

Las vanguardias del siglo xx en la

FORMACIÓN HISTÓRICO-CRÍTICA

de los estudiantes de Diseño

MTRA. HISTORIA DEL ARTE URBANO
ANA MARGARITA ÁVILA OCHOA
Maestra de Tiempo Completo en el área de Teoría y Semiótica
del Diseño del Producto, Facultad del Hábitat,
Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México
aavilaocchoa@fh.ualsp.mx
amavilao@hotmail.com

Fecha de recibido: Agosto 2010
Fecha de aceptado: Marzo 2011

RESUMEN

*Hablar de una historia del Diseño es plantear una historia de las ideas. Muchas de ellas ahora son ausencia en la historia del Diseño que contamos y enseñamos. La consecuencia es la incapacidad crítica de cara a nuestro porvenir. Este trabajo tiene como fin invitar a identificar aquellas ideas y filósofos que han participado de la ruptura y la vanguardia en el siglo xx, para reconocer cómo estos ideales en el campo del arte y del diseño generaron nuevas expectativas que quizá se desviaron, se dispersaron, se olvidaron, o bien siguen vigentes, y están constituyendo una **historia crítica del Diseño**, que debemos incorporar a nuestros currículos.*

Palabras claves: Historia, crítica, ideas, filosofía, vanguardia, diseño.

ABSTRACT

*To discuss a **history of design** is to propose a **history of ideas**. Many of those ideas are now absent from design history as we know and teach it. The consequence is a lack of critical capacity vis á vis our future. The purpose of this presentation is to call on the task of identifying those ideas and philosophies that have participated in the rupture and vanguard in the 20th century, to recognize how these ideals in the field of art and design created new expectations that perhaps have been diverted, dispersed, forgotten, or perhaps are still current and constitute a **design history-criticism** that we should incorporate into our curricula.*

Key words: History, criticism, ideas, philosophy, vanguard, design.

PLANTEAMIENTO

Para estudiar, analizar y construir conocimiento sobre el desarrollo del Diseño ha sido recurrente observar la evolución de los objetos, algunos tan emblemáticos como la silla o el automóvil. Otro recurso ha sido la disertación de personalidades relevantes, movimientos, asociaciones, colectivos y escuelas que, desde luego, son fuentes valiosas de información sobre el hacer y el pensar de nuestra profesión. Sin embargo, si se estudian de forma aislada como una lista de eventos diferenciados sólo por los distintos tiempos en los que se presentan y por el protagonismo de su ubicación geo-política, o tan sólo se observan las relaciones basadas en rasgos, como materiales, métodos, fechas de fabricación, fabricantes específicos, región de origen, así como las formas decorativas, la gramática ornamental, los signos, símbolos y hasta deseos estéticos, además de la cambiante percepción del mercado, estaremos ante una historia de los estilos, cuyo enfoque ha venido postulando cánones de lo que es arte o deja de serlo, terminando por indicar qué es digno objeto de estudio y qué no lo es. Estas tradicionales propuestas de estudio finalmente nos alejan enormemente de una sólida historia del Diseño, y mucho más de una posible crítica.

Si bien Margolin (2005: 205) nos hace ver que la historia del arte ha estado incorporando nuevas teorías interpretativas en los últimos 20 años, y que éstas han abierto el interés a áreas de estudio sobre la cultura de masas y la cultura popular, por lo cual el estrecho patrón del estilo no es más una condición para estudiar ni el arte, ni el diseño, también admite que “es poco lo que de todo ello ha alcanzado al estudio del diseño o las artes decorativas hasta hace algunos pocos años” (207). Menciona que muchas de estas nuevas investigaciones, donde están presentes la cultura material, sus formas productivas, sus hábitos de consumo y la presencia de la vida cotidiana, han estado promovidas por el creciente interés que proviene de la práctica del coleccionismo. Con esta advertencia no se descalifica la riqueza de conocimiento que se ha adquirido acerca de la cultura material, pues se identifican como temas recurrentes los relacionados con el carácter tanto productivo como de consumo de las mujeres; la presencia metodológica de la historia cultural y social; la consideración del contexto social para comprender al objeto analizado; la constante presencia de la cultura visual, como el principal componente de la investigación, sino que se observa, como se sigue quedando fuera la reflexión sobre las ideas, propiamente aquellas que cambiaron la fisonomía del siglo xx, y que ven aparecer al Diseño como formación y práctica profesional.

Si consideramos la definición del quehacer de Diseño que se presentó en el 2003 bajo la responsabilidad del International Council of Socie-

ties of Industrial Design (ICSID), veremos que en ella existen algunos elementos que exigen otro enfoque en la disciplina al término del siglo xx.

El diseño es una actividad creativa cuyo objetivo es establecer las multifacéticas cualidades de los objetos, procesos, servicios y sus sistemas en todos los ciclos de la vida. Por consiguiente el diseño es el factor central humano, innovador de tecnologías y el factor crucial de intercambio cultural y económico.

Las tareas: el diseño busca descubrir y evaluar organizacional y estructuralmente las relaciones funcionales, expresivas y económicas con la tarea de:

1. Reforzar el mantenimiento global, y la protección del medio ambiente (éticas globales).
2. Proporcionar beneficios y libertad a toda la humanidad, individual y colectivamente, usuarios finales, productores y protagonistas del mercado (éticas sociales).
3. Apoyando la diversidad cultural a pesar de la globalización del mundo (éticas culturales).
4. Proporcionando productos, servicios y sistemas, a través de formas que son expresivas (semiología) y coherentes con (estética) su propia complejidad. (ICSID, 2003)

Tenemos entonces una formación de la disciplina del Diseño que por lo menos hasta antes de los años 70 no se había planteado esta visión. Se alimentaba de una historia y su correspondiente investigación, basada en el arte como estilo, se concentraba en las culturas hegemónicas y en la producción de objetos destinados a la monarquía, burguesía, militares y clero. Ponia el énfasis en el análisis de los periodos anteriores, hasta las primeras tres décadas del siglo xx, donde se incluye el estudio del Art Nouou, el Art Deco y el Estilo Internacional, porque cuando en ese devenir histórico se llega al estudio del siglo pasado, donde se enmarca la particular historia del Diseño, se diluyen los recursos que permiten hacer inteligible este complejo y casi efímero momento histórico, el siglo corto de 1914 a 1991 de Hobsbawn (1995:15) ¿Cómo podemos, entonces, alcanzar las nuevas tareas que nos plantean las condiciones actuales, si la propia historia de nuestra disciplina alberga el vacío de la falta de comprensión del siglo que la vio nacer? En ello también radica la falta de criterios para ejercer el Diseño y la ausencia de crítica ante las maneras en las que seguimos repitiendo acciones dañinas al medio ambiente, indolencia ante las necesidades de las minorías y enajenación de colectivos. Ya auguraba Papanek (1970: 57) que el reto para el diseñador era que su buen juicio social y moral tenía que entrar en juego mucho antes de que empezara a diseñar, de no ser así, seríamos los más susceptibles de cometer un crimen.

¿Cómo puede un profesionista del Diseño mostrar un juicio crítico, que permita actuar sobre una base de criterios éticos y no solamente ofrecer la respuesta condicionada por una historia que se ha empeñado en mostrar los signos de la riqueza y el poder de una clase dominante? Parece que resulta muy difícil la comprensión de la diversidad, de la ruptura, de las vanguardias, de las revoluciones, de las irreconciliables condiciones entre la estructura capital y social que son el sustrato de donde surge nuestra corta historia contemporánea, casi efímera a nuestros ojos, pero presente a través de la gran cantidad de medios de comunicación, e inaccesible por la incapacidad de reflexión. Nos damos cuenta de que sin un sustento teórico, difícilmente podemos reconocer e interpretar la historia que estamos construyendo al querer observarla y aprender de ella.

¿Pero de dónde vienen y cuáles son entonces esas bases teóricas y conceptuales que necesitan nuestros alumnos de Diseño para poder estudiar a través del relato histórico, del vestigio y del testimonio, la naturaleza de la disciplina, sus principales cambios y su posible futuro? Para acercarme de forma precisa al tema y a las preguntas planteadas, tomaré como caso las materias de Historia del Diseño, en la Facultad del Hábitat. Comenzaré de manera general ante uno de los problemas que considero fundamentales en la formación del Diseño, y que se soporta en la enseñanza de la historia. Después presentaré el enfoque que veo pertinente para una mejor comprensión de la historia del Diseño en el siglo xx, y finalmente presentaré las consideraciones que permitirían construir la propuesta.

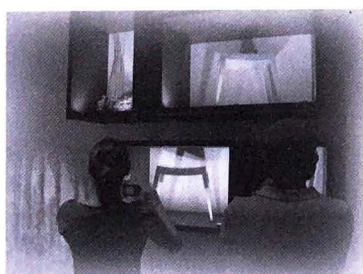


Foto 1.
Observamos los objetos de manera aislada.
Exposición "Fiskars Village" de Finlandia,
Museo Franz Mayer, México, 2008.



Foto 2.
Se ha quedado fuera la reflexión sobre
las ideas que cambiaron la fisonomía del
siglo xx.
Exposición "WorldPressPhoto 10", Museo
Franz Mayer, México, 2008.

DIAGNÓSTICO SOBRE LA COMPRENSIÓN DE LOS ALUMNOS ANTE LA HISTORIA DEL DISEÑO Y DEL ARTE

Reconocemos a mediados del siglo XIX escuelas de Artes y/o de artes aplicadas. En ellas los primeros maestros tenían una sólida formación artística. Las materias con las que se inician los estudios son un espacio para la exploración y el aprendizaje de elementos como la composición, el dominio del campo visual, la exploración frente al uso de diferentes materiales. Todas ellas encaminadas a desarrollar la sensibilidad plástica y estética del estudiante. Comprenderemos entonces que estas disciplinas, además de coincidir en momentos históricos que se traducen en antecedentes del Diseño y de buscar el conocimiento sobre la estética, hoy en día continúan compartiendo espacios y recursos en el contexto de la educación.

Por lo tanto, un lugar común ha sido la impartición del conocimiento sobre el desarrollo del Diseño, a través de la Historia del arte. Sin embargo, enseñar a un estudiante cuáles han sido los estilos, cómo se conforman y cambian a lo largo del tiempo, para luego pretender que el alumno identifique tendencias, modas y valores estéticos en los objetos industriales, ha resultado un terreno árido.

En el transcurso de quince años de estar impartiendo materias que tienen como tema principal el desarrollo y evolución del Diseño, en el nivel de licenciatura y desde hace ocho años en el nivel de Posgrado, encuentro algunas constantes. Los alumnos que recién entran a la licenciatura, tienen conocimientos muy básicos acerca de la Historia del arte. Conciben un arte prehistórico que ligan sólo a la pintura rupestre, un arte en culturas específicas, como la de Egipto, o la de Grecia, que relacionan con la arquitectura y algo de escultura. Identifican el estilo gótico de la Edad Media, después ya con confusión reconocen nombres aislados, Leonardo Da Vinci, Miguel Ángel. También reconocen, en algunos casos, el estilo Barroco y suponen de la gran variedad de mobiliario y arquitectura de los siglos antes del XX, sin poder identificar alguno. Por otro lado, los alumnos que llegan al posgrado y que optan por la especialidad en Historia del Arte o en Diseño del mueble tienen conocimientos sobre el desarrollo de los estilos hasta el siglo XVIII y a partir de ahí, sobre todo los arquitectos, conocen las obras y autores correspondientes al estilo internacional del siglo XX.

Por esa razón varios maestros opinan que al entrar a la licenciatura o al posgrado es necesario volver a estudiar la Historia del Arte. ¿La misma Historia del arte, que siempre iniciamos y nunca alcanza al siglo XX, o la misma Historia del arte, que se cuenta desde la visión del poder? En todo caso, los programas que se han planteado en la Facultad donde

laboro, han sido ambiciosos y contienen de forma puntual todas las culturas, períodos, movimientos y estilos que se pueden estudiar desde los orígenes del hombre hasta el siglo xx.

El primer problema es que la puntualidad con la que se describe el estudio del siglo xx no es tal, pues sólo se citan en los contenidos de la materia hasta un surrealismo o abstraccionismo. Y el segundo problema es que nunca se alcanza (por falta de tiempo siguen insistiendo los maestros) conocer las obras del siglo xx. La mayoría de los grupos que ha participado en las evaluaciones estandarizadas, manifiesta que sólo llega hasta la etapa del Renacimiento. De tal suerte que cuando tiene que cursar las materias donde se estudia el Diseño, ya sea con un enfoque histórico, teórico o semiótico, el objeto se observa aislado, como si hubiese sido el resultado de una simpática propuesta de autor o una insospechada y audaz fórmula para obtener formas que sorprendan. Lo describo de esta manera porque el alumno difícilmente ha podido identificar intenciones, propósitos, o las búsquedas de las propuestas estéticas que simplemente juzgaba como fuera de su gusto. Ya que su apreciación, y su juicio con respecto a estas obras, ha estado totalmente condicionado a lo que reconoce del pasado clásico o de la moderna racionalidad, fuera de estos dos referentes el resto no le es reconocible. Esta situación era mucho más evidente cuando en la materia de Historia del diseño del siglo xx, comenzábamos a estudiar las décadas de 1920 a 1970 y eran más los objetos de diseño que resultaban no comprensibles, que los que podían ser asumidos a través de sus valores de belleza, de utilidad y de verdad. Y esta precaria apreciación coincidía con la actitud que tenían frente al arte del siglo xx, la de rechazo.

Cuando observaban las obras de los artistas de los años 60 en California, o la obra de los artistas conceptuales en Alemania de los 70, resultaba molesto no poder emitir ningún tipo de comentario al respecto. Cuando observábamos la obra no sólo plástica, sino también literaria de los años 20 y 30 en México, y después analizábamos las manifestaciones del Art Deco en el país, lo que prevalecía era un silencio. Mientras yo me preguntaba, ¿cuál podría ser la propuesta y el compromiso de una disciplina como el Diseño, que proyecta, y que piensa en el futuro, si el inmediato pasado se miraba con tanto desconcierto y muchas veces hasta con desconfianza?

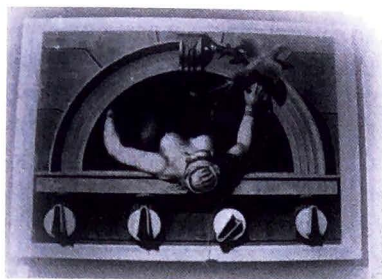


Foto 3. Difícilmente identificamos propósitos y búsquedas estéticas. Exposición "Alan Glass", Museo de Arte Moderno, México, 2009.

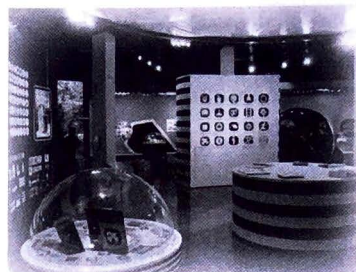


Foto 4. El pasado se ve con desconcierto y muchas veces hasta con desconfianza. Exposición "México 68", Museo de Arte Contemporáneo, México, 2009.

EL PROBLEMA DE CÓMO SE ESTUDIA LA HISTORIA PARA FORMAR AL DISEÑADOR

Son varias las razones que explican lo anterior, aunque no suficientes. Menciono una de las que han resultado más relevantes. El intrincado camino por el que ha andado el arte del siglo xx y la precaria formación que recibimos con respecto a las ideas y eventos que motivaron los cambios sociales, nos ha llevado a una actitud de incompreensión conducida más por prejuicios que por una visión crítica. Teniendo en cuenta además que no sólo es la evolución del arte la que nos permite entender el comportamiento del diseño, y que quizá el descuido de la falta de estudios sobre el siglo xx (en lo general y en lo particular) no sólo radique en el ámbito del arte, sino en muchos más aspectos; como por ejemplo la **historia de las ideas**, desde su lectura, su comprensión y su práctica. Empezando porque en los currículos a nivel licenciatura no se enseña filosofía, y en los contenidos de materias como la historia, la teoría, la crítica, u otras del área de las Humanidades, no están presentes los filósofos que plantean la crítica a las ideas dominantes, que cuestionen el porqué del tipo de mercado, de producción, de los costos que tiene mantener las relaciones de estatus social. No están las reflexiones que nos permitan encontrar reales necesidades y no especulaciones para sostener los intereses de unos pocos. Toda la estructura económica sobre la cual se monta el Diseño se da por un hecho, y los alumnos terminan por imitar las características de un producto que debe ser exitoso comercialmente, racionalmente funcional, productivamente eficiente, y estéticamente conmemorable, para poder aspirar a participar de la historia que oficialmente está avalada por las grandes empresas, que año con año editan grandes catálogos de los productos que hacen llegar a todo el mundo.

Como se indica al inicio de este texto, el estudio de los estilos ha sido el principal referente para dotar de contenidos a las materias

de historia del diseño, aun y cuando no haya una total claridad en los códigos o rasgos de identidad que puedan diferenciar y/o agrupar principalmente a la cultura material producida en la segunda mitad del siglo xx. De cualquier manera, este recurso no deja de ser un precario acercamiento a través de distintas culturas que se presentan como un catálogo de objetos. Este es el tipo de historia que se ha venido dando en las preparatorias, y aún se repite en las materias de Historia del Arte y/o Historia de la Arquitectura y/o Historia del Diseño en la Universidad. Se concentra, como anteriormente se señaló, en las culturas hegemónicas, consideradas como élite y en la producción de los objetos destinados al culto o esparcimiento, con algunas excepciones, como los objetos asociados al uso y trabajo doméstico, o a aquellos que portan una nueva tecnología que modifica la vida urbana, entre otros. Podríamos entonces reflexionar sobre el tipo de mensaje que le enviamos al alumno cuando la historia que mostramos comprende los valores de una clase dominante (Hadjinicolaou, 2005:96-102), de una sociedad eclipsada por un progreso positivista y cuyo pensamiento univocista (Beuchot, 2007:13) no da cabida a la diversidad que queda manifiesta en las primeras vanguardias del siglo xx.

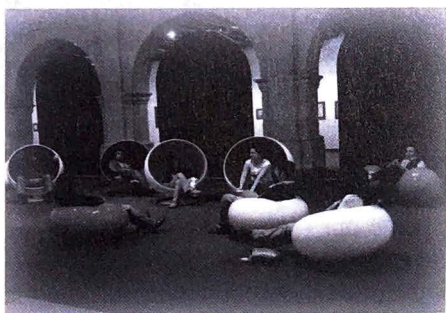


Foto 5. Se da por un hecho que el diseño debe ser exitoso comercialmente, racionalmente funcional, productivamente eficiente y estéticamente conmemorable.
Exposición "EeroAarnio", Museo Franz Mayer, México, 2007.



Foto 6. ¿Cómo dar cabida a la diversidad que se manifiesta en la vanguardia del siglo xx?
Exposición "Diseño Alemán", CIDI-UNAM-MUCA, México, 2010.

OTRO ENFOQUE PARA LA COMPRENSIÓN DE LA HISTORIA DEL DISEÑO

La teoría del diseño, que permitiría esclarecer muchos de los conceptos que soportan el quehacer del diseño, como su función social, o como los distintos paradigmas que actúan como ejes rectores en la también corta historia del diseño que como disciplina se ubica en las primeras décadas del siglo xx, no sería posible construirla sin considerar las acciones concretas que provocaron los movimientos sociales de principios de ese siglo. No sería posible comprender el hacer de artistas, arquitectos, diseñadores, sin conocer las ideas que los han impulsado, o que incluso los han organizado.

Con esta reflexión enunciaré el pensamiento de algunos de los filósofos, en cuyas ideas encuentro otra perspectiva para comprender los actos del Diseño en el siglo xx, de una disciplina que nace según la historiadora de diseño, Sparke, en la vanguardia (1999: 42). Cabe señalar que no todos los movimientos del siglo xx son vanguardia. Que es necesario comenzar preguntándose qué es la vanguardia, pero con respecto a qué, desde dónde, o a partir de quién. En ese sentido, la vanguardia a la que aquí hacemos alusión, es aquella que declara una ruptura con el sistema de valores estéticos y de valor de mercado de la burguesía de principios del siglo xx, aquella que encuentra en el arte y el diseño un compromiso con los cambios que revolucionan, como el hecho de romper con el claustro nacionalista, de permitir la espontaneidad y reconciliar la razón con la pasión. (Buen Abad, 2004).

La escuela inglesa —como nos lo muestra Rodríguez (1995)— ha planteado una Historia del Diseño que comprende tres paradigmas: el de la Industrialización, que permea la segunda mitad del siglo xix y principios del xx. El de la Racionalización, que se ubica entre la primera y segunda guerra mundial; y el de la Comercialización, que aparece a partir de la postguerra durante las décadas de los 50 y 60. Por su parte, Sparke (1999), académica en Londres, propone otra estructura para ubicar el trabajo de todos los artistas, arquitectos y diseñadores que contribuyeron al reconocimiento de la disciplina durante el siglo xx. Marca cinco momentos: el cambio de siglo, la vanguardia que se ubica en el periodo entre guerras, la neo vanguardia que corresponde a la siguiente década después de la Segunda Guerra Mundial, los distintos movimientos que califica como “acción y reacción” y que se ubican en las décadas de los 60 y 70, y finalmente los diseñadores que van “hacia el nuevo milenio”, cuando se presenta al post modernismo como un estilo de diseño.

Pongo estos dos ejemplos de concepción de la evolución del diseño en el siglo xx, porque si bien ambos responden a una evolución económica

ligada a los cambios sociales provocados por las guerras, no están presentes en ellas los cambios provocados por las revoluciones, éstas no existen como referente para el diseño, inclusive la vanguardia en el diseño que aquí está considerada, responde a los cambios en el uso de la tecnología y no a las utopías de arquitectos-diseñadores que se propusieron el cambio de las condiciones en los hogares de los obreros, o que protestaron ante la decadencia estética de este nuevo siglo industrializado. (Selle, 1973)

El primer vacío se ha presentado en la corta comprensión de este periodo en el cual aparecen las primeras escuelas de Diseño. La industrialización y la racionalización no eran las ideas imperantes, porque no eran las únicas ideas que se discutieron en ese tiempo. La producción en línea del “Fordismo” no fue la idea movilizadora de los cambios más revolucionarios y de vanguardia en las primeras décadas del siglo. No fueron entonces los únicos paradigmas para el diseño. Las ideas de Sartre (1971) nos permiten comprender que además de la supremacía de la inteligencia en oposición a la emoción, estaba la presencia del existencialismo y aunque la abstracción, la visión estructurada y sintética que exigía el siguiente eslabón de la industrialización, dio como resultado un arte cubista, o un constructivismo, o hasta la estética racional de Peter Behrens (Burdek, 1994:19-28), muchos movimientos de las vanguardias como el dadaísmo, el expresionismo, el surrealismo, observaban también la otra realidad, de destrucción, de desolación. El mismo Sartre (1971: 18-21) hace una crítica a la inmadurez de ideas que como reflejo de una adolescencia perpetua está presente en sus estudiantes que antes de ser críticos tienen que elegir entre el idealismo o el materialismo. Parece que la historia del diseño optó prematuramente por un materialismo mal comprendido, pues afirmó que el hombre es un objeto material, transformable y hasta producible, y bajo estos enunciados más que contribuir a una revolución, pronunció un destino de destrucción. Por eso también resulta muy apropiada la visión y declaración de Rosa Luxemburgo (2008:239-243), quien reconoce en el momento histórico la oportunidad de cambio, la posibilidad de optar por “la civilización” como un tema que también debe ser replanteado en la historia del diseño: ¿Hasta dónde las acciones del diseño han sido elementos civilizatorios o sólo han participado irresponsablemente de la barbarie?

Otro aspecto lo contempla Zambrano (2001:19), cuando pone en diálogo sus ideas sobre filosofía y poesía, y nos facilita el conocimiento de estos dos caminos para acercarse a la comprensión de la vida. La idea y la emoción son reconciliables. La naturaleza violenta de la filosofía y desdenosa de la poesía permite asumir el compromiso tanto del arte, como del diseño en su dimensión conciliatoria entre el intelecto y la emotividad. Aspectos que han estado presentes todo el tiempo en la manera en cómo se concibe el diseño europeo y que nos ayudarían a releer la posmodernidad sin el ingrediente de la banalidad. Desde la realidad latinoamericana; otro filósofo, Mariátegui (2007:78), pone

énfasis en el valor de la imaginación (tan acuñado por el arte y el diseño), como verdadero motor de la revolución y el progreso, y dice:

La historia les da siempre la razón a los hombres imaginativos. En la América del Sur, por ejemplo, acabamos de conmemorar la figura y la obra de los animadores y conductores de la Revolución de la Independencia. Estos hombres nos parecen, fundamentalmente geniales. ¿Pero cuál es la primera condición de la genialidad? Es, sin duda, una poderosa facultad de imaginación. Los libertadores fueron grandes porque fueron, ante todo imaginativos. Insurgieron contra la realidad limitada, contra la realidad imperfecta de su tiempo. (Mariátegui, 2007: 78)

Este es otro vacío en el Diseño nunca abordamos los estudios de la creatividad y su dimensión histórica como fuerza emancipadora de la humanidad, pues en las escuelas de diseño la innovación se comprometió con el desarrollo empresarial, y con ello asumió su tercer paradigma el de la comercialización. Brincándose todo el espectro de ideas que no solamente hacían la crítica al sistema capitalista, sino también a la poca claridad con la que se enarbolaban las banderas del progreso y de la razón. Con ideas de cambio, con acciones de revolución pero sobre todo con propuestas alternativas de organización. Recupero una reflexión propuesta por Lenin y parafraseada por Fedoseev (1972), cuando plantea que hay que entender y actuar sobre lo urgente, que se debe ser inflexible con los principios, pero muy dúctiles con las formas de organización, ¿por qué entonces nos entregamos sin dudar a la intransigente organización que dicta el mercado y pasamos por encima de cualquier principio? Incluso los principios éticos que aún subyacen en el interior de nuestros sentimientos y que Langer (1967) desde su experiencia de vida, dentro de la cultura norteamericana, pone a flote en su disertación sobre el autoengaño y la negación de la felicidad del otro. Nos pone frente al espejo de la mercadotecnia de las emociones para hacer un recorrido sobre todo el espectro moral de los sentimientos. ¿Qué posición tiene el arte y el diseño ante esta manera culturalmente aprendida de inhibir los sentimientos a través de las formas en que consumimos?



Foto 7. La creatividad como fuerza emancipadora de la humanidad. Artesano de la comunidad del Tepozán, San Luis Potosí, 2008. Foto Gerardo Ramos.

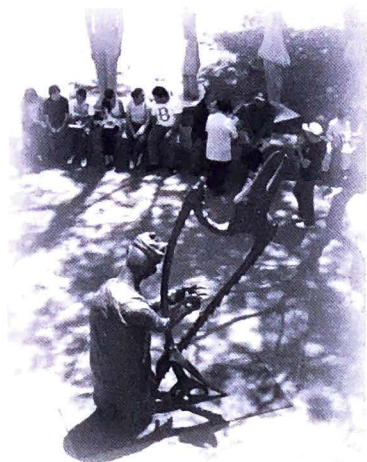


Foto 8. Las formas en que consumimos cada vez inhiben más nuestros sentimientos.
Exposición “Leonora Carrington. Cazadora de imágenes”, Museo Federico Silva, San Luis Potosí, 2011.

HACIA LAS CONSIDERACIONES PARA LA FORMACIÓN HISTÓRICO-CRÍTICA DEL DISEÑO

Propongo cinco aspectos a tener presentes para plantear desde otro enfoque, o desde otro marco conceptual, la teoría e historia del diseño. Las ideas que sustentan la revolución como una manifestación voluntaria de los cambios que somos capaces de imaginar. La capacidad de plantear las preguntas precisas que nos permitan identificar los problemas. Hacerse del método que permita la organización y la capacidad de respuesta a nuestra realidad. Mantener la estrecha relación entre las ideas y la acción práctica que modifica, que construye. Y tener presente que la naturaleza humana está dibujada por un intelecto, pero se potencializa a través de los sentimientos. No son las únicas consideraciones, pero son las que he identificado a través de ideas de algunos filósofos que acompañaron los principales movimientos de vanguardia del siglo xx: Jean Paul Sartre, Vladimir Lenin, Rosa Luxemburgo, María Zambrano, Ana Arendt, Bertrand Russell, Martin Heidegger, José Carlos Mariátegui, Simone de Beauvoir y Susanne K. Langer, entre muchos más, incluso aquellos que de manera más reciente han realizado nuevas lecturas con la mirada que pasado el tiempo y la distancia puede reconciliar posiciones que en ese momento se defendían marcando las diferencias, pero en ambos casos su ausencia está cada vez más presente, en quienes estamos preparándonos a través de estudios universitarios, o a través de disciplinas como el diseño, que tienen como su eje central al hombre, su medio y sus necesidades tanto físicas, intelectuales como espirituales.

Por eso creo que la historia del arte, la historia del diseño y la constante reflexión de las ideas que las mueven, deberían presentarse de

manera paralela y alterna para reconocer sus relaciones y permitir que se amplíe y enriquezca el conocimiento de nuestras búsquedas e intereses, entre ellos, el que tiene que ver con la cultura visual o el espectro de sensibilidad, aquel que implica la búsqueda de belleza, del gusto o del reclamo de otra categoría estética que refleje con plena libertad la cambiante percepción de nuestro entorno.

Finalmente, deseo sumar a la propuesta, del estudio de la historia, la visión de la hermenéutica analógica de Beuchot (2007), que sigue siendo el maestro de muchos estudiantes de filosofía en México. La hermenéutica analógica nos ha mostrado que, aplicada a la investigación social, nos permite construir hechos históricos a través de la interpretación, y que es posible superar el relativismo, porque siempre está presente el acontecimiento como referencia. De ahí que conocer el evento, el personaje, el objeto resultante, sólo equivale a tener el repertorio amplio de los modelos, no los moldes como el mismo Beuchot (2007:41) advierte. La sólida formación en las ideas, que no implica que estés de acuerdo o te guste, y la capacidad imaginativa, brindarían la oportunidad para que cualquier estudiante y profesionalista del Diseño y de la Arquitectura, pudiera explorar, aprender y proponer los siguientes retos del discurso y de la práctica del Diseño, que son los fines de la crítica que buscamos.

Foto 9. Tener presente que la naturaleza humana está dibujada por un intelecto, pero se pone en movimiento a través de los sentimientos. Alumnos de distintas universidades participando en un Taller Interdisciplinar, en la Facultad del Hábitat de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2008.

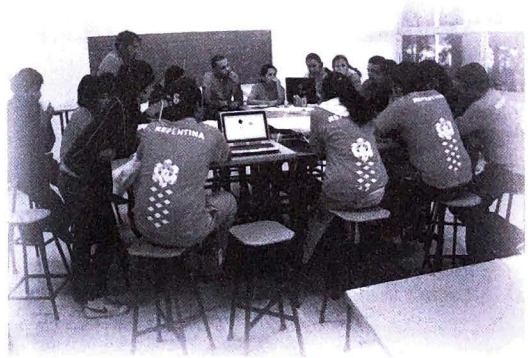


Foto 10. Que los diseñadores puedan explorar, aprender y proponer los siguientes retos del discurso y de la práctica del diseño. Sillas elaboradas en el Tepozán. Madera de huacalillo de la región y tejidas en palma, San Luis Potosí, 2008.



FUENTES DE CONSULTA

BIBLIOGRAFÍA

1. Beuchot, M. (2007), *La hermenéutica como herramienta en la investigación social*, Facultad de Derecho, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México.
2. Burdek, B. (1994), *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, España.
3. Fedoseev, Okúlov, Vygodski et al. (1972), *Lenin, gran teórico*, Progreso, Moscú, Rusia.
4. Hadjinicolaou, N. (2005), *Historia del arte y lucha de clases*, Siglo XXI, México.
5. Hobsbawm, E. (2007), *Historia del siglo xx*, Crítica, Barcelona, España.
6. Langer, Susanne K. (1967), *Sentimiento y forma. Una teoría del arte desarrollada a partir de una nueva clave de la filosofía*, Centro de Estudios Filosóficos-Universidad Nacional Autónoma de México, México.
7. Margolin, V. (2005), *Las políticas de lo artificial*, Designio, México.
8. Mariátegui, J. (2007), *Literatura y estética*, Biblioteca Ayacucho, Venezuela.
9. Papanek, V. (1977), *Diseñar para un el mundo real*, H. Blume, Barcelona, España.
10. Rodríguez, L. (1995), *El diseño preindustrial. Una visión histórica*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, México.
11. Sartre, Jean (1971), *Materialismo y revolución*, Pléyade, Argentina.
12. Selle, G. (1973), *Ideología y utopía del diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona.
13. Sparke, P. (1999), *El diseño en el siglo xx. Los pioneros del siglo*, Blume, Barcelona, España.
14. Zambrano, M. (2001), *Filosofía y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México.