

Durante gran parte de la evolución de las actividades relacionadas con el diseño de espacios, objetos e imágenes, no había sido necesario un cuerpo conceptual que las sustentase. De manera pragmática se proyectaban respuestas a necesidades individuales y sociales, cuyo grado de éxito o fracaso normalmente era proseguido por mecanismos de corrección y adecuación paulatina, a partir de procesos empíricos. Es decir, se proponían soluciones a problemas, con base en la experiencia del cúmulo de ensayos y errores que fueron conformando el bagaje cultural de esta disciplina.

Incluso, la difusión de los saberes acerca de las maneras de prefigurar respondía a esa misma práctica, de modo que su enseñanza y aprendizaje consistía en la transmisión de lecciones y destrezas manuales, asociada con el conocimiento de los materiales y las herramientas de trabajo.

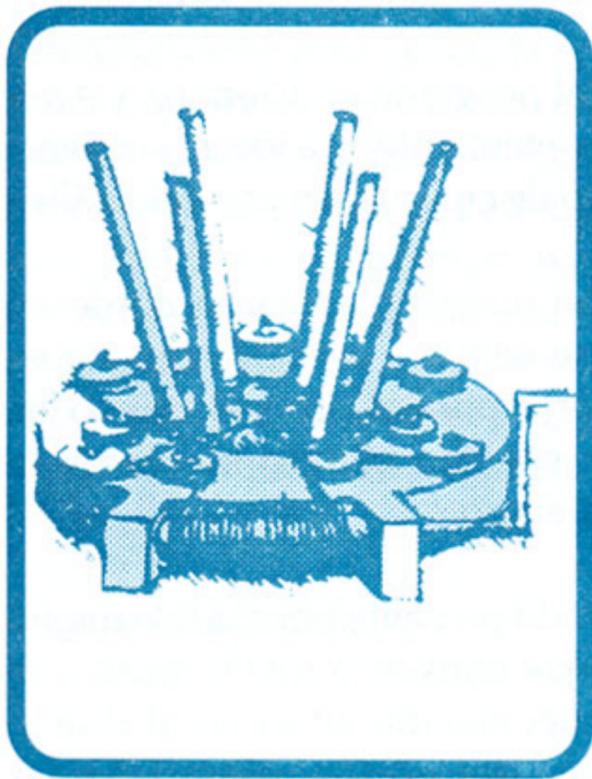
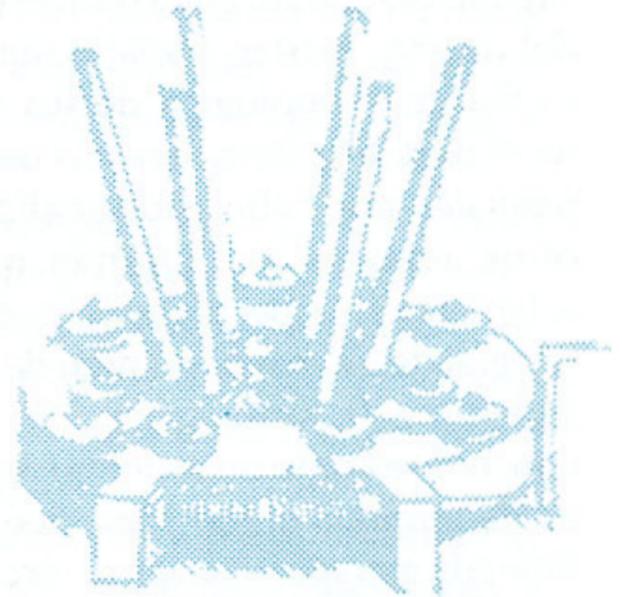
Con el correr de los años, debido a la necesidad de conducir la

docencia del diseño a grupos cada vez más amplios de alumnos, se hizo necesaria la existencia de un cuerpo teórico: una serie de métodos y conceptos generales de fácil transmisión, comprensión y aplicación.

Paralelamente, el incremento en el número de variables involucradas con estas disciplinas, la velocidad con que se sucedieron diversos cambios como resultado de las transformaciones tecnológicas y la continua mutación de paradigmas, también exigían procesos de reflexión y evaluación de este campo, con el objeto de avanzar en su definición y caracterización¹. Entre las principales preocupaciones de los estudios teóricos del diseño que se sucedieron a partir de entonces, se manifestó la aspiración por racionalizar sus procesos creativos y sus posibilidades de lectura, con la intención de integrar conocimientos « objetivamente sustentados », a pesar de la dificultad que representa su análisis bajo métodos « científicamente

« verificables, debido a la carga de subjetividad que poseen.

De este modo, la teoría comenzó siendo un instrumento que permitía medir el grado de satisfacción de las necesidades, así como definir las « maneras correctas e incorrectas » de diseñar. Como un estudio de las « intenciones » de los diseñadores y como medio de evaluación de los resultados obtenidos en las respuestas a las « aspiraciones » de los usuarios. Esto quiere decir que se ubicaba como un nexo entre los ideales de los creadores y los consumidores. Sin embargo, de manera paradójica, esta búsqueda conceptual que incrementó su actividad, sobre todo en las décadas de los 70 y 80, en lugar de ayudar a la comprensión y desarrollo de las prácticas del diseño, se ha vuelto tan compleja que ni siquiera es aceptada o compartida por los propios profesionales y académicos

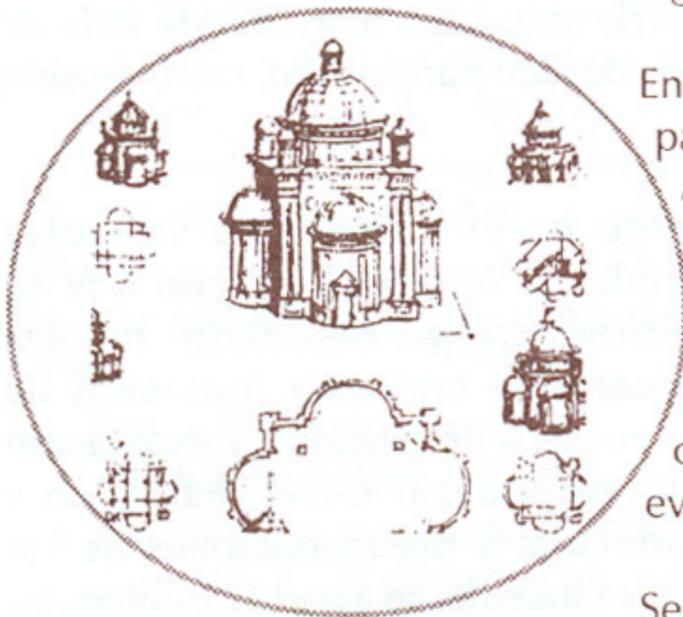


que la practican, estudian o enseñan. A pesar de los años que han transcurrido en debates acerca de qué es el diseño, no existe consenso sobre su delimitación epistémica.

Algo similar ha sucedido con el desarrollo de los estudios históricos del diseño. Existen trabajos sumamente destacados acerca de la evolución cronológica de sus distintas actividades, no obstante, muchos diseñadores tienen la percepción de que se trata de estudios parciales por haber sido realizados por historiadores del arte y otros académicos. Opinan que la visión utilizada se centra solamente en aspectos estético-estilísticos y que hace falta la lectura integral de un mayor número de variables. Como expresa Fernando Tudela², « la historia con muy pocas excepciones, ha tendido a concebirse como un supremo registro notarial donde lo que interesa es determinar quién hizo qué cosa y cuándo. Desde esa muy limitada perspectiva, el divorcio entre la historia y la teoría es inevitable y redundante en una notoria esterilidad tanto de una como de la otra ».



Fig. 1. Diseño de edificios centralizados: Leonardo da Vinci (1498).



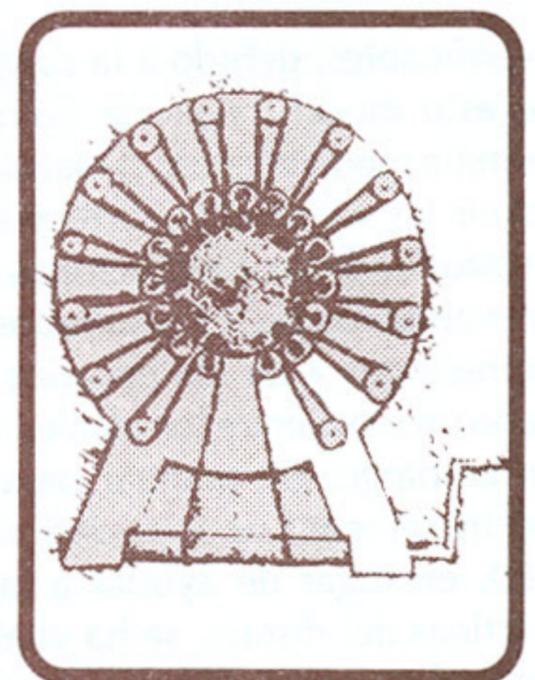
En este complejo panorama surge el posgrado en Ciencias y Artes para el Diseño como un espacio de intercambio de ideas, tendiente a la comprensión de este territorio disciplinar a partir del análisis de sus diversas expresiones.

Entre las áreas de concentración que se plantearon desde un principio, se propuso una que se centrara específicamente en la investigación de aspectos conceptuales, con el objeto de contribuir a la sistematización de este campo mediante la evaluación de su desarrollo en el tiempo.

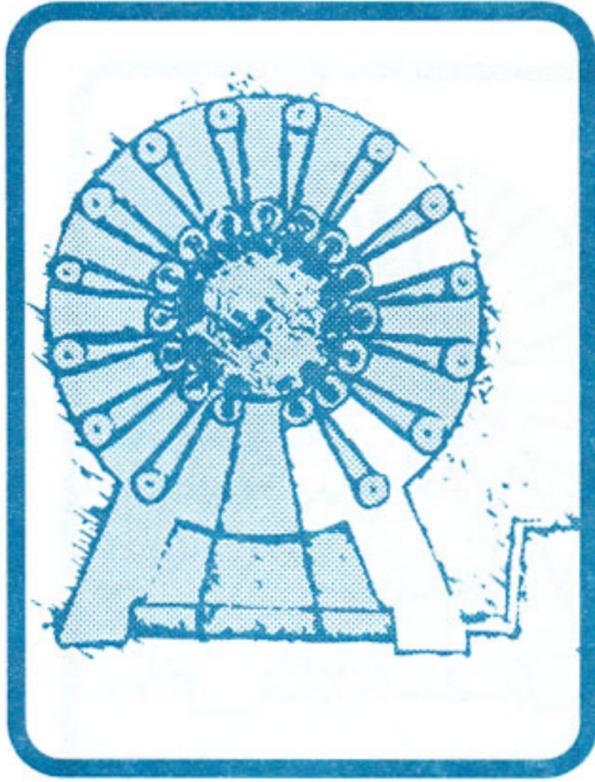
Se partió de una premisa que ha estado presente por más de medio siglo en los estudios sobre diseño, que considera que la teoría y la historia son inseparables³. Toda especulación en torno al diseño requiere, de manera indisoluble, del conocimiento de las

circunstancias sociales, políticas, económicas y culturales en las que se ha desarrollado. Se habla de teoría e historia entendidas como una ecuación cuyo equilibrio otorga estabilidad a la estructura del conocimiento. La teoría o la historia inconexas de la realidad pierden todo su sentido.

Además, se pensó en la instrumentalidad de tales estudios, al considerar que sólo son aceptables si ayudan a edificar los apoyos sobre los que se cimienten nuevas formas de satisfacer requerimientos de diseño o nuevas maneras de comprender sus procesos. De este modo, no se conforman con el estático conocimiento del pasado, sino que contribuyen en la generación de principios científicos y propuestas de desarrollo tecnológico que nutran procesos de diseño tendientes a la solución de



DISEÑO



necesidades reales y prioritarias de nuestro país.

Por esta razón, el nombre que se le dio a esta área de concentración es el de Teoría e historia críticas, noción que expresa tanto su objeto de estudio como sus mecanismos de aproximación. Se sustenta en la generación de labores de evaluación rigurosa de las teorías y métodos de diseño implementados a lo largo del tiempo, como base para la formulación de nuevas experiencias formales y conceptuales.

Evidentemente no tiene relación con aquella « crítica » cuyo objetivo consiste solamente en identificar errores, ni mucho menos esa otra que aplaude y justifica determinados productos y creadores.

⁴ Se entiende a la crítica como un instrumento de análisis y diagnóstico de la esencia histórica de los procesos de diseño, con miras a la construcción de su estructura interna.

El proceso crítico busca ante todo explicar y prever escenarios, diagnosticar y pronosticar la relación entre las necesidades y satisfactores, así como entre ideas y respuestas materiales diseñadas.

Estas explicaciones han de guiarse con rigurosa objetividad, con

el fin de evitar la ambigüedad conceptual que desgraciadamente ha caracterizado las nociones teóricas de diseño. Pero esa objetividad debe estar fundada en la máxima apertura y respeto a todas las opciones, para alejarse de prejuicios y dogmatismos.

Se busca el estudio sistemático de la historia para conocer de manera precisa la mayor cantidad de componentes del entorno social, político y económico existente, con objeto de establecer sus vínculos con el tipo de respuestas materiales y fundamentos conceptuales que se generaron en diferentes periodos. Sólo de este modo se evitará caer en el error común de medir estructuras de otras épocas utilizando parámetros anacrónicos.

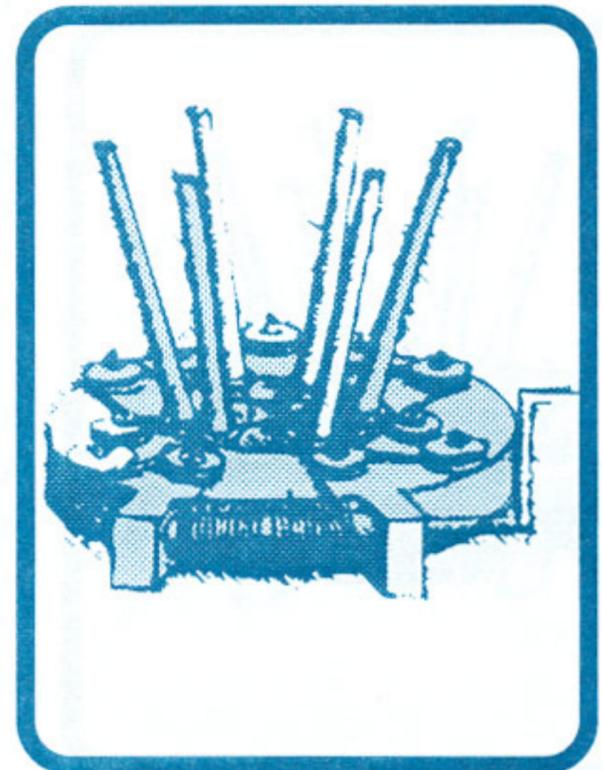


Fig. 2. Diseño de un telar: Leonardo da Vinci (1501).

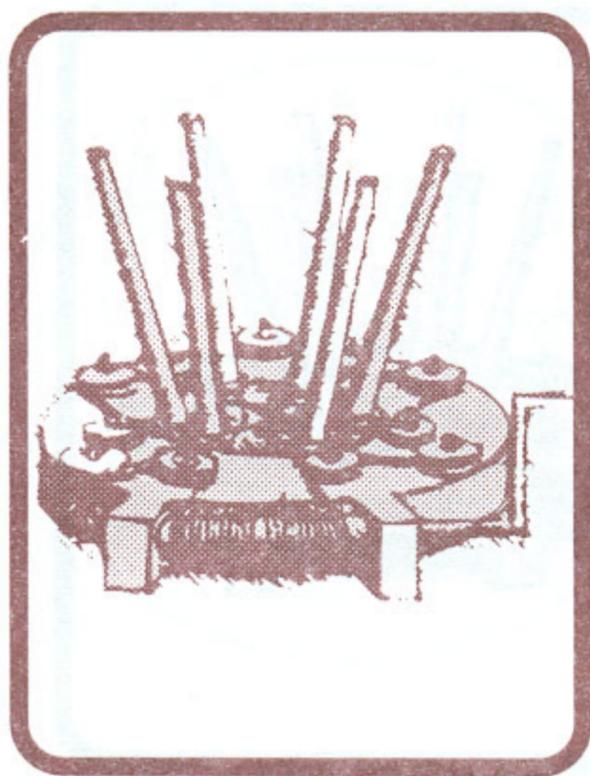
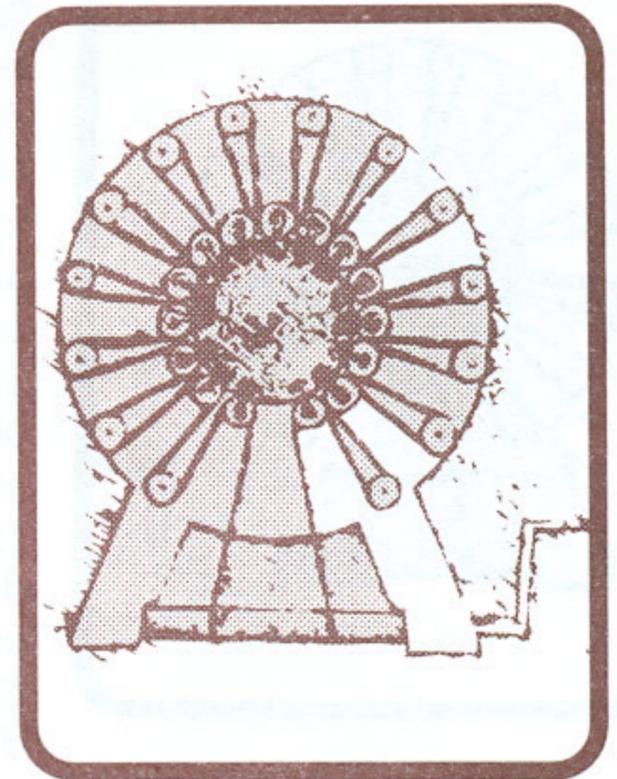
La intención es contribuir en la estructuración de los elementos de cohesión interna de la disciplina, del entramado lógico que le confiera sentido dentro de la diversidad de posturas existentes. Más que una brújula que se utiliza para orientarse con base en un punto fijo, se pretende elaborar un mapa que permita ubicar los diferentes caminos. Sólo así será posible moverse dentro de un territorio tan caótico como el que presenta actualmente el diseño, de manera que se pueda caminar dentro de la contradicción sin caer en fatalismos apocalípticos que consideran que todo está mal o, en el polo opuesto, aceptan sin cuestionamiento que todo vale.

Se busca la forma de analizar los procesos de diseño para poder comprender y hacer comprensible su lógica interna, sus pautas de origen, transformación y, sobre todo, su relación con las que están insertos. No se trata del establecimiento de



principios absolutos e inamovibles, aplicables en cualquier momento y lugar como se pretendió que fuera la teoría en épocas pasadas, sino, más bien, del tejido de relaciones flexibles, siempre relativas a las cambiantes circunstancias que envuelven el quehacer académico y práctico del diseño. Conceptos planteados de manera que puedan evolucionar y proponer parámetros congruentes con los cambios temporales, pues la velocidad con la que éstos se suceden, hace indispensable integrar definiciones dinámicas.

Para avanzar en esta línea, se requiere captar la realidad de los diferentes momentos de la historia tal y como han sucedido, con toda su riqueza y complejidad, por ello se busca evitar la fragmentación disciplinaria que caracteriza la práctica profesional actual. De ahí la insistencia en que tanto los procesos enseñanza-aprendizaje como los de investigación, se desarrollen de manera trans e interdisciplinaria.



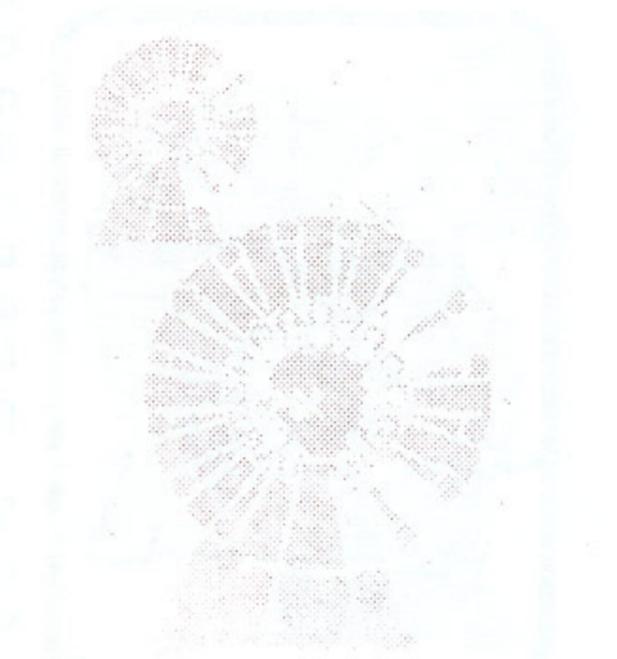
En este sentido es importante destacar la relación del diseño con otras disciplinas. Si bien es cierto que la búsqueda de identidad epistemológica debe realizarse desde el diseño, esto no significa - como sostienen algunos diseñadores- que seamos sólo nosotros quienes debemos llevarla a cabo. El diseño, al igual que el resto de los campos del conocimiento, debe utilizar conceptos y métodos de aproximación elaborados en una red de ámbitos cognitivos.

Cuando se realizan estudios científicos se enfrenta constantemente el dilema de lograr el equilibrio entre la visión amplia de los problemas y la perspectiva de los detalles. La ciencia entendida como la búsqueda del conocimiento de los fenómenos para predecir las características del conjunto en función de sus partes, así como su estado futuro con base en su condición actual, requiere forzosamente del establecimiento intencional de puntos de vista arbitrarios desde los cuales observar la realidad.

Los estudiosos de las ciencias llamadas « duras » o « exactas »

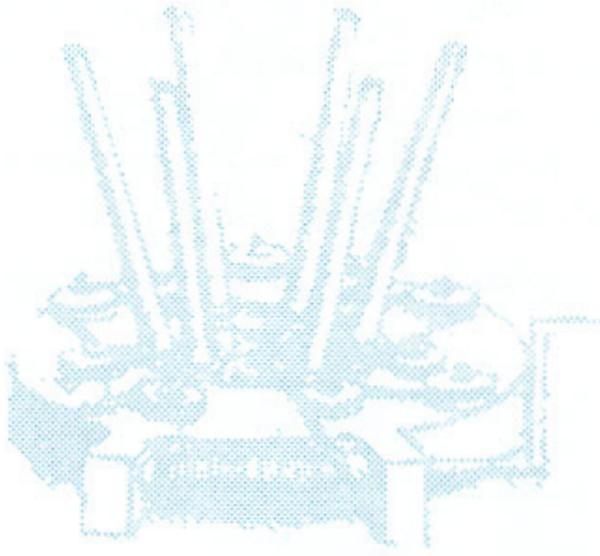
tienen problemas de investigación notablemente definidos y cuantificables, gracias a la selección deliberada de objetos de estudio en los que la acotación de interacciones entre fenómenos ha hecho más evidente la identificación de causas y efectos. Esta elección de problemas les ha permitido la manipulación experimental de los fenómenos, el manejo de instrumentos de medición cada vez más precisos, así como el encadenamiento de respuestas para ir explicando incógnitas de mayor complejidad.

En el proceso de construcción de esta forma de conocimiento normalmente se busca una explicación de los fenómenos que permita hacerlos encajar en teorías generales que además



DISEÑO

posibiliten la predicción de su comportamiento futuro, así como su manipulación con fines específicos. Por este motivo, tradicionalmente se ha tendido a tratar de identificar aquellos casos que se puedan considerar recurrentes o uniformes, ya que estas características facilitan, en cierto sentido, la suposición de pautas que sean estables dentro de límites precisos.



Esto conduce a la selectividad de la investigación con miras hacia la creación de un orden conceptual a partir de las experiencias diversas que componen la realidad, mediante una eliminación de eventos únicos que permita demostrar la existencia de características repetitivas e interrelacionadas. Los sistemas teóricos son estructuras conformadas por una serie de conceptos vinculados entre sí, donde que cada uno adquiere sentido sólo con respecto a los otros.

Esta estructuración de conceptos generales interrelacionados y basados en series coherentes de premisas que se encuentra tan desarrollada en las ciencias naturales, ha ejercido una fuerte

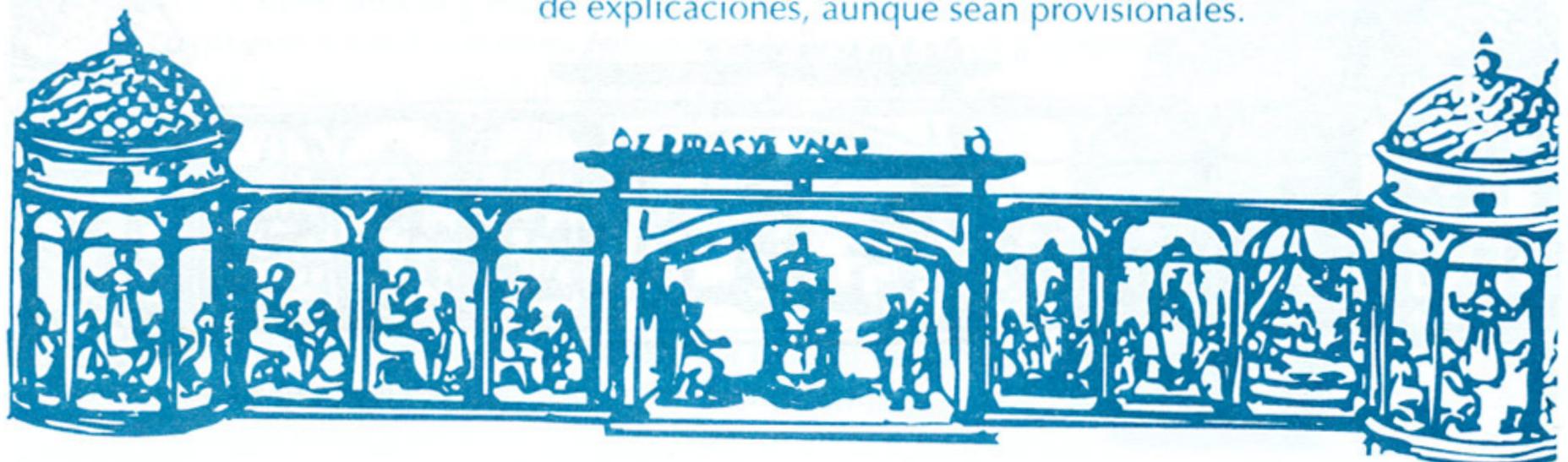
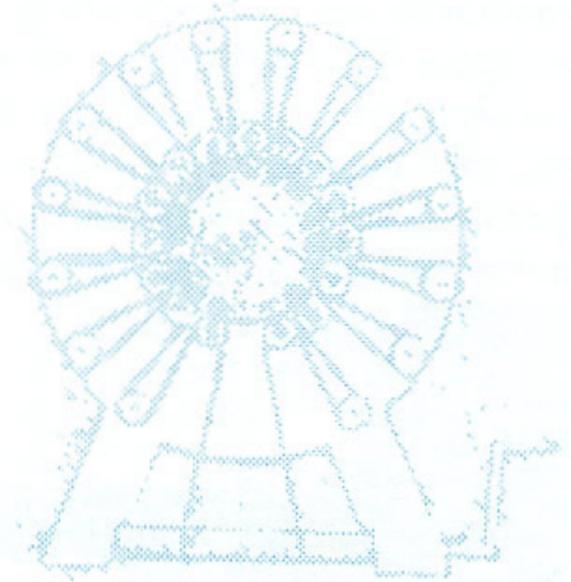
influencia en otros tipos de estudios, cuyas proposiciones son más difíciles de medir y ponerse a prueba como resultado de su multicausalidad y complejidad de relaciones.

Debido a esta tendencia, en muchos campos del conocimiento humano -el diseño entre ellos-, infortunadamente se han desarrollado grandes esfuerzos para tratar de « aparentar » precisión y exactitud. Esto ha provocado, por un lado, que se desvirtúe la realidad para hacerla encajar en esquemas estables, o que se atomice tanto el conocimiento, que resulte cada vez más difícil su vinculación o generalización.

Sin embargo, también existen otros estudios en los que se ha decidido trabajar con la realidad tal cual es, aceptando su complejidad sin intentar convertir las imperfecciones en exactitudes.

En esta tendencia dentro de las disciplinas que Abraham Moles⁵ llama « ciencias de lo impreciso », no se persigue la exactitud

como un valor esencial. No se intenta que estas disciplinas « evolucionen » hacia la precisión, sino que se aceptan las contradicciones y se aprende a trabajar con ellas en la búsqueda de explicaciones, aunque sean provisionales.



Como el diseño es una actividad en la que se entrecruzan factores sociales, políticos, técnicos, económicos y estéticos, las lecturas parciales forjan visiones limitadas que, si bien pueden ser útiles como esquemas didácticos, corren el riesgo de convertirse en planteamientos teóricos de aplicación general. Es indispensable⁶ " dotar al estudio del arte y del diseño contemporáneos, de una serie de elementos de reflexión que conduzcan a una renovación teórica, conceptual y analítica de esas prácticas profesionales. Definir el sentido de esa renovación, a través de los avances teóricos, prácticos y metodológicos, que han tenido otras disciplinas, hasta hace poco concebidas fuera del ámbito de competencia del arte y del diseño. Buscamos comprender de manera interdisciplinaria el desarrollo (del diseño) contemporáneo, de acuerdo con las características generales del pensamiento de nuestro tiempo" .

Para alcanzar la visión abarcante que se requiere, se impone el intercambio de instrumentos y métodos que han demostrado su

efectividad en la construcción del conocimiento de las ciencias y artes. La conceptualización del diseño debe surgir de la convergencia de saberes procedentes de todos los ámbitos pues, como todo cuerpo cognoscitivo, no puede ni debe ser unidimensional o fragmentario, menos ahora cuando las fronteras epistemológicas se diluyen ante nuestros ojos.

Notas:

1. Rodríguez M., Luis, 1989, Para una teoría del diseño, México D.F., UAM-Azacapotzalco / TILDE, p. 115.
2. Tudela, Fernando, 1985, Conocimiento y diseño, México D.F., UAM-Xochimilco, p. 73.
3. Montaner, Josep M., 1993, Después del movimiento moderno, Barcelona, Gustavo Gili, p. 139.
4. Tafuri, Manfredo, 1977, Teorías e historia de la arquitectura, Barcelona, Laia, p. 17.
5. Moles, Abraham, 1995, Las ciencias de lo impreciso, México D.F., Porrúa-UAM-Azacapotzalco, p. 176.
6. Pérez C. Francisco, 1998, Ciencias y Artes para el Diseño, México D.F., UAM-Xochimilco, p. 8.*

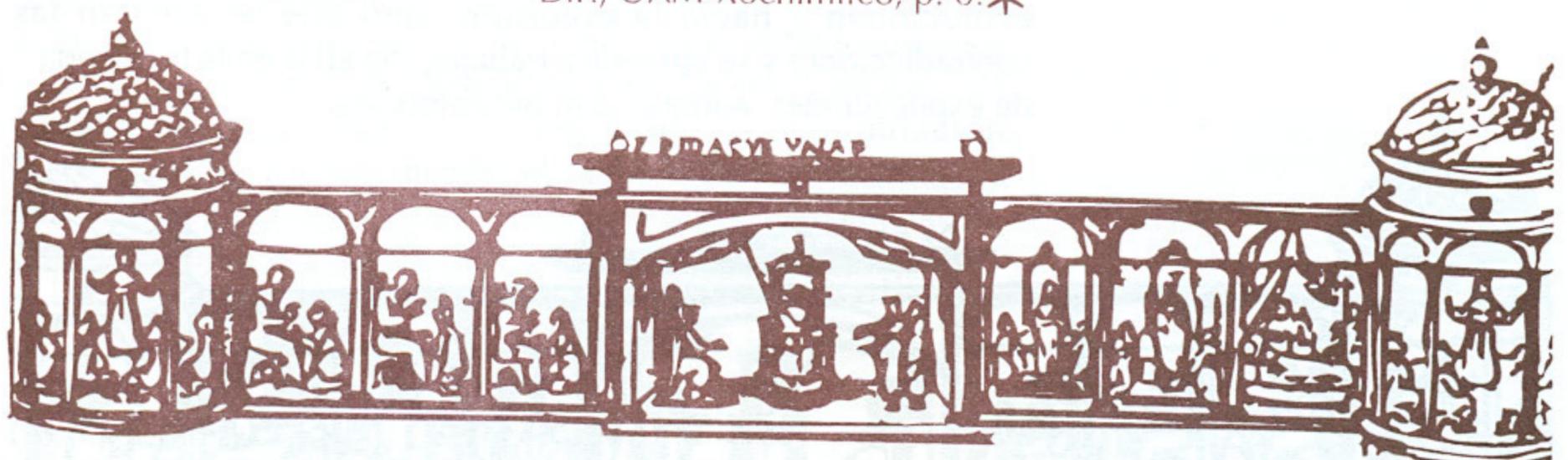
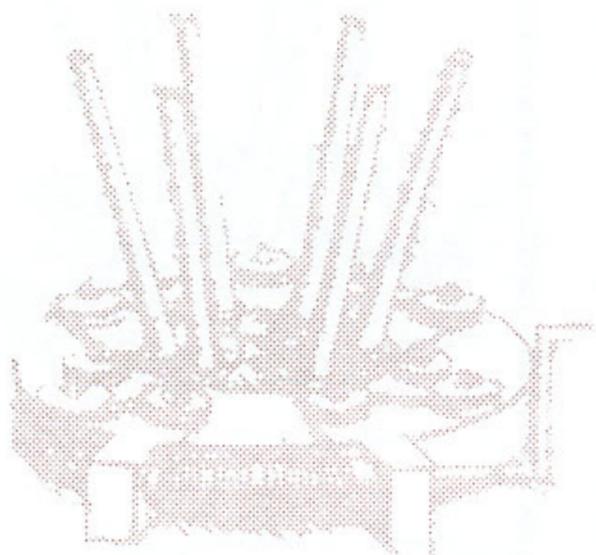
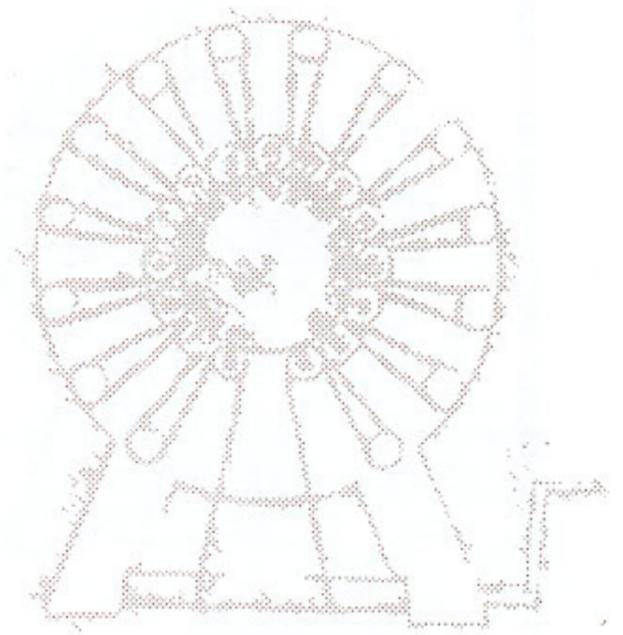


Fig. 3. Grabado que ilustra la página 107 de la Rhetórica Christiana de Fray Diego de Valadés (1579).