

# coloquios del diseño

Disciplina | Pedagogía | Profesión

**Aurelio A. Horta Mesa**

• editor •



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA  
SEDE BOGOTÁ

FACULTAD DE ARTES  
ESPECIALIZACIÓN EN PEDAGOGÍA DEL DISEÑO

# coloquios del diseño

Disciplina | Pedagogía | Profesión

Aurelio A. Horta Mesa  
• editor •

**Autores:** Álvaro ACERO Rozo, Germán ESPINOZA Valdez, Gabriel GARCÍA Acosta, Adriana GÓMEZ Alzate, Franklin HERNÁNDEZ-Castro, Samuel A. HERRERA Castiblanco, Aurelio A. HORTA Mesa, Fabio JURADO Valencia, Felipe César LONDOÑO, William OSPINA Toro, Miguel Ángel OVALLE Amarillo, Juan Fernando PARRA Castro, Luis Fernando QUIRÓS Valverde, Ricardo RIVADENEIRA Velásquez, Jorge E. SÁNCHEZ Ruiz, Carlos D. SOTO Curiel, Luis Carlos TORRES Soler, William VÁSQUEZ Rodríguez, Gustavo A. VILLA Carmona.



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA  
SEDE BOGOTÁ  
FACULTAD DE ARTES  
ESPECIALIZACIÓN EN PEDAGOGÍA DEL DISEÑO

# coloquios del diseño

Disciplina | Pedagogía | Profesión

© Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá,  
Facultad de Artes  
Especialización en Pedagogía del Diseño

© Aurelio A. Horta Mesa, editor

© Álvaro Acero Rozo, Germán Espinoza Valdez, Gabriel García Acosta, Adriana Gómez Alzate, Franklin Hernández-Castro, Samuel A. Herrera Castiblanco, Aurelio A. Horta Mesa, Fabio Jurado Valencia, Felipe César Londoño, William Ospina Toro, Miguel Ángel Ovalle Amarillo, Juan Fernando Parra Castro, Luis Fernando Quirós Valverde, Ricardo Rivadeneira Velásquez, Jorge E. Sánchez Ruiz, Carlos D. Soto Curiel, Luis Carlos Torres Soler, William Vásquez Rodríguez, Gustavo A. Villa Carmona.

## ISBN

978-958-775-328-8 (papel)

978-958-775-330-1 (POD)

978-958-775-329-5 (digital)

### Comité editorial para la publicación

**Álvaro Acero Rozo**

*Universidad Nacional de Colombia*

**Gabriel García Acosta**

*Universidad Nacional de Colombia*

**Franklin Hernández-Castro**

*Instituto Tecnológico de Costa Rica*

*Hochschule für Gestaltung*

*Schwäbisch Gmünd - Alemania*

**Aurelio A. Horta Mesa**

*Universidad Nacional de Colombia*

**Fernando Martín Juez**

*Universidad Nacional Autónoma de*

*México - UNAM*

**William Ospina Toro**

*Universidad de Caldas - Colombia*

**Fernando Parra Castro**

*Universidad Nacional de Colombia*

### Investigación y diseño

Fernando Parra Castro

### Página Web

[www.facartes.unal.edu.co/p/  
pedagodi](http://www.facartes.unal.edu.co/p/pedagodi)

### Correo electrónico

[pedagodi\\_farbog@unal.edu.co](mailto:pedagodi_farbog@unal.edu.co)

### Correspondencia

Universidad Nacional de Colombia

Cr. 30 No. 45 - 03

Facultad de Artes

Ed. 314 Sindu | Of. 207

Especialización en

Pedagogía del Diseño

Bogotá D.C.

Colombia

Catalogación en la publicación Universidad Nacional de Colombia

Coloquios del diseño : disciplina, pedagogía, profesión / Aurelio A. Horta Mesa, editor –  
Bogotá : Universidad Nacional de Colombia (Sede Bogotá). Facultad de Artes,  
Especialización en Pedagogía del Diseño, 2015  
338 páginas : ilustraciones

Incluye referencias bibliográficas

ISBN : 978-958-775-328-8 (papel) -- ISBN : 978-958-775-330-1 (POD)  
-- ISBN : 978-958-775-329-5 (digital)

1. Diseño - Enseñanza 2. Estética 3. Artes - Enseñanza 4. Diseño industrial I. Horta  
Mesa, Aurelio Alberto, 1946-, editor

CDD-21 745 / 2015

# Contenido

	Introducción	<u>10</u>	
Disciplina	Componentes in-textuales del diseño William Ospina Toro	<u>15</u>	
	Estética universal Franklin Hernández-Castro	<u>31</u>	
	Cualificación en diseño Gustavo Alberto Villa Carmona	<u>47</u>	
	Semiótica y epistemología de la imagen Ricardo Rivadeneira Velásquez	<u>59</u>	
	Estética, su manejo analítico Carlos Daniel Soto Curiel	<u>71</u>	
	Aproximaciones a la singularidad antropológica del proyecto diseño Aurelio A. Horta Mesa	<u>89</u>	
	Ambientes y ecosistemas de aprendizaje en la educación superior Fabio Jurado Valencia	<u>105</u>	
Pedagogía	Aproximaciones críticas (desde la pedagogía) para una enseñanza del diseño Álvaro Acero Roza	<u>111</u>	
	¿Por qué ser creativos? Luis Carlos Torres Soler	<u>125</u>	
	Aprender. Compartir. Investigar Luis Fernando Quirós Valverde	<u>135</u>	
	Comprehensive Aesthetic Experience Gabriel García A.   Samuel A. Herrera C.   William Vásquez R.	<u>151</u>	
	Constructivismo en la pedagogía del diseño industrial Miguel Ángel Ovalle Amarillo	<u>175</u>	
Profesión	Sobre la institución en la enseñanza del diseño Fernando Parra Castro	<u>191</u>	
	Diseño estratégico de productos y su incorporación industrial Germán Espinoza Valdez	<u>209</u>	
Ruta Académica	Ruta pedagógica Aurelio A. Horta Mesa   Fernando Parra Castro	<u>221</u>	
	Caracterización compendiada de la Especialización en Pedagogía del Diseño de la Universidad Nacional de Colombia Jorge E. Sánchez Ruiz	<u>269</u>	
	Ópticas de investigación desde el Doctorado en Diseño y Creación de la Universidad de Caldas Felipe César Londoño	<u>287</u>	
	Aporte a la investigación en diseño desde la Maestría en Diseño y Creación Interactiva de la Universidad de Caldas Adriana Gómez Alzate	<u>299</u>	

## INTRODUCCIÓN

*Coloquios del diseño* pretende desde el título declarar su honestidad. Y es natural que así sea porque, de igual manera, el acto *in extenso* de configuraciones sustanciales de la vida y tareas del hombre que significa su ejercicio pedagógico pareciera comúnmente abstraerse de su real significado, el de compromiso con un repertorio signifi- cante de contenido y valores a través de los cuales se orientan disímiles y complejos procesos de enseñanza y aprendizaje.

Este libro da fe de largas conversaciones, de innumerables reuniones, y también de soliloquios y diálogos, que justifican las razones de la clase taller que la investigación pedagógica no siempre declara; y aunque no sea el caso aquí discutirlo, quizás sí traer a juicio de momento aquella fundante base de la investigación científica enunciada por Popper (1935/2002), en cuanto a la conveniencia de un método deductivo para contrastar un instrumento de verificabilidad mediante la falsabilidad del conocimiento en atención a las inducciones de datos y hechos. Es decir, indagar en el reverso de las bases empíricas y discutir los supuestos ante la deducción.

Estos procesos de exposición e intercambio de criterios del acto pedagógico como recursos pertinentes hacia la búsqueda de una objetividad científica representan los elementos circunstanciales más precisos de la convicción, que, justo valga aclarar, en el campo de la investigación pedagógica siempre responden a modos diferentes de búsqueda dialógica. Modales e invariantes estas de las metodologías de aprendizaje que la práctica social acumula en la construcción de una conciencia pedagógica en la comunidad académica, manifiesta en la sistematización de acciones didácticas en la experiencia del conocimiento de una disciplina.

La selección y compilación de absolutamente todos los artículos de este texto, entonces, testimonian esa diversidad de Coloquios..., y, a la vez, las redes de hipótesis y tesis que contrastan el programa de la Especialización en Pedagogía del Diseño de la Facultad de Artes en la Universidad Nacional de Colombia en su sede de Bogotá. No obstante, si algo debiera declararse en relación con esta publicación, sin duda sería la constancia de ese coloquio semanal del Comité Asesor de este posgrado, que al unisono de los ya mencionados, no interrumpió nunca su tarea metodológica desde el inicio de

este programa de estudio. De ahí, el reconocimiento a su autoría estratégica sobre los discursos que aquí se exponen.<sup>1</sup>

Los tres capítulos del libro se estructuran partiendo de tres estancias de prácticas del diseño: disciplina, pedagogía y profesión. Que si bien no son las únicas de relación y contenido en los cursos y talleres de la Especialización, no obstante, concentran la mayor cantidad de análisis e inquietudes propuestas desde el mismo pensamiento autónomo del diseño, que entonces ya discutía, por sólo citar algunos de sus más célebres coloquios, el de la filosofía de su enseñanza y profesionalización, así como la crítica emergente acerca de la cultura y la utopía social; y aún más, la controversia entre formalismo y pragmatismo, el debate entre la técnica, la tecnología y la industria respecto de la creatividad y la producción; los ensayos y entrenamiento sobre el carácter de la percepción en las nuevas imágenes, y, para puntuar dejando muchas más, la difícil construcción de un programa académico del diseño conciliador de prácticas creativas, voluntades colectivas y con responsabilidad social.

Los artículos y problemas tratados en este texto resumen actos y trayectorias docentes, resultados de investigación y proyectos de cursos, que fueron dados a coloquio en su mayor parte en varios eventos.<sup>2</sup> Otro grupo de artículos informan resultados o avances de investigación, con temas de tesis en maestría o doctorados de profesores del diseño en la universidad. De ahí que este texto cumpla y dé apertura a una colección de documentos y estudios que servirán de consulta e indagación para futuros estudiantes de posgrados en la disciplina. Un archivo que tendrá como divisa esencial la originalidad de su fuente, que parte de su misma práctica pedagógica y, sobre todo, de su intención y preocupación sociocultural.

El capítulo final 'Ruta pedagógica: posgrados de diseño en América Latina' cuenta con una particular introducción; acaso únicamente vale anticipar, volviendo a Popper, que este apartado propone un espejo o mapa de demarcación, es decir, encontrar un criterio válido de reconocimiento y distinción del campo pedagógico real del diseño en América Latina, no tan consciente en las referencias del sistema de formación posgraduada actual de la academia en el continente. Finalmente, una contrastación también necesaria,

Continúe, pues, la invitación al Coloquio...

Aurelio Horta

1 El Comité asesor de la Especialización en Pedagogía del Diseño está integrado por los profesores Jorge E. Sánchez Ruiz, Rafael Vega Rosa, José Jairo Vargas, Jorge Alberto Barreto Tejada, Luz Elena Ballesteros Rincón y Álvaro Acero Roza, coordinador del programa.

2 Estos son: I Seminario en Pedagogía del Diseño celebrado el 28 y 29 de febrero de 2008. II Seminario en Pedagogía del Diseño, 5 y 6 de agosto de 2010. III Seminario en Pedagogía del Diseño, 9 y 10 de agosto de 2012. I Ciclo de Conferencias del Seminario Taller del Diseño. Disciplina, pedagogía y profesión, diciembre 5 y 6 de 2011, y II ciclo de Conferencias y Seminario, junio 14 de 2012.

## Aurelio A. Horta Mesa

aahortam@unal.edu.co | www.aureliohorta.wordpress.com

Profesor e investigador, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional de Colombia. Doctor en Ciencias sobre Arte. Profesor del Doctorado en Artes y Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia y del Doctorado en Diseño y Creación de la Universidad de Caldas en Manizales, Colombia. Cuenta con una larga trayectoria en la docencia y gestión académica de la enseñanza del arte en Cuba. Ha desarrollado docencia, seminarios, conferencias y asesoramiento en varios países. En Costa Rica desarrolló un amplio trabajo en la institucionalización y apertura de programas académicos en artes y diseño (2000–2007). Su libro más reciente es *Trazos poéticos sobre el diseño. Pensamiento y Teoría* (2012).

### Aproximaciones a la singularidad antropológica del proyecto diseño

#### Resumen

Este artículo procura una aproximación teórica al proyecto de diseño, consecuente con su causalidad de poiesis, y de ahí el énfasis en su singularidad antropológica en contraste con la sobrestimación que el trato crítico otorga a la inequívoca virtud metodológica del proyecto. Esta última, si bien en primer orden pertinente, dado el papel del proyecto de diseño entre la ideación, y la objetivación del producto, al cabo, fin técnico-estratégico del acto en sí de diseñar; de ninguna manera puede entenderse como un rango único del carácter del proyecto, que se debe, en principio, a una razón genésica y singularidad antropológica que define el carácter anticipativo e inteligente del hombre en el devenir de sus prácticas culturales, y los significados que éstas traman en la producción y la cultura.

### Approaches to the anthropological uniqueness of design

#### Abstract

This article adopts a theoretical approach to design, consistent with its poesis causality, and hence, emphasises anthropological uniqueness by contrast with overestimating the critical treatment given to the project's unequivocal methodological virtue. The latter, although relevant at first glance, given the role of design project from ideation, and objectification of the product, means that strategic technical design itself, may in no way be understood as a single range regarding the nature of the project, which is due in principle to a genésic issue and anthropological uniqueness defining feedforward and the smart nature of man regarding the future of cultural practice, and the meaning they hatch concerning production and culture.

#### Palabras clave

Diseño  
Proyecto  
Antropología  
Poética  
Contextos

#### Keywords

Design  
Project  
Anthropology  
Poetics  
Contexts

## Aproximaciones a la singularidad antropológica del proyecto diseño

Aurelio A. Horta Mesa

### Proyecto en tanto que poética<sup>1</sup>

Una entrañable relación semántica conjuga el diseño con la idea universal de progreso. Quizás una de sus partidas de investigación más frecuente, aunque del mismo modo de fácil acomodo en cuanto a la indagación acerca de su concepto, método y trascendencia; estos últimos, definitivamente, los entes de cambio a través de los cuales el diseño redunda en una ágil fertilización de imaginarios no sólo propios del bienestar, sino del conocimiento y experiencia de un ser social activo en sus reales mundos de materialidad, subjetivo/emocional y de producción, es decir, en los campos históricamente significantes del acervo<sup>2</sup> y el éxito civilizatorio.

- 1 El vocablo 'poética' o poiesis (del gr. ποιητική) tiene su raíz semántica en la relación hombre-naturaleza, es decir, en el acto de empleo de la 'técnica' en el proceso de hacer y producir. El poein o hacer griego de Platón no se refería a la creación en el arte, éste sólo imitaba, escribió el filósofo, y no es sino hasta el Renacimiento cuando el hombre y el pintor realmente se expresan con un autorreconocimiento de sus actos creativos, que comienza a conjugarse con la idea de arte y de técnica. Aristóteles, en su obra homónima, utilizó el término para caracterizar dos géneros de artes imitativas, la tragedia y la comedia; postulando un discurso sobre la naturaleza y la práctica de las artes, más tarde desarrollado a través de varios pensadores y artistas, que contribuyeron a la dialéctica y universalidad del término hasta el presente. La sistematización que sobre el término se ha desarrollado acerca de los estados de 'producir y hacer' arte, es decir, de crear con principios técnicos y fundamentos reconocibles en una obra, escuela, o acto de creación en la tradición, se resume en distinguir una poética. Asimismo, las profesiones que se basan en estas disciplinas se encargan de actos poéticos. Este es el caso del arte y el diseño. En cuanto a la consideración de una poética del diseño, véase con mayor amplitud: Aurelio Horta, *Trazos poéticos del diseño. Pensamiento y Teoría* (Editorial Universidad de Caldas, 2012).
- 2 Entiéndase 'acervo' desde su acepción de "Conjunto de bienes morales o culturales acumulados por tradición o herencia". Real Academia Española, "Acervo," en *Diccionario de la Lengua Española* (vigésima segunda edición, 2001). Tomo 1, 17.

Sin embargo, la noción de progreso, dada su aura de aliento y fe, suele en ocasiones orientar únicamente a la comprobación de hechos o visiones que a manera de testimonios evidencian una escala real de superación y esperanza, en suma, inscripciones de ese trance que un proyecto delimita entre lo tradicional conocido, y lo tecnológicamente acertado y conveniente. Una delimitación reincidente en el diseño por su fuerza volitiva y de sentido en la cultura de su tiempo —acaso su noción más universal—, que valga acotar infiere en su definición de acto de creación con una complejidad sistémica, de registro secuencial entre el diagnóstico y el cálculo, a modo de conciliar un proceso de ideación que deriva en la entelequia de un concepto, y por consiguiente, en un posterior desarrollo del producto.

No obstante, el proyecto es mucho más que concepto-orden-método y representación prospectiva, no se agota aquí. En la dialéctica proyectual no cesan de interactuar, además de la imaginación,<sup>3</sup> otros fines mentales, especulativos cuya última meta es la de alcanzar, y ojalá transgredir, sus marcos referenciales de ideación / creación inmediatos; una razón determinante de su competencia, o también de su nulidad, ya que es en este punto donde el proyecto valida un congenio entre producción / economía, y los supuestos ideológico-culturales de su particular ecosistema.

Así, del mismo modo, un proyecto puede manifestarse de muy variadas formas en específicas circunstancias socioeconómicas o políticas, en ocasiones, que no son las menos, con cierta apatía acerca de la visión de progreso, y por ende, en cuanto a la creación de bienes materiales o de insumos superfluos; en este caso, ciertamente, porque el proyecto regula un destino, una otra realidad o ilusión que es la de su carácter anticipativo en la cultura, acaso uno de sus principios más definidores, así como mediador por excelencia de un contexto e idiosincrasia natural. Mas no hay dudas que indiferencia o apatía sobre el proyecto y el progreso, sólo denota una miopía ideológica, sobre todo si en el caso del diseño se evade o frustra el componente tecnológico, donde definitivamente todo proyecto suele automarginarse obstaculizando una vía progresiva hacia el futuro.

Cuando hace ya una década se publicó *Contribuciones para una antropología del diseño* de Fernando Martín Juez,<sup>4</sup> un texto pionero sobre el tema en Latinoamérica, solía comentarse sobre el carácter poético del mismo. Algunas de las razones que

3 Acá, la 'imaginación' se presiente no directamente filiada al proceso en el cual la imagen se metamorfosea y decide un acto creativo, sino en aquella otra que responde a una percepción no sensorial y a una actividad extraperceptiva, en la cual prima la inteligencia a través del conocimiento y otros datos de la experiencia, más propia de la fenomenología. Véase al respecto Gillo Dorfles, "Imagen e Imaginación" y "Arquitectura y diseño industrial", en: Gillo Dorfles, *El devenir de las artes* (Fondo de Cultura Económica, México, D.F. 1959/1963), 19-31, 110-136. En atención a lo fenomenológico y esas otras maneras de estudiar los fenómenos y reconocer otra comprensión de lo sensible, finalmente tan comprometido con una teoría del diseño, vale ampliar las referencias a: Paul Ricoeur, "Hermenéutica y fenomenología," en: *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003), 195-241. Fátima Pombo, El deseo de las mañanas. Merleau-Ponty y el diseño. En: ed. Anna Calvera. *De lo bello de las cosas. Materiales para una estética del diseño* (Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2007), 101-123.

4 Fernando Martín Juez, *Contribuciones para una antropología del diseño* (Barcelona, Editorial Gedisa, 2002).

estimularon este juicio se basaban en cómo el investigador lograba, de una manera coloquial, explicar la cuestión vital del diseño a través de una construcción de discurso/mundo donde los objetos, como interfaces en la cultura, se constituían en prueba de existencia y perennidad de la tarea del hombre. Entonces, se argumentaba cómo el autor economizaba al máximo una retórica exigente del tema, que superaba con una serie de fundamentos situacionales provenientes de la vida común, balanceando un grueso calibre teórico con el de una realidad reversa convergente con el acto creador del diseño. Este discurso desde/en lo antropológico, aparte de democratizar ciencia, cultura y diseño, exaltaba una genética de este último, a través de una contrastación entre el mecanicismo extremado de las ciencias duras y las ideologías cerradas, y el naturalista del diseño que sin renunciar al anterior e implicarlo, tampoco estaba exento de espíritu y alegorías que el mismo diseño aprovecha a su favor como vínculo con la realidad y condición humana, ejemplarizando finalmente su costado más honesto, su carácter vital, de inherencia en todas las cosas del mundo de las cuales el proyecto resulta su exponente de mayor consideración crítica.

Otro aporte agradecido de *Contribuciones para una antropología del diseño* fue introducir desde acá, en un texto de convención teórica, otra dimensión de lenguaje que no favorecía únicamente a una mayor elucidación de la disciplina diseño, sino a la vez, a la de otras áreas académicas afines, demostrando cómo diversos recursos críticos construyen ese tejido epistémico del diseño, y sobre todo su raigambre de poiesis, descrita por el maestro con oportuna llaneza: el diseño es también una creencia: un modo de vinculación intangible entre los miembros de una comunidad, entre sus deseos, su pasado y sus proyectos comunes. El objeto es imprescindible para construir la cultura; ésta y aquél nos caracterizan como género (Homo) y permiten adaptarnos a la naturaleza, adaptándola a nuestra extraordinaria diversidad como especie (sapiens). (Subrayado AH) (Martín Juez, 2002, p. 15).

En la exegética de Jean-Pierre Boutinet,<sup>5</sup> a partir del diálogo que éste establece con Bloch,<sup>6</sup> concluye el primero que en la naturaleza del proyecto se encuentran tres momentos: la tensión, que una toma de conciencia transforma en aspiración, y ésta que se orienta a la búsqueda de un fin; tal indicio del investigador francés se acerca a otro del texto de antropología —y poética— de Martín Juez, en el cual el profesor mexicano plantea "el objeto como proyecto (estrategia) y como diseño (programa)" (2002, p. 147).

Al respecto Bloch declara que

Cuando los diseñadores proyectan, se ven como parte del escenario de lo que imaginan. Un doble virtual del diseñador actúa como productor, consumidor o usuario del objeto —incluso como parte del componente de las áreas de pautas del objeto—: gracias a ello, el diseñador es

5 Ha de reconocerse en este artículo un apego confiable a la obra de Jean-Pierre Boutinet, en particular a uno de sus magníficos textos: *Anthropologie du projet* (Paris, Quadrige / PUF, 1990).

6 Se refiere al filósofo Ernst Bloch (1885-1977), y a su obra *El principio esperanza*, Tomo I. (Paris, Gallimard, 1976).

capaz de visualizar el efecto de una función, de una forma o de un contexto peculiar actuando sobre el objeto (ejerce la imaginación prospectiva característica del oficio). Esto es a lo que llamo la visión participante del diseñador, y es producto de su consciencia de sí en el proceso de transformar los deseos en soluciones concretas. (Subrayado AH) (1976, p. 150).

Es decir, la lúcida tensión del proyecto traducida a la aspiración que postula Boutinet, ejerce desde su presunción poética, o más bien al unísono, una determinante axiológica sobre la inminencia antropológica del proyecto, que justo se decide en una convención entre lo concebido y realizable, que el acto de diseño en su heroicidad intelectual encierra al punto de disimularlo en una consumación del producto; una razón que hace más difícil que el proyecto sea advertido tal cual desde su estructura triádica de inteligencia del diseñador, pericia tecnológica y estética del caso.

Estas consonancias críticas no solo ayudan a revelar el propósito de singularidad antropológica del proyecto de diseño, sino también a entender su capacidad avizora sobre lo originario, que siempre está constituido por un pasado parcialmente conocido, más su previsión de artificialidad promisoría, en última instancia, muestra ineludible de su naturaleza de aspiración e imaginación. Obsérvese, quizás con más detalle, que el proyecto de diseño se debe a un tipo de artificialidad exponencial de un conocimiento diligente, cuyo linaje creativo nunca se aprecia en el presente inmediato en tanto estado y estrato de lo por venir, sino en la mediatez del mañana, amén de una práctica cultural de connotaciones diversas, y en consecuencia, se reconoce desde una impronta de locación, arquetipos y significativos modos de pensar —que van de la ideación a la planeación, hasta alcanzar la visión explícita de un constructo, generalmente propio de una mismidad poética con una retícula distintiva de cierto tipo de rol social,

Un proyecto referente por antonomasia en diseño, por demás pionero de su autonomía profesional, valga reiterar, es aquel donde éste se define en franca diferencia de otras prácticas y creaciones en el campo de las artes y la arquitectura; tal es el caso del proyecto escenográfico de Norman-Bell Geddes (1893-1958) titulado *A Project for a Theatrical Presentation of The Divine Comedy of Dante Alighieri*, diseñado para la puesta en escena de *La divina comedia* de Dante en New York en 1924 (Horta, 2012), que además de su estructura y minuciosidad descriptiva, también se constituye en un documento declarativo de una postura oficiosa del acto de diseñar en cuanto desempeño e intención<sup>7</sup>. Teniendo en cuenta tanto la planeación y construcción del entablado

7 Justo, trátase del estudio, concepción, y planeación de una interpretación literaria en función de una representación teatral (dos órdenes artísticos diferentes), donde además de la construcción de espacios, locaciones y ambientes, se denota una clara reminiscencia de lo arquitectónico; elementos distintivos de las artes y la arquitectura que originan una tensión entre el pensamiento del entonces artista escenógrafo y de luces, que se auto explica como un acto de diseño. El corolario trasluce asimismo que el fin de la puesta en escena de este espectáculo, aún a sabiendas que fue propuesto a Geddes como prestigioso artista, desencadenó un proceso de conciencia en sí mediante no pocos indicios sobre el acto de diseño, a juicio de quien escribe con mayor nitidez en el punto de concebir la recepción de la obra, que para el artista/diseñador debería traducirse en elocuente, realista, de máxima experiencia; de ahí su meticulosidad en el cálculo tanto sobre la construcción del escenario como del nivel, ubicación e intensidad de las luces, en relación ambos con los deseables sentimientos que debieran sentir los espectadores. Y más, la lente de los fotógrafos. ¿No era suficiente esto en 1924?

escenográfico como el modo de su expectación y recepción, sin que ningún obstáculo restara a la manera acuciosa de fundar el Infierno como escenario proyectando en consecuencia sus fines e ideales estéticos; que con transparencia reveló, además, otros juicios de índole psicológica, representativa y socioculturales tal como parcialmente deja notar el siguiente fragmento.

*This project is altogether the result of an idea. The idea is to express emotional beauty through the unification of certain elements. Each element must translate into its own medium the quality of each varying moment and produce this sensation simultaneously with the other elements. The general structure of all these elements is broad and powerful, but the shadings are many and delicate. Not only the feeling but the form, as it is in the Inferno, grows into a different thing by the time it reaches Paradise. There is a gradual crescendo as the composition progresses. The end must leave no taint of fantasy in the minds of the audience. With the cold, rigid dignity of the last few moments must come an appalling sense of vastness beyond the earth and indefinable / Este proyecto completo es resultado de una idea. La de expresar una belleza emocional a través de la conjunción de determinados elementos. Cada uno de estos elementos debe traducirse desde su propia naturaleza variable al producir una sensación simultánea con otros elementos. La estructura general de todos estos elementos es amplia y fuerte, sin embargo, los matices son muchos y delicados. No sólo por la sensación sino por la representación como en el caso del infierno, que va creciendo en algo diferente hasta que alcanza el paraíso. Se aprecia un crescendo gradual a medida que avanza la representación de la obra. Se propone que el final no deje ninguna secuela de fantasía en la percepción de la audiencia. Con pulcritud y exactitud en los últimos momentos se percibe una sensación espantosa e indefinible de vastedad más allá de la tierra (Traducción AH) (Horta, 2012).*

De acuerdo con Boutinet (2007), una de las fragilidades del proyecto se encuentra principalmente en los impedimentos que entorpecen la consecución del ejecutor, es decir, en la distancia crítica temporal e interpretativa que corre de la ideación al proyecto, y de éste a la producción: su indeterminación significativa entre el proceso técnico y su realización. Un lapso de endurecimiento y preocupación respecto de la desviación o (des)fundamentación del proyecto, a causa de una incorrecta comprensión de su *psychologie de l'action*, así como también un paso crítico del proceso de idealización como bien señala el filósofo francés; y de su latencia en el proyecto de esa primera anunciación de la idea/concepto respecto del desarrollo del producto, sin la cual no se logra ese *plasma* del espacio técnico-productivo que es la poética<sup>8</sup>.

Marvin Harris ha legado con suficiente profusión de su biblioteca antropológica de la cultura, la distinción entre los procesos mentales y conductuales en tanto premisas básicas que permiten estudiar las relaciones del hombre con su medio. En ese sentido,

8 La idea principal de todo acto de diseño se debe a una intensidad imaginativa consciente, reclamante de una razón que se define concepto, generando una selección de estados de intuición e imágenes implícitas de una sensación de mundo. En ese proceso se configuran los elementos de la creación, o más exacto, su íntima manera-de-relacionar enunciando, una externalidad de su humanidad a través de técnicas puntuales en cuanto a la obtención de un fin material, que interesadamente responde un grupo social a través de una conducta (comportamiento) de relación con cada uno de sus miembros y con la clase de artificialidad resultante del proceso último de creación.



explica que ambos procesos pueden llevarse a cabo tanto por quienes observan la cultura como por aquellos que participan de ella, señalando que en ambos casos pueden extraerse conclusiones duras, científicas, o criterios de uso objetivos. En su teoría llama *emic* —léase prácticas— al proceso que parte de involucrar a un observador en un determinado espacio, mundo, describiendo lo vivido en su experiencia a través de decisiones; y *etic* (interpretaciones, elaboraciones) al proceso que se vale de esas descripciones para generar estados de conciencias, teorías o estudios, sobre las diferencias o regularidades encontradas. Esta máxima de la antropología contemporánea se calca en la inherencia y variables del núcleo epistémico del acto de diseño, para revelar cómo prácticas o acciones, en términos de creación / producción cultural, son procesos que en última instancia corresponden a la esencialidad del hombre y su hábitat, por encima de cómo éste la sobrevive o interpreta.

No obstante, si bien se acepta que la antropología cultural<sup>9</sup> abre una oportunidad de intervención en el plano epistémico del diseño en su doble cauce de pensamiento y acción, asimismo permite reconocer en los procesos de producción material, una inteligencia de su socialización y repercusión, por lo cual sería conveniente apuntar que en el proyecto del diseño, dada su naturaleza transgresora de campos entre las ciencias, artes y tecnologías, los sentidos *emic* y *etic* se congenian desde su concepción, por cuanto éste nace de una franqueza de la infraestructura sobre la cual se planea, elaborando un propósito; que casi siempre cuenta con la intención, si no del éxito, sí de una parcial o rotunda recepción. En este caso, la observación y participación no representan postura o preferencia de roles, sino la definición de una profesión universal cuyo conocimiento nuclear trata de una teoría sobre la experiencia<sup>10</sup>.

Entre los textos autonómicos del diseño, György Kepes (1906-2001) representa una poética ejemplar, una especie de constelación, que establece sus propias divisiones entre lo meramente especulativo o teórico y lo práctico-instrumental. El orbe de su obra en cierta medida reasume la original discusión de la filosofía sobre la creación entre poesía y pintura, que en el siglo pasado se tradujo en inquietud frente a la visualidad, el desembarazo de la razón en la imagen, y la palabra imaginal. De ahí que los textos del profesor sean eminentemente didácticos dado su esclarecimiento de órdenes de percepción en ese trance crucial de la imagen artística pura a la imagen tecnológica.

9 Harris parte de una tríada de máxima generalidad teórica que denomina 'patrón universal': infraestructura, estructura, y superestructura, que posteriormente desarrolla en su obra de una manera más abierta y precisa. Marvin Harris, *Antropología cultural* (Madrid, Alianza Editorial, 1990/2009).

10 Las definiciones que aporta Harris sobre infraestructura, estructura y superestructura son las siguientes. *Infraestructura*: se compone de las actividades *etic* y conductuales mediante las cuales toda sociedad satisface los requisitos mínimos de subsistencia (modo de producción) y regula el crecimiento demográfico (*modo de reproducción*). *Estructura*: se halla constituida por las actividades económicas y políticas de *etic* y conductual mediante las cuales toda sociedad se organiza en grupos que distribuyen, regulan e intercambian bienes y trabajo. Se puede hablar de *economías domésticas* o *economías políticas* como componentes universales en el nivel estructural, según que el foco de organización se centre en los grupos domésticos o en las relaciones internas y externas de la sociedad global. *Superestructura*: está integrada por la conducta y pensamiento dedicados a actividades artísticas, lúdicas, religiosas e intelectuales junto con todos los aspectos mentales y *emic* de la estructura e infraestructura de una cultura. En Harris, *Antropología*, 30-31.

A su época correspondió el gran debate entre tecnología/arte, junto a una expansión impredecible de la imagen en todos los dominios de la realidad; ese fue el contexto de su prolífica obra.

*Language of Vision* (1944) se lee como indiscutible texto teórico. Una teoría que no sólo discierne, sino que argumenta desde la experiencia de lo inmediato vivencial, que muestra proyectando un pensamiento de la visualidad más propio del diseño que de la complacencia artística; de ahí su atención sobre una ética profesional del creador de la imagen en relación con su consumidor más que por su espectador. El meollo de su tesis está en (re)descubrir una visión de distintivo talante perceptual, que requería al unísono una otra conciencia de creación con vista a inducir una conducta pública diferente mediante una nueva imagen que para los contemporáneos era estimuladora de una anticipación al facto, entendiéndose al hecho de conjugar el placer de la imagen con la satisfacción del consumo. El siguiente fragmento enuncia ese trasfondo, a la vez que evidencia cómo Kepes visionaba desde una postura antropológica el devenir del proyecto publicitario.

*Each meaningful unit has an optical basis. It has color, value, texture, shape, direction, size and interval. Advertising for its well-conceived interest learned to use the dynamic plastic organization of these optical qualities; that is, it became an art. Here lies a great challenge for advertising today. Contemporary man-made environment makes up a very large part of man's visible surroundings. Posters on the streets, picture magazines, picture books, container labels, window displays, and innumerable other existing or potential forms of visual publicity could then serve a double purpose. They could disseminate socially useful messages, and they could train the eye, and thus the mind, with the necessary discipline of seeing beyond the surface of visible things, to recognize and enjoy values necessary for an integrated life. If social conditions allow advertising to serve messages that are justified in the deepest and broadest social sense, advertising art could contribute effectively in preparing the way for a positive popular art, an art reaching everybody and understood by everyone / Cada unidad significativa posee una base óptica. Tiene color, valor, textura, forma, dirección, tamaño e intervalo. La publicidad ha asumido bien estos intereses de la organización dinámica de la obra plástica, en relación con sus cualidades ópticas, es decir, aprendió y se constituyó en un arte. Sin embargo, aquí inicia su gran reto contemporáneo. El entorno artificial del mundo de hoy crece considerablemente, el entorno visual del hombre. Los carteles en las calles, las revistas ilustradas, así como los libros infantiles y las etiquetas del envase; también las vitrinas de los comercios e innumerables otras formas de visualidad existentes son potencialmente recursos publicitarios, que bien podrían tener un doble propósito. Es decir, otro más allá del anuncio y la divulgación comercial, difundiendo mensajes útiles socialmente a la vez que un entrenamiento del ojo público. Pero, también, una conciencia dispuesta a ver más al fondo de la superficie de las imágenes publicitarias, y reconocer al disfrutar, qué valores serían los propios de una vida moderna integral. Si las condiciones sociales permiten la publicidad asociada para difundir mensajes muy diferentes, se justificarían aún más responsable y ampliamente desde el punto de vista social, si el arte publicitario se ejerciera eficazmente abonando el camino para un arte nuevo positivo y para todos los ciudadanos, un arte que llegue y sea comprendido por todos los hombres (Traducido AH) (Kepes, 1944).*

De estas consideraciones, no obstante, vale insistir en esa certeza de Kepes acerca de que una inédita y revolucionaria imagen, como la publicitaria en ese momento, exigía de un entrenamiento del ojo que es el de su mentalidad, del espíritu del hombre en un mundo diferente, a modo de convencerlo de cuál era el escenario de su vida, e incluso de advertirle sobre esa su realidad de nuevo orden visual, a lo cual adelantaba premonitoriamente, que algo de incongruencia saldría de la magnificencia y albedrío de su ingeniosa imagen [... *they could train the eye, and thus the mind, with the necessary discipline of seeing beyond the surface of visible things.../ se podía entrenar el ojo, y así también la mente, de modo que se educara la mirada más allá de la superficie de las cosas visibles...*] (Traducción AH)

## Proyecto en tanto que contexto

Una de las categorías filosóficas de mayor quilate en las teorías de la cultura y las artes es el Tiempo, toda vez que a través de su conocimiento se puede explicar la existencia de la materia, sin la cual sería difícil una comprensión del espacio. El hecho de inseparabilidad entre estos dos elementos sugiere la entrada al prisma epistémico y universalidad del diseño. Si, por un lado, el tiempo aborda la consecutividad de los fenómenos que determinan la existencia de las cosas, por otra parte, el espacio expresa un orden distributivo de las mismas, así como su simultaneidad de estar ahí en ese momento.

El acto y objeto del diseño deben a esta dicotomía sus contextos. Que en este caso se identifican en el modo de cómo el ente del diseño se manifiesta física o virtualmente en un objeto/producto—imagen, que su mismo proyecto advierte de anticipación, y que Boutinet fundamenta en la manera como cada cultura mide su tiempo, en función de la representación que realiza del mismo. Las diferencias entre estas maneras de percibir el tiempo físico decidirán sobre el tiempo narrativo que es el de las palabras y las imágenes, el de nombrar las cosas; por lo que las representaciones del diseño cuentan con un tiempo real, físico y material, y también uno narrativo virtual e intangible, según la clase genérica de manifestación.

El filósofo francés parte de la revisión tradicional del tiempo, diferenciando uno tripartito, que enuncia el presente, pasado y futuro de manera alegórica con la condición humana de nacimiento, vida y muerte; y otro bipartito, que se basa en oponer la simultaneidad a la sucesión, parangonando tal oposición con el debate entre H. Bergson (1859-1941) y G. Bachelard (1884-1962) sobre el particular. Es decir, entre la noción de duración como capacidad inmediata de la conciencia de una realidad de ser que esgrime Bergson; y el juicio de Bachelard de entender la duración como una simple construcción mental de la cual existe conciencia en el momento de su evanescencia. En ambos casos, se reconoce una heterogeneidad de lo sucesivo y el cambio, pero se diferencian en los modos de cómo aprehender el concepto de simultaneidad; mientras Bachelard lo entiende como impronta, en lo instantáneo del momento, Bergson le confiere una continuidad. A pesar de una necesaria esquematización de ambas posiciones críticas, es

posible que se pueda colegir cómo estas relatividades del tiempo permean en el proyecto del diseño los conceptos duros de sucesión y simultaneidad, de tan dispar desarrollo metodológico en el acto creativo del ente material o el ente virtual en cuestión.

En atención al proyecto, Boutinet reconoce cuatro modos de proyectos: el adaptativo —que puede ser de tipo empírico o científico—, el cognoscitivo —de tipo oculto, religioso, científico o filosófico—, el imaginario —de tipo racional imaginario, u onírico imaginario—, y el operativo que a su vez, según Jean-Pierre, se caracteriza en tres tipos: racional, volitivo formal y difuso, y que desde esta indagación se acuerda con los presupuestos epistémicos del diseño al considerar éste como núcleo conceptual duro, un fin, u objetivo, el plan, deseo o promisión de algo; cualquiera de estas variantes es suficiente en sí para establecer correspondencia con la filosofía del proyecto en el diseño, sobre todo teniendo en cuenta esta definición del autor sobre las 'formas de anticipación'.

*Il est difficile de hiérarchiser ces trois concepts en fonction de coordonnées temporelles; il est en revanche plus facile de le faire vis-à-vis d'une logique de l'action humaine; et c'est sans doute là ce qui différencie de toutes les autres les anticipations opératoires; de telles anticipations sont inseparables d'une prise en compte de l'action momentanée et projetée sous toutes ses formes. / Realmente es complejo clasificar estos tres conceptos a partir de coordenadas temporales, por otra parte, sería mejor hacerlo desde la misma acción del hombre, donde sin dudas es posible establecer una diferencia respecto de las demás anticipaciones. Las anticipaciones operativas parten de expectativas que son inseparables de una consideración previa que se proyecta en todos sus pasos (Traducción AH) (Boutinet, 2007, pp. 47-78).*

Ahora bien, el acto del diseño, cualquiera que éste fuera, y dada su naturaleza connotativa de prever un fin y una utilidad, dos principios básicos que definen su ente, e igual su compromiso con el fragmento de vida con el cual interactúan ya sea éste ecológico, de humanidad o artificialidad, se define en la elección de sus contextos a los cuales Heidegger llamará Mundo. Son estos los que efectivamente desenvuelven un marco de operación desde donde será posible explicar el proyecto en su escala racional de aprehender o anticipar un tiempo / espacio determinado, así como una visión poética, o mejor, de concientización de su materialización. El proyecto de diseño, pese a su destino, afianza un sentido que se desarrolla o yace en un saber inteligente, partiendo justamente de su filiación poética; este nunca desaparece, ya que de diferentes maneras sus argumentaciones regresan a un origen de algo que determinará los contextos ya sean éstos psicosociales, políticos, económicos, ideológicos, míticos, productivos o profesionales, de proporción o comparación, en fin, de la cultura.

El influyente y ejemplar diseño de Raymond Loewy (1893-1986) —otra de las poéticas de la autonomía— ilustra quizás esta obviedad, teniendo en cuenta tanto su registro de creación como su sagacidad y perfil intelectual para filtrar el acontecimiento sociocultural de esos primeros decenios del siglo pasado en Norteamérica, que sin dudas sentó el arquetipo de un diseñador integral. En la entrevista, que más bien fue

una edición de muy diversas conversaciones sostenidas por el editor Peter Mayer con el diseñador (1978-79), que sirvió de pretexto para la publicación *post mortem* del libro *Diseño Industrial* (1980), se compilan los diseños más importantes del diseñador así como una extensa reflexión de Loewy, que ante la pregunta de Mayer acerca de ¿qué fue lo primero que le llamó la atención cuando llegó (a Estados Unidos)? Loewy expresó

Para decirlo brevemente me quedé anonadado por el abismo existente entre la excelente calidad de los productos que salían al mercado y sus formas groseras, toscas, abultadas y ruidosas. ¿Era ésta la nación conductora del mundo, la Norteamérica de mis sueños? No podía imaginarme cómo fabricantes, científicos y empresarios tan brillantes lo soportaban durante tanto tiempo [...] Aquellos que dan por sentada la actual forma de vida quizá podrán comprender los esfuerzos enormes que exigió el orientar una nación de 150 millones de habitantes (en aquel tiempo) hacia la estética cotidiana de nuestro mundo físico moderno: la representación del <American way of life> que ha sido copiado en todas partes (Loewy, 1980, p. 8).

Es decir, el *American way of life* se constituyó en un proyecto de concepto simultáneo para una Nación en ascenso de poder e imagen, con un propósito de sucesión mundial del producto, agregando al diseño una temprana heroicidad, la de constituirse como ningún otro bien material en un ente de cambio, médula de su trascendencia y razón especulativa (Horta, 2012). Entonces, el proyecto de diseño en tanto contexto augura un remplazo de lo tradicional y monótono por una cultura de la obsolescencia, en la cual lo atractivo y práctico también puede ser económico con ciertos beneficios y confort propio de un otro modo o cambio de estar; casi siempre poco probable de estabilidad, pero sí más reiterativo a una percepción sucesiva que igual lo abarcaría todo<sup>11</sup>. El medio fue el diseño; de esto se encargó un proyecto que partía de un ideal sociopolítico, que, así pareciera casuístico, de todas formas tenía logros bien elocuentes, ahí estaban los consorcios y las industrias, que no temían a las distancias y hasta la guerra les servía de pancarta.

Uno de los textos más coherentes en relación con los contextos, y que marcó una enjundiosa dialéctica entre la frontera de las artes aplicadas y la autonomía del diseño, puede ser *Pioneros del diseño moderno* de Nikolaus Pevsner (1936). El contrapunto que sugiere cada uno de sus siete capítulos con el asunto que se presenta en esta disertación, no es posible abordarse como se merece en esta oportunidad, pero igual apoya la postura de cómo los contextos determinan en el proyecto, porque son constitutivos del registro de un diseño, y de la latencia de una producción en la que no sólo se cuenta con el dato del consumidor o cliente, sino de las maneras en cómo el producto se inserta y reacomoda a los espacios y el comportamiento del público. Mientras esta observación

11 Harold Van Doren (1895-1957) no sólo fue una de las fundantes voces del texto autonómico del diseño, sino como apunté en *Trazos...* "un diseñador de raza"; Van Doren vinculó su gestión y oficio de diseñador con la de un próspero empresario, siendo considerado uno de los grandes del streamlining y no sólo por su diseño que fue y es bien reconocido, sino por ser uno de sus inspiradores con más amplio dominio de esta poética norteamericana del diseño. Su texto *Industrial Design. A Practical Guide to Product Design and Development* (1940), puede considerarse un manifiesto muy bien documentado de esta filosofía y tipo de diseño.

se realiza en un espacio circunscrito como el hogar, el colegio o el bar, más útil significa su interpretación para la teoría del diseño. El contexto, desde un máximo de generalidad, no cambia al producto, pero sí su imagen, y por ende, su refracción social; por lo que en un cerrado y microscópico análisis, los contextos se comportan como una metafísica de la ecología humana, que no es otra que la cultural, aquella donde las prácticas y actitudes de los hombres se convierten en modos, usos y acciones. Un proyecto, en su acepción más general, se trata de un acto fenomenológico de la existencia, que en el tránsito del siglo XIX al XX revierte una probabilidad utópica, de intención o política de la vida para crear una escala más concreta y promisorias: la de producción. Es este el lazo que vincula los problemas y necesidades del hombre con sus aspiraciones más precarias o excelsas. Es el tiempo del diseño.

En este lado del asunto, el pensamiento crítico del diseño encuentra en Pevsner un interlocutor especial, dedicando a la emblemática figura de William Morris (1834-1896) dos de sus capítulos en *Pioneros del...* que como bien se conoce representa un texto epicentro que mueve la esfera poética del diseño hacia detrás y adelante, cuestión que el arquitecto inglés-alemán argüía del siguiente modo:

Sólo William Morris advirtió esto (se refería al asunto de la unidad creación y sociedad). Aun cuando su solución eludió el problema del arte de la máquina, su restauración del trabajo manual no hubiese sido posible de no haber sido él un reformador social tanto como un artesano. Al mismo tiempo que seguía su pasión ingénita por fabricar las cosas con sus propias manos, sabía también que hacer eso en vez de pintar cuadros, era su deber social. Antes de cumplir veintidós años había experimentado con el tallado en piedra y en madera, el modelado en arcilla y la iluminación. Así aprendió a respetar la naturaleza de los materiales y los procedimientos de trabajo. Dondequiera que mirase el arte industrial contemporáneo, veía fabricantes que violaban esto flagrantemente [...] El renacer de la honestidad decorativa en los diseños de Morris significa más en la historia del Movimiento Moderno que la conexión que revelan con estilos pasados, Morris, el artista, pudo no haber sido capaz al fin y al cabo de ir más allá de las limitaciones de su siglo. Pero Morris, el hombre y el pensador, lo hizo. Esa es la razón por la cual en este libro, hemos tenido que ocuparnos de sus escritos y conferencias antes que de sus realizaciones artísticas (Pevsner, 1968, p. 40).

De este texto de Pevsner no se podría dejar por fuera una máxima que, aparte de poética y de anticipación proyectual, también fija un sentido antropológico: "Sin embargo, toda gran mente creativa encontrará su propio camino aun en épocas de subyugante energía colectiva, aun expresándose a través de este nuevo siglo XX que, por ser un estilo genuino y por lo tanto opuesto a una moda pasajera, es universal" (1968, p. 204).

Esa obra creativa del siglo XX encontró en la profesión y disciplina del diseño una finalidad de otro tipo de creación, resultante de una aguda inteligencia más que de una avezada imaginación; de ímpetu en la búsqueda de viejos afanes sobre el conocimiento del mundo y sus reales límites y recursos, que acercó en propósitos la investigación científica a las preguntas más complejas y sublimes sobre el tipo de saber de las artes,

que tanta prueba de determinación ya había mostrado sobre su papel en la integralidad psicosocial y certeza del hombre en relación con un proyecto social y de vida. Atrás habían quedado los complejos procesos de invención e ingenio de las máquinas de hilar y vapor.

No obstante, otros graves problemas de la humanidad reclaman nuevas intervenciones y estrategias científicas y de diseño alrededor de la energía, las comunicaciones, y la cautela de los materiales; la inminencia siempre es el proyecto. Su fin, entonces, debe ser la perseverancia por resguardar un espacio de vida donde el hombre y su grupo, no solamente sobreviva sino coexista, que en un paisaje de despilfarro material y frenética visualidad, resulta una meta compleja de perspectiva proyectual ordenadora de mundo.

Este asunto alcanza *rapport* con la perspectiva fenomenológica de Jean-Pierre Boutinet, en especial, con su enfoque sobre las desventuras de los mecanismos de idealización, que señala el desplazamiento de las construcciones imaginales de lo simbólico hacia lo sintomático en los cauces del proyecto. O sea, de reacción o remplazo de la imaginación e imaginarios en los procesos de ideación del proyecto, por el de una alteridad basada en modos de experiencia estética o cultural. En este orden, generalmente estimulados por datos y reportes estadísticos que de manera maniquea lideran la política de proyectos, con el propósito de una gestión marginal y no integral, que prioriza respuestas a fines socioeconómicos de impacto temporal y alta rentabilidad; en ambos casos, trátase de proyectos sin una demarcación de anticipación poética legítimamente contextualizados, y por tanto, vulnerables o lejos de un raigal principio de autonomía del diseño: contribuir, ante todo, al enriquecimiento de la condición humana.

## Referencias

- Boutinet, J. (2007). *Anthropologie du projet*. París: Quadrige.
- Harris, M. (2010). *Antropología cultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Horta, A. (2007). Epistemología y diseño. Notas críticas para una aproximación a la ciencia del diseño. *Actas de Diseño, I Encuentro Latinoamericano de Diseño, "Diseño en Palermo"*.
- Horta, A. (2012). *Trazos poéticos sobre el diseño. Pensamiento y teoría*. Manizales: Editorial Universidad de Caldas.
- Loewy, R. (1980). *Diseño Industrial*. Barcelona: Editorial Blume.
- Kepes, G. (1944). *Language of Vision*. Chicago: Editorial Paul Theobald.
- Martín, F. (2002). *Contribuciones para una antropología del diseño*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Pevsner, N. (1968). *Pioneros del diseño moderno. De William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Pombo, F. (2007). El deseo de las mañanas. Merleau-Ponty y el diseño. *De lo bello de las cosas*. Editado por Anna Calvera, 83-100. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.