i>Pablo Ortega</i> | 141 |

| | |
|--|-----|
| El dibujo en el campo de las bellas artes y su pertinencia para la educación del diseño | 163 |
| <i>Jac Saorsa</i> | |
| Pensar en el diseño... hacer la síntesis | 177 |
| <i>Aurelio Horta</i> | |
| Sobre los autores | 191 |

Pensar el diseño..., hacer la síntesis

Aurelio A. Horta Mesa



Pensar el diseño..., hacer la síntesis¹

Aurelio A. Horta Mesa

En su empeño de subsistencia, el hombre siempre ha persistido en no perder la referencia. O lo que es igual, el camino donde encontrar aliento, para lo cual vive permanentemente en búsqueda de una orientación, de una presunta voluntad para vencer la trama del mañana. Quizás, una distinción azarosa y constante, casi siempre sin precisiones de término, que la privilegiada facultad de razonar ubica en su concepción del *Tiempo* —medida, acaso, de la relación productiva del ser con su medio—, definidora al unísono de un *Espacio* en tanto conciencia del estar y existir, condicionantes ambas del *pensar* en dirección a algo, que no es más que la capacidad inteligente del hombre a través de la cual toda singular „idea“ no es más que una síntesis de su cultura.²



¹ Este trabajo tiene como antecedente el *paper/workshop* que con sigla G25, integró el programa del evento *Teacher's Academy* convocado por la *European Leagues of Institut of Arts* en Barcelona 2003. Posteriormente, el texto junto a otros nueve artículos sirvió de título al libro *Pensar el Diseño. Una profesión del Siglo XXI* publicado por la editorial de la Universidad Veritas en San José. Costa Rica en el año 2004. La actual versión ha sido revisada en atención a su uso en la docencia, que a nuestro juicio le otorga una mayor comunicación, teniendo en cuenta la emergencia de la academia latinoamericana del diseño por una bibliografía propia.

² Si bien el propósito del artículo, no permitió nunca una mayor extensión sobre la relación Tiempo/Espacio con los procesos de creación en la cultura, esto no impidió tampoco su consideración oral *in situ* sobre el tiempo cuantitativo y el cualitativo postulado por Henri Bergson, y desarrollado con luces en el artículo de Pablo Ortega Rodríguez en el libro mencionado arriba y compilado por AH. *Cfr*: „*El diseño diacrónico: el tiempo y la experiencia estética*“. De ese artículo extraigo a manera de subrayado la siguiente máxima de Ortega: „El artista o el creador estético en general es también alguien que estudia y manipula el tiempo, pero básicamente en su aspecto cualitativo“.

Ahora bien, esta llamada *a priori* sobre un Tiempo / Espacio en relación con los procesos de creación, tienen como único fin focalizar la atención, así como ubicar el escenario de estas reflexiones en/desde la cultura latinoamericana. Entonces, dos principios regentan esta abducción: Primero, proponer a la historia y teoría del diseño, un apartado inédito de cómo entrever desde otras entidades culturales de emisión, las filiaciones cognoscitivas de creación no artísticas en su transcurso social y civilizatorio; y segundo, enfatizar el papel liminal que en la autonomía y retórica del diseño alcanzan sus precedencias imaginales y fácticas aún en un estadio precolonial. Este propósito no obvia, por supuesto, la memoria y desarrollo de un campo histórico-crítico del diseño, sin embargo, se propone relacionar algunas reflexiones sobre supuestos umbrales para su definición epistémica, partiendo del consenso acerca de su interdisciplinariedad e interdependencia como objeto de conocimiento, así como también de los difusos compromisos entre sus órdenes estéticos y tecnológicos según la naturaleza de sus tipos de objetivación social ya sea este el espacio, el producto o la imagen.³

En principio, el acusado y en ocasiones deslumbrante sentido simbólico de nuestras primera huellas de representación por parte del hombre precolombino, nos continúan provocando inseguridad, en cuanto a catalogar una serie de ellas como pinturas rupestres, o sea, como ejercicios de sobrevivencia cuya intencionalidad destaca cierta premonición estética. En el caso de las *Manos y Signos* del Valle de La Patagonia, las huellas-estampas en acción, trastocan estos establecidos antecedentes de imágenes de auto representatividad y subsistencia del arte prehistórico, para revelar en nuestro criterio un relato visual que infiere más un modo de pensamiento o plan, que una conjetura de práctica tribal. En esos simulacros de gestos, prevalece ante cualquier interpretación, la representación de un ideal del „yo“, sobrevalorado a través de unas manos veedoras, expresivas, que se comunican en un espacio repleto de alusiones dadas por la luz y la composición, y explícitas en ese raro espacio entre animales, seres y porque no visiones. Discutir sobre si estas *apariencias* son resultado de una imaginación hábil sobre la realidad, o si en ellas podemos observar un proceso de estructura de

³ La profusión del discurso crítico, y más, la discusión sobre la inclusión o distancia de la praxis del diseño en un campo científico por parte de la academia europea y norteamericana, ya casi alcanza dos décadas. Quiero decir, estuvo ausente en la apertura de nuestras primeras cátedras, y entonces se justificaba; pero no es este el caso hoy. Los frentes abiertos en las nuevas áreas del diseño, sus trasiegos conceptuales, de producción, y lo cambios en los modos de servicios, urgen de una argumentación teórica que no se satisface con el discurso del marketing y el consumo. Estos reclaman una convicción del „hecho diseño“, que ya no significa una descripción del producto y su circulación, sino la revelación de su inteligencia, en principio, en la autopista global.

acción, un bosquejo de trazos que superan la figuración para aludir a un cierto plano de espacio existencial, resulta un tema complejo y también expectante sobre el cual caben otras incursiones; no obstante, puede entenderse que en esa objetivación simbólica, cualquiera que fuese el tema, los conceptos que subyacen, prescriben una otra sustantivación de la realidad, menos pragmática y más alusiva, sugerente finalmente de una acción de designio.



Manos y signos
(Valle del Río Patagonia)

En las artes incisorias o pintaderas, utilizadas por los impresores aztecas, mayas e incas, a modo de sellos o rodillos de barro cocido para el estampado de telas, se encuentra otro caso de exteriorización de planos conceptuales a partir del dibujo para construir símbolos, así como unos trazados de escritura ideográfica presentes en los códices, que más allá de representar situaciones o mensajes, descifran una idea de mundo, en el cual se fusionan lo sagrado y lo porvenir, algunas claves de su tecnicidad y la fineza de su espíritu.

La insólita arquitectura de *La Citadelle de la Ferrière*, constituye otra muestra de cómo los valores de creación y prácticas de producción, estructuran amén de su objeto directo de representación un „parecer“ que trasciende lo real de sus circunstancias en su

Tiempo/Espacio, para convertirse en creencia colectiva a manera de *mito* en tanto formas de apropiación ideológica,⁴ y por ello mismo dinámicas, presentes en los inexpugnables muros de esta fortaleza haitiana, memoria de un legado civilizatorio que esta región del caribe acuñó y enriqueció a partir de un pensamiento transculturado único.⁵

La Citadelle de La Ferrière

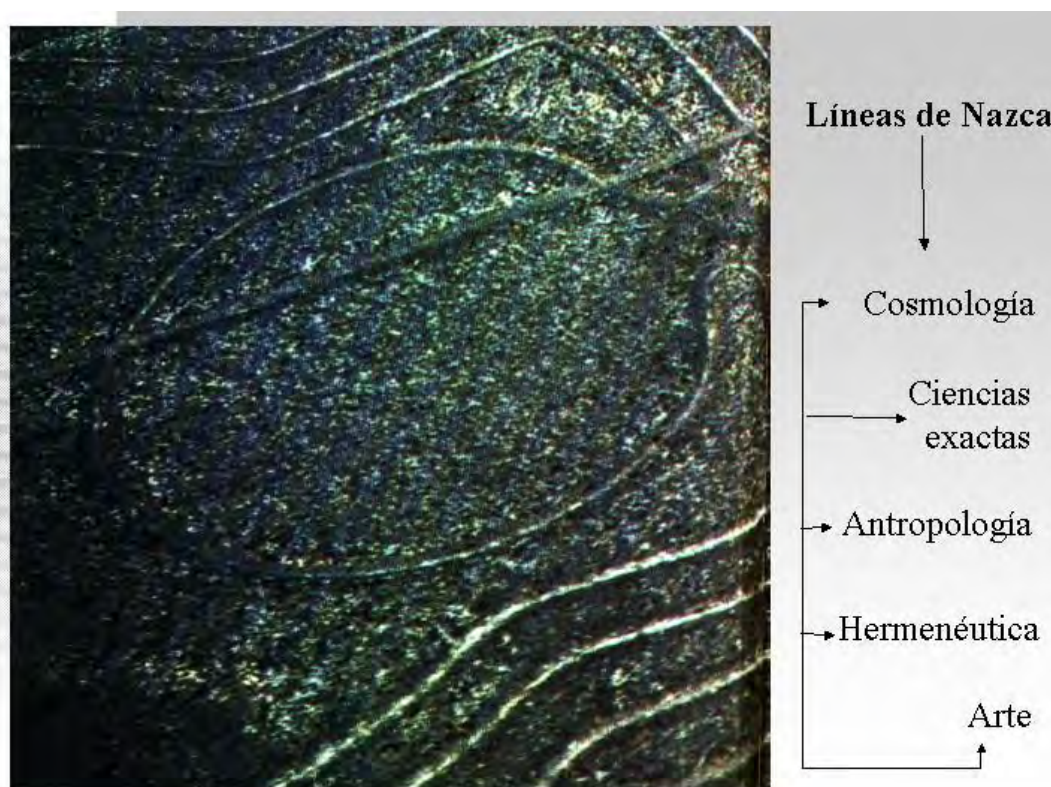


De una mayor especulación, casi hasta considerarse como un verdadero misterio, es el caso que nos acerca a las *Líneas de la meseta de Nazca* en Perú, donde la investigación científica no concluye certezas, dejando campo a una interpretación de símbolos y estudios etnoculturales que mucho deben a un conocimiento de fronteras no lineal. Esta incógnita de „rastros“ solo visibles en vuelo aéreo, ha convocado a diferentes campos del saber natural, filosófico, estético y semiótico varias veces, después de haber agotado

⁴ El mito se entiende en la teoría del diseño a partir de su parentesco con el acto de ficcionar entendido como el proceso de ideación de un objeto o imagen, en su constante reconfiguración (o disfraz) hasta lograr una retórica propia. Por otro lado, las estrategias de la publicidad y el consumo crean productos „mitos“ (Colgate), construyendo eufemismos manipuladores que se escapan del lapso de una reacción inteligente por parte del consumidor.

⁵ *La Citadelle de la Ferrière*, fortaleza del rey negro haitiano Henry Christophe, constituye uno de los escenarios de *El reino de este mundo* (1949), novela de Alejo Carpentier cuyo prólogo declara su teoría de „lo real maravilloso americano“, umbral del boom latinoamericano en la literatura, y de su poética, además, de la cultura y el arte latinoamericano. Según la historia, y los argumentos de la obra, estos muros de la fortaleza fueron amasados con sangre de miles de toro, para así hacerlos invencibles ante cualquier ataque.

estudios históricos/culturales y del arte. Un detenimiento ante las teorías elaboradas por estas disciplinas, nos atrae de manera muy singular, a la revelación de una suerte de transición de experiencias y conocimientos de estas heroicas estructuras como resultado de una apoteosis de capacidades intelectivas de este hombre precolombino, que *dispone, traza, proyecta y/o planea* a la par de sus prácticas mágicas y desarrollo de lenguajes, otros modos de pensamientos, en acciones de índole estratégicas que infieren un estadio del juicio con un magnífico⁶ sentido simbólico de representación.



Cuando advertimos esta no-linealidad de pensamiento en las *Líneas de Nazca*, estamos ante un franco proceso de „relación de la relación“, es decir, de esbozar unidades de acción y pensamiento en contraste o prospectiva con otras de distinta índole, donde el objeto de conocimiento sólo es posible estudiarlo desde diferentes campos de saber o interdisciplinariedad, en atención a una particular experiencia sociocultural de los Incas, que por otra parte, ya tienen demostrado una pericia de orientación espacial y traslación, así como un afán tendencioso de *(d)escribir* sus modos de imaginación y existencia

⁶ Léase „magnífico“ en su acepción de admirable, excelente ante un hecho de grandeza.

como síntesis de una experiencia, que sus descendientes definimos como una práctica del *diseño*.

Esta (re)lectura sobre el alcance y nivel del pensamiento incaico, nos plantea más de una interrogación para quienes habitamos esta franja de cierre circular de las Américas en la cartografía terrestre, principalmente sobre nuestras predisposiciones de ingenio y las habilidades de instrumentación para la creación. ¿Cuál fue el tiempo / espacio real de estas civilizaciones prehispánicas? Para aquellos hombres capaces de semejantes obras, ¿era realmente un tiempo avanzado, suficiente? Desde nuestro posicionamiento histórico, se torna complejo afirmar lo anterior, pero justo en este punto, aparece uno de los riesgos mayores a la hora de investigar la cultura material y artística latinoamericana, la de apoyarnos en una metodología construida a partir de muy diferentes órdenes de jerarquías racionales, cuando una constatación dialéctica de estudios nos prueban, que la lógica y las huellas de actuación productiva y creativas que nos anteceden, parten de un muy desarrollado sentido simbólico, del cual se deriva una capacidad de síntesis traducida en signo, dibujo, artefactos, que definitivamente acaban en formas.⁷ Las Historias escritas desde los Centros civilizatorios colonizadores, con propiedad, reconocen épocas y movimientos socioartísticos interpretando un particular modo de pensar, sentir y expresar a partir de temas o estilos convenidos desde un orden filosófico cuyas fuentes de erudición son pertinentes con su particular orden cultural e histórico; desde un inicio, se entendió el espacio, los hombres y la naturaleza Latinoamericana como una realidad virgen, descubierta, y simultánea de aquella otra a la cual se apareció como ofrenda, y también eso sí, por un recio tesón. Sin embargo, ya sabemos que ninguna de esas tres razones era cierta, y para la humanidad que fertilizó este territorio quedó la Tarea de quebrar y reconstruir juicios y estamentos que nos explicaran el por qué de nuestras maneras, pensamientos y obras.

⁷ Siempre he pensado que una aproximación a los diferentes sistemas de escrituras en estas civilizaciones, despejan cuestiones nodales sobre su pensamiento y capacidades de expresión, que finalmente pueden iluminar el cómo construyeron su mundo material. De *La voz y su huella* de Martin Lienhard, me parece oportuna esta nota que lamentablemente no debo extender: “Los *kipu* andinos son unos artefactos confeccionados a partir de una serie más o menos larga de hilos de color que se anudan verticalmente en una cinta horizontal... En cada uno de los hilos verticales paralelos se pueden „inscribir“, por un sistema de nudos, uno o varios signos numéricos. Si la posición del hilo en el eje horizontal, quizás junto con el color, indica la categoría a la cual se refiere el número inscrito, la posición del signo en el eje vertical denota una sucesión temporal. La lectura del *kipu* supone la percepción simultánea de un signo numérico, de su posición en los ejes horizontal y vertical, y de un color, operación facilitada por la ayuda mutua que se prestan el tacto (nudos) y a la vista (color, posición)”.

Entonces, cuando pensamos el diseño, cuya historia por breve suele corresponderse con su inicial emisión de autonomía, en relación con un desarrollo de las relaciones de producción, sin perder de vista otras circunstancias socioculturales que mucho deben a las vanguardias artísticas, y a los adelantos científicos y tecnológicos que desembocan en la comunicación y más tarde en el audiovisual, el artífice latinoamericano contemporáneo se debate entre la demostración de su intelecto con una propuesta innovadora ante la tradición local, o se arriesga a intervenir en un escenario ajeno de competencia, rebasando a sabiendas sus condicionantes socioculturales, que además, tampoco poseen generalmente desde el diseño un aparato crítico propio. Un acto que se repite y que da al traste con diseñadores latinoamericanos que diseñan productos de naturaleza asimétrica vistos críticamente. No obstante, estas reflexiones no pretenden llevar la exposición por el costado, si se quiere axiológico del diseño, sino que saltan a la luz como citas obligadas de raigal razón filosófica y cultural que limitan la integración a un discurso teórico central del diseño del discernimiento sobre la práctica del diseño de *acá*, restando legibilidad, aprovechamiento académico, y universalidad a un *corpus* de hecho único hasta el momento.

La experiencia europea postuló una moción de modernidad con la intención de dar respuesta a una tríada tradicional de problemas planteados históricamente por la arquitectura acerca de la forma, la función y la técnica. Pero cabría preguntarse, ¿Eran estos mismos problemas los que acontecían a los constructores y co-creadores de nuestros monumentos barrocos? ¿Nos lo saltamos? Indiscutiblemente no, si embargo, trátase de una cuestión que deja en dudas si el espíritu moderno es privativo o no de la modernización, toda vez que la creación anterior al XIX en América Latina no alcanzó ese rango, aunque en definitivas esa categoría partía de otras entelequias y supuestos que del arsenal simbólico latinoamericano no sólo en construcciones y cosmogonías, tomaron gran parte del estatus de progreso.

Lo cierto es que mucho antes del modernismo latinoamericano, el arte y la cultura latinoamericana exhibía muestras de una concientización y un sólido pensamiento de aguda destreza y representación, que regentea el presente en muchos campos de la creación y la producción, y que por supuesto asimila el diseño. La importancia histórica realizada por la Bahaus, justo sustantivó para el plano de la enseñanza del arte y el

diseño un criterio de utilidad y democratización de la creación, en un periodo de confrontaciones entre la cultura y la emergencia de una industria que definía el progreso social en la Europa Segunda;⁸ estas lecciones están aprendidas, pero debieran ubicarse paralelas en el caso latinoamericano, al reconocimiento de su fortaleza en la institución Arte, cuya trascendencia e influencia social supera las capacidades de su producción industrial bruta. Que no haya sido ponderada y priorizada, casi de forma general en nuestras naciones, en tanto recurso propio de una genética cultural con amplias posibilidades de desarrollo económico e industrial, es otro asunto que no cabe en esta oportunidad; pero sí que esa incompreensión es hereda por el diseño, y en consecuencia, su campo teórico-crítico aún con mayor apatía.

Un paso decisivo para descongelar esta situación, y también una reacción alternativa, menos preocupada por convencer que por desarrollar una disciplina del criterio sobre la práctica del diseño desde su academia, sería evidenciar en el caso de la cultura centroamericana, una selección de esta conciencia de contemporaneidad comprometida con el diseño, a través de sus intertextos de arquitectura, comunicación, publicidad, arte fronterizo⁹ y cibernética, en tanto campos transdisciplinares del *Diseño*.

En el edificio diseñado para el Ministerio de Trabajo en San José (1992) del arquitecto Franz Beer, posteriormente devenido con otra función, la impronta moderna se impone a partir de una estructura que parece aludir una mordida a la ciudad; una construcción irreconciliable con la tradición de una norma urbanística, donde el concreto, el hierro y los metales replican a la racionalización de su fin y función, como señal quizás de una visión de liberar la urbanización de ese repliegue al centro del valle, que aquí se quiebra irónicamente para hacer triunfar un logo poético con pretensiones inteligentes sobre la

⁸ J. M. Briceño en *El laberinto de los tres minotauros* (Monte Ávila, 1993), ubica tres discursos de fondo del pensamiento americano, teniendo en cuenta la historia de las ideas, la observación del devenir político y el examen de la creatividad artística. El Europeo Segundo es el primero, que describe como aquel que directamente se funde con el de América, pero que no es el greco-micénico cuna de la occidentalización. Se trata del discurso que entroniza la Razón contra la Tradición: “Después de la constitución de esa dimensión teórica, en la cual es posible considerar las formas racionales, separadas de los objetos, palabras y actos donde se encuentran implícitas, también resulta posible el operar con ellas, experimentar, averiguar la nomicidad que les es propia, articuladas en combinaciones nuevas, diferentes de aquéllas en que se dan al descubrirlas. La dimensión teórica se convierte en una dimensión lúdica, de gran valor heurístico y sistemático, por no estar al servicio directo de la realidad sensorial.”(p.19)

⁹ Me refiero a aquellas prácticas autonómicas donde el arte comparte campo y epistème con el diseño: Fotografía, cine & televisión, interiorismo, vitrinismo y animación digital.

disolución de la estructuras, que evidentemente no son únicas del diseño, sino también de la sociedad y el espacio que representa.



Edificio Ministerio de Trabajo, 1992
Arq. Franz Beer



Así como cambian en el transcurso de la historia las herramientas de trabajo, igualmente se desarrollan sus procesos de adaptación junto a las estructuras sociales, al cabo, modos de producción que definen el discernir del hombre y su relación con el entorno; una máxima que explica, también, la formación de la personalidad, así como el carácter y rasgos de una cultura, en atención con su capacidad de trato con el mundo exterior, y en la correspondencia emocional que ésta establece frente a sus aptitudes de desempeño, a través de las cuales se desarrolla una capacidad de *ver, intuir, calcular e imaginar*. En estos procesos propios del conocimiento, la ciencia y el arte, entendiendo acá el diseño como una práctica de creación, comparten sendas rutas, muy cercanas en fines y diferenciadas en sus objetos de atención, métodos y resultados. De ahí, que el modelo del átomo mediante el cual se explican relaciones y esquemas lógicos no sensoriales, pero que estructura un espacio ideal antinómico de ruptura y continuidad, contribuya al unísono para la interpretación de una pintura de Klee, que al decir de Tarufi “descubre la indiscutible realidad de la imagen como algo que existe en nuestra existencia, y la

afirma contra la abstracción de la forma.”¹⁰ Justo, en esa aparente disolución de fronteras, el Diseño adquirió autonomía, convirtiéndose en una Institución más allá del progreso, del Hombre en sus posibilidades de conocer y transformar cualitativamente su espacio, tiempo, materia y realidad.¹¹

En la historia de las prácticas artísticas más tradicionales, quizás valga traer a juicio el caso de aquella que transforma el espacio en su esencialidad –de percepción–, y no en lo físico, que por tal, podría darnos otras luces en cuanto a algunas razones epistémicas del diseño en sí. Es el caso de la danza, casi de manera nula advertida en su posible legado al diseño, pero en este momento sólo pertinente citar para exponer como su método de creación que es la composición coreográfica, es decir, el acto de diseñar el espacio a partir de un sentido del movimiento, se constituye en imagen artística representativa de una realidad otra en sí misma, trazando planos visuales, proyectando estrategias de espacios a partir de la percepción del movimiento como lenguaje provocador de formas, y emociones; una clase de experiencia que guarda estrecha conexión con los soportes estructurales del diseño interior, al cual acuden aparte de los propios de la composición, función y estructura del espacio, los de índole psicológico, semiótico y artísticos, que finalmente deciden „una imagen espacial interiorista“–léase no sólo interior respecto al exterior, sino cualitativa y culturalmente personalizada–, que por otro lado, la diferencia de la práctica arquitectónica responsable de la temporalidad del espacio.

Copérnico postuló que el conocimiento trascendía todo espacio sensorial, puesto que el movimiento del sol no estaba en él sino en quien lo observa, y en esta misma dirección Kant consideraba la mente humana como un ente activo y formativo del conocimiento, acentuando que es la mente, aquella que construye su objeto; una experiencia común que constatamos a diario cuando entramos a un determinado espacio interior como este

¹⁰ Cfr. Galvano della Volpe. *Crítica del Gusto*. “La cuestión crucial de la arquitectura contemporánea”. Pág. 240.

¹¹ “Una cucharita de postre está hecha de metal sólido, resistente, pulido. En ella las partículas del mundo subatómico están confinadas, presas en las estructuras molecular, atómica y nuclear. No obstante, allá dentro, como prisioneras inspiradas por alucinógenos, impedidas por el ritmo enloquecido de tambores negros, se mueven en una danza loca que no conoce jamás el reposo. De los miles de partículas existentes sólo cuatro son estables: el protón, el electrón, el fotón y el neutrón. Así como los oídos humanos sólo captan el sonido agudo de los silbatos que se usan para llamar a los perros, o los gritos ultrasónicos de los murciélagos –nuestros tímpanos no soportarían semejante ruido–, los sentidos humanos no captan el frenesí de la materia”. Frei Betto. *La obra del artista. Una visión holística del universo*. Pp. 119-120. (Subrayado AH).

comedor en cristales de Marco Mora (2002), que exhibe un tipo de espacio ideal, antinómico, de ruptura y continuidad del espacio con una alta referencia sensorial donde la percepción es la única responsable del diseño.



En el *Tratado de arquitectura*, Alberti defendía el sentido del gusto por lo concreto, abogando hacia el principio del orden como necesidad formal para alcanzar la utilidad y la necesidad de la perfección. Insistió que una doctrina de la arquitectura debía ocuparse de módulos y proporciones, de ahí sus sentencias pitagóricas y su estudio de la consonancia y el ritmo de la música. Las subsiguientes posiciones teóricas que pasan por el barroco, el neoclásico y hasta nuestros días, dejan sentado otros pivotes incuestionables acerca del diseño arquitectónico, por ejemplo el valor de la estructura, sea esta la interna en tanto subsistema de composición, o la externa, vista desde el macro sistema urbano, y la conexión de estas con el sentimiento humano. Fredric Jameson, en su teoría sobre el postmodernismo, al tratar del condicionamiento de una nueva época, no sólo parte del populismo estético adquirido por la arquitectura y su influencia en una nueva retórica iniciada anteriormente por la comunicación de masas, sino que fundamenta el estado caótico de nuestras ciudades contemporáneas desde su misma imposibilidad de construir mapas mentales, entiéndase, estructurarse extemporáneamente en la búsqueda de relaciones homogéneas.



Las Vegas

La inscripción de estas postulaciones, en el trazado emergente de una nueva disquisición transdisciplinar acerca del estudio de la sociedad y la cultura como son los Estudios Culturales, dispuso una otra necesaria diversidad de fuentes que la investigación teórica / metodológica sobre el diseño debiera reclamar como viable ante la variabilidad de sus intervenciones en *el espacio, el producto o la imagen*, y su necesaria generalización cuando estas concurren como *ideología*, estableciendo un orden ancilar de relación real-virtual del sujeto en la intersección de sus circunstancias de existencia. En la cartografía de estas mediaciones, partimos del criterio que en el diseño la estructura constituye un elemento de profunda reflexión metodológica, por sus múltiples formas de valuación de la idea según el campo de manifestación.

Sin embargo, esta noción parece insinuar la ausencia de un inmanente principio de construcción en el objeto diseño, que parte de su no-linealidad de pensamiento dada en la presuposición de organización de su método de práctica, variable de escogencias y maneras diferentes de relacionar, que verifican un sentido de probabilidad y/o

contingencia propia de la estructura mental, y más, de una praxis contemporánea desordenada en lo afectivo e insistente en su ordenación estética y comunicacional.



Oscar Pamio. 1999

Según Einstein, encontramos dos presupuestos fundamentales que una reflexión teórica sobre el diseño debiera considerar con mayor soltura, la concerniente a su conjunción de „razón y exposición“ que interpretamos a través de la función *lógico / sintáctica* que entraña la retórica de todo diseño, y otra justificativa de su socialización, que trasunta el carácter *práctico / experimental*, que se concluye en una indeclinable actitud crítica. Este planteamiento pretende desovillar uno de los varios nudos esenciales para decidir sobre un marco metodológico de interés en la academia del diseño, que nos permita una aproximación al conocimiento realmente contradictorio que se establece en el acto instructivo-pedagógico a través de la relación entre la *lógica* y la *intuición* –de mayor énfasis en los cursos teórico-críticos– y la del *concepto* que predispone el diseño de *espacio / producto / imagen* –supuestamente constante en los talleres prácticos–;

relaciones que debieran trocarse dicotómicas y atributivas en el acto docente, o mejor, en la asunción de todo proceso del diseño en tanto ejercicio intelectual.



Un diseño se expone como verdad en diferentes modos de representación, al igual que la ciencia conjuga variables y describe finalmente un problema u objeto de atención. En ambos casos, se trata de un proceso ganado de conjunto por el desarrollo de capacidades lógico/racionales e imaginativas/creadoras, a partir de un proceso de intelección y experimentación que se concluye en la abstracción y conduce al *análisis* y a la *síntesis* en la práctica social en el diseño. De esto inferimos, que la *intuición / imaginación* no es un proceso privativo de la ciencia, y que además, no es inconexo con las correspondientes al diseño, justamente por su naturaleza de constituir *una zona franca de creación en la cual se concreta la unidad entre la idea / concepto, el espacio, la forma, y la imagen.*

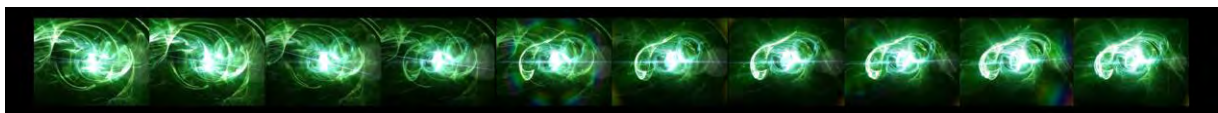
La fuerza del diseño ha traspasado su genética dominante de especulación, en un mundo de transgresiones entre la ciencia, el arte y la tecnología, para imponerse como criterio de valor social, y exigir una facultad de prioridad representativa y funcional en el desempeño de las más elementales relaciones de comunicación, intercambio y organización contemporáneas.

Intuición /imaginación

no es un proceso
privativo de la ciencia,
así mismo el diseño lo
define en su carácter de
constituir una zona
franca de creación en la
cual se concreta la
unidad entre *idea,*
concepto, espacio e
imagen



De hecho una reevaluación de la enseñanza del diseño, en particular, la concerniente a un nivel de postgrado, interroga a la casi acatada tendencia de una malla curricular que no centra su eje metodológico entre diferentes dominios del diseño, en el desarrollo de destrezas que cada área disciplinar debe al dibujo, cuya orientación didáctica se ha visto menguada por posiciones que van en extremo desde un perfil más purista de las Bellas Artes hasta aquel de carácter eminentemente técnico / funcional como en ocasiones se ha recurrido en el caso particular del diseño industrial o de producto. Un caso singular, salta con la animación digital, donde la independencia y nivel de suficiencia del dibujo son extremadamente sensibles para interpretar / diseñar no sólo el objeto animado, sino para dominar la misma resolución tecnológica del software en cuestión.



Adekoya Adams, 2000

En principio, *una metodología* responde a la variante particular de un método en cuestión, es decir, a una clase de diseño y a un diseñador. Por tanto, una metodología no es más que la instrumentación donde se describe un modo específico de pensamiento actuante, trascendido en correspondencia con una experiencia única suficiente y

ejemplarizante para convertirse en una propuesta de influencia sociocultural. Varias prácticas del diseño, se desplazan de manera inequívoca desde estos principios, por ejemplo, el diseño publicitario, el de producto y el de espacio interior, porque en ellos convergen aspectos directamente orientados hacia el impacto de una recepción cultural convincente, con determinante influencia en relaciones económicas emergentes, dadas en el hecho de alcanzar metas con muy escasos límites de insatisfacción para el cliente, aspectos que demandan en estas áreas una mayor atención al ensayo y la réplica metodológica, a contribuir definitivamente con una configuración de método de enseñanza donde la pertinencia pedagógica mucho debe a la maestría del profesor / diseñador quien aún conforma sus órdenes categoriales de enseñanza.

Pero quizás, sea el proceso del diseño de la imagen, el que de una manera más efectiva demuestre esto, tomando en consideración que en este intervienen estados sensoriales como el gusto, sentimentales, o actanciales como los de función, que determinan un registro visual como centro de una máxima generalidad y de poder de la imagen.



Una ***metodología*** describe un modo específico de pensamiento actuante, trascendido en correspondencia con una experiencia única suficiente, convincente y ejemplarizante que se convierte en una propuesta de resolución e influencia sociocultural.

Fue el diseño de cartel, uno de los primero en percibir esta exigencia de adoptar un compromiso entre la innovación que requiere todo mensaje, y la previsión que facilitaba

su rápida comprensión, asunto que los teóricos de la publicidad trataron posteriormente, y que se inició en los antagonismos entre un arte de vanguardia y el umbral de la cultura massmediática. Se definía, entonces, esa *naturaleza irreverente del diseño frente a las prácticas de la institución arte, para constituirse en una permanente coartada para demostrar el desafío de su existencia con novedad y asombro.*

Estos dos fieles estados de su protagonismo socioeconómico y cultural, parecen haber abierto brecha para decantar, al menos, tres perspectivas de ubicación teórica que se debaten entre la reflexión y la diatriba en una fundamentación de una Ciencia del Diseño o en el profundizar en su entreverado y ambiguo campo crítico entre las ciencias sociales aplicadas y el arte. Estas rutas de acción serían la *epistemológica*, la *axiológica* y la de *investigación / producción / creación*. En la primera se fundamenta el conocimiento, concepto y método del diseño en sus modos actuales de práctica, mientras que la axiológica desarrolla su capacidad crítica para valorar y valorar la práctica en sí misma, además de reforzar el orden investigativo, filosófico y cultural. La tercera se focaliza en el proceso del diseño en relación con sus variables de representación y orientándose a una re funcionalización del ejercicio del diseño.

Este mapa conjuga en el diseño un sistema de categorías cognitivas que comparte con otras áreas disciplinares especializadas y que pudiéramos resumir en el acto de *especular la acción*, donde la fotografía, en su corto trayecto de academización deja un ejemplo elocuente, porque es allí donde el arte contemporáneo ha podido pulsar su contingencia subversiva en confabulación con la tecnología, y su misma naturaleza desmitificadora del proceso creador, donde lo eventual, artificial o convencional acaso aseguran su suerte de (re)anunciación. En la fotografía, el diseño / creación de la imagen constituye una apariencia polar entre el concepto y un ideal que descubre por sí solo la metáfora, en una confrontación de valor que afirma su preeminencia de seducción.

Una lectura en relación con esta polifuncionalidad de direcciones expresivas y funcionales del diseño, y a la sazón, de una visión más integradora de sus parciales incursiones teóricas, reconocen en su campo *semántico* los pares de la Idea / Concepto, y el Signo / Símbolo, así como el campo *sintáctico* enuncia su afiliación con la retórica o lenguaje del objeto diseño definida por un Tiempo / Espacio en su transferencia de conocimiento y práctica social.



Giorgio Tims, 2001

Ante la complejidad de una concreción académica y sociocultural donde se desarrolla la enseñanza del diseño, su ejercicio de profesionalización necesariamente marcha en relación con una recepción social no unidireccional en cuanto a la disciplina, sino en relación con sus nichos de producción, por tanto su desarrollo científico / pedagógico es asimismo contradictorio, porque suele no obedecer a distancias, categorías, o valores, que propicien, salvo excepciones, una necesaria maduración teórica y fundamentación de prácticas; y más, si estamos de acuerdo en *pensar el diseño como una actividad esencialmente intelectual y no lineal cuya práctica se orienta a un alto grado de expectación, y sobre todo, de éxito. Su academización —de tan corta trayectoria— corre el riesgo de sobrestimar la formación de un oficio antes que la maduración del pensamiento, sin el cual es imposible la concentración y experiencia de su materia prima: la idea. En suma, el diseño es un síntoma social y prueba del Poder de una cultura.*

Bibliografía

- Aumont, Jacques (1992). *La imagen*. Ediciones Paidós. Barcelona.
- Betto, Frei (1998) La obra del artista. Una visión holística del universo. Ed. Caminos. La Habana.
- Briceño Guerrero, J.M (1993). *El laberinto de los tres minotauros*. Monte Ávila. Caracas.
- Burdek, Bernhard E (1994): *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Ediciones G. Gili, S.A. Barcelona..
- Calabrese, Omar (1987): *El lenguaje del arte*. Ediciones Paidós. Barcelona.
- Ensayos sobre diseño. Diseñadores influyentes de la AGI (1997). Ediciones Infinito. Argentina.
- Frascara, Jorge (1997): *Diseño gráfico para la gente*. Comunicación de masa y cambio social. Ediciones Infinito. Buenos Aires.
- Friedman, Ken: *Design Science and Design Education. In The Challenge of Complexity*. Peter Mc Grory, ed. Helsinki: University of Art and Design UIAH 54°72
- Gillan Scott, Robert (1991): *Fundamentos del Diseño*. Editorial Limusa, S.A. México.
- Horta Mesa, Aurelio A. (2001): *Las vacaciones de Sísifo*. Pre-textos carpenterianos de arte. Ed. Arte y Literatura. La Habana.
- Lienhard, Martin (1989): *La voz y su huella*. Casa de las Américas. Premio ensayo. La Habana.
- *Revista Experimenta*. Asociación de Revistas Culturales de España.
- Moles, Abraham y Joan Costa (1999): *Publicidad y diseño. El nuevo reto de la comunicación*. Ediciones Infinito. Buenos Aires.
- Salinas Flores, Oscar (1991): *Historia del diseño industrial*. Editorial Trillas. México.
- Todorov, Tzvetan (1991): *Teorías del símbolo*. Monte Ávila Editores. Venezuela.
- Zunzunegui, Santos (1998): *Pensar la imagen*. Cátedra. Madrid.