



Casa abierta al tiempo

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**  
Unidad Cuajimalpa

*Comunidad académica comprometida  
con el desarrollo humano de la sociedad.*

Diciembre 1°, 2017.  
**17/17**

## DICTAMEN QUE PRESENTA LA COMISIÓN DE INVESTIGACIÓN DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN Y DISEÑO

### ANTECEDENTES

- I. El Consejo Divisional en su sesión 07.17 celebrada el 7 de abril de 2017, mediante el acuerdo DCCD.CD.02.07.17, integró la Comisión de Investigación como sigue:
  - Jefe del Departamento de Ciencias de la Comunicación  
Dr. Jesús Octavio Elizondo Martínez
  - Encargada del Departamento de Teoría y Procesos del Diseño  
Mtra. Lucila Mercado Colín
  - Jefe del Departamento de Tecnologías de la Información  
Dr. Alfredo Piero Mateos Papis
  - Representante Titular del Personal Académico, Depto. de Ciencias de la Comunicación  
Dr. Felipe A. Victoriano Serrano
  - Representante Titular del Personal Académico, Depto. de Tecnologías de la Información  
Dr. Luis E. Leyva del Foyo
  - Representante Titular del Personal Académico, Depto. de Teoría y Procesos del Diseño  
Dr. Luis A. Rodríguez Morales
  
- II. Mediante oficio recibido con fecha 21 de noviembre de 2017 por la Oficina Técnica de Consejo Divisional de Ciencias de la Comunicación y Diseño, le fue turnado para su análisis y discusión el informe de actividades académicas desarrolladas por el **Dr. Aarón José Caballero Quiroz**, durante el disfrute del periodo sabático comprendido del 1° de septiembre de 2016 al 31 de agosto de 2017, aprobado en la *Sesión Ordinaria 06.16* celebrada el 6 de junio de 2016, mediante el acuerdo *DCCD.CD.10.06.16*.
  
- III. La Comisión de Investigación sesionó el día 1° de diciembre de 2017, fecha en la que concluyó su trabajo de análisis y evaluación del informe.
  
- IV. Se analizaron los siguientes elementos:
  - PROGRAMA DE ACTIVIDADES ACADÉMICAS POR DESARROLLAR DURANTE EL PERIODO SABÁTICO
  - EVALUACIÓN GENERAL



División  
Ciencias de la  
Comunicación y  
Diseño

#### Unidad Cuajimalpa

DCCD | División de Ciencias de la Comunicación y Diseño  
Torre III, 5to. piso. Avenida Vasco de Quiroga 4871,  
Colonia Santa Fe Cuajimalpa. Delegación Cuajimalpa de Morelos,  
Tel. +52 (55) 5814-6553. C.P. 05300, México, D.F.  
<http://dccd.cua.uam.mx>



Casa abierta al tiempo

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**  
Unidad Cuajimalpa

*Comunidad académica comprometida  
con el desarrollo humano de la sociedad.*

Con base en los antecedentes y consideraciones anteriores, la Comisión de Investigación emite el siguiente:

## DICTAMEN

**ÚNICO:** Tras evaluar favorablemente el informe de actividades académicas y los productos presentados por el **Dr. Aarón José Caballero Quiroz**, esta comisión propone al Consejo Divisional aceptarlos. Lo anterior es referente al disfrute del periodo sabático comprendido del 1° de septiembre de 2016 al 31 de agosto de 2017, aprobado en la *Sesión Ordinaria 06.16* celebrada el 6 de junio de 2016, mediante el acuerdo *DCCD.CD.10.06.16*.

### MIEMBROS DE LA COMISIÓN:

Dr. Jesús Octavio Elizondo Martínez  
Jefe del Depto. de Ciencias de la Comunicación

Mtra. Lucila Mercado Colín  
Encargada del Depto. de Teoría y  
Procesos del Diseño

Dr. Alfredo Piero Mateos Papis  
Jefe del Depto. de Tecnologías de la  
Información

Dr. Felipe A. Victoriano Serrano  
Representante Titular del Personal  
Académico de Ciencias de la  
Comunicación

Dr. Luis E. Leyva del Foyo  
Representante Titular del Personal  
Académico de Tecnologías de la  
Información

Dr. Luis A. Rodríguez Morales  
Representante Titular del Personal  
Académico de Teoría y Procesos  
del Diseño



División  
Ciencias de la  
Comunicación y  
Diseño

### Unidad Cuajimalpa

DCCD | División de Ciencias de la Comunicación y Diseño  
Torre III, 5to. piso. Avenida Vasco de Quiroga 4871,  
Colonia Santa Fe Cuajimalpa. Delegación Cuajimalpa de Morelos,  
Tel. +52 (55) 5814-6553. C.P. 05300, México, D.F.  
<http://dccd.cua.uam.mx>



Casa abierta al tiempo

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**  
Unidad Cuajimalpa

*Comunidad académica comprometida  
con el desarrollo humano de la sociedad.*

**DTPD.206.17**  
Noviembre 21, 2017

**Comisión de Investigación  
Consejo Divisional  
División de Ciencias de la Comunicación y Diseño**  
Presente.

**Asunto: Informe Sabático.**

Por medio de la presente pongo a su consideración el informe presentado por el Dr. Aarón José Caballero Quiroz, relativo al periodo sabático del año 2016 al 2017.

Dicho informe se anexa al presente conjuntamente con oficio descriptivo de los productos de trabajo que lo conforman.

Sin otro particular aprovecho para enviarles un cordial saludo.

**Atentamente.**  
"Casa abierta al tiempo"

**Mtra. Lucila Mercado Colín**  
Jefe de Departamento  
Teoría y Procesos del Diseño

LMC\*v.



**Unidad Cuajimalpa**

DCCD | Jefatura del Departamento de Teoría y Procesos del Diseño  
Torre III, 5to. piso. Avenida Vasco de Quiroga 4871,  
Colonia Santa Fe Cuajimalpa. Delegación Cuajimalpa de Morelos,  
Tel. +52 (55) 5814-6550 y 51. C.P. 05348, México, D.F.  
<http://dccd.cua.uam.mx>

# Reporte del Periodo Sabático

1º de septiembre de 2016 – 31 de agosto 2017

Dr. Aarón J. Caballero Quiroz



## Advertencias

El siguiente Reporte del Periodo Sabático tuvo como principal objetivo desarrollar las principales etapas correspondientes a la Primera Fase del proyecto de investigación vigente y registrado ante el Consejo Divisional de la División de Ciencias de la Comunicación y Diseño.

Nombre del Proyecto: Tentativa de una epistemología a partir del Diseño

No. De Registro: DCCD.CD.09.09.15

En ese sentido, de acuerdo con el Proyecto de investigación, la Primera Fase contempló y desarrolló las siguientes etapas:

1. Establecimiento de condiciones en que se abordará el problema de la primera fase: planteamiento del problema. **Ver Reporte de Investigación anexo, apartado "1.Planteamiento del Problema"**.
2. Revisión de bibliografía relacionada con el problema planteado: afinamiento del estado de la cuestión. **Ver Reporte de Investigación anexo, apartado "2.Afinamineto del estado de la cuestión"**.
3. Celebración del Primer Seminario en el que se expondrá, reflexionará y abundará sobre los avances de investigación. **Ver Reporte de Investigación anexo, apartado "3. Primer seminario de investigación"**.
4. Conformación de la publicación prevista, relacionada con el seminario antes mencionado. **Ver Reporte de Investigación anexo, apartado "4. Conformación de la publicación derivada del seminario de investigación"**.

### 1.2.1.1 Reporte de investigación o técnico

Se desarrolló del primer reporte de investigación del proyecto "Tentativa de una epistemología a partir del Diseño" que contiene los resultados obtenidos por etapas. **Ver documento anexo.**

### 1.2.1.3 Libro científico

Se conformó un libro derivado de la primera etapa del proyecto de investigación "Tentativa de una epistemología a partir del Diseño", en concreto, ensaya los conceptos que definen el Planteamiento del Problema. **Ver documento anexo.**

Ciudad de México, 9 de noviembre de 2017

**Mtra. Lucila Mercado Colín**  
**Encargada del Departamento de Teoría y Proceso del Diseño**  
**DCCD**  
**Presente**

Por medio de la presente enlisto los productos de trabajo que conformaron el Reporte del Periodo Sabático comprendido de 1 de septiembre de 2016 al 31 de agosto de 2017 y que fue entregado al Departamento el **jueves 26 de octubre del 2017**.

- Primer Reporte de investigación del proyecto “Tentativa de una epistemología a partir del Diseño”. Contiene cada uno de los apartados previstos en el protocolo de investigación: Planteamiento del Problema, Afinamiento del estado de la cuestión, Primer seminario de investigación, Conformación de publicación derivada de Seminario.
- Celebración del Primer Seminario Internacional de Investigación “Revolución y Diseño” en el que se expuso, reflexionó y abundó sobre los avances de investigación.
- Conformación de la publicación prevista, relacionada con el seminario antes mencionado, con las primeras propuestas de participación.
- Resultados de investigación del proyecto “Tentativa de una epistemología a partir del Diseño”: Presentación y publicación del trabajo “Consideraciones humanistas del diseño: la *asignatura* pendiente” para el para el 4º Coloquio Nacional de Investigación para el Diseño.
- Libro “Lugares de un saber: arte, arquitectura y diseño”.
- Realización del 3er Evento Internacional de Diseño del Cuerpo Académico EDCU.
- Edición del libro “Las transformaciones del diseño desde sus evidencias”

**Atentamente** | / /

**Dr. Aarón J. Caballero Quiroz**  
**Profesor Investigador de Tiempo Completo Titular “C”**  
**Departamento de Teoría y Procesos del Diseño**  
**División de Ciencias de la Comunicación y Diseño**  
**UAM Cuajimalpa**



### **1.2.1.6 Trabajos presentados en eventos especializados**

Se presentaron, en tres eventos académicos distintos, los primeros resultados de investigación del proyecto de investigación "Tentativa de una epistemología a partir del diseño". **Ver documento anexo.**

### **1.3.12 Coordinación de congresos, simposios o coloquios de carácter académico.**

Se realizó el 3er Evento Internacional de Diseño del Cuerpo Académico EDCU. **Ver documento anexo.**

### **1.3.12 Edición de libro colectivo**

Edición del Libro derivado del 3er Evento Internacional de Diseño del Cuerpo Académico EDCU. **Ver documento anexo.**

**A t e n t a m e n t e**

---

**Dr. Aarón J. Caballero Quiroz**  
**Profesor Investigador de Tiempo Completo Titular "C"**  
**Departamento de Teoría y Procesos del Diseño**  
**División de Ciencias de la Comunicación y Diseño**  
**UAM Cuajimalpa**

# Primer Reporte de Investigación

Nombre del proyecto: Tentativa de una epistemología a partir del diseño

No. de registro: DCCD.CD.09.09.15

Dr. Aarón J. Caballero Quiroz

## Advertencias

De acuerdo con lo especificado en el proyecto de investigación, los alcances de la Primera Fase son los siguientes:

### Primera Fase

1. Establecimiento de condiciones en que se abordará el problema de la primera fase: planteamiento del problema.
2. Revisión de bibliografía relacionada con el problema planteado: afinamiento del estado de la cuestión.
3. Celebración del Primer Seminario en el que se expondrá, reflexionará y abundará sobre los avances de investigación.
4. Conformación de la publicación prevista, relacionada con el seminario.

El resultado parcial que se pretende obtener en esta primera fase son las formas en que el diseño conoce humanísticamente hablando y situado dentro del contexto de la Bauhaus.

### Desarrollo de etapas, Primera Fase

1. Planteamiento del Problema

La principal aportación de este proyecto de investigación es el desarrollo de elementos que permitan pensar el diseño desde aquello que lo define trascendentemente hablando. En ese sentido, se vuelve necesaria la búsqueda de aspectos dentro sus prácticas que lo revelen en su manifestación mas humanista y que no estén dirigidos a la aplicación primordialmente, lo que es factible de encontrar realizando un rastreo del uso corriente que se hace de él en la vida diaria y no de forma exclusiva por los especialista, profesores o profesionales del diseño.

Partiendo de este señalamiento, vale la pena de destacar la frecuencia con que sale al encuentro el término diseño. Lo que no necesariamente se reduce a suponer, como algunos expertos en el tema refieren, se deba a que *todo es diseño*, o por lo menos debe ser diseñado.

Tales son las afirmaciones, al menos por los expertos y practicantes de la actividad que en 2003 en Barcelona, habituada a declarar el año de alguna actividad que le caracteriza y proyecte al mundo entero por ello, se declaró *L'any del disseny. L'any de gairebé tot*"(<http://www.ccma.cat/324/lany-internacional-del-disseny-2003-proclama-que-el-disseny-ho-es-gairebe-tot/noticia/25235/>)

([http://www.bcn.cat/publicacions/b\\_informacio/bi\\_65/bi\\_65\\_8.htm](http://www.bcn.cat/publicacions/b_informacio/bi_65/bi_65_8.htm))

Y se dice que no es la única razón porque un señalamiento como ese, respecto de que todo es diseño, algo lleva de razón pero no es así de simple y pretencioso como quien dice que el mundo entero es diseñado.

Lo que encierra el que el término diseño sea ya de dominio público y el que todo sea diseño es que indiscutiblemente, lo que representamos con dicho término, y no a la inversa, es de la misma naturaleza con aquello que dejado en nosotros, como experiencia, los diseños. Sea como práctica, sea como producto, sea como profesión a aprender.

Si se presta atención con detenimiento, por mera curiosidad malsana, es sorprendente el arraigo que manifiesta el término diseño en la vida cotidiana. Por ejemplo: cuando en las aulas de las escuelas de arquitectura se hace referencia a una propuesta de proyecto, en concreto refiriéndose a sus formas, se dice "el diseño de ese proyecto".

Sin embargo, en las mismas aulas, cuando la asignatura es ahora de estructuras, el diseño de estas se refiere al cálculo estructural que se realiza, es decir poco o nada tiene que ver con formas y sino con abstracciones medibles.

Por la cercanía parental entre el diseño y la arquitectura, acaso por su convivencia histórica o bien derivación axiológica que no de sentido, sería tentador caer en la simpleza de atribuir la inserción del término, en el léxico de los arquitectos, por esa relación parental.

Refiéranse ahora entonces ejemplos más lejanos, disciplinariamente hablando.

En uno de los barrios más 'progresistas' de la Ciudad de México, y por progresista no necesariamente entiéndase una comunidad en franca resistencia intelectual y activista, sino un barrio donde las aspiraciones de sus habitantes son las de acceder a la *boem*, la intelectualidad y la artísticidad por las prácticas que seguían sus primeros pobladores, aparece entre los negocios y servicios que ofrecen, locales que anuncian orgullosamente que, por ejemplo, sus *chocolates son de diseño*, lo que a simple vista o acaso todo lo contrario, si se analiza etimológicamente nada tiene que ver la elaboración de chocolates

con lo que definitivamente pretende el diseño y sin embargo, a nadie le incomoda que una cosa se asocie con la otra o sospeche del fraude que pudiera estar cometiéndose con el producto, por ignorar la indiferencia que ambos términos se deben. Todo lo contrario, son buscados dichos chocolates por ser, presumiblemente, exclusivos, novedosos, sensacionales/sensacionalistas. Y esta es tal vez una imagen que se ha construido en el imaginario de la vida cotidiana, acaso a partir de las experiencias que se han tenido con el diseño desde que éste es ejercido, ofrecido y usado con sus características originales, las cuales, en apariencia, en la superficie de sus formas, nada tiene que ver con el diseño, como definitivamente se concibe, en parte porque los chocolates a los que se hacen referencia no son nombrados de diseño por las líneas que manifiestan o, como en el caso de la arquitectura y sus cálculos estructurales, por los soportes que entrañan y en los que alojan contenidos que jamás sufrirán un derrumbe.

Otro ejemplo que podría darse estaría más cercano al cálculo de estructuras en arquitectura, por tener que ver con el cálculo o previsión en las interacciones que pueden presentar esfuerzos o bien reacciones entre enlaces moleculares previstos.

Se dice coloquial y especializadamente que los sistemas de un transbordador espacial son diseñados, lo que a todas luces nada tiene que ver con lo que corrientemente se asocia al diseño, como en el caso incluso de los chocolates: sabores exclusivos, sorpresa en las sensaciones, formas gustativas, de nuevo, todo lo contrario, el diseño de los sistemas de un transbordador espacial obedece a un óptimo rendimiento de las funciones que realizará bajo las condiciones en que fue construido e ideado: transbordar o transportar de la tierra al espacio, por lejano o cercano que se encuentre.

El diseño de los sistemas del transbordador tiene que ver con el cálculo de esfuerzos, de optimización en los rendimientos y el desempeño óptimo de funciones, todo ello con el consumo mínimo de recursos.

Algo semejante ocurre con las drogas de diseño, en lo concerniente a la previsión o cálculo de respuestas que se pretende obtener con dicha previsión.

Dicho por el Centre d'Assistència Terapèutica de Barcelona este tipo de drogas son el resultado de la elaboración combinatoria de sustancias químicas de forma artificiosa con la intención de causar determinados efectos. En ese sentido, por ejemplo, de las metanfetaminas puede decirse que su proximidad con el diseño al ser drogas que pasan por

ese proceso “creativo”, no se refiere al color azul ni su forma circular o triangular que se les da sino al proceso, por un lado, de calcular los enlaces que provocarán las sustancias y por otro, a la síntesis por tanto que se realiza de esas sustancias referidas precisamente a las reacciones que entre ellas puedan provocarse.

En este ejemplo, el nuevo agregado es la consideración que los especialistas del tema hacen al respecto: a las drogas de diseño se les conoce también como droga de síntesis, lo que en ese contexto vuelve sinónimos al término diseño y al acto de hacer una síntesis, en este caso, de las sustancias.

Hechas estas aclaraciones, lo señalado hasta ahora apunta en cuatro direcciones: la sofisticación y exclusividad de un producto, las formas de representación en que una idea es elaborada, la sistematización con que debe ser entendido el mundo en su totalidad y las partes que lo conforman, la funcionalidad de dicho producto, hacia el interior de las operaciones que realiza y hacia el exterior de operaciones que establece con la demanda, son los aspectos en que el diseño se usa oralmente y no utilitariamente sino simbólicamente, al margen de la especialización en que puede ser operado y estudiado por profesionales e investigadores respectivamente de esta actividad.

Todas estas direcciones, aunque paralelas, ajenas o disímbricas entre sí, contribuyen a construir un imaginario en el que puede ser pensado el diseño fuera del lugar común en el que se le supone: la elaboración de productos que responden a necesidades, bajo estrictos parámetros productivos a nivel masivo o de gran volumen. A pesar de ello, demórese de momento la irresistible tentación de reducir el diseño a un proceso ya que, entre otras razones ello no estaría aportando nada nuevo como cuando se señalaba al inicio de estos comentarios que la palabra diseño aparece en la vida cotidiana porque simplistamente se supone que todo es diseño, que el diseño forma parte de nuestra vida cotidiana.

Y la petición de demora no pretende negar una afirmación tan evidente como la hecha ya que la transcripción de estas palabras, así como su difusión no sería posible de no ser por el diseño de la computadora en que son escritas, el diseño editorial del que fueron objeto y el diseño de procesos de impresión que hicieron posible su encuadernación, impresa y digital. La demora es para comprender o representar al diseño desde lo que arroja como evidencia en el uso hablado que se hace de él y no utilitario por ser una forma de arraigo que no solo

permite su asimilación sino la consideración que se hace de él y en consecuencia lo que se espera de él.

El habla jamás ha sido un asunto mecánico, operativo, instrumental que sencillamente sirva para comunicar y comunicarse, es decir emitir un mensaje y darse a entender entre los interlocutores. Lo anterior, desde luego, resulta una obviedad entre los estudiosos del tema, más específicamente entre los sesgos trascendentales que es posible darle al habla, sean de la disciplina que sea, filosofía, sociología, antropología, etc. Lo que importa es que su enfoque sea desde la construcción del individuo, tal es el caso de XXX, que dice yyy El habla es entonces, en realidad, como lo señala Michel Foucault respecto de la crítica, el pensamiento en estado puro, pensándose a sí mismo. El habla es pensamiento y de nuevo, no meramente con fines productivos, de pensar pensamientos sino del pensar heideggeriano, *la casa del dasein*, acaso del único pensar posible y no la síntesis que de él se ha hecho reduciéndolo a un concepto y que se ha confundido ello con conocimiento: informaciones sobre dicho concepto, práctica kantiana de un búsqueda de *conocimientos sintéticos a priori*.

Y ello es factible de subrayarse porque por ejemplo, cuando uno se refiere a una araña, arácnido, si es su nombre científico, y se especifica como *todo aquel ser vivo que muestro en su fisonomía ocho patas, de lo contrario será clasificado como insecto*, es tan solo una abstracción del *fenómeno* araña porque como dice Heidegger respecto del concepto de árbol: *recoge todas las características de todos los árboles existentes y que coinciden entre si y sin embargo, a pesar de construir el concepto en características reales, palpables, comprobables, materiales, no existe en la naturaleza un árbol como ese*, como el que todo niño dibuja cuando se le pide que lo siembre al costado de la casa, el sendero y las montañas con el sol asomando entre ellas que ya dibujó previamente.

Hablar por tanto es pensar-se, saber-se, es la auténtica y originaria re-flexión: el plegamiento en sí mismo con la intención de acallar al *gnothi seauton* (inquietud de sí). El habla sitúa de forma significativa (buscar autores que hablen de ello), no es un asunto de coordenadas cartesianas sino de *saber-se*: respecto de los demás, de ahí la importancia de hablar bien, uno y otros. Respecto del mundo, nombrar como es debido, como se ha

convenido. Y respecto de quien habla, *cuidando* el lenguaje, para que todo ello, sin que sea lo anterior un procedimiento, esté haciendo referencia de sí, del ser, del soy.

Hablar de diseño por tanto es mucho más que referirse al mundo en sus distintas formas asociadas a este término: un buen objeto, una casa *fashion*, un elegante logotipo.

Va más allá de una profesión que tiene como finalidad satisfacer necesidades, trabajar sistemáticamente para conseguirlo y materializarlo tanto de manera eficiente como económica para que además salgan las cuentas.

Hablar con el diseño en la boca es mucho más que una disciplina en sentido pedagógico, que no académico-institucional, que lo constriñe a una serie de prácticas conceptualizadas e instrumentalizadas pedagógicamente hablando para puedan transmitirse, practicarse e incorporarse en las prácticas que se harán en lo profesional.

Y en ese sentido la situación que dibuja el acto de referirse al diseño, además de acercar cualquier postura específica de ejercer el diseño, es la de un imaginario que, por las experiencias que se han tenido con él, se manifiesta de una específica forma, por más esfuerzos que se hagan en definirlo razonadamente de una forma concreta.

Las definiciones originalmente obedecen a la misma naturaleza del habla aunque, por ser una práctica ilustrada, en su versión sintética para poder situarse delante de lo que se está definiendo y con la intención de estudiarlo. Por tales razones, aquello que se refiera axiológicamente al diseño como una definición deberá considerarse como válido dentro de una revisión científica y solo dentro de ella por el valor relativo que en realidad tiene la definición y sobre todo por su valía operacional para lo científico.

El diseño, cuando se pronuncia, además de ofrecer todos los territorios ¿epistemológicos? Antes referidos, desata una cultura así, en genérico, no solo del diseño sino en general y que es responsabilidad así como patrimonio de todos y no solo de quienes, productiva, pedagógica o académicamente la ejercen, sino auténticamente de todos.

La muestra de ello son los ejemplos que se referían al inicio de este apartado

El que sigue no es, bajo ninguna de sus lecturas posibles, un análisis etimológico o de significado del término diseño que en apariencia autorizaría lo que se señale de él por desentrañar las raíces que hunde en la lengua y que de ser así evidentemente lo hace desde

una acepción técnica o de uso, lo que presumiblemente otorga fundamento a lo que se señala pero que no promueve la discusión por delimitar sus posibilidades como lengua.

En ese sentido por tanto tampoco es una revisión semántica de los significados que el término diseño contiene ya que además, como le ocurre a toda lengua viva que acaso por definición ambas son sinónimos, las opciones son tan variadas como fuentes se consulten y aun al interior de una sola de ellas, los escenarios que ofrece son igualmente variados, lo que a todas luces empuja a decidirse por una de acuerdo a los intereses que se persigan con tal acción.

El repaso que se propone de diseño no aspira a ser una teorización del término en cuestión ni una revisión cronológica que justifique el acotamiento de un nuevo significado al lado de muchos otros que es posible encontrar en diccionarios o publicaciones especializadas y autorizadas por la academia, forjadas como válidas y de forma definitiva por estos.

Se trata entonces de un tránsito a través de un punto, de un ojal en el que es posible insertar el hilo del que se tira cuando se pretenden hacer aproximaciones al diseño menos como una práctica que como un ejercicio discursivo, de conocimiento, epistemológico.

Meditar metafísicamente, discurrir metódicamente sobre un proceder como ese, es el sustrato de dos de los libros más importantes de Rene Descartes y, toda proporción guardada, son también los esfuerzos de este tránsito a través del diseño en tanto que *conocimiento sintético a priori*, en estado puro, supuesto al que, como objeto, es imposible asistir –y el propio Kant lo sabía–, de ahí las advertencias que se hacen y las condiciones en que se destilará el diseño.

Con perdón de la reiterada negación bajo la que ahora se inicia esta nueva aclaración, no interesa a este discurso el diseño, como lo propone John Heskett, que *consiste en diseñar un diseño para producir diseño*, como algo de lo que es posible hablar con toda certeza, sea por las evidencias que genera, sea por su proceder predecible/predictivo, sea por la posibilidad de ser transmitido/enseñado. Sin embargo, a un tiempo, sin Heskett proponérselo, su aforismo es tan opaco como el inicio de las advertencias que ahora se hacen ya que según las buenas prácticas del habla, en la definición no cabe lo definido y aunque deliberado el ánimo de este autor por incluir el término de diseño en la definición del mismo, su aclaración no aclara más que la incertidumbre que se tiene siempre que se habla de diseño o se consultan las fuentes antes referidas: del diseño solo puede decirse que

está todo por decirse, por tanto que aun nada está dicho aunque mucho o poco se haya dicho.

Todas las advertencias hechas son necesarias para des-conocer lo que es el diseño camino de situarse en un conocimiento de tantos que éste pueda desatar y no solo que de él se haga, lo que de cualquier forma es de por sí conocimiento.

Y los ecos de Descartes resuenan en esta nueva puntualización si se comprende que lo pretendido por éste en su *Discurso del método*, es el tránsito que propone dicho discurso y no tan solo el método que en ello acusa.

De lo que se trata en esencia es construir un imaginario en torno al diseño que se manifiesta en el tránsito que se experimente con ello, nunca con las precisiones que se realicen para motivar el movimiento a través de él y si en cambio con la experiencia que resulte de ello.

Haciendo un rastreo de las primeras referencias sobre diseño, al menos bajo la consideración que se tiene de él en la actualidad como una práctica metódica, sistemática de utilidad para los fines a los que sirve, estas son factibles de ubicar en el discurso pronunciado por Tomas Maldonado en 1953 y en donde piensa al diseño como una práctica consagrada a la industria –acaso de ahí su derivación en un diseño industrial–. Lo anterior no significa que se estén desconociendo los esfuerzos por describir al diseño en realidad con una trayectoria ancestral. Tan solo se propone, como ya se ha referido, transitar por el diseño y ello es posible si se hace en los términos que serían comprensibles actualmente. Partiendo pues del señalamiento hecho sobre la conferencia de Tomas Maldonado y echando mano de sus esfuerzos como director de la escuela de Ulm por hacer de la práctica del diseño una ciencia con todas las implicaciones metódicas, objetivas, sistemáticas, masivas que ello comporta, el “paciente cero” del diseño se encuentra a mediados del siglo XX, en Alemania y en concreto, como ya se dijo, en la Escuela de Ulm.

Bajo este entendido dos son los señalamientos que es posible hacer: no es la Bauhaus la causante de la pandemia que su diseño ha derivado en las definiciones que se pronuncian en su nombre y que éste se representa siempre como una actividad en el extremo opuesto de la inspiración, de la intuición, de la apreciación subjetiva y personal.

En su lugar es la escuela alemana antes mencionada la que fue el foco de cultivo, y el rigor metodológico, el proceder sistemático a partir de un herramental preciso y probado que

garantice la mayor objetividad posible sobre las variantes que se presente, podría considerarse el cuadro epidemiológico (por seguir con la metáfora) que representa al diseño y en ese sentido, toda plástica que se pretenda como sinónimo de diseño deberá derivar, obedecer a este proceder científicista de igual forma.

Afirmar lo anterior de manera categórica es, en el mejor de los casos, una arbitrariedad por más que esté basado en las evidencias referidas, y en el peor de ellos es ignorar por completo toda la labor epistemológica que las prácticas contextualizadas y derivadas de tiempo y espacio específicos, así como especializadas/ingeniosas/elaboradas/eruditas que sus protagonistas, profesores, estudiantes y profesionistas, conjuraron al interior de la Bauhaus.

Ello sin dejar de mencionar que la escuela de Ulm surge, entre otras motivaciones, como una continuación ya depurada de cumplir uno de los fundamentos que crean la Bauhaus aunque de forma depurada: atender la eficiencia de producción volviendo efectiva su ejecución para la mejor atención de demandas masivas.

En honor a evitar la falta en que se incurría según lo anterior, se vuelve necesario hacer un repaso, así como se hizo del rastreo sobre el término diseño en el discurso de Maldonado, que indague sobre el uso del término diseño al interior de la Bauhaus que, aunque se asuma como el léxico cotidiano de las prácticas en dicha escuela, poco se ha reparado en ello, en especial dentro del contexto que la lengua alemana hace de dicho término, lo que a todas luces implica una problemática de sentido, de enfoque de consideración que se hace de la práctica y evidentemente la matiza o le da un sesgo por no esclarecerse el desno que lleva asumir de una u otra forma el término.

Cabe la aclaración que el afinamiento del imaginario así como la epistemología que construye un término no evita los actos cometidos en su nombre, acaso el pronunciamiento ocurre después del acto cometido, en gran medida para comprender lo ocurrido y poder reproducirlo de nuevo o corregirlo en caso de no ser lo que se esperaba de ello. En cualquier caso, la revisión del término no desconoce lo conseguido por las prácticas que, terminológicamente han sido siegas o corrido paralelas a lo que el término pueda representar, en todo caso son ellas las que lo han perfilado en términos de lo que se piensa del diseño.

Y precisamente este último señalamiento autoriza la revisión que se hará del término diseño: a partir del uso que se hace de él en la Bauhaus de forma corriente, en las prácticas que se llevan a cabo mientras se enseña, aprende y se ejecuta.

En este caso, tómesese el título de una publicación periódica, *Bauhaus: zeitschrift für gestaltung*, que se imprimió en el año de 1929.

El año al que se acude en gran medida porque han transcurrido prácticamente 10 años desde que se fundó la Bauhaus. La escuela ha cambiado ya, por primera vez, de sede y la dirección también, lo que permite suponer un uso asimilado del término de una específica forma, acorde con lo que se espera de él pero en espacial por lo que su práctica ha sugerido.

## 2. Afinamiento del estado de la cuestión

Con base en los trabajos desarrollados a la fecha y referidos el tema que se propone en esta investigación, los señalamientos que se harán a continuación abordan las teorías en concreto que se fundamentan en lo común de la práctica del diseño y no en sus especificidades por más que se apoyen en ellas para hacerlo evidente, lo que no significa que se ciñan a un contexto específico para derivar dichas teorías.

Lo anterior no quiere decir que los productos derivados del diseño sean todos iguales dadas las circunstancias y demandas que los rodean, tan solo se pretende subrayar que se parte por tanto de los aspectos esenciales que fundamentan al diseño.

Ello con la intención de contribuir en gran medida a la discusión que se sostiene a la fecha, al interior de la carrera de diseño, como consecuencia a su vez de lo que sucede globalmente, inercia bajo la que surge precisamente el diseño que ofrece la UAM Cuajimalpa.

Hacer un estado de la cuestión bajo una distinción regionalista sería un contrasentido de lo que se busca en esta investigación: lo esencial, lo trascendente, lo íntimo, que encierra el diseño, acaso lo que comporta sus modos de conocer.

La crítica y la teoría del diseño en general no ha sido referida del todo como se pretende en esta investigación y en este sentido, los trabajos con base en lo que destacan o señalan como objeto de su estudio, pueden asociarse en dos grupos.

Por un lado, están los trabajos que en sus reflexiones subrayan la importancia de métodos y metodologías, así como de procedimientos en la obtención de productos pertinentes a la

demanda que los convocó. Trabajos que a todas luces dirigen las reflexiones que hacen a la aplicación de conceptos representados en métodos y procedimientos.

Una característica más que presentan la mayoría de trabajos a este respecto es que parten de alguna manifestación en concreto bajo la que el diseño se ha desarrollado hasta ahora: gráfico o industrial.

Por otro lado, están los trabajos que basan su propuesta en el análisis pormenorizado de los productos que genera el diseño, destacando de ellos las tendencias que marcan, las manifestaciones formales que muestran o el tipo de requerimientos y necesidades que atienden así como los análisis que, con base en lo diseñado, pueden ser inscritos e inscribir lapsos espaciotemporales.

En este grupo existen trabajos tanto puramente conceptuales como los crítico-históricos, y en ambos casos, al igual que en el grupo anterior, sus análisis se centran en la relación directa que puede establecerse entre el contexto bajo el que se inscribe el diseño, los actores que intervienen y los productos que derivan de ello. Y una vez más son análisis que se hacen con base en los productos que genera el diseño industrial o el gráfico.

En el primer grupo se pueden distinguir aquellos estudios referidos al diseño industrial que recogen de forma pormenorizada los métodos y procedimientos desarrollados a la fecha asociándolos con base en su naturaleza, como el trabajo de Christopher Jones que hace un esfuerzo por clasificar los métodos desarrollados hasta ese momento. El trabajo de Bruno Munari o Tomas Maldonado que, como resultado de sus investigaciones, hacen propuestas específicas de métodos o procedimientos que otorguen científicidad al diseño.

La labor desarrollada por Luis Rodríguez que tras analizar histórica y críticamente los métodos, realiza propuestas procedimentales que estratégicamente abordan el quehacer del diseño. Y en ese mismo ánimo, el de la historia, la propuesta de Oscar Salinas recapitula los orígenes y diversos desarrollos que ha tenido el diseño industrial bajo una visión positivista.

Respecto a los estudios teóricos en diseño gráfico están los esfuerzos de Richard Buchanan que intentan acotar la visión humanista bajo la que el diseño se orienta dándole una representación política que se dirige hacia su parte actora, propositiva.

El trabajo de Gui Bonsiepe categoriza un proceso bajo el que ocurre la interacción entre actores, interfaces y el contexto en que se evaluarán de manera claramente acotada,

representando una imagen de dicha interacción, amplia en consideraciones, pero funcional en sentido.

Hanno Ehses por su parte aborda al diseño con un enfoque complejo sobre la labor que realiza por lo cual requiere una mayor comprensión de conceptos y referentes, justificando así la precisión de fórmulas que puedan representar la forma en que actúan entre si conceptos y referentes.

En el caso de Román Esqueda su labor principal se ha centrado en esclarecer una regulación semántica para un juego interpretativo que permita cierto control sobre la labor del diseño que, aunque desde la metáfora, se dirige a su parte más aplicativa y, en ese sentido, productiva.

Los esfuerzos de Alejandro Tapia y Antonio Rivera, aunque diferenciados en las especificidades conceptuales que propone cada uno en torno la retórica y el diseño, éstos se encaminan a dibujar un herramental que permita, por un lado, la argumentación pertinentemente en la elaboración de lenguajes, y por otro centrar gran parte de dichos esfuerzos a la formación docente de nuevos diseñadores.

Para concluir, vale la pena señalar que escasos son los trabajos que pretende poner en evidencia la labor del diseño desde el sentido que proporciona en su hacer primordialmente que no en su uso exclusivamente. Los trabajos en cuestión casi siempre están desarrollados por sociólogos, antropólogos, historiadores e historiadores del arte o filósofos, este es el caso de Isabel Campi quien es historiadora del arte y que hace un esfuerzo en su investigación por asociar a los sentidos que genera el ejercicio del diseño, lo que viene a subrayar el hecho de que una reflexión como esa no es realizada por lo practicantes, teorizantes y enseñantes del diseño en una suerte de acto conciencia que complete el sentido de lo realizado.

### 3. Primer seminario de investigación

## **Seminario Internacional de investigación “Revolución y diseño”**

6 y 20 de junio de 2017, Casa Rafael Galván, Roma Norte, Ciudad de México.

Coordina Aarón J. Caballero  
Departamento de Teoría y Procesos del Diseño, DCCD.  
UAM Cuajimalpa

## **Antecedentes**

Los señalamientos que Giulio Carlo Argan hace sobre la figura de Walter Gropius y sus incidencias en la Staatliche Bauhaus (Bauhaus), muestran una institución que puede ser caracterizada menos como una escuela técnica que tiene como principal cualidad transformar los medios de manufactura en industrializados para mejorar y aumentar su producción en beneficio de la reconstrucción de la Alemania de la posguerra, que por las incidencias socioculturales que tuvieron los modos en que las artes aplicadas y las artes en general se hicieron como una forma de entender el mundo.

Argan afirma que la Bauhaus, como consecuencia de los planes, esperanzas y elementos ideológicos que su primer director tenía a la mano, puede ser leída como un experimento, como un laboratorio donde se ensayaban los modos en que la sociedad se conforma mediante el trabajo y bajo preceptos ideológicos que permitieran constituir una nación auténticamente desde la socialdemocracia.

Con base en lo anterior y con las diversas evidencias que es posible recoger de actores, corrientes ideológicas y artísticas de las que se nutrió, así como resultados obtenidos y motivos que tuvo el régimen nazi para cerrar esta escuela, es posible afirmar que el diseño moderno nace en 1919 con una vocación *revolucionaria* en el sentido ilustrado y marxista, es decir, transformadora de la sociedad también por sus incidencias ideológicas de facto y no solo por los bienes materiales que ayudaban a satisfacer necesidades básicas de vida, infiriendo con ello que los motivos de su clausura en 1933, se debió en gran medida a tal vocación.

Por otro lado, y en un intento por darle continuidad en lo histórico, así como en lo pedagógico a la primera escuela de arte y diseño bajo las premisas en que se entiende éste último hoy día, los motivos nuevamente sociales que tiene la Hochschule für Gestaltung de Ulm (HfG) para ser creada 1953 –20 años después de cerrada la Bauhaus– proviene de la intención de dar continuidad a un plan de liberación que Sophie y Hans Scholl tenían para Alemania en 1943 y que les costará la vida a manos de la Schutzstaffel (SS).

Su hermana mayor, Inge Scholl junto con su esposo Otl Archier y el arquitecto Max Bill, egresado éste último de la Bauhaus, deciden crear la HfG como la mejor forma de ejercitar los modos *técnicos* en que la sociedad puede transformarse: auténtica revolución social.

En sus inicios esta era la consigna que funda la HfG en franca resonancia con los ecos de la Bauhaus que aun reverberan en la sociedad alemana de la segunda posguerra y a partir de un hecho humanamente reivindicatorio de erradicar los motivos que tuvo la muerte de los hermanos Scholl.

Sin embargo, y entre las razones que tuvo la renuncia de Max Bill al rectorado de la HfG en 1955, posturas más positivistas en torno a la aplicación del diseño y con la intención de obtener recursos para el sostenimiento de la institución, son creados los *grupos de desarrollo* que no necesariamente tienen, como objetivo principal, revolucionar la sociedad en los términos expuestos. Aunque de suma importancia estos grupos para la operación de la labor y su enseñanza, debido a la concepción de métodos y procedimientos productivos a que dieron lugar, así como en proporcionar una forma de sustento propio, el ejercicio del diseño en la HfG termina por centrar sus esfuerzos en resolver principios productivos que no sociales, por más que entre sus intenciones explícitas pretendan satisfacer demandas emanadas de la sociedad, ya que de ser enfocado de esta manera lo social, el diseño queda representado por una formulación como esta: necesidad/producto = diseño, o lo que es lo mismo *diseño: a cada necesidad, un producto*.

Finalmente, en noviembre de 1968, el parlamento regional de Baden-Wurtemberg decide incorpora la escuela a la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Ulm, dándose por clausurada, históricamente, la HfG.

### **Consideraciones Generales**

El año 2019 conmemorará los 100 años de inaugurada la Bauhaus en Weimar, y el año previo, en 2018, 50 de haber cerrado sus puertas como tal la HfG en Ulm.

Estas dos referencias en el calendario histórico de las artes, el diseño y la arquitectura representan, ante todo, la oportunidad –y acaso el compromiso moral de quienes se dedican a ellas– de tomarles el pulso a las actividades antes referidas en la labor que realizan actualmente a través de las instituciones que las consolidan, promueven y replantean, los actores que han formado parte de sus trayectorias hasta el día de hoy, así como las motivaciones ideológicas que los impulsan, mediante un elemento de contraste factible de ser referido en las escuelas a las que se les atribuye su moderna formalización, Bauhaus y

HfG, y en torno de las cuales es posible derivar intenciones originarias de la labor que realizan el arte, el diseño y la arquitectura.

La manera de hacerlo o los talentos que se revisen son tan variados como intenciones se persigan con ello. En el caso de este seminario, las motivaciones se dirigen a rescatar conceptos “en peligro de extinción” y que forman parte de la génesis que tuvieron el arte, el diseño y la arquitectura en su versión contemporánea, o al menos las divergencias que manifiestan en la actualidad respecto de ese origen.

En el caso concreto del diseño, ambas escuelas han sido señaladas como la *zona cero* de su versión moderna como lo sugiere Ingrid Fugellie de la Bauhaus o más específicamente del diseño industrial como a su vez lo hace Tomas Maldonado del Ulm y que, en lo general, ambas darían pie para afiliar a la misma familia al resto de los diseños que tienen intenciones afines según Juan Acha.

El presente seminario propone llevar a cabo la revisión del diseño desde el concepto de *revolución* en torno al cual, presumiblemente y dadas las evidencias históricas, es posible ubicarlo a 100 años de originado y 50 de clausurado primigeniamente en una geografía social, política y cultural específicas: Alemania en una primera y segunda posguerra respectivamente, así como los influjos continentales que ésta tuvo durante esos periodos.

### **Objetivo General**

Revisar y recoger evidencias que permitan construir *lo revolucionario* en el diseño, manifiesto en instituciones, actores, hechos históricos, ideologías, etcétera, con la finalidad de ofrecer elementos de contraste que faculten una posterior revisión del estado actual del diseño a 100 años de surgido y 50 de clausurado bajo el concepto de *lo revolucionario*.

### **Objetivos específicos**

Hacer acotaciones sobre lo que debe entenderse por lo revolucionario en torno al diseño, en concreto, aquello que esté relacionado con la creación de las dos escuelas, directa e indirectamente, material e ideológicamente, política y socialmente, histórica y críticamente.

Hacer una revisión pormenorizada de textos a partir de los cuales pueda derivarse y caracterizarse lo revolucionario en el diseño.

Redactar escritos que conformen una publicación alusiva a la temática en cuestión que sirva como aparato teórico de contraste para pensar los 100 años transcurridos desde que fue creada la Bauhaus en 1919 y 50 de clausurada la HfG en 1968.

### **Preguntas de investigación**

¿Es posible tender un puente que permita transitar entre la Staatliche Bauhaus y la Hochschule für Gestaltung desde lo revolucionario que presumiblemente las concibe y constituye?

¿Existen suficientes elementos para construir lo revolucionario desde las incidencias sociales que presumiblemente tiene el diseño en la conformación de los rasgos que lo caracterizan, más allá de los linderos que establecen la satisfacción de necesidades básicas que resuelven sus productos?

En un lapso de 50 años, por cerrar números, 1919 – 1968 ¿es posible contener las características revolucionarias bajo las que se conforma el diseño con la finalidad de pensar éste bajo un supuesto como ese?

### **Temática**

El tema a tratar dentro del seminario será las condiciones en que son concebidas, creadas, operadas, desarrolladas y cerradas la Bauhaus y la HfG, por ser consideradas estas el origen formal del diseño moderno. El abordaje temático de ambas se hará presuponiendo que son ellas síntoma de lo revolucionario en el sentido propuesto y por los motivos expuestos.

Para poder llevar a cabo lo anterior se sugieren las siguientes áreas temáticas que permitirán pensar lo revolucionario, caracterizándolo en los aspectos que podrían exponerlo de forma más clara. Dichas áreas tienen exclusivamente una finalidad metodológica, por lo que no son restrictivas de lo que exponen ni deberán suponerse ajenas unas de otras al momento de señalar lo revolucionario.

- **Actores:** y sus prácticas, sus ideas particulares, sus orígenes, sus trayectorias, sus historias personales, anécdotas...

- **Instituciones:** fundación, conformación, contexto (histórico, político, social, ideológico)...
- **Enseñanzas:** clases, programas y planes de estudio, ejercicios, eventos académicos, libros de textos, compendios, antologías...
- **Historias:** periféricas, simultáneas, paralelas, cruzadas, transatlánticas, entre actores e instituciones...
- **Pensamiento:** escritos clave, ideas fundamentales (Iluminismo, Revolución, constructivismo, expresionismo, Nueva objetividad, Gestalt, Psicoanálisis, Materialismo, Racionalismo)...

Cada una de estas áreas servirá, además, para desarrollar el capítulo del libro que se pretende conformar como resultado del seminario.

### **Dinámica**

La convocatoria pretende reunir a estudiosos del tema (críticos, historiadores, sociólogos, politólogos, historiadores del arte, artistas, etcétera) con la intención de profundizar en cuestiones y asuntos específicos del suceso histórico que representa la Bauhaus y la HfG, basándose en la exposición y discusión de ideas derivadas de lecturas propuestas para ello.

La forma de trabajo se hará de la siguiente manera:

1. Se realizarán dos sesiones de trabajo entre los participantes invitados al seminario.
2. La primera sesión consistirá en una exposición general, a cargo del coordinador, de las intenciones, alcances y dinámica del seminario (ver calendario y programación de las sesiones).
3. En esa misma sesión se realizarán cuatro exposiciones temáticas, por parte de especialistas, que aborden antecedentes conceptuales necesarios para dirigir la revisión que se hará de la temática.
4. Al final de esta primera sesión se presentará una bibliografía mínima a revisar para la siguiente sesión (ver calendario y programación de las sesiones) relacionada con historias y personajes de la Bauhaus y HfG, la cual será objeto de discusión en dicha sesión. Si los participantes tienen sugerencias de bibliografía que nutran la reflexión, podrán hacerlas.

5. La segunda sesión estará dedicada a la revisión y discusión de la bibliografía propuesta bajo las condiciones que se especificaron en la primera sesión e intentando discernir evidencias de lo revolucionario.
6. La exposición que cada participante haga de la bibliografía revisada, será mediante la lectura de un escrito con una extensión de 4 cuartillas máximo o de 1000 a 2000 palabras. Ello servirá de base o estructura general del capítulo definitivo, que se desarrollara posteriormente para conformar el libro resultado del seminario.
7. De cada sesión se hará una minuta que registre lo señalado y sucedido en el seminario con la finalidad de socializar la información entre los participantes sirviendo ello también como insumo para la realización de los escritos finales.

### Calendario de sesiones

El seminario se llevará a cabo los días 6 y 20 de junio del 2017 en Casa Rafael Galván, Calle Zacatecas 94, Roma Norte, Del. Cuauhtémoc, Ciudad de México.

	<b>Martes 6</b>	<b>Martes 20</b>
<b>10:00 – 10:30</b>	Exposición general (coordinador)	Exposición por parte de los participantes (orden aún por designar)
<b>10:30 – 11:00</b>	Exposición revolución y marxismo (Claudia Mosqueda)	
<b>11:00 – 11:30</b>	Exposición libertad e Ilustración (Aarón J. Caballero)	
<b>11:30 – 12:00</b>	Exposición Constructivismo Ruso (Ingrid Fugellie)	
<b>12:00 – 12:30</b>	Exposición Hannes Meyer (Georg Leidenberger)	
<b>12:30 – 13:00</b>	Presentación de bibliografía	

## **Participantes**

Aarón Caballero, (coordinador) Doctor en Teoría e Historia del Arquitectura, UAM Cuajimalpa.

Andrea Marcovich, Doctora en Estética, Semiótica y Cultura del Diseño, UAM Xochimilco.

Blanca López, Doctora en Diseño, UAM Azcapotzalco.

Carlos Ortega, Doctor en Historia, CDCT, IPN.

Claudia Mosqueda, Doctora en Filosofía, UAM Lerma.

Georg Leidenberger, Doctor en Historia, UAM Iztapalapa.

Ingrid Fugellie, Psicóloga y Artista Visual, FAD, UNAM.

José Revueltas, Doctor en Diseño, UAM Azcapotzalco.

Luis Rodríguez, Doctor en Arquitectura, UAM Cuajimalpa.

María Isabel Alba, Doctora en Arquitectura, UMA, Málaga, España.

Ricardo López-León, Doctor en Ciencias y Artes para el Diseño, UAA.

Verónica Esparza, Doctor en Teoría e Historia de la Arquitectura, Docomomo Chile, Concepción, Chile.

David Caralt, candidato a Doctor en Teoría e Historia de la Arquitectura, USS, Concepción, Chile.

### 4. Conformación de la publicación derivada del seminario de investigación.

La publicación que deriva del Seminario Internacional de Investigación “Revolución y Diseño” es el resultado de reunir los resultados de investigación que sus participantes realizaron en torno a la temática planteada y la discusión conjunta que entre dichos participantes ocurrió.

Lo anterior generó una serie de escritos preliminares que contienen las inquietudes de investigación de los participantes y sus reflexiones en torno a ello, documentos que se presentan como anexo I.

La importancia del tema tratado, las posibilidades de desarrollo que tiene y la necesidad de abundar en él dada su complejidad, motivaron la realización de una segunda etapa en que se invitaron especialistas en las temáticas propuestas con la intención de esclarecer y

profundizar en aspectos que cada participante estuviera tratando de manera particular y en relación a la problema planteado.

La continuación del Seminario Internacional de Investigación “Revolución y Diseño”, al momento de la entrega de este documento, continua celebrándose y estará por concluir el 24 de noviembre, dejando como fecha de entrega para compilar los escritos de los participantes, el viernes 2 de febrero del 2018.

La convocatoria y dinámica del segundo Seminario Internacional de Investigación “Revolución y Diseño”, están detalladas como anexo II.

# **Anexo I**

**Escritos preliminares. Seminario Internacional  
“Revolución y Diseño”**

**Relación de escritos preliminares.**  
**Seminario Internacional “Revolución y Diseño”**

Aproximación histórica sobre la trascendencia de la Bauhaus dentro de los diversos momentos de la cultura en el siglo XX.

José Revueltas .....

La abstracción como experiencia y como herramienta política. El arquitecto Hannes Meyer y su “despertar” a la modernidad a inicios de los años 1920.

Georg Leidenberger .....

El espíritu revolucionario en el arte de los Shakers

Deyanira Bedolla .....

La Función Social del Arte en el núcleo del Diseño Moderno. William Morris y los intersticios de la saga revolucionaria

Ingrid Fugellie .....

El *proyecto* como Revolución

Aarón J. Caballero .....

R\_evolución o Rendición del diseño Moderno: Walter Gropius en la Graduate School of Design

Verónica Esparza .....

Revolución psíquica y creación: cuando el diseño contesta a las neurosis

Blanca López .....

**Nota:**

Los escritos preliminares no se anexan a solicitud de los autores. Para su consulta favor de solicitarlo al coordinador del seminario.

## **Anexo II**

**Segunda convocatoria. Seminario Internacional  
“Revolución y Diseño”**

# Seminario “Revolución y diseño”

*Trabajo y Liberación: Revolución*

Coordina Aarón J. Caballero Quiroz  
Departamento de Teoría y Procesos del Diseño,  
División de Ciencias de la Comunicación y Diseño.  
UAM Cuajimalpa

“... el principal deber de un revolucionario es impedir  
que las revoluciones lleguen a ser como son.”

Eduardo Lizalde

## **Objetivo**

Afinar y dar continuidad a aspectos destacados desde el inicio del seminario con la finalidad de esclarecer lo que se entenderá por *espíritu revolucionario* para contrastarlo con lo sucedido en la Bauhaus y en la HfG de Ulm, construido todo ello desde otras manifestaciones científicas, artísticas, políticas, sociales, filosóficas, etcétera, en las que es posible situar un fenómeno como el diseño.

## **Temática**

Las sesiones del seminario seguirán revisando la Bauhaus y la HfG de Ulm, tanto como objeto de estudio como unidad paramétrica, para derivar de ellas lo que está sucediendo contemporáneamente en ese mismo contexto geográfico, político, social, ideológico, tan cerca o tan lejos en el tiempo como sea necesario, con la intención de regresar de nuevo a las escuelas en cuestión para verificar dichos contextos en la génesis de éstas.

La segunda versión del seminario propone también revisar los contextos mencionados desde el concepto del *Trabajo*, en su acepción más ontológica, por ser una noción que permitirá comprender el diseño como una práctica que originalmente es entendida bajo un ejercicio trascendental de liberación y, en el sentido pretendido por la época, socialmente revolucionario.

De esta forma podrán exponerse en el seminario acciones y asociaciones, tanto científicas como culturales, que puedan ser leídas como labores de liberación del hombre socialmente representado tales como el Psicoanálisis y Gestalt, Constructivismo, Círculo de Viena, Escuela de Frankfurt, Marxismo, Ilustración, etcétera, así como colectivos y círculos de arte coetáneos, precedentes o consecuentes, como la Secesión Vienesa, Arts and Crafts, Escuela de Glasgow, Vanguardias, De Stijl, Expresionismo, etcétera, todo ello con la intención de construir un concepto socio-cultural e ideológico de lo revolucionario.

La temática específica de este seminario pretende dibujar una cartografía *ideológico-ambiental* con relación a *lo revolucionario*, dentro de la cual se sitúa el diseño y por la cual es posible señalar que esta actividad es configurada bajo una consigna como esa.

### **Dinámica**

A lo largo del seminario se realizarán exposiciones sobre los dos aspectos que incluye la temática específica que éste pretende abarcar: acciones y asociaciones, tanto científicas (escuelas, ideología, pensamiento) como culturales (arte, arquitectura, diseño y sus movimientos).

Cada sesión tendrá tres momentos:

- 1) La exposición de una temática especializada por parte de un invitado para cual contará con 1 hora. Para ello se le solicitará previamente a cada invitado una bibliografía relacionada con la temática a tratar.
- 2) La discusión de lo expuesto entre el invitado y los participantes contando para ello con 1 hora.
- 3) La exposición de los avances que los participantes hayan desarrollado sobre su propuesta de investigación hasta ese momento, con la finalidad de seguir afinándola y profundizando en ella. Esto se realizará a lo largo de 1 hora.

La invitación de especialistas en temas concretos tiene la intención de aportar al seminario y a las propuestas que hacen los participantes, elementos que las orienten hacia lo

revolucionario para así profundizar en el tema desde los intereses específicos que cada participante tiene.

### **Lugar y hora**

Las sedes para la realización del seminario son dos aunque el día de la semana, la hora de inicio y término, se mantendrán siempre iguales: los viernes de 11:00 a 14:00.

- Sede **Sala de Consejo Académico UAM Cuajimalpa**: 1 y 29 de septiembre de 2017.
- Sede **Centro de Difusión Cultural Casa Rafael Galván**: 27 de octubre y 24 de noviembre de 2017

### **Invitados y su temática:**

- Felipe Victoriano (Arendt/Comunicación en HfG de Ulm)
- Joaquín Medina (Tomas Maldonado) \*
- José Alberto Moreno Chávez (Alemania-Inglaterra)
- Luis Argudín (Kant/Libertad) \*
- Miguel Gasteasoro (República de Weimar) \*
- Pablo Romo (Revolución sin guerra/El Trabajo) \*
- Patricia Robles (Psicoanálisis/libertad)

### **Participantes**

- Aarón Caballero, (coordinador) Doctor en Teoría e Historia del Arquitectura, UAM Cuajimalpa.
- Andrea Marcovich, Doctora en Estética, Semiótica y Cultura del Diseño, UAM Xochimilco.
- Blanca López, Doctora en Diseño, UAM Azcapotzalco.
- Carlos Ortega, Doctor en Historia, CDCT, IPN.
- Claudia Mosqueda, Doctora en Filosofía, UAM Lerma.

- Deyanira Bedolla, Doctora en Proyectos de Innovación Tecnológica, UAM Caujimalpa.
- Georg Leidenberger, Doctor en Historia, UAM Iztapalapa.
- Ingrid Fugellie, Psicóloga y Artista Visual, FAD, UNAM.
- José Revueltas, Doctor en Diseño, UAM Azcapotzalco.
- Ricardo López-León, Doctor en Ciencias y Artes para el Diseño, UAA.
- Verónica Esparza, Doctora en Teoría e Historia de la Arquitectura, Docomomo Chile, Concepción, Chile.

### Programa (tentativo)

Sesión Viernes de 11:00 a 14:00	Invitado / Temática
1 de septiembre	Patricia Robles (Psicoanálisis/Gestalt)
29 de septiembre	Pablo Romo (Revolución sin guerra) * / José Alberto Moreno (Alemania-Inglaterra)
27 de octubre	Luis Argudín (Kant/Libertad) / Miguel Gasteasoro (República de Weimar) *
24 de noviembre	Felipe Victoriano (Comunicación HfG Ulm) / Joaquín Medina (Tomas Maldonado)

\* Su participación está pendiente de ser confirmada.

### Invitados



#### **Pablo Romo Cedano**

Doctorante en Derechos Humanos por la UNED, Madrid, España. Ha obtenido el grado de Licenciatura en Teología por la Universidad de Friburgo, Suiza y Licenciado en Filosofía en México.

Ha sido miembro fundador de diversos centros de Derechos Humanos en México y Presidente de organizaciones internacionales para los Derechos Humanos. Ha fungido como

asesor en comisiones nacionales de intermediación y es Miembro y Consejero de Servicios y Asesoría para la Paz A.C. (SERAPAZ) desde 1999. Coordinador del Observatorio de la Conflictividad Social en México (2005 - 2011). Es autor de diversos capítulos de libro entre los que destacan *La Criminalización de la Protesta Social en México* del 2008, *El Observatorio de la Conflictividad Social en México como Instrumento para la Transformación Positiva de Conflictos* del 2006 (en coautoría) y *Las Organizaciones de la Sociedad Civil y su papel frente al desplazamiento interno* del 2004. Ha generado un número abundante de Informes de Derechos Humanos para el conflicto político-social en Chiapas, artículos en revistas de investigación relacionados con temas de resolución pacífica de conflictos. Ha realizado algunas expresiones de Incidencia y Diplomacia Ciudadana en ciudades como Timor Oriental, Paquistán, Burundi, Ruanda, Albania, entre otros.



**Joaquín Medina Warmburg** (Cádiz 1970)

Ph.D. Architectural Theory, RWTH University, Aachen, Germany.

Arquitecto por la ETSA de Sevilla y en RWTH Aachen, Alemania. Actualmente es profesor de Historia de la Arquitectura y Desarrollo Urbano en la Technische Universität de Kaiserslautern, y Profesor visitante en Princeton University, dentro de la Iniciativa Princeton-

Mellon en Arquitectura, Urbanismo y Humanidades. Ha enseñado en varias universidades europeas y latinoamericanas desde 1997 como RWTH Aquisgrán, la Universidad de Wuppertal, el Maastricht de Academie van Bouwkunst y la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es jefe de la Catedra Walter Gropius DAAD, en Buenos Aires. Sus intereses de investigación incluyen Teoría e Historia de la Arquitectura y el Urbanismo del siglo XIX y XX. Sus análisis teóricos e históricos se basan en los procesos de cambio que la arquitectura y urbanismo han sufrido desde lo técnico y lo medioambiental, temas sobre los que ha publicado extensamente. El actual proyecto de investigación de Joaquín Medina, "Más allá del diseño industrial: arquitectura y medio ambiente en la interacción entre América Latina y HfG Ulm", está relacionado con temas ambientales en el mundo y procesos históricos específicos en América Latina en un contexto internacional.



**Patricia Robles Valenzuela**

Psicoanalista por el Círculo Psicoanalítico Mexicano (CPM), con Diplomado Superior en Afecciones Somáticas.

Es docente en el Instituto de Formación “Armando Suárez”, del CPM. Cofundadora del Instituto Antares A.C., miembro Asociado del CPM, Secretaria y Tesorera de la Junta Directiva del CPM, y Coordinadora de la Red Clínica de esta misma institución. Sus investigaciones son en torno a al estudio psicoanalítico del trastorno neurológico, la disfunción cerebral y los orígenes del psiquismo. Ha dictado diversos seminarios entre los que destacan “Signo, cuerpo, lazo social” en el CPM, sede Guadalajara, y “Lenguaje, cuerpo, subjetividad” en el CPM. Ha dictado diversas conferencias como “Freud y la neurociencia. Analogía crítica” y “Aproximación al estudio y tratamiento de las nuevas subjetividades”.

Es autora de *Signo, cuerpo, lazo social*. Editado por Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (En imprenta) y coautora de *Posmodernidad, psicoanálisis, hermenéutica. Aproximación al estudio y tratamiento de las nuevas subjetividades*, entre otros.



**José Alberto Moreno Chávez**

Dr. en Historia Contemporánea y Moderna por El Colegio de México y Posdoctorado en Historia y Estudios Globales por el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Freie Universität de Berlín.

Ha sido Fox International Fellow en el MacMillan Center para Estudios Internacionales en la Universidad de Yale y becario SEPHIS tanto en el Instituto de Estudios Peruanos (en Lima, Perú) como el Center for Social Studies en Calcuta (India). Actualmente es Senior Researcher en Conecta Cultura, investigando temas sobre el impacto social y cultural que conllevan los megaproyectos, a la par de desarrollar proyectos sobre responsabilidad social y gobernanza empresarial. Es investigador y docente especializado en temas de historia global moderna y contemporánea, con énfasis en los procesos culturales y políticos. También investiga temas referentes a la construcción de procesos globales con énfasis en las redes geopolíticas y el impacto de la modernización en las culturas locales. Ha sido docente en la Universidad Iberoamericana, el CIDE, la ENAH y El Colegio Mexiquense. Es autor del libro “Devociones

políticas. Cultura católica y politización en la arquidiócesis de México”, 1880-1920 (El Colegio de México, México, 2013); América Latina entre espacios: redes, flujos e imaginarios globales (en co-autoría con Stephanie Fleischmann y Cecilia Toussounian. Walter Frei Verlag, Berlín 2014) y Experiencias de modernidad (en co-autoría con Lilia Bayardo. El Colegio de Jalisco, Guadalajara, 2017).



Licenciado en Ciencias Políticas y Administración Pública por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Doctor en Filosofía Política por el Departamento de Filosofía del Derecho, Moral y Política de la Universidad Complutense de Madrid-España,

Es Profesor-Investigador en el Departamento de Ciencias Sociales de la UAM Cuajimalpa. Ha impartido cursos a nivel de licenciatura y posgrado en la UAM, la UNAM, la Universidad Iberoamericana y el Tec. de Monterrey y ha sido Profesor visitante en la Libera Università Internazionale degli Studi Sociali Guido Carli di Roma, Italia. Es miembro de la International Political Science Association (IPSA) y de la Asociación Latinoamericana de Ciencia Política (ALACIP). Entre sus publicaciones destacan los libros: El Vínculo de la Representación: Control y Retroalimentación entre Ciudadanos y Legisladores; Ciudadanía y Derechos Sociales en el Proceso de Integración Política de la Unión Europea, Las Transformaciones de la Política y los Nuevos Movimientos Nacionales.



**Felipe Antonio Victoriano Serrano**

Doctor en Estudios Culturales y Literatura Latinoamericana por la Universidad de Tulane, Nueva Orleans, EUA. Maestro en Ciencias Políticas con especialidad en Teoría Política por el Instituto de Ciencias Políticas de la Universidad de Chile.

Actualmente es Profesor Investigador Titular “B” del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la División de Ciencias de la Comunicación y Diseño en la UAM, Unidad Cuajimalpa. Candidato a Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Perfil Promep. Impartió clases de Teoría Sociológica, Sociología Política e Introducción a la Sociología en la Universidad ARCIS, Santiago de Chile. Fue,

además, Profesor Titular de Antropología para la carrera de Psicología de la Universidad Nacional Andrés Bello y la Universidad Bolivariana (Santiago de Chile). Instructor de literatura, lengua y cultura latinoamericana en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Tulane, (2000-2005). Ha publicado diversos artículos de investigación, siendo los más recientes "¿Se puede acaso saber sin ver? cuestiones sobre el saber y lo impresentable". (Cultura, Democracia y Sociedad, 1; Volumen:1: 18-25, 2016), "Pequeña historia crítica de la televisión". Adiós TV. El final de la televisión analógica, (SN; 93-103, 2015), 2011. 1. en Exclusiones en el contexto de una reflexión crítica, 9-22. Barcelona-Ciudad de México: Libro: Exclusiones: Reflexiones críticas sobre subalternidad, hegemonía y biopolítica, 2011. Es autor de los libros "*Vértigo de la política*". Chile: Escaparate Ediciones y Universidad de los Lagos, 2010 y "*Postales del Centenario. Imágenes para pensar el porfiriato*". México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2009.

**Lugares de un saber:  
arte, arquitectura y diseño**

**Aarón J. Caballero**

## **Presentación**

El libro que compila los siguientes escritos, es resultado de reflexionar en torno las posibilidades que tienen pensar el arte, la arquitectura y el diseño desde la consideración moderna que tienen en relación a la labor realizan, intentando poner de relieve las posibilidades trascendentales que ello conlleva para exhibir dichas labores desde su manifestación más esencial.

Un propósito como este deriva de la sospecha de suponer el arte, la arquitectura y el diseño como una forma en que el mundo tiene posibilidades de ser conocido, llevándolo a cabo con los elementos que le son propios y mediante los cuales no solo se distancian tales actividades entre sí, sino que además obtienen resultados muy precisos con los que es posible verificar la sospecha en cuestión.

Los ensayos proponen discurrir a lo largo de sus puntualizaciones, intentando evidenciar los elementos que pueden, por un lado, afinar sus objetos de reflexión como modernos, y por otro, como evidencias precisas de formas ontológicas de conocer el mundo. Sin embargo, cada propuesta de revisión que manifiestan los ensayos en ese sentido, no pretende ser un tratado axiológico o un trabajo científicista que diseccione tanto la modernidad como las formas que le son propias para conocer, sino que, epistemológicamente, aspiran a ser una provocación empírica que permitan conocer por el recorrido que desarrollan.

En ese sentido los ensayos se ordenan en un intento por establecer linderos entre las labores en cuestión a partir de los resultados que obtienen, pero acercándolas desde las búsquedas en forma de modernidad que hacen y porque fenomenológicamente comparten condiciones cognoscitivas.

Así, la primera parte, transita a través del cine y la literatura como pretexto de lo que entraña la modernidad como forma artística de conocer.

El segundo momento del libro, se conforma mediante la referencia de ejemplos paradigmáticos de la arquitectura pero que no son retomados por tal condición sino porque permite ello obviar en sus manifestaciones formales y materiales con la intención de poner el acento en el ejercicio cognitivo que hacen desde la modernidad que los determina.

El tercero y último apartado se constituye mediante la visión sistemática en que el diseño se estructura significativamente desde una posible forma de representarlo fuera de su lugar común: el uso de las tecnologías de la información para ofrecer una revisión actualizada de los modos en que conoce y se conoce modernamente.

Todo lo anterior es resultado de pretender esclarecer, desde una consideración epistemológica, los elementos que comparten el arte, la arquitectura y el diseño menos para llevar a cabo su labor en un intento por afinar sus estrategias de realización que por los intentos que hacen cada una por saberse situadas llevando a cabo su labor.

## Contenido

<b>Presentación</b> .....	3
<b>Sobre Arte</b> .....	44
Experiencia que sabe .....	44
«Causa adecuada» de «obrar» o la experiencia de «memorar» .....	52
Paradigmas de un imaginario moderno: la mujer como evocación de lo natural .....	63
U-Carmen. Un cuerpo <i>Ilustrado</i> o la posesión de la libertad .....	70
<b>Sobre Arquitectura</b> .....	5
Afecciones de ida y vuelta. Iluminaciones transcontinentales .....	5
El vértigo de la reproducción seriada o la deslocalización seriada .....	16
Estructuras maquinales que fabrican emplazamientos .....	27
Lo revolucionario de un monumento <i>inacabado</i> o la discontinuidad <i>pervertida</i> .....	35
<b>Sobre Diseño</b> .....	79
La condición informática del libro como texto, en la época de la imagen del mundo ...	79
Inteligir artificial o la significación técnico-moderna de mundo .....	91
La dinámica informacional de un plan productivo: Distrito 22@ Barcelona .....	104
La «técnica moderna» en el dibujo asistido por computadora .....	123

### Nota:

Los ensayos no se anexan debido a que son inéditos y no se encuentran aún bajo ningún proceso de dictaminación. Para su consulta favor de solicitarlo al autor del libro.

# Resultados de Investigación del Proyecto “Tentativa de una epistemología a partir del diseño”

Responsable: Dr. Aarón J. Caballero Quiroz

De acuerdo con el cronograma propuesto en el protocolo de investigación bajo el que se inscribió el proyecto en cuestión, se refieren los avances conseguidos hasta ahora.

En la primera etapa se propuso el afinamiento de la problemática planteada, así como la revisión pormenorizada de ésta.

Los primeros resultados que arrojó dicho afinamiento es un reporte de investigación que se presentó en un evento académico.

- **Reporte de resultados de investigación** que lleva por título “Consideraciones humanistas del diseño: la *asignatura* pendiente” para el para el 4º Coloquio Nacional de Investigación para el Diseño, se corresponde con la construcción de un primer discurso que señale una epistemología que humanice la práctica del diseño.  
**Ver constancia y reporte anexos.**

Lo anterior significó la base para la planeación de un primer seminario que discutirá las ideas expuestas y permitirá profundizar en el tema.



# "Consideraciones humanistas del diseño: La *asignatura* pendiente"

Aarón J. Caballero Quiroz  
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa  
acaballero@correo.cua.uam.mx

## **Resumen**

El trabajo desarrollado por la semiótica y la retórica asociadas al diseño, ha arrojado resultados que permiten ubicar al diseño en una posición privilegiada respecto de la construcción de sujetos y de la sociedad en la que se insertan. Sin embargo, las visiones que se tienen del diseño desde estas dos disciplinas, por su naturaleza moderna dejan fuera aspectos que contribuirían a humanizar el binomio en cuestión, sujeto social, en que puede ser pensado el hombre.

Por tales motivos se vuelve necesaria una revisión del diseño, desde el enfoque que aportan la semiótica y la retórica como formas de una epistemología. Lo anterior con la finalidad de completar el espectro bajo el que es posible entender al hombre en su consideración más humana y menos derivada de su racionalización.

## **Palabras clave**

Diseño, humanismo, semiótica, retórica, epistemología, modernidad

## **Introducción**

A manera de advertencias.

Las reflexiones que a continuación se exponen no pretenden poner en duda los logros conseguidos hasta ahora en relación a la enseñanza del diseño, aquellos acotados y probados en ese sentido, ya que son abundantes, evidentes y significativos los resultados que a la fecha han obtenido y han llevado la labor del diseño a las cotas conseguidas hasta ahora.

Por tal razón el trabajo que se presenta no es una respuesta a una problemática detectada, entre otras razones porque son los trazos de ciertos indicios sobre los que se abundará en un proyecto de investigación que se sigue en la actualidad. No es tampoco una crítica a ultranza de los autores y las ideas de estos, o un cuestionamiento de lo que probadamente, por todos los medios a su alcance, aseguran en sus trabajos.

Este artículo es un panorama general, acaso en la superficie cutánea de la labor, de la visión que está detrás de las posturas y que a la fecha definen la labor del diseño en su acepción más teórica.

El horizonte planteado en este trabajo por tanto se refiere a los ojos con que se mira la actual teoría del diseño, los problemas detectados por ella y en muchas ocasiones que se propone resolver.

Lo anterior es de suma relevancia ya que, por un lado, no se pretende dar marcha atrás con lo desarrollado por la actual teoría del diseño, entre otras razones porque este trabajo no alcanza aun los niveles de profundidad y exhaustividad que presenta toda la trayectoria manifestada en años, razón por la cual no pone en entre dicho los postulados y las teorías que constituyen.

Y por otro lado importa porque, de un planteamiento revisionista como el que se propone, es posible poner de relieve la consideración que los propios teóricos hacen del diseño, la consecuente caracterización de la labor que éste lleva acabo y de los destinatarios a los que dirige sus esfuerzos: profesionales del área y los llamados limitadamente usuarios.

Este escrito no carece de referencias o de elementos que arrojen luz sobre lo pretendido, a saber, destacar la visión que se tiene del diseño, sin embargo es una primigenia aproximación a un problema aun por plantear. No es una caracterización sino una revisión del pulso que manifiesta la actual teoría del diseño y en cierta medida, como consecuencia, sus incidencias en la enseñanza de la actividad. Y como toda toma de signos vitales, es apenas la definición de elementos que permitan diagnosticar una situación sobre la cual intervenir posteriormente, lo que a todas luces no sucedería ni en este escrito, ni acaso en las intenciones que manifiesta la investigación que da origen a este trabajo.

Las reflexiones propuestas son los primeros trazos de la mirada teórica que a la fecha ha observado al diseño de una y específica forma, a saber la científicista, y todavía más, productivamente aplicativa, lo que ha dejado de lado una visión humanista del quehacer que no puede reducirse a un estudio estadístico, experimental, comprobado, en suma predictivo, de las necesidades humanas por atender. No se espere por tanto definiciones o soluciones a una situación como esa, tan solo se expresaran los signos, aun por descifrar, de forma ensayística que dicha mirada manifiesta y que permitirán apoyar una investigación comprometida a abundar en las implicaciones de una visión como la que se expone a continuación en contraposición a una originariamente humanística que la teoría del diseño ha dejado pendiente de desarrollar en la misma proporción con que se manifiestan los estudios científicistas vigentes.

### **Antecedentes**

El 2 de octubre de 2014 dio inicio un seminario al interior del Departamento de Teoría y Procesos del Diseño de la UAM Cuajimalpa, que tenía como objetivo principal reconocer la problemática que comporta la enseñanza del diseño en la actualidad a través de distintas visiones y desde situaciones o conceptos muy puntuales que permitiera plantear dicha problemática.

Entre las participaciones vale la pena recoger las de Antonio Rivera (2014) y la de Matilde Breña (2014) menos por su indiscutible rigurosidad y experiencia en las temáticas tratadas, que por los aspectos que ellos recogen, relevantes para las reflexiones que aquí se presentan.

En la participación titulada *Desarrollo de las competencias argumentativas en los talleres de diseño*, Antonio Rivera (2014) apunta principalmente en dirección de las *competencias* (en concreto las argumentativas) con que los talleres de diseño debieran estar estructurados.

De dichas competencias, sin entrar demasiado en el detalle, llaman poderosamente la atención la visión bajo las que son tenidas en cuenta, factible de recoger en los señalamientos puntuales que hace Rivera, de los cuales se presentan a continuación algunos enunciados que incluía su presentación.

“La competencia: resolución acreditada de un problema derivado de una situación compleja”<sup>1</sup> (p. 5). Dicha competencia, aunque referida a una terminología propia de la pedagogía en boga, es leída en el contexto de los señalamientos que hace Rivera como una habilidad desarrollada en el alumno que concluyente en su validación proveniente de una situación no lineal o lógica.

Y en esta última característica vale la pena detenerse ya que, de los ojos que califican de compleja una situación, cualquiera que ésta sea, podría inferirse que hay situaciones sencillas y sin embargo, es posible afirmar que no hay situación, por pequeña que sea, que no manifieste la intervención de múltiples factores y de muy variada naturaleza, lo que comporta una consideración de las situaciones que se le presentan al diseño más amplia que la hecha anteriormente.

Por otro lado, la condición de *acreditada* que debe manifestar la resolución a la que se llegue y cumplir en términos de competencia, habla de una evaluación a la que debe ser sometida para garantizar, como Rivera (2014) lo afirma, su “pertinencia, su coherencia, su eficacia, su eficiencia”<sup>2</sup> (p. 5).

Lo anterior recuerda más a un sistema lógico en el que debe estar basada la competencia y aquellos aspectos que no pertenezcan a dicho sistema, por fundamentales que sean para que así ocurran, deberán quedar fuera de su posible consideración por obedecer más a la lógica que demanda el sistema que a la inclusión de factores que constituyen a la situación de la que se trata, lo que además la deja parcialmente representada en la propuesta de diseño.

A lo anterior Rivera (2014) señaló que una situación como esa ha sido señalada como *wicked problems* por Horst Rittel y Melvin M. Webber que, entre otras características, se define de esa manera por la condición que manifiesta de no ser representada, es decir que por su naturaleza compleja no es posible representarla en un sistema lógico y lineal.

La salida que propone Rivera (2013) para ello es la retórica, por ser ésta “un método que se utiliza cuando no hay método (...) ayuda a decidir cuando algo es, en principio, indecible” (p. 34). Lo que en intención complica un tanto la resolución que se dé a la situación de diseño que se presente ya que traducir ese “algo”, que en principio es “indecible” en un sistema lógico que lo represente, desmonta

---

<sup>1</sup> Cita tomada de la presentación que hizo Antonio Rivera en su exposición.

<sup>2</sup> Idem.

por completo la naturaleza que posee, entre otras razones, porque en su condición indecible resuelve lo que es y lo constituye: en esa característica de no poder decirse<sup>3</sup>, de no poder representarse.

Los motivos que subyacen en esa posibilidad de volver metódico lo indecible son precisamente los de volverlo producible ya que como es sabido en las prácticas que lleva acabo el diseño, solo lo metódico es factible de ocurrir cuando se ha conseguido traducir un hecho en premisas que lo representen y sobre los que exista cierto control para la obtención de un producto concreto, que en el caso del diseño es, nunca mejor dicho, un producto.

Esta característica no es una deficiencia del enfoque que se da a la práctica del diseño, aunque si subraya un carácter preminentemente productivo, práctico, aplicativo bajo el que se tiene en cuenta al diseño desde una óptica de competencias, es decir aquellos factores que se tomaron en cuenta para la propuesta resolutive y acreditada son aquellos que, por la consideración que se hace de ellos, es posible convertir en estándares, en premisas que contribuyan a constituir un sistema lógico que a su vez arroje, como ya se ha señalado, un resultado tan verdadero como las premisas que se acotaron.

Cuando se habla de un enfoque del diseño en las condiciones planteadas se está queriendo acentuar la consideración que se hace de la labor de diseño y en consecuencia del proceso que sigue así como del producto que se obtienen tanto como del destinatario al que va dirigido. No se pone en cuestión un proceder como este ni los resultados que arroja, solo se está intentando reflexionar sobre el punto de vista, los ojos con los que es mirado el diseño proponiendo para ello una revisión de su perspectiva así como de aquello que no aparece a simple vista.

Los señalamientos hechos por una apreciación sistemáticamente lógica son, y nunca mejor dicho, verdaderos y en tal condición obtendrá resultados igualmente verdaderos o, en términos que propone Rivera (2014), pertinentes, coherentes, eficaces y eficientes, y es ahí donde descansa su importancia, sin embargo y desde lo señalado anteriormente, son una consideración parcial de la propuesta de diseño, del proceso que lo concibe y de su receptor.

Tal carácter vale la pena destacarlo –y al hacerlo no se está desestimando– entre otras razones porque en gran medida ello funda y da sentido al diseño, pero si dirige los esfuerzos y la consideración que se hace de la actividad como si lo productivo ocupara por completo el espacio en que el diseño se resuelve.

---

<sup>3</sup> Por indecible ha de atenderse a lo que Giorgio Agamben (2014) refiere sobre el rito de iniciación Eleusino que alude a la incapacidad, no voluntad, de callar lo que presenciado en dicho rito, próximo precisamente la conocimiento como a su vez es parangonado por Aristóteles.

Para reforzar lo señalado, y acaso ampliar el panorama hacia donde pretenden llegar estas reflexiones, se retomara lo dicho por Rivera (2013) en su libro “La nueva educación en el diseño gráfico” para analizarlo y desentrañar la visión que se tiene del diseño.

En una consideración teórica de la labor que enseña el diseño, Rivera (2013) señala que en la actualidad se vuelve necesaria una “reformulación epistemológica de la disciplina” (p.39) lo que supondría asumir que una epistemología del diseño ya ha sido acordada o al menos conformada con una variedad amplia de posturas al respecto, desde la cual sea posible su reformulación. Sin embargo pocos son los autores y la literatura generada, los que se adentran en este tema opaco, no solo en sus caracterizaciones sino incluso por la pretensión de presuponer que del diseño es factible derivar una epistemología<sup>4</sup>.

En el caso anterior estaría, por referir solo un ejemplo de varios que existen y que son tomados como referente para ello, lo que Juan Acha (2004) señala en “Introducción a la teoría de los diseños”, en donde expone las formas que de alguna manera conoce el diseño desde su acepción estético-cultural aunque nuevamente, por la nomenclatura empleada para hacer el estudio comparativo entre artesanías, arte y diseño, está íntimamente, desde su vertebración, desde el punto de vista en que lo mira, influido por una postura productivista de abordarlos. Y ello no le resta importancia a la luz que logra arrojar Acha (2004) sobre el perfilamiento de una epistemología del diseño, aunque si pone de nuevo de relieve lo que se señala.

Por otro lado, y haciendo referencia a lo que Matilde Breña (2014) menciona en su exposición “La investigación y el pensamiento de diseño: desafíos para el aprendizaje”, en concreto sobre *design thinking*, sirve para reforzar lo que se ha estado apuntando, entre otras razones por ser ésta estrategia una tendencia creciente de abordar problemas complejos de diseño, bajo cierta sistematización y con la intención de obtener resultados eficientes y eficaces.

Al respecto Breña (2014) advierte que, para poder llegar a los señalamientos que hace sobre el *design thinking*, estableció un comparativo entre el *design* y esta otra forma del diseño, procurando “identificar la acepción o nivel de conocimiento que soporta el argumento” (p. 9)<sup>5</sup> del *design thinking*. La primer anotación que ella hace es que esta forma de diseñar manifiesta un “valor metodológico, en su forma externa de organizar el proceso de diseño” (p. 09)<sup>6</sup>, lo que apunta en dirección de la sistematización acusada en lo que va de este trabajo, aunque con el agregado de ser una manera

---

<sup>4</sup> No se afirma categóricamente que haya una epistemología del diseño dado que, entre otras razones, esa es la motivación para la investigación que se desarrolla actualmente y de la cual deriva este artículo. Tan solo es posible afirmar intentos por abordar el diseño epistemológicamente refiriéndolo en concreto a la labor que lleva a cabo éste.

<sup>5</sup> Cita tomada de la presentación que hizo Matilde Breña el día de su exposición.

<sup>6</sup> Idem

preeminentemente operativa de organizar el proceso de diseño, por lo que de *externa* tiene la forma en que lo lleva a cabo, es decir sin verse alterado por lo que aqueja a profundidad a una situación de diseño y si en cambio con la principal intención de volverlo más eficiente en su operación; de nuevo la productividad.

Y lo anterior se ve reforzado por lo que la propia Breña (2014) señala, en concreto de la versión que IDEO formula del *design thinking*: la cual es una “visión reduccionista [que] descarta aquello que no es importante para una estrategia de intercambio comercial” (p. 9)<sup>7</sup>. Y todavía más, abunda sobre esta intención de comercialización –léase eficiencia productiva en el proceso de diseño–, haciendo notar que el “*design thinking* utiliza la investigación como legitimación y posicionamiento comercial no para comprender y generar conocimiento” (p. 9)<sup>8</sup>.

Y sobre este último señalamiento es necesario reparar, porque ello atraviesa de inicio a fin lo que en este trabajo se intenta ensayar: la generación de conocimiento, y acaso la experiencia de éste dado el contexto trascendental desde el que se pretende revisar, que es a su vez desde donde el diseño puede también significarse para derramar sus bondades hacia la enseñanza de él, su ejercicio profesional y la constante revisión reflexiva que se haga de la labor que lleva a cabo.

Lo que se está queriendo decir es que una consideración productivista del diseño, si bien obedece al origen y razón de ser bajo la que se define el diseño, ésta no es la única forma en que puede desarrollar todos los beneficios que promete traer, ya que, históricamente hablando, el diseño, quedando representado por las escuelas dedicadas a la instrucción de éste por ser su principal objetivo la formalización de la actividad profesional, manifestaba otros aspectos fundacionales en sus orígenes al lado de los productivos.

Dichos aspectos se refieren a un esfuerzo por contribuir, de alguna manera, a la humanización de la sociedad: desde la satisfacción biológico-antropológico de necesidades hasta la trascendencia de los sujetos que la conformaban, pasando por todo el espectro de posibilidades en que puede incidir el diseño como la socialización, la afirmación de la subjetivación, entre otros.

### **Puntualizaciones sobre el diseño a partir de su institucionalización**

El diseño, como se tiene entendido hoy día, es consecuencia de una visión moderna de mundo dada la vocación que de siempre ha manifestado de ser una actividad sistemáticamente razonada, lógica y en constante diferenciación respecto de sus predecesores si se atiende a lo que Jürgen Habermas<sup>9</sup> dice

---

<sup>7</sup> Idem

<sup>8</sup> Idem

<sup>9</sup> La forma en que Habermas (2006) *figura* las pretensiones significativas de la modernidad, lo hace en torno al pronunciamiento de los primeros cristianos por llamarse a sí mismos *modernos* por saberse distintos de los romanos

al respecto. Aunque también lo es porque a su vez se sitúa en torno a acontecimientos históricos que manifiestan esto mismo, razones por las cuales se puede partir del supuesto de que el diseño es consecuencia de todo ello.

Muchas son las posibilidades de recorrer la línea, hacia atrás o adelante, para situar el origen del diseño así como la formalización de sus prácticas, en un quehacer claramente definido. La validez de su ubicación está íntimamente ligada a la fundamentación que se haga de ello con base en las intenciones que se tenga de subrayar algún aspecto de la actividad.

Por tal razón, y dadas las intenciones de este trabajo de investigación, el señalamiento de una posible génesis del diseño como se concibe, y por tanto se enseña y ejerce en la actualidad, es factible de ubicarse en la conformación de la *Staatliche Bauhaus* partiendo de dos aspectos que manifiesta, ahora tan solo señalados y a desarrollar más adelante.

Por un lado, el surgimiento de la Bauhaus como institución dedicada a la enseñanza, entre otros del diseño, ocurre en gran medida debido a que técnicas, conocimientos e intenciones de producción han colmado las prácticas referidas a este respecto –y llamadas diseño posteriormente– al punto de posibilitar su concreción en objetivos académicos.

Y por otro, la conciencia de todo ello que obliga a la institucionalización de la vida entendida desde lo productivo (práctica moderna por excelencia), a través de mecanismos que garanticen su consolidación tanto como su puesta en marcha, ya que solo habiendo alcanzado las cotas suficientes de reconocimiento, desde las esferas especializadas hasta su consideración más cotidiana, la creación de la Bauhaus es posible partiendo del supuesto que hace José Ortega y Gasset (1945): “las ideas se tienen pero en las creencias se está” (p.15).

Ese es el caso, por ejemplo, de la convocatoria que hace Le Corbusier en 1928 al primer Congreso de Arquitectura Moderna, los CIAM, que tiene como intención institucionalizar, a nivel internacional, la práctica de la arquitectura moderna para así volver su difusión más eficiente mediante su masificación.

Pero de igual manera, aunque en otro sentido, la maquinización del mundo (lo que es mucho más que hacer proliferar la máquina en cualquier latitud) como una consecuencia de haber traducido el mundo en formulaciones tales como la fuerza y su unidad de medida, por poner tan solo un ejemplo, traducen toda actividad que se realice en un acto medido y razonado que ante todo funcione.

La industrialización de la vida cotidiana, que a su vez es la consideración científicista de ella en estándares de producción que permitan producirla en su acepción más industrial, la vuelven entendible en términos de requerimientos y necesidades, y no en posibilidades de vida como lo intenta Le Corbusier (1998) al proponerlo con su aforismo “la maison comme une machine à habiter” (p. 200)).

Se decía anteriormente que visualizar la institucionalización del diseño a través de la Bauhaus debía hacerse desde la forma en que el mundo se mira así mismo, aunque también desde manifestaciones concretas en que este se muestra claramente moderno. Para poder apreciar lo anterior se indicará a continuación parte del contexto en torno al cual surge la Staatliche Bauhaus, consecuencia de los esfuerzos tirantes entre la consideración humanista de la industrialización y su acepción puramente productiva.

Hacia finales del siglo XIX el mundo industrializado trazaba la pertinencia de las labores que emprendía mediante la competitividad y las ganancias que obtenía de su producción, lo que obtenía primordialmente de una indiferencia declarada hacia el ornato como lo puso de relieve el Sistema Americano de Producción (SAP) (Rodríguez, 2011).

Sin embargo, en el continente europeo, y referido específicamente al Movimiento de Artes y Oficios, *Kunstgewerbe*, a finales de 1800, aunque tenía como principal objetivo la unificación de Alemania a través de las acciones en común que emprendieran y referidas a la transformación de procesos de manufactura, éstas no estaban consagradas exclusivamente a la satisfacción de necesidades sino a la congregación de una sociedad mediante ese hecho.

Es así que el discurso oficialista Deutscher Werkbund en 1907 es atravesado por la intención de transformar la manufactura artesanal en producción industrial para reparar la crisis bajo la que se encuentra sumida Alemania, económica y socialmente. De un discurso como ese, y en la figura de Hermann Muthesius, aunque de manera indirecta, es que años más tarde se impulsará precisamente la creación de la Staatliche Bauhaus.

Al finalizar la Primera Guerra Mundial en 1918, Alemania replantea su desarrollo debido a una segunda crisis, consecuencia principalmente de las sanciones impuestas, del rezago que dicha guerra le provoca y de la urgencia por atender necesidades básicas demandadas por el grueso de la población. Este giro que da el ánimo de su producción, centra sus esfuerzos en una eficiencia de los procesos de producción así como los productos que de ello derivan y, en consecuencia, del énfasis que deberán manifestar ambos en su funcionalidad.

Por su parte, y en cierta medida contraponiéndose a una situación como esa, intentando retomar los procesos productivos dedicados a la recuperación del hombre desde su humanidad, se encuentra el caso inglés del *Arts and Crafts* que fue sobre todo un esfuerzo humanista por no perder su tradición artesanal y mejorar en las ciudades condiciones laborales, tanto como de vida, entre otras razones, porque la industrialización de la vida cotidiana prometía masificarla y despersonalizarla.

Y regresando al territorio germano, aunque en torno al Círculo de la Secesión Vienesa, voces como la de Adolf Loos (2004) en escritos como “Ornamento y delito”, toman distancia de una producción reducida a la satisfacción de necesidades, ya que el verdadero delito que comete el ornamento no es

el señalado por el SAP norteamericano, sino el de propiciar una distracción que interfiere en la *construcción* del hombre, asociado claramente a consignas ilustradas como la señalada por Kant refiriéndose a esta *edad* del hombre: *liberarse de su culpable incapacidad de atreverse a pensar sin la tutela del otro* (Kant, 2006, p. 25).

Adolf Behne (1994) por su cuenta, al conformar su libro “1923. La condición funcional moderna”, introduce sus señalamientos en ese mismo sentido aunque desde la plástica, en tanto que decoración de habitáculos y artefactos, diciendo que es consecuencia de una necesidad por atender menos como pulsión biológica que como una *voluntad* íntima, trascendental.

Por otro lado, y bajo ese mismo ánimo humanista tratando de situar la Bauhaus dentro de un contexto que le precede y que en ese sentido que la influye en su conformación final, vale la pena destacar que como institución pedagógica deriva de dos escuelas que le preceden en la ciudad de Weimar: la Escuela Superior de Bellas Artes y la Escuela de Artes Aplicadas, ambas dedicadas a la formación de artistas con todas las implicaciones que ello conlleva al momento de destinar la labor que realizan consistente en la *creación* de hombres desde sus satisfactores espirituales.

Y para seguir delineando el perfil que dibuja la Bauhaus en las intenciones que tiene “más allá de la máquina” (Le Corbusier, 1998, p. 200)<sup>10</sup>, ésta surge expresionista y declina funcionalista bajo las siguientes aclaraciones.

El surgimiento de esta escuela entiende las acciones que llevará a cabo, formativamente hablando, desde la procuración que apela a un ánimo más personal e intuitivo del quehacer que emprende, a la par de la conocida consigna de volver *maquinales* los procesos en que ello se logra.

Por otro lado, el ocaso de la Bauhaus lo sorprende con una visión funcionalista de sus procesos de diseño aunque nunca bajo las intenciones que años más tarde manifestaran escuelas como la de Ulm, sino entendido más como una *estética de la máquina*.

Asociado a ese nacimiento y muerte de la Bauhaus se encuentra un hecho significativo que igualmente inicia y culmina en las mismas fechas, acaso como reflejo del rumbo que seguiría la formación de diseñadores años más tarde.

La Bauhaus es concebida en el mismo año que queda instalada la República de Weimar, 1919, con todo el ánimo liberal que fundaba la constitución que a su vez la instituía, y cierra el mismo año en que es revocada ésta, 1933, con las consecuencias racionalistas a ultranza que provocan dicha revocación.

Como todo hecho histórico, lineal en su cronología, divergente en la manifestación de sus acontecimientos, la enseñanza del diseño es posible suponerla dirigiéndose hacia la creación de la

---

<sup>10</sup> Señalamiento que Le Corbusier en su escrito “Casas en serie” de 1921

*Hochschule für Gestaltung* (HfG) o Escuela de Ulm en 1953, tras la desaparición de la Bauhaus, aunque con una mayor lubricación de la maquinaria productiva, debido principalmente a que es en la escuela de Ulm donde empezará a tenerse una visión sistemáticamente razonada del diseño en términos de la cientificidad que debe observar, volviendo así metódico su quehacer.

La formalización de un énfasis como este es posible asociarlo a las ideas que Tomas Maldonado (1954) introduce en su escrito “Ulm, ciencia y proyección”, donde subraya la visión razonada, predictiva y aplicativa que debe poseer el diseño en todo el proceder que lleva a cabo.

Muestra de ello es que el diseño y su formación no recibirán este nombre de forma oficial hasta que Tomas Maldonado pronuncia su conferencia en 1958, en el marco de la Exposición Mundial de Bruselas, titulada “Nuevos desarrollos en la industria y en la formación de diseñadores de productos”, en donde se asocian ya de manera indisoluble los términos de industria, diseño y producto, imaginario en que se soporta la concepción vigente del diseñador industrial.

Críticos e historiadores del diseño como Reyner Banham (1985), en los albores de la labor, asegura en 1959 que es imperativo eliminar de sus procesos, la carga expresionista que funda la Bauhaus: “en la evaluación de bienes de consumo masivo no está justificado el uso de la estética neoacadémica” (p. 288). Es así que métodos y metodologías cobran importancia para la enseñanza, práctica e incluso teorización de la labor que emprende el diseño.

Y haciendo referencia en concreto a su enseñanza, la inclusión de asignaturas como “Introducción a la Semiótica” dentro del plan de estudios, otorgaban cierto fundamento científico desde las consideraciones teóricas que el diseño podría manifestar, proponiendo implícitamente una objetivación de éste en una categoría, en una premisa lógica, como lo es su comunicabilidad.

Referencias y ejemplos como los apuntados hasta ahora, no son los únicos en que podría basarse una consideración productivista y sistemática del diseño, aunque si algunos de los más representativos de cómo la labor que éste lleva a cabo ha tendido a desarrollar con mayor profundidad esos aspectos hasta la fecha, dejando pendientes aquellos bajos los que también surgió originalmente su labor, a saber, los humanistas.

### **Una mirada originaria sobre semiótica, retórica, epistemología**

Teniendo en cuenta lo señalado en el apartado anterior respecto a los esfuerzos por dotar al diseño de un aparato científicista que lo coloque en medio de una consideración productiva de vida, se encontró en la semiótica los recursos esperados desde la categoría de comunicabilidad en que es posible pensar al diseño.

Sin embargo, y para seguir abundando sobre el supuesto planteado desde el inicio de estas reflexiones, la imagen que devuelve la semiótica al diseño hasta ahora ha sido preminentemente productivista, lo que favorecen más a la propia producción que al diseñador y usuario.

Por las características que distinguen al diseño, entre otras, una consideración sistemáticamente productiva en la forma de abordar su labor, ello no podría ser de otra manera ya que en dicha consideración descansa el sentido de su quehacer, lo que a todas luces es más una cualidad que un defecto a señalar, razón por la cual no se pretende despreciar lo conseguido por la semiótica al interior del diseño, tan solo poner al descubierto los aspectos pendientes de desentrañar dada la visión que ésta tiene en la actualidad y en torno a la comunicabilidad que persigue el diseño.

Para conseguirlo se vuelve necesario hacer una distinción que, aunque en apariencia sutil, establece condiciones para acusar los aspectos aun por desarrollar: la semiótica que se ejerce en la actualidad y en la que se apoya el diseño, es la consideración moderna de sí misma, desarrollada a partir del aparato analítico propuesto por Charles Sanders Peirce, en donde la principal característica que manifiesta es el énfasis que este filósofo pone en la resolución de confusiones conceptuales relacionadas con sus significado.

El distintivo de una labor como esa es el rigor metodológico con que se pretende resolver dichas confusiones de significado, entre otras razones porque solo así es posible acceder a dicho significado. Lo anterior no presenta ningún inconveniente, de hecho es lo que se esperaría mínimamente de un esfuerzo por conseguir una comunicabilidad pertinente, como en el caso del diseño y por acercar los términos de una y otra labor.

Sin embargo, como si de una línea de producción se tratara, el proceso de comunicabilidad mediante el cual se significa este hecho solo se pretende conseguir en dicho método, lo que deja fuera aspectos empíricos, fenomenológicos en los que también se construye significado, próximos a una consideración humanística de éste, por mencionar solo algunos.

La apuesta suicida de las prácticas del diseño por fundamentar una correcta significación de su labor y de los productos que genera en una metodología, ofrece resultados correctos, pertinentes, como ya se ha señalado, pero parcialmente humanizados.

Si lo que se pretende con el diseño y los productos que arroja su labor es una auténtica y acaso pertinente consideración de quien los demanda indirectamente, no se está haciendo una lectura completa de los significados y contrario a lo que se supone, se está incurriendo en una confusión conceptual relacionada con el sentido, en suma y paradójicamente, aquello que Peirce procuró resolver.

Para poder abordar de una mejor forma lo expuesto hasta ahora, conviene tomar distancia respecto de la semiótica y sus pretensiones, asumiendo el sentido que ésta persigue como formas y modos de

conocer, entre otras razones porque formas y modos son el origen que tiene la semiótica según la teoría de las ideas de Platón.

El sentido que manifiesta el *verdadero* conocimiento es próximo precisamente a la *episteme* y en consecuencia ajeno a la *doxa* según lo manifestado por Aristóteles, precisamente porque el rigor con que se accede a él desata condiciones en que solo ocurre el conocimiento en tal condición, lo que no sucede con la *doxa*.

Cabe mencionar, sobre estas puntualizaciones, que la *episteme* señalada por Aristóteles no es el conocimiento mismo, sino las condiciones en que es posible *asistir* a él, entre otras razones porque esta distinción establece una distancia entre lo que actualmente se entiende por conocimiento respecto de lo que se entendía en la antigüedad.

Al igual que con la semiótica, la actualización de la epistemología, adjudicada a Karl Popper entre otros, pone el acento en los métodos así como en los fundamentos que éstos tienen para legitimar el acceso al conocimiento, entre otras razones porque de alguna manera serán los métodos, una vez más, las condiciones sistemáticas de producir conocimiento.

En apariencia no existe diferencia alguna entre la *episteme* antigua y la epistemología moderna sin embargo, y sin entrar en detalles, abordándola de nuevo tan solo desde la óptica con miras al conocimiento, la epistemología moderna, la de Popper, entiende el conocimiento como el *resultado* concreto de un proceso lógico-cognitivo que solo es obtenido mediante una serie de funciones (entendidas en esos mismo términos) muy en el ánimo de las neurociencias.

Mientras que en su acepción más clásica, y apoyados en la teoría de las ideas de Platón referida líneas arriba, la epistemología es posible parangonarla a la *dialéctica* en tanto que forma superior del acto de conocer, en donde el conocimiento *acontece* en esa dinámica de ida y vuelta e ida otra vez en que se resuelve la dialéctica, por lo que nada más habría que esperar de su práctica, entre otras razones porque en ella, el conocimiento verdadero, era conjurado místicamente, Aristóteles en “*De philosophia*”.

En la antigua Grecia, y partiendo del supuesto corriente de que epistemología es la *forma* científica del conocimiento, ésta es un tipo de saber exhaustivo en que se conoce, de nuevo más a la Aristóteles desde sus *modos de ocasionar*, que deberá ser igualado a un rigor metodológico, propio de la ciencia moderna, la cual es posible representar precisamente en el método bajo el que procede.

Para la ciencia moderna lo verdadero es lo lógico, es decir un método adecuado, acaso pertinente, por recoger términos que al diseño le son propios, por el que se espera un resultado verdadero bajo una lógica formal<sup>11</sup>.

En cambio, para la ciencia clásica lo verdadero es lo ontológico en tanto que lo verdadero se despliega en el acto mismo de llevar a cabo la ciencia.

La ciencia moderna acude a los métodos para conocer, muy en el ánimo de lo propuesto por Tomas Maldonado para hacer del diseño lo que se espera de él: una práctica pertinente.

Por su parte la ciencia clásica entiende que es *en* su proceder que se conoce, por lo que deberá ser pensado más como un acto reflexivo que prescinde de signos sensibles y de presupuestos, por un descubrimiento de la relación entre las *ideas*.

El conocimiento no será por tanto de algo sino el propio, el de sí, acto mediante el que situarse y con el que significar el mundo.

Y este es el enfoque que se intenta referir sobre la semiótica, aunque también sobre la retórica por legitimar ésta última en la actualidad la pertinencia que se busca al diseñar.

Tal es el caso de la semiótica propuesta por Gui Bonsiepe (1993) quien hace un planteamiento del diseño a partir de juicios sobre él constituidos y que podrían formularse de la siguiente manera: Actores + relaciones mediante interfaces + contexto que valide la evaluación = pertinencia.

La posibilidad de traducir una de sus ideas principales en una ecuación como esta, refiere una postura positivista y prácticamente predictiva sobre el modo en que el diseño procede así como los requerimientos en que se piensa.

Y como se ha aclarado, con un señalamiento como este no se está descalificando una conclusión como esta, consecuencia de años comprometidos de investigación, es solo que a la larga, y dicho por el propio Bonsiepe (1993), una formulación como esa termina por prestar sus bondades a la comercialización a ultranza de productos derivados diseño.

En el caso de la retórica, que en sus esfuerzos procura esclarece lo percibido, termina de igual manera por formular el acto mismo de conocer.

Tal es el caso de Hanno Ehese (2009) en el diseño quien se expresa de esta actividad como un enfoque complejo sobre la labor que lleva a cabo que requiere una mayor comprensión de conceptos y referentes, razón por la cual se precisan fórmulas que puedan representar la forma en que actúan entre sí conceptos y referentes.

---

<sup>11</sup> Un aspecto de dicha lógica que conviene rescatar es que, entre los estudiosos de esta disciplina, la lógica forma es conocida como una forma técnica o artificial lo que apunta en dirección de ser una práctica se resuelve en su operatividad y funcionalidad esencialmente.

La retórica aristotélica entiende que el discurso resuelve ontológicamente a quien lo pronuncia, dejando expuestas sus intenciones claramente endógena y de una forma pragmática que tiene como principal característica ocurrir *ahí-delante* y descansando en quien lo acomete, sucediendo mientras sobreviene, en términos bajo los que piensa Martín Heidegger.

La retórica moderna en cambio, basa sus prácticas refiriéndolas principalmente a los contenidos e intenciones de convicción, lo que manifiesta una visión exógena tanto como aplicativa, otorgando importancia a lo que sucede objetualmente.

El sentido de la retórica aristotélica ocurre en el acto mismo de cometer el discurso, en la importancia del discurrir.

En la retórica moderna el sentido ocurre en la formulación del discurso, importa por tanto el discurso mismo.

Bajo esta óptica, y recurriendo a lo que Aristóteles (2002) refiere precisamente a en la “Retórica”, en diseño ambas, semiótica y retórica, son planteadas en realidad “por intención” (p. 39) (como la sofística) que no “por ciencia” (p. 39) (como la dialéctica).

La diferencia entre una y otra vienen a subrayar lo que hasta ahora se ha tratado de construir a lo largo y ancho de este trabajo: el planteamiento que hace el diseño desde la semiótica y la retórica moderna, con la intención de lograr la pertinencia prometida, ocurre *por intención*, es decir por la finalidad que persigue que es, desde el planteamiento que la mayoría de diseñadores hacen, la pertinencia misma en la que presumiblemente va implícita la consideración humanista de quien diseña y de quien recibe los beneficios de lo diseñado. Lo que no necesariamente es así por el empeño que se pone en obtener la pertinencia como principal, y en ocasiones, único resultado.

Desde una práctica como esa se deja de lado por tanto una práctica del diseño que podría hacerse también desde la semiótica y la retórica, aunque con un planteamiento “por ciencia” que jamás será lo mismo que pretender volver al diseño una ciencia ya que, según lo señalado por Aristóteles, una práctica del diseño “por ciencia” sería auténticamente por el acto mismo del conocer que es más un asunto ontológico en el que desde de luego, diseñador y usuario, están considerados humanísticamente, lo que es sin lugar a dudas el principal y único objetivo de la labor que realiza, al menos originariamente considerados.

### **La otredad del diseño actual. Una visión profundamente humanística**

En el diseño, enfocado desde las visiones esencialmente modernas que le ofrecen la semiótica y la retórica, hace descansar la pertinencia en ella misma, o lo que es igual, dan importancia a la pertinencia como si de un resultado de lógica formal se tratara, siguiendo las aspiraciones de Tomas Maldonado sobre el diseño industrial, a su vez como si de una línea de producción se tratar y de la

que importa sobre todo el producto resultante, nunca el proceso productivo salvo por el resultado que arroja.

Un ánimo como ese detenta resultados tan propositivos como aquellos de los que disfrutamos hoy día, en todos los ámbitos que abarca el diseño bajo sus múltiples fisonomías. Sin embargo ha dejado fuera, por el exceso de razón que contiene la mirada que incorruptible los observa producirse, como panóptico de Bentham, la consideración profundamente humana que debiera estar contenida en la pertinencia que a su vez debe ostentar.

Y la consideración humana a la que se hace referencia –a propósito de panóptico– es la que Michel Foucault (2001) plantea a través de “Las palabras y las cosas” en donde discurre por sus 375 páginas (dependiendo de la edición que se trate) sobre la lejanía que ha trazado la consideración razonada, lógica, formal, que el hombre ha hecho de sí mismo, representada en el conocimiento que pretende sobre este hecho.<sup>12</sup>

A cambio de eso Foucault (2001) dice sobre el *modelo* en que debiera pensarse el hombre, que se parece más a “un extraño duplicado empírico-trascendental, ya que es un ser tal que en él se tomará conocimiento de aquello que hace posible todo conocimiento” (p. 301), lo que señala en dirección de un conocimiento que mientras modela y *construye* a lo Heidegger es que va conociendo, sobre sí mismo y a un tiempo *en* sí mismo, “conocimiento a partir de los contenidos empíricos que son dados en él” (p. 310).

Porque el conocimiento, que en verdad conoce, aquel hasta el que intenta llegar el diseño, y más específicamente, el que intenta enseñar la pedagogía del diseño, también debiera estar contemplando un conocimiento en tanto que “estética trascendental: conocimiento con características anatomofisiológicas... en la nervadura del cuerpo”(...) (Foucault, 2001, p. 310) y como “dialéctica trascendental: conocimiento con características históricas, económicas y sociales... en el interior de las relaciones que se tejen entre los hombre” (Foucault, 2001, p. 187).

Porque es ahí donde todo se resuelve, ni más cerca ni más lejos, en la transpiración de la vida exudada por los poros que se abren al conocimiento, derramándose hacia esa vida íntima que se urde entre las relaciones que entre todos se establecen, de nuevo cerca o lejos.

Si el diseñador profesional, el que enseña tanto como el que aprende, aspiran a conformarse desde el sentido propuesto por una semiótica y retórica en su versión moderna “se borra este discurso clásico en el que el ser y la representación encontraba su lugar común, entonces... aparece el hombre con su

---

<sup>12</sup> Por respeto a Foucault y en consonancia con lo dicho en este trabajo, aunque también con el autor en cuestión, se pide una disculpa por el acto contradictorio conscientemente cometido, al decir que algo como “el hombre ha hecho de sí mismo”, ya que la imagen que una frase como esa construye dejar fuera la consideración humanista sobre la que versa este trabajo.

posición ambigua de objeto de un saber y de sujeto que conoce: soberano sumiso, espectador contemplado” (Foucault, 2001, p. 195).

Y una vez más, es ahí donde acechando espera el inconveniente de suponer al hombre, al objeto del diseño, al actor de diseño, representado en una línea de producción, en un silogismo: en esa ambigüedad que presumiblemente esclarece de forma cognitiva pero que solo nubla una humanidad. Una humanidad *condicionada* por Hannah Arendt (2005) en tanto que estado bajo el que acontece el hombre, en una *vita activa*: en *labor*, en *trabajo*, en *acción*.

Una humanidad *aterrizada* por lo que *hace*, que a fin de cuentas es lo que en realidad “lo hace: en la tierra, debajo del cielo, entre los mortales y delante de los dioses” (Heidegger, 1994, P. 131). Como la raíz etimológica de humanidad lo pone de relieve, *humis: tierra, anus: pertenencia, -dad: cualidad*, es decir en su cualidad de ser humano solo en la medida en que pertenece a la tierra.

Los sentidos que tienen los discurso sobre el hombre, esos que son enseñados en las escuelas de diseño, ha sembrado de propuestas de diseño cada vez con una mayor pertinencia conforme se avanza en los estudios de semiótica y retórica dedicados a ello. Es por eso que, antes de seguir avanzando y quedar en la imposibilidad de alcanzarlos, es necesario dar el primer paso de muchos que aún faltan, camino de una amplia humanización del diseño.

Se advirtió desde el inicio, en la introducción así como a lo largo de cada uno de los apartados desarrollados, que en realidad lo que se estaba señalando de lo que hasta ahora se ha desarrollado en torno a la teoría del diseño, útil para la enseñanza de esta labor, es la visión, la mirada que se tiene sobre el diseño lo que no es un tema menor ya que, bajo la óptica de lo que se ha referido, la mirada que se arroja sobre todo quehacer devuelve una imagen coherente con los ojos que la acometen.

María Noel Lapoujade (2006) lo señala así respecto de lo que esa mirada, a la que se está haciendo referencia, en realidad mira: es una mirada como la apolínea, certera pero distante. La de Narciso, embelesada por la belleza de su auto referencialidad pero en la que parece ahogado. La de Tiresias, que sin ojos ve en un espacio y un tiempo todavía inexistentes.

Todos ellos a la vez y cada uno por su cuenta, ven “lo no visible... en el desierto interior, ven lo no visible: acto supremo de la visión” (Lapoujade, 2006, p. 178).

Y los ecos de eso mismo resuenan en *La República* de Platón, referido precisamente a la educación que, aunque en ese texto este referida a la que impartirán los gobernantes, es la misma y otra que la pretendida por el seminario que convocó el Departamento de Teoría y Procesos del Diseño, ya que en esencia, la educación está destinada a crear hombres, consagrada al conocimiento.

En ese sentido “no existe el arte de infundirle la visión, sino el modo de procurar por todos los medios que la adquiera quien posee el órgano” (Platón, 2009, p. 219). Absténganse por tanto los esfuerzos

que pretenden hacer ver incluso a quienes no poseen el órgano, lo que señala en dirección de un conocimiento no objetivable, formulado, sino vívido.

“la educación no es tal como algunos afirman y proclaman que es; afirma, creo, que cuando no hay ciencia en el alma, ellos la introducen, como quienes introducen vista en ojos ciegos” (Platón, 2009, p. 221).

## **Bibliografía**

- Arendt, H. (2005). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Aristóteles. (2002). *Política*. Madrid: Editorial Gredos.
- Aristóteles. (2002). *Retórica*. Madrid: Editorial Gredos.
- Banham, R. (1985). *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona: Paidós.
- Behne, A. (1994). *1923 La construcción funcional moderna*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Bonsiepe, G. (1993). *Las siete columnas del diseño*. México: UAM-A.
- Ehse, H. (2009). *Diseño con fundamento retórico*. México: Centro de Estudios Avanzados en Diseño, A.C.
- Foucault, M. (2001). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- Gadamer, H-G. (2012). *Verdad y Método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Heidegger, M. (1994). *Conferencias y artículos*. Barcelona: El Serbal.
- Kant, E. (2006). *Filosofía de la Historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lapoujade, M. N. (2006). *La imaginación estética en la mirada de Vermeer*. México: Herder.
- Le Corbusier. (1998). *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe.
- Loos, A. (2004). *Escritos I 1897 – 1909*. Madrid: El Croquis Editorial.
- Maldonado, T. (1993). *El diseño industrial reconsiderado*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ortega y Gasset, J. (1945). *Ideas y creencias*. Argentina: Espasa-Calpe.
- Platón, (2009). *La República*. Madrid: Ediciones Akal.
- Rivera, A. (2013). *La nueva educación del diseñador gráfico*. México: Editorial Designio.
- Rodríguez, L. (2011). *El diseño antes de la Bauhaus*. México: Editorial Designio.

3<sup>er</sup> Coloquio internacional

LAS **TRANS**

**FOR**

**MA**

**CION**

**ES**

La División de Ciencias de la Comunicación y  
Diseño a través del Departamento de Teoría  
y Procesos del Diseño

Otorgan la presente  
constancia a:

**Aarón Caballero Quiroz**

Por su participación como ORGANIZADOR  
del 3er Coloquio internacional

**Las Transformaciones del diseño  
desde sus evidencias**

del  
**DISEÑO**  
desde sus  
evidencias

10 y 11 de noviembre de 2016, UAM-Cuajimalpa



  
Dra. Mariana García López  
Directora de la División de Ciencias  
de la Comunicación y Diseño

  
Mtro. Octavio Mercado González  
Jefe de Departamento  
de Teoría y Procesos del Diseño



## CONVOCATORIA

División de Ciencias de la Comunicación y Diseño

Departamento de Teoría y Procesos del Diseño

### 3er Coloquio

**“Transformación del diseño desde sus evidencias”**

**10 y 11 de Noviembre de 2016**

#### **Antecedentes**

El diseño, representado a través de sus prácticas profesionales, docentes, experimentales, teóricas, deja la sensación de estar atravesando por una transformación en la demanda que se hace de éste tanto como de los procedimientos que la práctica ejerce.

Por ciertas sintomatologías que manifiesta, dicha transformación pareciera referirse a una depuración de sus formas esenciales que han empujado a algunos a urgir la reformulación de sus prácticas y enseñanzas, y a otros más proponer definitivamente un diseño distinto respecto de los específicos que se ejercen a la fecha.

Las evidencias de lo anterior requieren ser señaladas antes, acaso simultáneamente, de la proposición de reformulaciones y formas distintas de hacer diseño con la intención de acusar la sintomatología que manifiesta la práctica en la actualidad, para así dirigir mejor las iniciativas antes citadas.

Algunas de esas evidencias se refieren, cada vez con mayor frecuencia, a que la concepción y concreción de lo diseñado debiera ser competencia de todos los que de alguna manera se ven involucrados en las incidencias que previsiblemente tiene. No es privativo de los especialistas en el tema como exclusivos autores intelectuales, sino también de quien es el destinatario final de las propuestas de diseño, así como de quienes hacen posible su materialización.

Por otro lado, la consideración de un usuario ampliamente visualizado, desde sus capacidades físicas, sensoriales, emotivas, afectivas, sociales, subjetivas, trascendentales, etc., ha desplazado el centro del diseño, de encontrarse en el

objeto resultante hasta quedar ubicado en quien lo usa, poniendo de relieve que la práctica deberá configurar sus formas de proceder ante la demanda que todo ello le hace.

A la par de lo anterior, el diseño entendido como sistema desde el proceso que sigue para realizar su labor, necesariamente se transformará a su vez en alguno de los factores o elementos que lo caracterizan. Ello automáticamente reconfigura la dinámica bajo la que opera e incluso podrían dejar al descubierto la esencia en que se define, evidenciándolo acaso más como sistema de pensamiento que solo como una labor técnica.

Por último, y referido más al uso que corrientemente se hace del término diseño, coincidiendo con lo referido anteriormente sobre la apropiación que el usuario ha hecho de él, la inclusión del vocablo diseño en distintos ámbitos del quehacer del hombre, propios y ajenos, especializados o intuitivos, pone de relieve que el diseño forma parte de un imaginario, de una cultura moderna más que referir tan solo una práctica relativa a los formados desde sus habilidades.

## **Intenciones**

Partiendo del supuesto de que, aunque diversificado en sus especialidades (industrial, gráfico, de espacios, etc.), el diseño se manifiesta en una sola pieza, es posible pensar en un núcleo duro que obvia, por un lado, en los productos que generan y en ese sentido que le dan sus diversas nominaciones, y por otro que ello lo sustrae de elementos formales y circunstancias contextuales para pensarlo en estado puro, como un elemento de la tabla periódica que, de acuerdo a lo que manifiesta su número atómico, es posible experimentar con él, caracterizándolo desde los resultados que arrojen sus conductas y en ese sentido orientar posteriormente los enlaces que podría propiciar de acuerdo a su materialidad molecular.

Una imagen como la anterior, que supone el diseño sólido y estable, autoriza a estas reflexiones ponerlo a prueba desde las características físicas que lo definen a nivel molecular, desde ese núcleo duro e indivisible.

Por lo que una convocatoria como la que se hace no pretende abordar el tema de la composición o constitución nuclear del diseño hasta no hacer las pruebas conducentes sobre las *propiedades físicas* que presumiblemente tiene, lo que posteriormente permitiría dar los primeros pasos camino de ese esclarecimiento compositivo y que a todas luces sería tema de otra convocatoria.

De momento se trata de saber hasta dónde las influencias adversas bajo las que se ejerce el diseño lo hacen superarse así mismo en franca *resiliencia*. Hasta dónde sus capacidades *plásticas* le permitirán una deformidad sin que pierda sus características intrínsecas. Hasta dónde ciertas afectaciones exógenas logran

transferirse a los diversos elementos y factores que constituyen al diseño, determinándose así su *conductividad*. O bien hasta dónde sus capacidades *elásticas* le permiten ser estirado para regresar después a su forma original.

## **Mesas de trabajo/discusión**

- La **resiliencia** del diseño: el diseño es competencia de todos los que de alguna manera se ven involucrados en las incidencias que previsiblemente tiene. No es privativo de los especialistas en el tema.
- La **plasticidad** del diseño: la consideración de un usuario ampliamente visualizado ha desplazado el centro del diseño de encontrarse en el objeto resultante hasta quedar ubicado en quien lo usa.
- La **conductividad** del diseño: el diseño entendido como sistema necesariamente se transformará si a su vez alguno de los factores o elementos que lo caracterizan se transforma.
- La **elasticidad** del diseño: la inclusión del vocablo diseño en distintos ámbitos del quehacer del hombre, propio y ajeno, especializado o intuitivo, pone de relieve que el diseño forma parte de un imaginario.

# **Las transformaciones del diseño desde sus evidencias**

**Aarón J. Caballero  
Deyanira Bedolla  
Compiladores**

**EDCU**

## Presentación

El diseño, representado a través de sus prácticas profesionales, docentes, experimentales, teóricas, deja la sensación de estar atravesando por una transformación en la demanda que se hace de éste tanto como de los procedimientos que la práctica ejerce.

Por ciertas sintomatologías que manifiesta, dicha transformación pareciera referirse a una depuración de sus formas esenciales que han empujado a algunos a urgir la reformulación de sus prácticas y enseñanzas, y a otros más proponer definitivamente un diseño distinto respecto de los específicos que se ejercen a la fecha.

Las evidencias de lo anterior requieren ser señaladas antes, acaso simultáneamente, de la proposición de reformulaciones y formas distintas de hacer diseño con la intención de acusar la sintomatología que manifiesta la práctica en la actualidad, para así dirigir mejor las iniciativas antes citadas.

Algunas de esas evidencias se refieren, cada vez con mayor frecuencia, a que la concepción y concreción de lo diseñado debiera ser competencia de todos los que de alguna manera se ven involucrados en las incidencias que previsiblemente tiene. No es privativo de los especialistas en el tema como exclusivos autores intelectuales, sino también de quien es el destinatario final de las propuestas de diseño, así como de quienes hacen posible su materialización.

Por otro lado, la consideración de un usuario ampliamente visualizado, desde sus capacidades físicas, sensoriales, emotivas, afectivas, sociales, subjetivas, trascendentales, etc., ha desplazado el centro del diseño, de encontrarse en el objeto resultante hasta quedar ubicado en quien lo usa, poniendo de relieve que la práctica deberá configurar sus formas de proceder ante la demanda que todo ello le hace.

A la par de lo anterior, el diseño entendido como sistema desde el proceso que sigue para realizar su labor, necesariamente se transformará a su vez en alguno de los factores o elementos que lo caracterizan. Ello automáticamente reconfigura la dinámica bajo la que opera e incluso podrían dejar al descubierto la esencia en que se define, evidenciándolo acaso más como sistema de pensamiento que solo como una labor técnica.

Por último, y referido más al uso que corrientemente se hace del término diseño, coincidiendo con lo referido anteriormente sobre la apropiación que el usuario ha hecho de él, la inclusión del vocablo diseño en distintos ámbitos del quehacer del hombre, propios y ajenos, especializados o intuitivos, pone de relieve que el diseño forma parte de un imaginario, de una cultura moderna más que referir tan solo una práctica relativa a los formados desde sus habilidades.

Partiendo del supuesto de que, aunque diversificado en sus especialidades (industrial, gráfico, de espacios, etc.), el diseño se manifiesta en una sola pieza, es posible pensar en un núcleo duro que obvia, por un lado, en los productos que generan y en ese sentido que le dan sus

diversas nominaciones, y por otro que ello lo sustrae de elementos formales y circunstancias contextuales para pensarlo en estado puro, como un elemento de la tabla periódica que, de acuerdo a lo que manifiesta su número atómico, es posible experimentar con él, caracterizándolo desde los resultados que arrojen sus conductas y en ese sentido orientar posteriormente los enlaces que podría propiciar de acuerdo a su materialidad molecular.

Una imagen como la anterior, que supone el diseño sólido y estable, autoriza a estas reflexiones ponerlo a prueba desde las características físicas que lo definen a nivel molecular, desde ese núcleo duro e indivisible.

Por lo que libro como el que se presenta a continuación no pretende abordar el tema de la composición o constitución nuclear del diseño hasta no hacer las pruebas conducentes sobre las *propiedades físicas* que presumiblemente tiene, lo que posteriormente permitiría dar los primeros pasos camino de ese esclarecimiento compositivo y que a todas luces sería tema de libro distinto a este.

Bajo un supuesto como este, las investigaciones que se presentan a continuación se ordenan bajo cuatro consideraciones diferenciadas respecto de las *propiedades físicas* que el diseño podría manifestar.

El primer apartado pretende saber hasta dónde las influencias adversas bajo las que se ejerce el diseño lo hacen superarse así mismo en franca *resiliencia*.

El segundo busca saber hasta dónde sus capacidades *plásticas* le permitirán una deformidad sin que pierda sus características intrínsecas.

El tercer momento de este libro muestra como ciertas afectaciones exógenas logran transferirse a los diversos elementos y factores que constituyen al diseño, determinándose así su *conductividad*.

Y por último, el cuarto apartado, exhibe las capacidades *elásticas* del diseño que le permiten ser estirado para regresar después a su forma original.

## Contenido

<b>Presentación</b> .....	3
<b>Resiliencia</b> .....	6
El mandala de la resiliencia del diseño: la noosfera de los diseñadores	
Gabriel Simón .....	6
Traducción, palabra y resiliencia del texto mexicano	
Max Matus .....	26
<b>Plasticidad</b> .....	57
La importancia de la experiencia de usuario para el diseño de sistemas interactivos	
Rocío Abascal .....	57
Arte y Diseño: ¿Negociar la diferencia?	
Ingrid Fugellie .....	72
¿Cómo importan los usuarios? La "transitología" del diseño	
Maya Georgieva .....	84
<b>Conductividad</b> .....	98
Diseño o la mente en movimiento	
Blanca Estela López .....	98
Conductividad creativa en el diseño	
Ricardo Sosa .....	113
<b>Elasticidad</b> .....	124
El Leguaje Extendido del Diseño	
Andrés Amaya .....	124

El Endodiseño como una perspectiva para el desarrollo de comunidades

María del Pilar A. Mora, María Gabriela Villar ..... 134

Apuntes sobre el diseño desde la Historia de la Tecnología. La invención de un ser mexicano a través de la arquitectura escolar de las primeras décadas del siglo XX

Carlos Ortega ..... 147

**Nota:**

Los trabajos en extenso no se anexan a solicitud de los autores. Para su consulta favor de solicitarlo a los compiladores del coloquio.