

La investigación en diseño y la academia: ¿un nuevo contexto?

El presente artículo es una revisión de la conferencia dictada el 4 de octubre del 2012 en Villa de Leiva (Colombia), en el marco del “4SID - Cuarto seminario de investigación en diseño”, bajo el título: «Aquel frágil reto humanista al que llamábamos diseño». Para no alterar el sentido circunstancial de la reflexión que contenía la conferencia, se ha preferido mantener su forma de exposición inicial.

Miguel Mallol E.
profesor de la Universidad de
Barcelona
miquelmallolesquefa@ub.edu

Recibido: Febrero de 2013

Aprobado: Julio de 2013

Resumen

La investigación en diseño es todavía una actividad joven. Se podría plantear que ha pasado dos épocas: en la primera, la investigación se concentraba solamente en la indagación teórica y propiamente no ofrecía más que su objetivo de generar el proyecto de diseño. La segunda etapa estaba fundamentada en la integración del diseño en el debate de las profesiones que se había generado en los años cincuenta, una vez la industria de producción de bienes de uso cotidiano empezó a plantearse sus posibilidades de continuidad: el proyecto de diseño podría resolver tal continuidad en el planteamiento de un constante progreso mediante procedimientos más operativos y creativos. Actualmente se puede considerar la hipótesis de si la investigación en diseño no está pretendiendo resolver también un debate entre el humanismo y la tecnología en tanto que debate actual de la academia científica respecto a su condicionamiento financiero.

Palabras clave: Ciencia, debate ideológico, diseño, factor humano – factor técnico, investigación.

Research in Design and Academie: A new context?

This article is a review of the conference offered on October 4, 2012 in Villa de Leyva (Colombia) as part of the “4SID – Fourth Research Seminar in Design” with the title “That fragile humanistic challenge we call design”. In order not to alter the circumstantial sense of the reflection the conference implied, its initial presentation form has been maintained.

Key words: Science, ideological debate, design, human factor-technical factor, research.

Abstract

Research in design is still a young activity. It could be stated that it has gone through two periods: in the first period, research was centered only in the theoretical inquiry and it exactly did not offer more than its general objective of generating the design project. The second period was based on the integration of design to the professions debate which had originated in the fifties, once the daily use good productive industry started to consider its continuity possibilities: the design project could solve such continuity in the proposal of a constant progress through more operative and creative procedures. Presently, the hypothesis whether research in design is not pretending to solve also a debate between humanism and technology while the present debate of the scientific community about its financial conditioning occurs, can be considered.

Introducción

Lo que les voy a presentar a continuación tiene por objeto plantear una hipótesis (o un inicio de investigación para una hipótesis) sobre las circunstancias que han impulsado la investigación en diseño.

En resumen, se trata de proponer que la investigación en diseño ha pasado ya por dos largas etapas de la historia, si consideramos el compromiso que ha contraído su objeto de estudio, el mismo diseño, de articularse con las condiciones culturales, económicas, sociales y políticas en las que pretendía establecerse como disciplina proyectual.

La primera de estas etapas no tendría propiamente un tratamiento de investigación. Quizás el término más adecuado fuera el de indagación para la construcción de las tesis que deberían legitimar y fomentar la actividad del diseño.

La segunda parte sería la de la imagen idealizada de la ciencia moderna (aunque no solo de ello): es aquí donde la investigación toma este término (“investigación”) como criterio fundamental para su desarrollo. Su objeto de estudio se debate sobre los procesos de trabajo del proyecto de diseño, especialmente en arquitectura, urbanismo, diseño industrial (que poco más tarde pasa a llamarse sintomáticamente “diseño de producto”) y más tarde también el diseño gráfico, el diseño de indumentaria, de imagen corporativa, etc.

La primera de estas etapas tendría como telón de fondo de legitimación el debate ideológico entre la industrialización (las dos primeras revoluciones industriales) y la cultura: la indagación teórica lo era como empeño de dar su específico aporte a dicho debate. La segunda, continuando con el mismo telón de fondo, se centraría sin embargo en la profesionalidad del diseño¹, con el intento de fundamentarlo o de establecer una crítica, un estudio de sus límites.

En la medida en que este relato de las dos etapas tuviese aceptación, aunque fuera solamente en su carácter hipotético, podríamos empezar a pensar en lo que caracteriza la investigación en diseño en la actualidad. Sin olvidar su pasado, su compromiso con la cultura y con la legitimación profesional de su actividad proyectual, sería posible proponer un nuevo escenario para la actualidad, en la que los debates anteriores encuentran un nuevo campo de maniobra en los debates generales sobre la academia. La transformación de las universidades desde los años setenta en USA, en los ochenta y noventa en ámbitos de influencia anglosajona, y actualmente en Europa, han generado un movimiento intelectual sobre el mismo sentido de la cultura y el papel de la academia que todavía está en su más alto nivel de intensa incertidumbre. La investigación del diseño podría aportar ahí su ya significativa experiencia en tanto que el diseño ha subsistido siempre con un firme y claro compromiso con la vida cotidiana, con la historia y con las ideologías.

Legitimidad específica de la investigación en diseño

Todavía está vigente el debate sobre la ciencia del diseño que se generó en la escuela de Ulm en los años sesenta del pasado siglo. El escarmiento disciplinario que supuso el cierre de la escuela en 1968 no apagó el debate entre el humanismo y la ciencia de la tecnología industrial; a la inversa, lo abrió a lo que llamamos globalización e incluso demostró que era una preocupación que ya venía de muy lejos y que afectaba a muchos ámbitos de la cultura y, por supuesto, de la política. Buena parte del diseño se ha nutrido, y sigue nutriéndose de aquellos debates pendientes que han seguido repitiéndose insistentemente, renovando de forma constante su formulación. El apresurado acto de responsabilidad administrativa que negó los espacios de la escuela a aquellos jóvenes del 68 no podía entender que un debate sobre la cultura de aquella magnitud y transcendencia no se cierra con una *simple decisión*, como si se tratara de un capricho de indolentes inadaptados. A todas las decisiones precipitadas sobre la realidad les

ocurre siempre lo mismo: pierden la complejidad de la totalidad de aspectos que en cada instante se fusionan entre sí y esa realidad no queda nunca apartada, simplemente aparece de otra forma. La escuela misma había sido fundada como homenaje a los hermanos Scholl, jóvenes estudiantes asesinados por su antinacismo, y por ello estaba asentada en la raíz de una extrema exigencia de rigor intelectual que se ha convertido en una constante interpelación para cualquier otro centro académico de diseño.

Y no solo para los centros académicos: esta interpelación, este llamamiento a hacer frente a la cuestión sobre lo humano y lo técnico, se repite fácilmente, como exigente control humanista, en cualquier otra apresurada resolución que podamos tomar cuando creemos poder decidir que algo sobre el diseño ha pasado a ser obvio y resuelto. Esto mismo me ocurrió en un cándido pronunciamiento que realicé en el segundo Congreso de Historiadores y Estudiosos del Diseño de La Habana en el año 2000. Me parecía evidente que, después de tantos años de propuestas teóricas sobre la legitimidad, coherencia o sentido del diseño como cultura del proyecto en las sociedades industrializadas, pensaba que el diseño ya no podía creer más en tesis salvadoras a las que afiliarse, ni en pequeños grupos de adhesión ni como movimientos mundializados. Aparentemente el diseño había aprendido de sus propias debilidades y, a partir de aquel momento, lo que era necesario desarrollar (creía yo) eran estudios menos vehementes, —sin preceptores que guiaran su proceder—, y que, bajo la disciplina de la academia humanista, fueran generando la comprensión del mismo diseño y de sus posibilidades de instrumentación y consistencia en el ámbito general de la cultura occidental. El público asistente en La Habana agradeció demasiado el sentido político de mi afirmación y solo unos pocos amigos me señalaron lo que me estaba dejando en el tintero: por las mismas razones que yo aducía, ahora, en vez del diseño, sería la academia sobre el diseño la que necesitaría teorías sobre las que desarrollarse. Ese también era y es el debate pendiente de la escuela de Ulm. Lo que ha ocurrido desde entonces, lo que ya estaba ocurriendo en aquel momen-

to, era, como es de suponer, mucho más complejo. Quizás se dejaría describir así a modo de resumen: (1) la desindustrialización de la Europa occidental y en cierta medida también de los Estados Unidos; (2) la aparición de los llamados países emergentes, productores muy competitivos —incluso con escenarios de esclavitud— que, a su vez, son nuevos consumidores voraces de la producción masiva, pero que no sufren aquellos determinantes reflexivos de la crisis romántica frente al frenesí dramático de la revolución industrial que caracterizan de forma indisociable al mismo diseño; (3) el diseño en sí mismo considerado como marca existente a la que copiar —como se copian las marcas de productos de lujo—, y que se asocia a la tecnología de la gestión empresarial como hecho dado, como una mera técnica más de decisión en la que han desaparecido totalmente los devaneos de la generación de alternativas, donde la creatividad ya no es una actitud sino una aptitud de determinados personajes místicos especialmente eficaces en la inflexibilidad del *marketing*.

Con este nuevo escenario, con el diseño como hecho desproblematizado, dado en una especie de naturalismo, como la naturaleza nos da las flores o las montañas, los mentores del diseño, los antiguos y los nuevos —que ni siquiera son proyectistas—, tienen un nuevo terreno de desarrollo en lo que les gusta llamar “estudios culturales”, —cuando no en el mismo *marketing*—, legitimando sus propuestas a partir de la idea de que el valor cultural de algo lo da el juego de la estadística de su significado en los consumidores.

Parecen ya completamente desvanecidas las pretensiones de comprensión y propuesta cultural de aquellos proyectistas inquietos —diseñadores, diríamos—, que, a pesar de su evidente debilidad (vulnerabilidad) profesional, siempre quedan calificados de sospechosos delincuentes que pretenden robar la cartera al incauto consumidor con vacilantes pócimas estéticas. Sin teorías, y sin la posibilidad de pronunciarlas, el mismo diseño se ha vuelto un ridículo capricho de indolentes inadaptados a los que deben cerrarse las puertas, especialmente si no son capaces

de demostrar su rentabilidad en ese mundo de la industrialización de la copia, del comercio del *download alegal*. Sin embargo, eso ya lo sabía el diseño desde hace mucho tiempo, desde sus orígenes. Basta recordar a William Morris, ya consciente en 1885 de que este sonreír burlón frente a lo extravagante del diseño es, de hecho, una mueca agria que no llega nunca a la carcajada; es conocedor de que contiene también una honda amargura ante la esperanza naufragada en los decretos tácitos sobre lo real.

El diseño no ha pretendido nunca salvar al mundo, no ha sido nunca tan ingenuo como aducen algunos para ridiculizarlo: su fina y modesta inteligencia sabe que algo muy significativo se pierde en el frenesí lógico del mero cálculo técnico. Aunque no sepa qué es, se pone a trabajar para recuperarlo, incluso a veces en insignificantes detalles de lo proyectado, para ir comprendiéndolo o simplemente para ir generando formas de entenderlo.

El lento avance hacia la academia

Esta fragilidad consciente, esta decisión modesta, pero extremadamente exigente de asumir su responsabilidad intelectual, ha llegado también al estudio académico contraviniendo mi ingenua afirmación del año 2000. Vamos a verlo con algo más de detalle.

Los años cincuenta fue el momento de madurez de aquellos que habían propuesto sus teorías antes de la segunda gran guerra. No desaparecieron los fundamentos teóricos, pero su carácter de valor se moderó para dejar pasar a los procedimientos y las tesis sobre las propuestas formales. El funcionalismo o el tecnologismo orgánico tomaron el camino de un diseño y de una academia que todavía hoy está pendiente de que la historiografía construya su discurso global, para la comprensión de su significación, alcance y transcendencia.

[Una historiografía que deberá construirse indispensablemente con expertos en campos hasta ahora ajenos: la ingeniería (metodología del proyecto, tecnologías del plástico, construcción estandarizada,

transistorización, electrónica y diagramas de programación, etc.); la matemática (teoría del caos, fractales, teorías de sistemas y complejidad, análisis y álgebra topológica, etc.); filosofía (estructuralismo, teoría de la comunicación, hermenéutica, filosofía crítica, . . .); y la “psicobiología” (Wukmir, Maturana y Valera, Bruner, Bateson, etc.). Aunque la historiografía del diseño nació precisamente en esta época y estableció el nombre “design” para referirse a eso de lo que hoy hablamos, aquellos pioneros de la historia del diseño todavía se quedaron —con plena consciencia— en el confinamiento del funcionalismo como valor, en una celda que aún hoy no ha sido abandonada.

Sin embargo, esa moderación de propuestas teóricas no significó un cambio a favor de la investigación; aunque articuladas en el trabajo proyectual del diseño, continuaban siendo tesis de fundamento para la actividad del proyecto, no investigación en sentido estricto.

Y lo mismo sucedió en los exuberantes años sesenta, en los que la nueva generación se rebeló contra las limitaciones que se imponían como madurez humana los que habían vivido una o las dos grandes guerras. Los años sesenta significaron un cambio muy revelador de la visión de la nueva generación: nos llevaron a la visión “procesualista” de la cultura a partir de los procesos de su generación, con la metodología y la creatividad como nuevos conceptos clave.

El feroz debate entre las posturas creacionistas y las metodologistas, —que pretenden sustituir lo ideológico por lo social-científico—, asumían el reto de reemplazar la mirada de los “objetualistas” —y de sus caducos enfrentamientos, todavía de raíz política, entre formalismos y funcionalismos— con una nueva forma de legitimidad centrada en los procesos.

Sin embargo, de ninguna manera estos estudios sobre los procesos configuraron entonces lo que debería señalarse como investigación académica, por más que sus protagonistas quieran hoy defenderlo como tal. No dejaban de ser propuestas teóricas —ya mundializadas— ante la situación de una industria que necesitaba creer y hacer creer en el progreso infinito —como el de la ciencia y su método— para seguir produciendo productos cuando el mercado ya estaba saturado en Europa Occidental y los USA.

Así como el funcionalismo inmediatamente anterior a la Segunda Gran Guerra tenía como contraste así como el funcionalismo inmediatamente anterior a la Segunda Gran Guerra tenía como contraste al Art Déco que le permitía distinguirse a pesar de llevarlo incrustado en el formalismo de sus obras, la nueva visión metodologista se determinaba como seriedad o exuberancia procedimental, con el *Styling* y el delirio de un modelo para cada año, como telón de fondo, como “cancelador” de la misma necesidad se supervivencia de la industria.

Como decía Gui Bonsiepe relacionando claramente estos dos principios de diseño — Styling y metodologismo—: «[El Styling] Metodológicamente parte de la superficie del producto y se queda allí mismo». Bonsiepe, Gui. (1982). A “Tecnologia” da Tecnologia. Inovação tecnológica e desenho industrial. São Paulo. Trad. Cast. (1985). El diseño de la periferia. Debates y experiencias. Barcelona/México: Ed. Editorial Gustavo Gili, S.A.

Lo que sucedió desde finales de los años sesenta y principios de los setenta hasta el 9 de noviembre del 1989 fue el cambio a una nueva forma de “objetualismo”. Los cientos de trabajos sobre los procesos de la metodología o sobre los de la creatividad acabaron por generar la imposibilidad de su estudio y puesta en práctica. Si lo miramos desde nuestra actual perspectiva, el resultado fue injusto para muchas interesantes propuestas, pero en resumen se podría afirmar que globalmente el recurso por la legitimidad procedimental acabó siendo la legitimidad del “todo vale”.

La perplejidad ante el salto creativo y su “esencia indeterminada” se volvió estudio del tipo (Tipología, Patterns, Diagramas constructivos, etc.) y la gran influencia de los nuevos estudios lingüísticos sobre semiótica. Sin embargo, y a pesar de que dichos estudios sí eran investigación en sentido estricto, su aplicación al diseño no derivaron inmediatamente a una verdadera actividad de investigación hasta mediados de los ochenta. A partir de este momento, además de la historiografía del diseño, se abrieron paso nuevos campos de estudio académico que se centraron mayormente en la crítica de la misma teoría del diseño y sus conceptos clave.

El proceso de creación de un ámbito de investigación había sido lento: las propuestas teóricas para dar sentido a la práctica en el proyecto se fueron convirtiendo en ensayos monográficos, como lo muestra, por ejemplo, la colección de artículos editados por Kepes en seis volúmenes entre los años 1965 y 1966 llamado «Visión y Valor» reuniendo a muchos de los estudiosos que han acabado constituyendo la tradición fundamental de la actual investigación en diseño.

La consideración del origen de la investigación sobre diseño solo a partir de mediados de los años ochenta puede parecer demasiado estricta. Creemos que pensar en un origen anterior sería no comprender la situación cultural de los años anteriores, sería un anacronismo. En efecto, el importante artículo de Juan Carlos Tobón en *Actas de Diseño*² recuerda los textos de Nigel Cross (2007) y Nigan Bayazit (2004) en los que se afirma la aparición de la investigación de diseño ya en los años sesenta, en el formato de metodología de diseño³. Pero, a nuestro entender, tienen una visión del diseño demasiado exclusiva desde el proyecto de ingeniería, con su correspondiente soporte del rigor tecnológico como fundamento determinante del diseño⁴.

El mismo Nigel Cross reconoce:

*Se podría decir que la investigación del diseño llegó a la edad adulta en la década de los ochenta; desde entonces hemos visto un período de expansión a través de los años noventa hasta hoy mismo.*⁵

266

De todos modos ambos artículos ya son de este siglo y muestran la preocupación por la investigación en diseño como algo mucho más actual (que, por supuesto, no solo se concentra en ámbitos anglosajones. Basta recordar la investigación que realizan ustedes aquí, en Colombia)⁶.

La expresión “investigación en diseño” (con la preposición “en”, en vez de “sobre” o “de”), es, a nuestro entender, muy adecuada para representar este lento origen y a su vez este debate que reconoce que estos estudios deben partir de la inquietud

teórica que nace en la práctica del proyecto y que, por eso mismo incluye los requisitos de la tradición investigadora de la academia humanista en la que el proyecto, como proyecto en sí mismo de civilización, es uno de sus principios. En el artículo citado, Juan Carlos González Tobón nos alienta en este sentido: la investigación en diseño debe vincularse “con” el desarrollo proyectual del diseño (González, 2012: 168).

La investigación del diseño no se resuelve con una simple adopción de los artefactos y su uso cotidiano en los individuos y sociedades como objeto de estudio. No todo artefacto proyectado es diseño. Las inquietudes culturales en el proyecto son las protagonistas (son las que lo convierten en diseño) y son ellas y su crítica las que deben marcar la visión de estos usos.

Pero esta es solo una dirección del debate que mencionábamos anteriormente; la tradición de las investigaciones humanistas también exigen su papel en la investigación “sobre” el diseño. La crítica cultural, sea reflexiva o contextual, tiene ya una larga tradición que no puede olvidarse. Este debate entre lo que nos ofrecen las teorías operativas y la tradición de la investigación crítica [entre teoría y crítica] es la fragilidad consciente del estudio académico.

Las afirmaciones de Nigel Cross y Nigan Bayazit sobre el origen metodológico de la investigación en diseño muestran el requerimiento de partir de la experiencia del diseño en la misma actividad profesional del proyecto. Pero el proyecto incluye mucho más que el control de lo previsible, esto sería solamente una dirección de la discrepancia creadora de esta investigación; la otra dirección, la que nace también en el proyecto como crítica de la cultura, tiene la fuerza suficiente para tensar sin desfallecimiento la cuerda de dicho debate⁷.

Una vez más vemos cómo el debate entre técnica y humanismo vuelve a aparecer, pero ahora no sólo directamente sobre los objetos de uso proyectados sino

también en la misma concepción de lo que es la investigación en diseño, en la misma academia. Tenían razón mis amables amigos en La Habana.

El acondicionamiento de la investigación

Sin embargo, actualmente concurren otros factores críticos en la concepción de la investigación en diseño. Si solo se tratara de un debate entre lo técnico y lo humanista la solución sería simple (de hecho técnica): establecer equipos de investigación multidisciplinarios que determinen sus temas y objetos de estudio y que lleven a cabo sus investigaciones en las que se muestre el debate existente en el seno del mismo equipo y se intente expresar su significado, su sentido. Estas investigaciones podrían ser meramente teóricas, teórico-prácticas o incluso vincularse a experiencias (estudios de caso) de proyectos concretos.

Concebir estos equipos parece una tarea totalmente fácil. Pero, sabemos por experiencia que no lo es. Hoy por hoy la evolución de la investigación del diseño que hemos podido experimentar directamente, parece ir por otros caminos. La investigación en (o “sobre” o “del”) diseño no nace solamente de su evolución histórica: es también producto de una exigencia administrativa de las mismas facultades universitarias de diseño. Si el diseño es una especialidad de formación universitaria ya no basta con el control de la eficacia de sus planteamientos académicos en la realidad profesional de cada ámbito económico (exigencia que, por supuesto, no se cumple en ninguna parte y no se puede cumplir por que nace de una definición profesionalista del diseño, cuando el diseño no es ni ha sido nunca una actividad adaptable al contrato profesional, en tanto que contrato público).

Ahora debe mostrarse la existencia de una investigación académica que dé soporte a la posibilidad de otra forma de eficacia: la patente (o la obra simplemente innovadora, es decir el cambio de valor de algo). Deben fundarse equipos de

diseño con investigaciones cuya indexación dé crédito de su valor académico y económico, cuando se descarta ya el profesionalismo. Si ser profesional del diseño es hoy ser capaz de convencer del cambio de valor cultural-económico de propuestas individualizadas a partir de la imagen de un riesgo personalizado, es decir solitario;

[La teoría de diseño ha fragmentado la cantera de su sentido universalista hasta ser la apuesta solitaria entre la vida (el reconocimiento momentáneo de insondables instancias superiores) o la muerte (el fracaso de la indiferencia) en cúmulos de pequeños granos de arenilla en un todo informe, entrópico y estrictamente transitorio].

Si eso es así, entonces

la academia tiene ahora la oportunidad de asentar el registro de esta investigación teórica, como si fuera el último recurso de legitimidad. Y debe hacerlo para su mismo asentamiento. Lo que caracteriza la investigación en diseño actualmente es la necesidad de las mismas académicas, de las mismas facultades, de hacerse sentir como tales en la competencia comercial que les atañe como entidades culturales y sociales. En su misma lucha de supervivencia puede utilizar la experiencia del diseño para defender su particularidad: la de la academia y la del diseño. Si las primeras investigaciones en diseño hubieran debido realizarse sobre propuestas de humanismo y cultura, si las segundas (a partir de los años sesenta) hubieran atravesado la teoría de la profesión (ver Donald Schön), la actual investigación en diseño debe plantearse en el camino de la teoría de la academia.

Es precisamente ese camino el que han emprendido muchas de las investigaciones que hoy se defienden a sí mismas como investigaciones en diseño. La academia debe legitimar el sentido de las investigaciones afianzándose como tal, en su antiquísimo debate entre la operatividad técnica y el humanismo de sus formaciones y sus propuestas. En muchos casos cree haber encontrado un ámbito propio, exclusivo para dicho debate: el “diseño para todos”, el *Design for*

the World, el eco-diseño, el diseño para campos de refugiados o damnificados... Se utiliza en este caso los mismos argumentos que han convertido en arena a la teoría de diseño, especialmente el argumento que pretende defender lo común frente al diseño para la élite.

Pero el diseño para lo común es otra forma de pretensión de contrato público como lo era el profesionalismo: la responsabilidad sociocultural no define al diseño, como tampoco la ética. Esos son requerimientos universales que están comprometidos en cualquier actividad. El diseñador no es el proyectista bueno; el investigador en diseño no es el investigador bueno. Se piensa en una actividad proyectual con un interés incuestionable basado en el concepto de vulnerabilidad: instrumentar el refuerzo de las regiones, las ciudades, los colectivos o incluso a las personas individuales frente a la debilidad existente o previsible de origen físico, social o psicológico. ¿Quién puede cuestionar este objetivo que es, de hecho, un imperativo ético, humanitario?

Sin embargo, el diseño no se define con esta decisión apresurada de resolver el problema; que ahora es el problema de la academia respecto el humanismo (que no es humanitarismo) y lo técnico. ¿Qué papel, qué legitimidad tiene el humanismo en nuestras tecnocráticas universidades? Esta es la pregunta que ahora hace suya el diseño en tanto que, dentro de sus límites, desde siempre se la ha planteado como necesidad de concordia.

El diseño no requiere fortalecimiento que puede parecer que va a darle la ética ante lo imprevisto; su debilidad no es circunstancial, es consustancial a su indeterminación. Como si se tratara de una copa de cristal, si la reforzamos deja de ser tal copa. El diseño no es débil, es frágil y su fragilidad es síntoma de su presencia. Como el cántaro del cuento, el que va a la fuente y al final, con tanta insistencia llega a romperse: si es de plástico reforzado ya no es el mismo cuento. Recordemos a los hermanos Scholl: no debemos confundir el humanismo, que

es civilización y barbarie, con el humanitarismo. Mediante la idea del compromiso social —un recurso metodológico— no podremos desactivar la energía del proyecto que se presenta al diseño, no podremos convertirlo todo en mera técnica de solución de necesidades claramente diagnosticables⁸.

Un ejemplo:

En el texto “La ciudad no es un árbol” aquel metodólogo diseñador Christopher Alexander lo expone con claridad en el caso de una ciudad:

Hay el horrible ejemplo de la ciudad disociada en el que se aísla a las personas jubiladas del resto de la vida urbana. Se está dando con mayor frecuencia en las ciudades para ancianos como la de Sun City, en el desierto de Arizona. Esta separación sólo puede producirse bajo la influencia de un concepto en árbol. No sólo priva a los jóvenes de la compañía de los que han vivido más años, sino que, aún peor, abre una grieta en la misma vida de cada individuo. Cuando se pasa a vivir en Sun City, y por tanto en la vejez, todos los lazos con el pasado se borran, se pierden y se rompen. La juventud ya no significará nada en la vejez —las dos quedaran disociadas, la vida quedará partida en dos. En la mente humana, el árbol es el vehículo más fácil para elaborar ideas complejas. Pero la ciudad no es, no puede ser y no debe ser un árbol. La ciudad es un receptáculo de vida. Si el receptáculo actúa como árbol y corroe la superposición de las corrientes vitales, será como un bol lleno de hojas de afeitar puestas de canto, listas para cortar todo lo que se introduce en él. (60)⁹.

Cuando se proyecta una silla de ruedas para una anciana, debe pensarse que esta persona se pregunta a menudo “¿qué hago yo todavía aquí?”. Lo fisiológico, lo psicológico, lo socio-lógico son estructuras de argumentación metodológica, en árbol y provienen de una visión técnica¹⁰. Conozco a una especialista en estudios de proyecto para discapacitados, que va en silla de ruedas, es una persona muy tecnológica; y, sin embargo, (no sé si ha pensado en ello) su silla de ruedas es, por suerte, tan coqueta como ella misma, con unos preciosos detalles dorados.

Una experiencia en temas de investigación

¿Cuáles son pues las investigaciones que corresponden a la investigación en diseño?

Según nuestra experiencia creo que podríamos señalar algunas:

Historia e historiografía

Exclusivamente para hablar del proyecto o el diseño en situaciones no actuales. La dependencia de la teorización y la crítica sobre lo académico llega a veces a decisiones precipitadas, como considerar las investigaciones periodísticas o escritos de promoción (sobre la actualidad) como parte de esta temática. Vemos cómo incluso historiadores de indudable prestigio cruzan en alguna ocasión los límites temporales de la historiografía: para la competición académica actual tiene poco encanto hablar solo de los muertos.

En el caso del diseño la investigación historiográfica parte el problema de no poder aportar un verdadero debate teórico: su forma de investigación, de la crónica a la narratividad, solo permiten aportar sugerencias para una genealogía de la situación histórica del diseño.

Ejemplo: Germán González y su investigación sobre la reproducción técnica y las artes plásticas en situaciones políticas especiales. Tesis doctoral en curso: «Imagen tecnológica y reflexión artística en Chile (1973 – 1988)».

Crítica

Presentación de un artefacto, del itinerario curricular de un/una diseñador/a o equipo de diseño, o de una teoría de diseño. Su labor tiene como finalidad la determinación de la coherencia de lo que se presenta así como, si es necesario de las contradicciones intrínsecas (siempre intrínsecas) que pudiera contener. A pesar de que la finalidad se centra exclusivamente en la coherencia interna, necesita de su contextualización histórica, social, cultural y política.

Toda teoría del diseño que no tenga en cuenta la complejidad de su indeterminación, niega la posibilidad de la crítica. Así, por ejemplo, el funcionalismo ingenuo. Ejemplo: Pamela Petruska Gatica y su investigación sobre el uso del concepto de emoción en los panfletos teóricos del diseño. Tesis doctoral en curso: «Diseño y Emoción. La vinculación de dos conceptos como pro-puesta cultural».

Teoría y diseño

La investigación en diseño puede tener como objeto de estudio a temas como la historia de los artefactos, el tratamiento de residuos, el reciclaje, los usos, la distribución, la propaganda, los modos, accesorios, materiales y técnicas de producción y gestión, las necesidades comunes o especiales (como por ejemplo la vulnerabilidad) de los usuarios que determinan los aspectos formales de los artefactos. Asimismo puede tener como objeto de estudio a las técnicas y modos de trabajo proyectual y los modelos plásticos que pueden generarse y utilizarse en la generación proyectual de los resultados.

Pero, todos estos temas y los objetos de estudio que ellos contienen son temas para la investigación en diseño si y solo si contienen un discurso sobre su significación cultural y la aptitud de tal significación para generar el proyecto. La investigación en diseño es fundamentalmente investigación sobre estas tesis teóricas, ya sea para establecerlas (teoría de diseño) ya sea para comprenderlas y presentarlas (crítica) en su singularidad.

Toda investigación sociológica, psicológica, biológica, política, antropológica, etc., sobre estos artefactos y su “vida” que no tengan estas tesis teóricas como tema (es decir, que se fundamenten en la teorías científicas de cada una de sus especialidades y tematicen sus objetos de estudio bajo tales teorías) no forman parte de la investigación en diseño, sea cual sea su interés y calidad académica. A la investigación sobre la teoría del diseño no se le puede imponer una teoría

de otra especialidad (científica o proyectual) puesto que esto significaría negar o debilitar su sentido y muy especialmente la indeterminación del mismo diseño.

Estudio de caso

Debe ser capaz de señalar el caso como caso de coherencia suficiente para definir una unidad de diseño, o bien proponer lo que podría ser útil para otros casos, aunque no lo proponga como ley general.

Ejemplo: Rosa Povedano i Ferré. Investigación de tesis doctoral: «Història de vida del subjectes. Aportacions del Aportacions del mètode biogràfic als estudis culturals del disseny: història de vida de la batedora elèctrica de braç». Universitat Rovira i Virgili. Departament d'Antropologia Social i Filosofia. Tesis dirigida por: Dr. Pujadas Muñoz, Joan Josep y Dra. Calvera Sagué, Anna M. Tarragona 2007.

El proyecto de diseño

Se trata de un estudio “sobre” el proyecto en el que se tiene en consideración los avances y/o debates culturales de los procesos y de los resultados obtenidos y su generalización. Los estudios sobre las distintas especialidades del diseño pertenecerían a este grupo.

En la máxima generalización puede proponerse —no sin debate— la posibilidad de una fenomenología del diseño.

Metodología de proyecto y de diseño

Aunque ya hay conclusiones respecto a los límites de esta investigación en tanto que investigación en diseño, ha quedado abierta la posibilidad efectiva del estudio crítico de los procedimientos del proyecto cuando asumen la indeterminación del diseño. Los estudios respecto a modelos, tipos, ornamento y respecto a la

nominación del artefacto en el proceso de diseño o sobre la antropología crítica del proyecto son una muestra.

Ejemplo: Tesis doctoral de Martí Font, Josep Maria (1990): Aportacions a l'estètica de l'artefacte contemporani: model, tipus i ornament en la metodologia de la projectació. Barcelona. Tesis Doctoral Microfilmada 1992. Tesi doctoral dirigida pel Dr. Antonio Aguilera Pedrosa. Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació, Departament d'Història de la Filosofia. Estètica i Filosofia de la Cultura. Universitat de Barcelona.

Semiótica (sobre teorías de la significación)

Los estudios sobre la comunicación, ya sean filosóficos, sociológicos psico-sociológicos o bio-psicológicos, teorías de la información, no pueden ser considerados investigaciones en diseño —aunque sean de gran interés para la formación continua de diseñadores.— Su objeto de estudio son o bien estructuras matemáticas o bien situaciones de influencia entre seres animados, no la problemática de una proyectación indeterminada. Esto ocurre en todos los estudios sobre el significado, las señales y la simbología.

Sin embargo, sí representan un ámbito específico de estudio para la investigación en diseño las investigaciones sobre el signifiante. La construcción de material signifiante es una de las constantes en todo proyecto que no tenga predeterminado el conjunto de soluciones posibles, y muy especialmente en aquellos casos en los que cada artefacto resultante se va a caracterizar por su singularidad, por su pretensión de coherencia unitaria. Como investigación teórica, así renace, por ejemplo el estudio sobre el iconismo, el estudio de los límites de la construcción de material signifiante-plástico en la topología o el estudio crítico del funcionalismo semiológico.

Ejemplo: Tesis doctoral de Marcé i Puig, Francesc (1987): La Conducta como comunicación: problemas de método y teoría. Ed. Publicacions de la Universitat de Barcelona. Barcelona. Tesis doctoral dirigida por Miguel Siguán Soler. Universitat de Barcelona. Departament de Psicologia Bàsica, 1987. 8 microfites 682 fotog.

Diseño y filosofía (estética, lógica modal/deóntica, analítica, crítica, fenomenología, hermenéutica, estructuralismo, etc.)

En comparación con la filosofía, la investigación en diseño es una especialidad extraordinariamente limitada en su temática y en su joven desarrollo histórico. La relación entre la filosofía y el diseño se limita a comprender su constante re-fundación desde el siglo XIX a partir del intento de descubrir en los argumentos de la teoría de diseño componentes de influencia filosófica que puedan hacer comprender con más detalle los contenidos y significados de tales argumentos. Filosofía y diseño van unidas, en todo caso, solamente por la conjunción “y”, en todo lo que tal conjunción copulativa contiene de asimilación, de propuesta de ensayo, de experimento entre seres de distinto pelaje.

La lectura de la filosofía como exposición de dogmatismos teóricos y no como reflexión (crítica o propositiva) puede dar a entender que alguna de las afirmaciones que sostienen sus discursos son trasladables directamente a teoría de diseño. Lamentablemente esta confusión es demasiado común y ha agraviado a menudo la extremada circunspección que debe presentar la investigación de diseño respecto de la filosofía. El poder sugestivo de mucha filosofía es mal compañero para el indulgente entusiasmo de la teoría del diseño.

276

Plástica (morfología)

Aunque actualmente se haya vuelto a la investigación sobre la topología, la consciencia de este ámbito como extremo infranqueable de las investigaciones plásticas sugiere la reconsideración de otros ámbitos de igual interés. En este sentido cabe recordar, sin embargo, que los estudios desde la percepción —tan apreciados por las escuelas de artes visuales— son solo un campo de estudio entre muchos otros. Las investigaciones plásticas no son investigaciones sobre comportamientos perceptivos sino sobre las reglas y características resultantes en

tanto que propiedades específicas (por ejemplo, que provienen de las mismas técnicas de obtención de pigmentos, teñidos, etc. y su evolución y transcendencia historia)

Ejemplo: Angélica Castro Caballero. Tesis doctoral en curso: «La analogía entre el diseño y la naturaleza».

Cultura en las relaciones de uso humano

De forma parecida a las investigaciones tecnológicas, la “materialidad” bio-psico-sociológica exige la presencia de los debates culturales respecto a las oportunidades y consecuencias de que estas investigaciones establezcan requerimientos para la forma. En este caso estos debates culturales son debates fundamentalmente políticos y filosóficos sobre la ciencia y su estudio de lo humano.

Ejemplo: Sebastián Uribe Aguilar. Tesis doctoral en curso: «Hipervínculo como proceso de diseño: aproximación a las estructuras de la interacción en la web y su utilización para la construcción de metáforas en el diálogo visual».

Cultura tecnológica, ecológica, ergonómica, proyecto universal, etc. . . , y su relación con el diseño

Lo que determina la realidad efectiva de un artefacto es su materialidad, sea cual sea esta (física, estructural, energética, administrativa, etc.). Las investigaciones tecnológicas tienen como objeto de estudio estas formas de materialidad en tanto el objetivo del todo proyecto de diseño sea la realización de lo proyectado. Sin embargo, dicha materialidad se define necesariamente en relación al campo humano-cultural que recibe las oportunidades y consecuencias de la presencia de estas materialidades. El debate del materialismo es el fondo de las investigaciones tecnológicas en el diseño. Si no hay oportunidad para su existencia y expresión la investigación se limita exclusivamente a ser una investigación en el proyecto.

Ejemplo: Oriol Moret Viñals. Tesis doctoral UB sobre tipometría y su significación cultural: «El mitjà tipogràfic». Barcelona.

Investigaciones legales (deontología y profesión en el diseño)

Es de sobra conocido el substrato humanista y cultural del derecho, incluso de las simples normativas deontológicas. Aunque conocemos investigaciones de gran interés en este campo, ninguna de ellas plantea la problemática de la determinación del diseño, incluso sabiendo que los problemas de la responsabilidad civil o las de la contratación de supuestos profesionales de diseño abrirían reflexiones e investigaciones que podrían ser muy significativas. Resulta muy decepcionante la lectura de las definiciones de diseño en las normativas legales.

Ejemplo: Mañach Moreno, Antoni. Investigación para la obtención del re-conocimiento de estudios avanzados DEA. Universitat de Barcelona. «Los códigos éticos en diseño gráfico: ICOGRADA como caso de estudio».

Diseño, economía y sociedad

A menudo se realizan estudios de la situación del diseño en el tejido empresarial de áreas económicas o del movimiento de globalización económico y financiero. Ninguna de estas investigaciones es una investigación en diseño sino solo para el proyecto: dan por supuesto la legitimidad de la actividad proyectual del diseño. La investigación economicocultural sería una investigación en diseño si su estudio fuera de crítica concreta a la teoría del valor y, en este sentido de la innovación como principio de cultura. Por innovación debemos considerar el sentido estricto del término, es decir el sentido de la disposición de algo nuevo en un contexto socio-cultural, sea esto algo recientemente creado o ya antiguo, sea verdaderamente novedoso o superficialmente novedoso.

Ejemplo: Aunque no se trata de una investigación específica para diseño y teniendo presente el debate que puede generar, podríamos recordar algunos trabajos de Boris Groys¹¹.

Gestión y cultura

Además de la gestión de proyectos y de su realización, cuya investigación debería llamarse para el proyecto o simplemente para la gestión de la producción, el proyecto puede implicar a la misma gestión de la empresa promotora y a todos sus estamentos de dirección. Hay una posibilidad de investigación sobre el proyecto en este sentido. Y también se podría hablar de investigación en diseño, pero solo en aquellos casos en los que todos los estamentos directivos, técnicos y gestores de la empresa implicada asuman el carácter complejo o mal definido de los procesos de diseño, es decir la indeterminación del mismo diseño. Puede haber, por ejemplo, investigaciones sobre el mecenazgo de determinados diseños. Sin embargo, esto es muy poco común en la actualidad, cuando la preocupación por las aspiraciones (intencionalidades) ha quedado pragmáticamente reducida a la determinación de objetivos de ganancia financiera.

Ejemplo: Podría realizarse investigación en este sentido como estudios de casos específicos siguiendo las investigaciones de gestión cultural de George Yudice. También se podría pensar en el estudio de algunas corporaciones y su gestión del diseño, como es el caso de Apple.

Sociedad, política cultural y diseño

Este es sin duda el campo que está permitiendo un número más elevado de investigaciones. En tanto que una gran mayoría de las teorías de diseño que se han dado en la historia son de esa índole, su estudio crítico ofrece un amplio abanico de posibilidades de estudio. De hecho muchas de las investigaciones sobre las artes ya poseen este mismo sentido. Uno de los casos de este tipo de investigaciones sería aquel que pretenda incluir como investigación en diseño a los llamados estudios culturales, sin que derive de ello meros estudios externos sobre artefactos en tanto que utilizados o percibidos por individuos o colectivos humanos. Un ejemplo de estos estudios podría ser el estudio crítico sobre los procedimientos de proyectación participativa.

Ejemplo: Se podría realizar un estudio crítico sobre “The Architects Collaborative 1945-1965”, fundado por Walter Gropius, siguiendo los planteamientos meramente iniciales de Marcolli. Asimismo el estudio teórico pormenorizado de la misma Escuela de Ulm o la vinculación entre Ernst Bloch y Max Bill. Podría también realizarse un sinnúmero de estudios sobre la llegada del diseño en determinados ámbitos geográfico-político culturales como por ejemplo — Gladys Zuluaga Gallo: Tesis doctoral en curso: «Diseño Industrial en Medellín: un panorama contemporáneo (1993-2010)».

Investigación sobre la investigación en diseño

Estos estudios se centran en la misma posibilidad de investigación en diseño, tal y como ha sido aquí caracterizado. Son, por tanto estudios críticos de los cuales puede derivar la posibilidad de reconstrucción y debate sobre procedimientos y legitimidades lógicas para la investigación sobre el proyecto de diseño. Lo que se ha señalado hasta aquí podría ser una forma de expresar su particularidad, su amplitud y sus lugares oscuros.

A modo de conclusión (precipitada)

Para una investigación del diseño: partir de la existente, la que nació espontáneamente

280

A modo de conclusión podríamos señalar, después de lo expuesto, que el diseño continua siendo esta actividad indeterminada, cargada sobre oficios proyectuales y que se moviliza a partir de la exigencia de una debate abierto de nuestra sociedad industrial: el debate entre, por un lado el poder de la tecnología y del mismo proyecto como forma de decisión racional (en parte también artesanal él mismo) y, por otro lado, el humanismo que nació con el Renacimiento, que se extendió por todo el mundo con su gloria y su brutalidad, pero también con su autoconsciencia. Decidamos lo que decidamos respecto a su posible definición continuará con su vida indeterminada, con su modestia, su fragilidad.

En tanto que en todo el mundo que tiene experiencia universitaria del diseño ha asumido la necesidad de una investigación académica, este debate del diseño se ha trasladado ahora a la definición de los contenidos, temas, objetos y métodos de dicha investigación como compromiso de debate entre las necesidades institucionales y comerciales de la academia y la misma concepción de la investigación humanista.

Para terminar nos podríamos preguntar cuál es la mejor estrategia para la investigación actual del diseño. Procuraré no pronunciarme con la misma ligereza de decisión con la que, en el año 2000, dictaminé el fin de la época de las grandes teorías. Solo recordaré a modo de propuesta lo que la experiencia parece confirmarme.

En primer lugar, que debemos distinguir entre investigación en diseño y diseño. Por más que la investigación en diseño sea una actividad que encuentre el sentido de sus temas y objetos en la experiencia proyectual del diseñar (por eso la llamamos investigación en diseño), incluso teniendo presente que algunos de sus temas pueden ser perfectamente estudios de casos proyectuales del diseño, investigar tiene por objeto el conocimiento, la reflexión, la crítica, y tiene como método el estudio de planteamientos teóricos, de argumentaciones y de su presencia social y cultural; mientras que el diseñar tiene por objeto la definición de un artefacto y tiene por método la misma supuesta lógica básica de la actividad proyectual. Si tenemos que formar diseñadores (como si tuviésemos que formar a médicos) nos preocuparía la formación en el proyecto y su capacidad crítica en dicha actividad: si tenemos que formar a investigadores nuestro objetivo es formar a personas con aptitudes argumentativas, de obtención y tratamiento de información y muy especialmente con una sensibilidad crítica estricta capaz de sacar de sus propios pies los grilletes que la atan al oportunismo.

Si debemos formar a investigadores quizás deberíamos exigir: (a) una predisposición previa a los estudiantes; (b) la aceptación de la indeterminación del

diseño, sin la cual toda investigación se convierte en una decisión teórica de diseño, no investigación; (c) la recuperación de las investigaciones realizadas en la propia tradición del diseño, en nuestro ámbito sociocultural, para no estar inventando siempre de nuevo lo ya investigado, pero también como conocimiento y reconocimiento de las bases históricas de las cuales partimos; (d) establecer estrategias de investigación que se puedan combinar con las necesidades de las instituciones que nos acogen, como, por ejemplo establecer investigaciones de dos velocidades, una para dar salida a la misma actividad investigadora de cada entidad, como avanzadilla del trabajo que se realiza, y otra que pueda permitir *lo imprescindible para toda investigación verdadera: el error*.

Notas

¹ Ver, por ejemplo: <http://www.youtube.com/watch?v=8A4vtqT-k0U>

² González Tobón, Juan Carlos. (2012). "Investigación en Diseño. Recopilación de reflexiones para la búsqueda del estado de la indagación de la teoría del diseño en Colombia. Productos de investigación en diseño reconocidos por Colciencias en la convocatoria 2010 en Colombia, para la indagación de la Teoría en Diseño". En: Actas de Diseño, No. 12, Vol. VI, pp. 163-170. Buenos Aires: Ed. Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo. VI Encuentro Latinoamericano de Diseño "Diseño en Palermo". Segundo Congreso Latinoamericano de Enseñanza del Diseño, julio 2011, Buenos Aires, Argentina. Ciertamente, como señala este autor, estos son textos eurocentristas (yo diría anglo-centristas).

³ El mismo artículo citado de Nigan Bayazit tiene que hacer un verdadero esfuerzo de imaginación cuando se ve obligada a explicar el comportamiento tráfuga de John Christopher Jones, considerando que se desligó de la academia de diseño para irse al diseño de la literatura. Curiosa manera de resolver el humanismo de Jones.

⁴ “He moved into another field of design, literature”. Bayazit, Nigan. (2004). “Investigating design: a review of forty years of design research”. En: *Design Issues*, No. 1, Vol. 20, pp. 16-23. Ver p. 21.

⁵ “It might be said that design research ‘came of age’ in the 1980s, since when we have seen a period of expansion through the 1990s right up to today”. Cross, Nigel. (2007). “Editorial. Forty years of design research”. En: *Design Studies*, No. 1, Vol. 28, pp. 1-4. Ed. Elsevier Ltd. Ver p. 3.

⁶ Basta recordar a las revistas *Kepes* (Universidad de Caldas) e *Iconofacto* (Universidad Pontificia Bolivariana) fundadas desde el 2005.

⁷ Es curioso en este sentido que las dos primeras referencias del artículo de González Tobón sean sobre Adorno y Alexander. Podríamos ver, sin embargo, este debate entre lo técnico y lo humanista en muchas otras experiencias de la cultura del siglo XX e incluso de la primera década de este siglo. Basta recordar el enfrentamiento entre Lukács y E. Bloch, las exigencias de responsabilidad de Jans Jonas, la concepción de la vergüenza ante la tecnología de Gunther Anders, las reflexiones sobre la revolución rusa de Walter Benjamin, todos los debates sobre taylorismo, fordismo y toyotismo, las reflexiones sobre el proyecto de Georg Bataille, incluso la recuperación del debate sobre el lujo que hoy protagoniza Philippe Starck pero que había nacido mucho antes, a finales del siglo XIX, en las fiestas de Paul Poiret.

⁸ Rojas Rodríguez, Claudia Isabel. (2012). “Participatory ergonomics and design of technical assistance”. En: *Work: A Journal of Prevention, Assessment and Rehabilitation*, Vol. 41, Supplement 1, pp. 804-808. Lansdale, Pennsylvania, USA: Ed. IOS Press - Millpress Science Publishers. Ver p. 804: “The project develops the idea of necessity according to Christopher Alexander as an ‘active force’ from which solution hypotheses can be formulated”.

⁹ Alexander, Christopher Wolfgang John. (1965). "A City is not a Tree". En: Architectural Forum, No. 1, Vol. 122, pp. 58-62. Michigan: Ed. Time Inc. Y *Design*, February, 1966, pp. 46-55, "La ciudad no es un árbol". En 1971, *La estructura del medio ambiente*, Barcelona: Ed. Tusquets Editor, pp. 17-56. Y en 1969, *3 aspectos de matemática y diseño*, Barcelona: Tusquets Editor, pp. 17-60.

¹⁰ "The needs for autonomy and social integration of the human being are physiological psychological and sociological". En: Rojas Rodríguez, Claudia Isabel. (2012). "Seniors and technology, ergonomic needs and design considerations". En: *Work: A Journal of Prevention, Assessment and Rehabilitation*, Vol. 41, pp. 5576-5578. Ver p. 5576.

¹¹ Groys, Boris. (1992). *Über das Neue. Versuche einer Kulturökonomie*. München, Wien: Ed. Carl Hanser Verlag. Trad. Cast.: (2005). *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Ed. Pre-Textos.

¹² Yúdice, George y Miller, Toby. (2002). *Cultural Policy*. London, Thousand Oaks & New Delhi: Ed. Sage Publications. Trad. Cast.: (2004). *Política cultural*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.