

FILOSOFÍA DEL DISEÑO

Una perspectiva hermenéutica
sobre la creación objetual

Elsie María Arbeláez Ochoa



Elsie María Arbeláez Ochoa

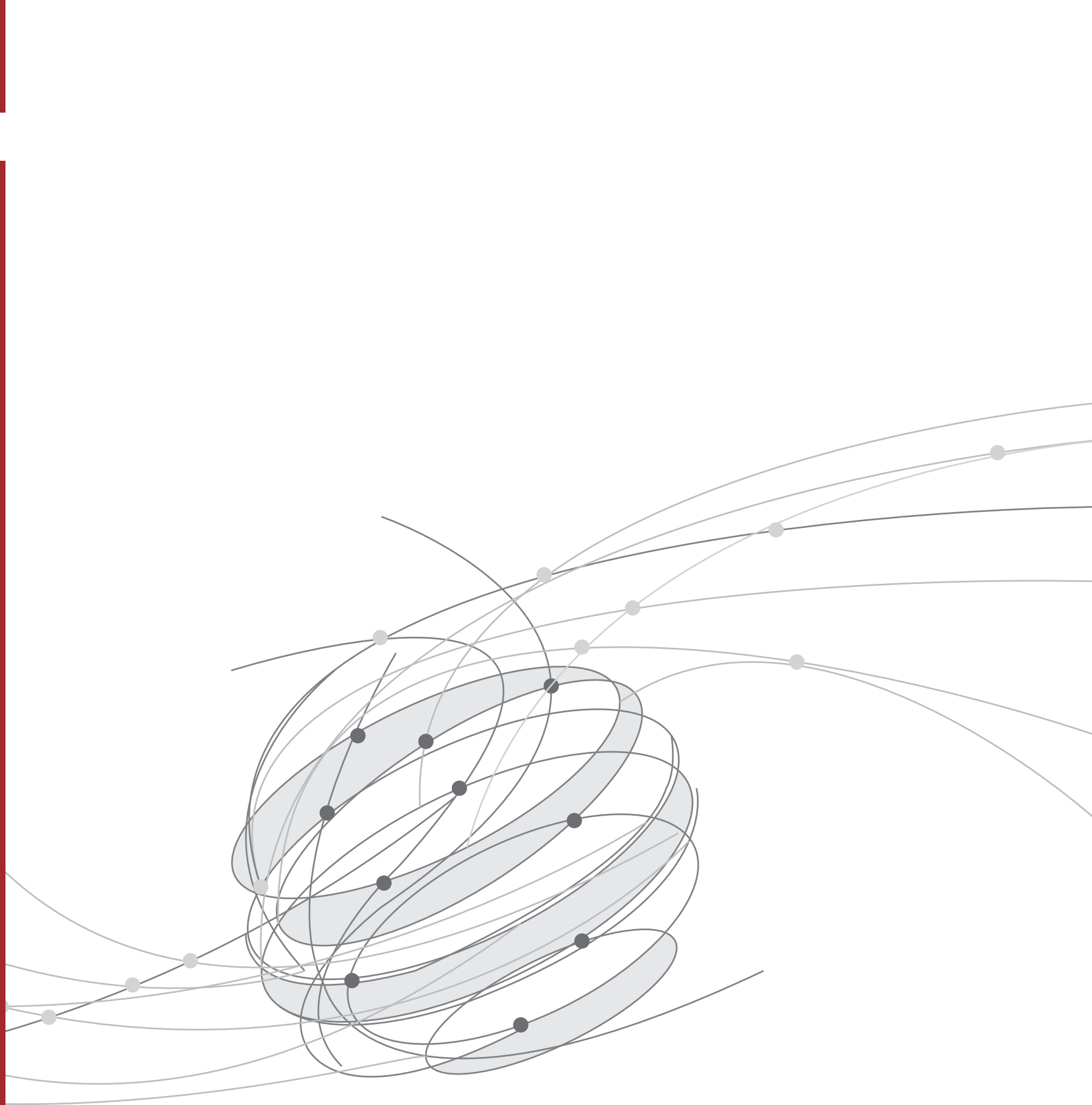
Es profesora titular de la Universidad Pontificia Bolivariana en la que estudió Diseño Gráfico y se graduó en 1984. Obtuvo el título de Magíster en Gerencia para el desarrollo en 1998. En 2012 se graduó como Doctora en Filosofía, se reconoce su labor investigativa con un *Magna Cum Laude*. En 2003 recibió reconocimiento como Profesora Distinguida. En 2006, 2010 y 2017 reconocimiento como Autor Bolivariano.

Es miembro del Grupo de Estudios en Diseño GED de la Facultad de Diseño Industrial en la Línea de Morfología Experimental. Ha participado en la construcción de procesos académicos y curriculares de la misma facultad. Se ha desempeñado como coordinadora del Área Técnica, del Ciclo Disciplinar y como Directora del Grupo de Estudios en Diseño (GED). Ha sido miembro activo del Consejo Académico de la UPB, de la Escuela de Arquitectura y Diseño y de la Facultad de Diseño Industrial.

Su tema central investigativo se basa en el tejido discursivo sobre la hermenéutica, utilizada como recurso metodológico. También plantea estudios sobre la teoría de la simetría aplicada a la morfología en la naturaleza.

Su labor docente se funda en un análisis explicativo sobre la contextualización histórico-hermenéutica acerca de la construcción epistémica para el diseño, y en el estudio de los principios físicos y mecánicos de crecimiento observados en la naturaleza, aplicables a la caligrafía interna de las formas artificiales.

Actualmente es miembro del comité, que tiene el encargo institucional de la generación del Programa Doctoral en Estudios de Diseño para la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Universidad Pontificia Bolivariana.



Filosofía del diseño

Una perspectiva hermenéutica
sobre la creación objetual

Elsie María Arbeláez Ochoa

745-2
A664

Arbeláez Ochoa, Elsie María, autor
Filosofía del diseño / Elsie María Arbeláez Ochoa -- Medellín:
UPB, 2019.

122 p: 17 x 24 cm.

ISBN: 978-958-764-659-7 / 978-958-764-660-3 (Versión web)

1. Hermenéutica filosófica – 2. Gadamer, Hans Georg, 1900
– 2002 – Crítica e interpretación – 3. Diseño de objetos –
I. Título

CO-MdUPB / spa / rda
SCDD 21 / Cutter-Sanborn

© Elsie María Arbeláez Ochoa
© Editorial Universidad Pontificia Bolivariana
Vigilada Mineducación

Filosofía del diseño

Una perspectiva hermenéutica sobre la creación objetual

ISBN: 978-958-764-659-7

ISBN: 978-958-764-660-3 (Versión web)

Primera edición, 2019

Escuela de Arquitectura y Diseño

Facultad de Diseño Gráfico

CIDI. Grupo GEDI. Proyecto: La repetición en el proyecto
como construcción del conocimiento.

Radicado: 748ª/10/61

Gran Canciller UPB y Arzobispo de Medellín: Mons. Ricardo Tobón Restrepo

Rector General: Pbro. Julio Jairo Ceballos Sepúlveda

Vicerrector Académico: Álvaro Gómez Fernández

Decana de la Escuela de Arquitectura y Diseño: Juliana Restrepo Jaramillo

Directora de la Facultad de Diseño Gráfico: Beatriz Builes Restrepo

Editor: Juan Carlos Rodas Montoya

Coordinación de Producción: Ana Milena Gómez Correa

Corrección de Estilo: Andrés Vélez Cuervo

Diagramación: Ana Mercedes Ruiz Mejía

Dirección Editorial:

Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2019

e-mail: editorial@upb.edu.co

www.upb.edu.co

Telefax: (57)(4) 354 4565

A.A. 56006 - Medellín - Colombia

Radicado: 1772-18-10-18

Prohibida la reproducción total o parcial, en cualquier medio o para cualquier propósito sin la autorización escrita de la Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.

Contenido

Prefacio	9
Introducción	13
Capítulo 1. Contextualización básica de la hermenéutica para el diseño	19
1.1. El Renacimiento	21
1.2. La época moderna	23
1.2.1. El Romanticismo	25
1.2.2. La Revolución Industrial	27
1.3. La época contemporánea	31
1.3.1. Una racionalidad dialógico-experimental frente al anonimato tecnológico	33
1.3.2. La práctica hermenéutica del diseño	35
Capítulo 2. La hermenéutica de Hans-Georg Gadamer	39
2.1. Fundamentos de la experiencia hermenéutica	41
2.1.1. El círculo hermenéutico y el problema de los prejuicios	42
2.1.2. Los prejuicios como condición de la comprensión	45
2.1.3. El significado hermenéutico de la distancia en el tiempo	46
2.1.4. El principio de la historia efectual	47
2.2. La comprensión y la pre-comprensión	48
2.2.1. La fusión de horizontes	50
2.2.2. El giro hermenéutico	52
2.3. El lenguaje como medio de la experiencia hermenéutica	53
2.3.1. Individuo, lenguaje y objeto: la experiencia del mundo socio-histórico	54
2.3.2. Diseño, lenguaje y comprensión	55
2.3.3. El lenguaje como horizonte de una ontología hermenéutica	59

2.3.4. Ser, tiempo y lenguaje	62
2.4. Aspecto universal de la hermenéutica.....	64
2.4.1. La experiencia del mundo	65
2.4.2. La experiencia de extrañamiento en la conciencia estética.....	65
2.4.3. La experiencia de extrañamiento en la conciencia histórica.....	65
2.5. Universalidad de la hermenéutica como método dialogante.....	66
2.6. La formación según Hegel y su relación con la mirada racional del diseño	68
2.6.1. El problema del método.....	70
2.6.2. Conceptos básicos del humanismo	71
2.6.3. <i>Sensus communis</i>	73
2.6.4. La capacidad de juicio	74
2.6.5. El gusto.....	75
Capítulo 3. El giro hermenéutico del lenguaje objetual del diseño	77
3.1. Diseño configurado por metáforas.....	83
3.2. Conciencia hermenéutica y conciencia estética	86
3.3. Conclusiones estéticas y hermenéuticas	86
3.3.1. El valor óptico de la imagen	87
3.3.2. El fundamento ontológico de lo ocasional y decorativo	88
3.3.3. La posición límite de la literatura	90
3.3.4. La deconstrucción y la integración como tareas hermenéuticas	91
3.4. Plasticidad estética y revolución armónica.....	93
3.5. Ajuste simultáneo desde la génesis de los fenómenos	94
3.6. Sentido estético y sentido histórico	97
3.7. Mito y diseño objetual	98
Capítulo 4. Teoría hermenéutica del diseño	101
4.1. Percepción de la historicidad para el diseño	103
4.2. Ajuste y desajuste hermenéutico en el diseño.....	108
4.3. Elementos que estructuran la teoría del diseño.....	110
4.4. Un modelo hermenéutico para el diseño.....	112
5. Conclusiones generales	115
Referencias bibliográficas	119

Prefacio

El presente libro está concebido como una herramienta para la reflexión epistemológica del diseño, y es fundamentalmente útil para apoyar cursos teóricos que se imparten sobre esta disciplina. El libro está construido y pensado a partir de investigaciones particulares recogidas durante varios años, lo que me llevó a gestar la idea de realizar un estudio que validara los supuestos teóricos acumulados. Al indagar y preguntar, apareció la hermenéutica como un instrumento articulador del lenguaje objetual para comprender el discurso del diseño. Con la hermenéutica asoma un padrino teórico sin el cual, a mi manera de ver, no hubiera sido posible reconocer la magia del lenguaje y de la estética para el diseño: Hans-Georg Gadamer. El filósofo alemán fue el eje vertebral y fuente de inspiración de este trabajo, por su manera de ver el mundo, por su elocuencia para deslizarse en el ejercicio hermenéutico y por su extenso conocimiento en la filosofía, lo que permitió direccionar cada una de las preguntas que habían surgido durante toda mi formación académica y porque, además, me demostró que las preguntas nunca terminan; las respuestas llevan siempre a otra pregunta.

Agradezco a mi maestro, el Pbro. Orlando Arroyave, quien me merece un profundo respeto y admiración; con su voz firme, argumentos fuertes y sin perdonar ni la más elemental de las comas, me enseñó el amor por la hermenéutica, creyó en mi discurso y siempre me acompañó.

Asimismo, debo mencionar mi maravillosa familia, el pilar fundamental de mi vida. Mi esposo Hernán, quien me acompañó con sabias reflexiones y un profundo respeto por mi decisión de seguir aprendiendo. A cada uno de mis hijos: Sebastián con su jolgorio, siempre con una sonrisa para darme una voz de alien-

to y con la admiración por lo que escribía, aunque decía con suave cariño: “eso es muy enredado”; Catalina, la pequeña grande, quien resolvió desde pequeña seguir los discursos que yo leía a la par que formulaba preguntas que hoy todavía estoy en deuda de contestar, fue enamorándose de cada uno de los pensadores que encontraba en este arduo y asombroso camino, y Jose, quien conseguía sacarme de las lecturas más complejas para enseñarme desde otro lugar el maravilloso espacio del deporte, al mostrarme otros discursos, otras maneras de vivir que me hicieron ver el mundo desde otras perspectivas. Siempre, cada uno de ellos, a su manera, estuvo en una silenciosa complicidad observando mis largas horas de estudio.

Hoy, al pasar los años, me vienen los recuerdos de otros momentos, como los vividos en mi etapa de formación universitaria y, con ello, algunas preguntas que entonces me hacía en torno a la disciplina del diseño: ¿Cómo se diseña? ¿Cómo surgen ideas nuevas? ¿Cuáles son los pasos por seguir para ser creativo? Estas son preguntas que en el momento no tuvieron respuesta. El aprendizaje del diseño en los años ochenta parecía salir de las imágenes importadas de grandes diseñadores, de libros traídos de quienes llegaban del extranjero, formados en los discursos de las escuelas de diseño más reconocidas; una herencia intelectual que pasó a los profesores de la Facultad de Diseño de la Universidad Pontificia Bolivariana, quienes en su mayoría provenían de las artes plásticas y de la arquitectura; artistas destacados y de gran reconocimiento en los ámbitos académico y artístico.

Agradezco haber vivido estos momentos valiosos en mi formación profesional. Cada uno de esos maestros talentosos sembró y dejó huella en lo más profundo de mi pensamiento, lo que me llevó a tener gusto por la estética. Pero, aunque lo anterior fue una marca fuerte en la que abundaba la magia y el talento para crear, quedó un vacío en los procesos para gestar las ideas. La materialización de los proyectos surgía por el talento del dibujo y la pintura que me acompañaba desde pequeña, pero siempre veía una ausencia conceptual para dar respuesta a la lectura del contexto con formas que respondieran a las necesidades del diseño, y no sabía cómo hacerlo.

Me gustaba mirar y me sorprendía cómo los estudiantes de arquitectura lograban empapelar el espacio físico de la facultad con innumerables y variadas propuestas sobre el proyecto, además cargadas de creatividad, en las que plasmaban y mostraban memorias del proceso para desnudar las propuestas proyectuales en los ejercicios planteados por sus profesores. Me tomó algún tiempo para entenderlo, pero finalmente encontré las respuestas al estudiar e indagar sobre métodos y procesos metodológicos utilizados para la reflexión teórica y conceptual

en diferentes disciplinas, desde las ciencias de la naturaleza a las ciencias del espíritu, cada una de las cuales aclaró conceptos, argumentos y principios fundamentales. Fue así que pude dar respuesta a algunas de mis viejas inquietudes. Toda esta búsqueda me llevó a proponer una concepción filosófica del diseño a través de la siempre evidente contextualización histórica que requiere la práctica proyectual. En estos procesos de contextualización vi que la hermenéutica permitía una revaloración del lenguaje como dispositivo dialógico para dar un nuevo significado a la creación de los objetos. La explicación de esta idea es de lo que se trata este libro.

Introducción

*Todo nuestro conocimiento arranca del sentido,
pasa al entendimiento y termina en la razón*
Immanuel Kant

¿Cuál es el estado actual de la comprensión de los objetos en el mundo del diseño? Y si los objetos han estado desde siempre presentes en la vida del ser humano, ¿cuál es la mejor forma de abordarlos, de entender su sentido para la historia? En la presente investigación me he propuesto indagar e interpretar el sentido y la presencia de los objetos en el acontecer humano a través de una perspectiva histórico-hermenéutica. Es importante tener en cuenta el momento en que se abrió un lugar para construir una teoría del diseño, y considero que esta posibilidad fue puesta por la filosofía de la comprensión. Este trabajo se plantea presentar una teoría en este sentido; en síntesis, propone una perspectiva hermenéutica del diseño.

Como es sabido, diseñar procede de la palabra latina *designare*, que significa “marcar”, “señalar para un determinado fin”; es decir, hacer huellas materiales en una cultura, experiencia en la que el ser humano se encuentra en relación con objetos, entornos y, lo más importante, en relación consigo mismo. Para la pre-comprensión de la palabra “diseñar”, esclarecemos que se puede desvelar si nos enfocamos en el deseo de un sujeto creador; pero el diseño se puede interpretar también como una actividad vinculada significativamente a un modo de vida cultural, una experiencia o una historia particular dentro de algún contexto. La teoría hermenéutica del diseño que propongo debe ser compatible, entonces,

con un enfoque antropológico. Como menciona Fernando Martín Juez (2002): “La antropología del diseño investiga los usos y las ideas sobre los objetos, y cómo los objetos configuran la vida material y las ideas” (p. 24).

Esta investigación propone una mirada contextual del diseño en el marco de una perspectiva hermenéutica, en la cual el diseño se muestra como una composición de elementos que, combinados unos con otros, logran una reinterpretación y resignificación de la naturaleza en objetos (e imágenes). Para esta aproximación a la pre-comprensión del mundo objetual, en el diseño se utiliza como instrumento el lenguaje, con el fin de alcanzar una exégesis de lo que representa el mundo de los objetos para la historia humana y así poder distinguir una relación o un vínculo específico entre el ser humano, el lenguaje y el mundo en general, a través de una primera tesis planteada por este trabajo; a saber, que es factible una “experiencia sensible de la racionalidad”. De esta forma, hacia la formulación de una hermenéutica del diseño, se constituye una primera triada: relación ser-lenguaje-mundo, que es la estructura básica para la fundamentación y construcción teórica del lenguaje para el diseño.

Pero, ¿cómo hablar de las cosas y las imágenes y dejar de lado el “sujeto”? O ¿cómo compararlo solo con base en una única relación? Se requiere partir también de la pregunta por “El Ser”, el “ser humano” en su relación con el mundo de los objetos y las imágenes y la importancia que adquiere el “lenguaje” sobre cada uno de los componentes aquí involucrados. Estos interrogantes buscan, entonces, una visión transdisciplinaria en la mirada de los objetos a través de la cultura para comprender su naturaleza. Para ello, se profundizará y se estudiará la propuesta hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer, con un estudio estético-hermenéutico de los objetos en su acontecer histórico y como inherentes a la temporalidad del ser humano, en tanto que desde su origen hay un decurso de los objetos, con lo que se traza una segunda triada: la relación ser humano-lenguaje-objeto.

Después del estudio y recorrido sobre la obra de Gadamer, se formulará un modelo hermenéutico que servirá como instrumento para la reflexión teórica y concepción epistemológica del diseño. Esta investigación busca construir una epistemología del diseño con un sentido práctico, en el que la racionalidad y la sensibilidad se presentan como ejes que marcan la construcción de una “nueva comprensión del diseño”.

Para alcanzar este fin, se plantea como objetivo general rescatar las implicaciones antropológicas, filosóficas y culturales del diseño, de modo que se eviden-

cie que es mucho más que una técnica o, en otros términos, que es una *poiesis* (término griego que significa “creación” o “producción”) más que una *techné* (conocimiento específicamente humano, es decir, racional), y que todo objeto está transitado por la cultura, y este a su vez genera un *ethos* (una costumbre característica de la conducta humana). En definitiva, se establece una teoría para abordar la pre-comprensión del diseño. De esta manera, se implementa un cambio paradigmático en la práctica de esta disciplina y se genera una reflexión crítica que afecta su propio aprendizaje.

Como sabemos, los elementos del universo sensible se componen de formas, texturas y colores que definen la ordenación de lo visual y que actúan en la pre-comprensión del mundo observable. Pero el diseño no solo genera realidades materiales sensibles; sus objetos también cumplen una función estética y comunicativa, lo que permite una lectura de los objetos y las imágenes más allá de su objetualidad como “productos” con funciones estético-formales, indicativas y simbólicas. Asimismo, el contenido semántico (o sentido) de los elementos objetuales representa una característica para convenir en un lenguaje de los objetos (su *textualidad*), el cual, a través de su comprensión, descubre horizontes diferentes de abstracción y complejidad de sentido.

Como he enunciado, el enfoque para esta investigación sobre el diseño es la hermenéutica, que nos acerca a la esencia del ser humano: busca entrar en lo más profundo de su “Ser”. Considero que el diseño busca humanizar el ecosistema artificial y técnico de la vida humana, por lo que facilita su interacción con los objetos en el espacio social, da sentido y significado a las soluciones prácticas; no solo para satisfacer sus necesidades sino para transformar su hábitat.

Desde la tradición hermenéutica, se considera importante anotar que esta perspectiva filosófica busca un acercamiento a la temporalidad (lo histórico) como algo estructural al conocimiento humano, a partir de una reflexión sobre el problema del Ser, interés originario en la historia misma de la filosofía en tanto que surgió de la necesidad de dar explicaciones racionales (no-mitológicas) a los fenómenos del mundo. También es importante resaltar que el carácter universal de la filosofía tuvo su origen en la necesidad de un conocimiento universalmente válido y por las deficiencias de las explicaciones desarrolladas inicialmente.

La construcción teórica del diseño propuesta aquí tiene un carácter filosófico: sugiere que los objetos (los artefactos) son universales al ser humano y advierte un nexo necesario entre la dimensión cultural y una dimensión tecnológica. El

objetivo dinamizador de este trabajo es buscar el reconocimiento de los valores culturales de nuestra sociedad a través de los objetos, no solo como estructuras materiales, sino como signos generadores de un *ethos* específico.

Para entrar en materia, la estructura de esta investigación es la siguiente: el primer capítulo, "Contextualización de la hermenéutica básica para el diseño", contiene una revisión e interpretación de la concepción de la hermenéutica en la historia. Allí se desarrolla la primera triada (relación ser-lenguaje-mundo). Aquí se define el concepto de "hermenéutica" y se trata de identificar cómo el ser humano, a través del lenguaje, interpreta objetos y cómo, a través de dicha interpretación, se interpreta a sí mismo y a la sociedad que ha construido con ellos. Paralelamente se indaga cómo comprender la segunda triada la relación ser humano-lenguaje-objeto, que es la estructura básica en la fundamentación y construcción teórica de un lenguaje para el diseño. Finalmente, se argumenta a propósito de la importancia que adquiere la práctica hermenéutica para el diseño en general.

El segundo capítulo, "La hermenéutica de Hans-Georg Gadamer", contiene la propuesta teórica del filósofo. Se identifican algunas implicaciones para la comprensión de la naturaleza del ser humano con los objetos y el mundo que los contiene, luego se resalta el recorrido que trazó Gadamer entre el saber científico y el saber hermenéutico, en el que se diferencian dos tipos de saberes: el metódico, que se puede enseñar racionalmente desde un inicio hasta un final, y el extrametódico, basado en la sensibilidad, incapaz de ser enseñado a través de una receta. Si bien el primero es importante, es el segundo el que opera fundamentalmente en el diseño. De tal manera, el fundamento dialógico que se encuentra en esta lectura de la filosofía hermenéutica permite una generosa paráfrasis para el lenguaje del diseño, en el cual se entrevén los principios y elementos planteados por el pensador alemán: elementos como la comprensión, la pre-comprensión, la fusión de horizontes y el círculo hermenéutico son básicos para la construcción del concepto de hermenéutica. Finalmente, todos estos conceptos permiten identificar los horizontes del trayecto histórico-objetual del diseño.

El capítulo desarrolla también de forma paralela un lenguaje para la lectura del diseño, el cual articula ser-lenguaje-mundo. Esta será la primera triada propuesta para la construcción teórica de la disciplina del diseño en clave hermenéutica. Posteriormente se introduce el lenguaje como medio de la experiencia hermenéutica, que desentraña las dos primeras tesis de la presente investigación: la primera es "la experiencia sensible de la racionalidad del diseño", y la segunda "el lenguaje como medio de la experiencia hermenéutica". Ambas trazan el

eje básico del lenguaje, en el que se hace comprensible el fenómeno de la hermenéutica para las disciplinas proyectuales. Se articula la segunda triada (ser humano-lenguaje-objeto) y se muestra que a través del acontecer histórico se registran momentos para esta interrelación. A continuación, se señala cómo el mundo socio-histórico juega un papel contundente para la comprensión de la sensibilidad y la racionalidad en el diseño. Aquí se plantea la postura de Heidegger que finaliza en el pensamiento de Gadamer. Finalmente, se plantea una tercera triada para entender el diseño desde un punto de vista hermenéutico (Ser-tiempo-lenguaje). Esta triada es el aspecto universal de la hermenéutica como método dialogante; permite la transformación y la redefinición de algunos de los procedimientos y conceptos del diseño, a propósito de esta triada se busca una valoración del uso del lenguaje.

En este capítulo se realiza una serie de comparaciones con otros planteamientos que han enriquecido la hermenéutica y se considera, en particular, el método procesual presentado por Hegel como uno que se puede re-significar para la construcción de un lenguaje particular para el diseño. Este método se señala como un sistema flexible para la construcción de procesos proyectuales que finalmente están expresados en un lenguaje circular, y da paso a la tercera tesis que sostengo: "el tacto artístico en la mirada sensible del diseño objetual".

En el tercer capítulo, "El giro hermenéutico del lenguaje objetual del diseño", se enuncia una cuarta tesis: "un giro hermenéutico del lenguaje del diseño". Aquí me refiero a la conciencia hermenéutica y la conciencia estética, y enuncio una caracterización para la comprensión estética y su relación con el diseño objetual. Señalo también que Gadamer manifiesta los principios de su filosofía al dar un valor óntico a las imágenes (que yo propongo también para los objetos), lo que para él permitiría el reconocimiento de la participación de la estética en la configuración de la obra de arte. Este punto aclara de manera precisa cómo la connotación simbólica invade el universo de los objetos.

En este capítulo se resalta la naturaleza contextual del ser humano. La dimensión completa de lo humano, en la que están incluidos los objetos, es fundamental para entender el concepto de experiencia planteado por Gadamer en su disertación. También se precisan algunas reflexiones de Hermann von Helmholtz con su deliberación sobre el tacto artístico y, seguidamente, con Gadamer en sus acotaciones sobre la experiencia estética y la historicidad, en las cuales se abre un abanico de ideas para hacer huella en la comprensión del diseño. Así, al entender la génesis de los objetos como fenómenos sensibles, se plantea una quinta tesis: "la fusión de horizontes de comprensión común para la *poiesis* del diseño".

El cuarto capítulo, "Teoría hermenéutica del diseño", contiene la elaboración de un instrumento de análisis para la construcción teórica de esta disciplina. Se propone, entonces, un esquema definido por tres elementos metodológicos en torno a los cuales se estructura el diseño: el primero es denominado el "elemento diacrónico", que funciona a manera de contextualización histórica; el segundo es el "elemento epistemológico", en el que se articulan el sujeto, los objetos y el mundo, y se propone la relación diseño-humanismo con el propósito de repensar el diseño desde los diferentes campos del saber, y un tercero, "el elemento hermenéutico", explora desde muchas perspectivas las diversas posibilidades que puede generar un objeto que, ubicado en diferentes contextos, sugiere nuevas formas de pensamiento. Este capítulo concluye con la implementación conceptual de un modelo hermenéutico para la construcción teórica del diseño. Finalmente, se plantean conclusiones sobre la obra de Gadamer, así como sobre la hermenéutica para el diseño. Estas contribuyen a la reflexión teórica del diseño para su construcción, dado que sugieren nuevos significados orientados hacia la proyección de una objetualidad más humana, a partir de sus implicaciones hermenéuticas.

Capítulo 1

Contextualización básica de la hermenéutica para el diseño

Este capítulo establece un recorrido acerca del concepto de "hermenéutica" en términos de una escuela filosófica encargada de darle un sentido lógico a la estructura de la comprensión en general. Seguidamente, se enuncia la importancia que tiene esta rama de la filosofía para el diseño, al interpretar en los objetos, o artefactos de uso, algo construido en la cultura material, teniendo en cuenta la mirada del otro, y para re-significar los objetos de acuerdo con lo interpretado en un lugar y un tiempo diferente al vivido por otras generaciones. En definitiva, se trata de esclarecerlos e interpretarlos como fuentes para crear. En esto radica, en términos generales, la importancia de la hermenéutica para el acto proyectual.

Ahora bien, la palabra *hermeneuein* tuvo, como es obvio, su propia evolución. En principio significaba "dar a conocer algo", derivado de la función desempeñada por Hermes, dios olímpico de los viajeros.¹ Para Platón, *hermeneuein* designaba al "ser mensajero" y *hermenéuon* al "intérprete de los enviados divinos". Con su

1 Etimológicamente, el concepto de "hermenéutica" se remonta y se vincula con la simbología que rodea a la figura del dios griego Hermes, hijo de Zeus y Maya, encargados de mediar entre los dioses o entre estos y los seres humanos.

teoría de las ideas o mundo inteligible, Platón amplió el concepto de “hermenéutica” y extendió el significado a la explicación o interpretación de un pensamiento. La hermenéutica en la antigüedad clásica se presenta como una práctica de transmisión y mediación; es con este sentido con el que la entendió Platón, quien fue el primero en hablar de la *hermeneutike* como de una *techné*. Además, como lo comenta Maurizio Ferraris (2005), para Platón, tanto la *hermeneutike* como la *techné* están totalmente subordinadas a la *epistemé*, con lo que sitúa el arte de la interpretación en la esfera inferior de las técnicas (p.13).

Posteriormente, Víctor Mendoza Martínez comenta que la hermenéutica medieval privilegiaba el uso del análisis literario o histórico para la búsqueda de un sentido unívoco en la interpretación de textos sagrados. Es importante considerar que la interpretación de univocidad de sentido se dio para justificar en gran parte la jerarquía de la interpretación eclesiástica.

En el ámbito teológico, durante los primeros siglos después de Cristo, se replantea la alternativa entre un método histórico-gramatical y un método alegórico. Los apologistas recogieron en sus comentarios siete siglos de interpretación bíblica; desde el final del *Nuevo Testamento* hasta mediados del siglo XIII. Eligieron la hermenéutica como la técnica adecuada y de suma importancia para la predicción, ya que les permitió interpretar la realidad y desde ella hacer una lectura bíblica en contexto, con el propósito de no caer en interpretaciones erróneas.

Es de anotar que por esta época la expresión de los escritos ya mostraba una asociación de significados en un mismo plano, por lo que imperó la metonimia sobre la metáfora,² que lograba trasladar los caracteres de un plano de la realidad a otro; predominio que también se dio en cuanto a la dialéctica sobre la retórica-poética.

En este desarrollo histórico del concepto podemos entender que, en las escuelas catedrales, de una manera distinta a las monacales, se abrió ya el camino a las universidades en una búsqueda de la exégesis científica y no solo mística. Se utilizaban los comentarios no como autoridades, sino para buscar los puntos difíciles que se dejan de aclarar; es decir que se procura tener interpretaciones más

2 A diferencia del tropo metonímico, la metáfora consiste en el uso de una expresión que alberga una conciencia de duplicidad en el sentido, es un medio de expresión y también un medio esencial de intelección. Quizá por esta razón afirmaba Roman Jakobson que la metáfora era el modo normal de la poesía y la metonimia el de la novela realista, según señala John Fiske (1984 p. 81) en su *Introducción al estudio de la comunicación*.

justificables con la razón y con la lógica. En la Edad Media surgen también las interpretaciones basadas en pruebas, lo que da entrada a una hermenéutica científica, escolar y racionalista. En este caso, no se presentaba una exégesis cursiva y continua, sino que se daba con base en problemas especiales, puntos difíciles y cuestiones disputadas acerca del texto, y de esos comentarios se desplegaba el esfuerzo de la razón y, por ende, de la dialéctica (no de la retórica ni de la piedad) para convencer de la interpretación que se tenía. A la hermenéutica científica, con su estructura dialéctica, no le faltaba lugar para la devoción, la emanación y lo afectivo, solo que ya no era igual a la utilizada por los monjes.

Más adelante, con el florecimiento cultural del siglo XIII, que fue uno de los más importantes de la historia de la civilización europea, Ferraris (2005) dice que, en el plano específico de la exégesis bíblica, las primeras décadas presentan una hermenéutica caracterizada por preocupaciones de otro tipo respecto a las universalistas (p. 50).

Estas formas de interpretación ayudaron a que el pensamiento se desarrollara y se mostrara comprensible en este horizonte cultural tan complejo. Con la hermenéutica medieval universitaria volvemos a la dualidad del sentido literal y el sentido simbólico. En esta época, observamos que entre los monjes predominaba la búsqueda del sentido simbólico, y entre los escolásticos prevalecía la búsqueda del sentido literal.

1.1. El Renacimiento

Se le denomina “Renacimiento” a este período histórico porque es la resurrección de la antigüedad clásica. Con él empieza a desvanecerse la crisis de creencias e ideas del Medioevo. Se caracterizó por el desarrollo de la individualidad, la concepción del Estado como obra de arte, el descubrimiento de nuevos hechos y nuevas ideas, la ampliación del horizonte geográfico e histórico, la fermentación de nuevas concepciones sobre el ser humano y el mundo, la confianza en la posibilidad del conocimiento, el dominio de la naturaleza y las tendencias escépticas.

Desde finales del siglo XIV hasta comienzos del siglo XVII prevaleció el Naturalismo, que se orientaba hacia la investigación de la naturaleza y trataba de conciliar las especulaciones metafísicas con las nuevas exigencias de la ciencia natural, que se apoyaba cada vez más en la experiencia sensible (astrología, magia, alquimia, medicina, etc.). Durante el Renacimiento se afinó el sentido de la

experiencia y de la observación, los cuales prepararon el terreno para la ciencia moderna. Según Leonardo Da Vinci, la naturaleza está llena de infinitas razones que gobiernan y regulan su vida, que la obligan a desarrollarse según la razón de la ley que vive infusa en ella. Da Vinci fue, además de un artista genial, un gran pensador de la ciencia moderna. Con su ingenio para la invención, anticipó los más grandes descubrimientos, tradujo sus intuiciones en diseños, en cálculos, en modelos y, antes que Galileo, afirmó la unión necesaria entre experiencia y razón. Fue considerado por muchos como el primer diseñador por sus ingenios y sus numerosos estudios científicos sobre anatomía y óptica, y como el precursor de una mecánica elemental. Sin embargo, sus objetos prácticos, sus ingenios y sus mecanismos nos hablan más de un técnico que de un diseñador.

Siguiendo esta progresión histórica, para Galileo Galilei la matemática es el alfabeto con que se lee el libro del universo, a través de la experiencia y la razón. Desde esta perspectiva estos dos principios fundan la nueva ciencia, planteada a partir de la observación del mundo, leído por medio de las leyes que lo gobiernan. Este filósofo, astrónomo, matemático y físico marcó una pauta estrecha frente a la revolución científica, con un fuerte interés en la ciencia y las artes. Con la experiencia práctica y la reflexión de la razón el mundo moderno por venir perfilaba ya una racionalidad práctica que todavía no se comprendía en su totalidad y que abría paso a la creación de nuevos objetos.

En este orden de ideas, con los principios de experiencia y razón se funda entonces la nueva ciencia. Estos principios permitieron la primera formulación del método experimental que se basaba fundamentalmente en vincular la teoría con la práctica y la acción, en una crítica interpretativa y su relación con la praxis, características de la hermenéutica del Renacimiento.

Al generar nuevas formas de interpretación, el Renacimiento introduce el Humanismo como una nueva praxis para re-significar la pregunta por lo humano. Por esa razón, esta época supone un renacer de la literatura y una devoción por la erudición, en la que se comenzaron a desencadenar múltiples situaciones, entre ellas, el regreso a los clásicos en sus lenguas originarias, en la búsqueda de una interpretación de las mismas, más allá de las creencias dadas por las instituciones. Es un momento en el que se introdujo la erudición como una manifestación de lo humano, lo que permitió que la hermenéutica retomara nuevas formas de trabajo.

Es importante señalar que las condiciones políticas de la Italia favorecieron el desarrollo del Renacimiento humanístico, puesto que patrones principescos,

ducales o eclesiásticos podían gastar grandes sumas de dinero, lo que obligó a pensar en una gestión administrativa de comercio, lo cual le dio fuerza a la racionalidad instrumental.³

Así pues, los trabajos desarrollados en esta época se enfatizaban hacia lo simbólico, representado en los textos escritos, destacándose de manera significativa una praxis de la hermenéutica. Al instaurarse la interpretación filológica-lingüística como metodología, se generaron limitaciones para las traducciones y se recurrió a la incorporación del contexto lingüístico y a las condiciones históricas del momento.

De igual manera, en la academia neoplatónica de Florencia, el platonismo tiene una mirada hacia el pasado, que estudia las obras capitales de la antigüedad clásica. Su carácter se fundamenta más en la imitación que en la creación, y en él se puede apreciar un interés estético-filológico.

No se podrían dejar de señalar las universidades consolidadas desde la época medieval, ya que con estas instituciones se comenzaron a dar grandes transformaciones; apareció, fundamentalmente, un nuevo estilo de educación. Las cualidades indicadas para el maestro eran el vínculo que desarrollaba entre la teoría, la práctica y la acción, así como su capacidad retórica. Mediante la deliberación se buscaba formar una perspectiva diferente del pasado y una crítica del presente, la cual se iba logrando a través del estudio crítico e interpretativo de los textos en armonía con la praxis. Aquí es central el concepto de "praxis", que cobrará gran importancia en la filosofía moderna.⁴

1.2. La época moderna

La Modernidad, como lo han señalado Ortiz-Osés y Lanceros (2006), pretendía traspasar los límites de la experiencia y cuestionar el valor de las convenciones. En la Modernidad, la expresión metafórica no fue de gran preocupación, pues se

3 Como dice Víctor Mendoza: "La relación con la gestión administrativa del comercio hizo que la racionalidad instrumental empezara a realizarse como una praxis que exigía nuevos modelos de interpretación".

4 Gadamer explicita que el universo de lo práctico, en la tradición filosófica y en el desarrollo que hace de él su primer "teórico" –Aristóteles– tiene que ver con el despliegue de la existencia dentro una forma "real de mundo" (1990, p. 10).

dieron de modo más marcado dos corrientes importantes en el pensamiento de la época: en primer lugar, el Racionalismo Doctrinal, órgano adecuado o completo del conocimiento, la herramienta con la que el ser humano disuelve la oscuridad que lo rodea y el espacio donde la razón va adquiriendo una progresiva autonomía; en segundo lugar, el Empirismo, doctrina que afirma que todo conocimiento deriva de la experiencia, y en particular de la experiencia de los sentidos. Así se propició el Cientificismo. Como explica Ricardo Yepes Stork (1996) en sus *Fundamentos de antropología*, el Empirismo es la “reducción o absolutismo de la ciencia positiva” (p. 127), doctrina en la que se somete todo a un proceso científico, por lo que la hermenéutica queda reducida a la filología científica, cuyo fin último es conocer objetivamente. La hermenéutica en la Modernidad se inscribe en el contexto de la teoría del conocimiento y se propone como un método para la obtención del mismo.

Ahora bien, el problema del método se constituye, entonces, en el problema más destacado del pensamiento moderno. Con René Descartes y su propuesta sobre la duda metódica, se traza la vía de la deducción matemática. El filósofo, considerado el “padre de la filosofía Moderna”, estableció un dualismo absoluto entre la mente y la materia. Víctor Sanz Santacruz aclara en *Historia de la filosofía moderna* (1991), que un rasgo característico del pensamiento cartesiano es la clara definición de los fines que se propone y anexa. Descartes propugna la unidad de todas las ciencias, que dependen de un único método obtenido a partir del modelo que ofrecen las matemáticas. Las reglas constituyen la trama del método, pero no bastan por sí solas; más bien, necesitan de la certeza.

También se impone el Empirismo de Francis Bacon; a propósito, Sanz Santacruz nos señala acerca de este filósofo que: “[...] es un precursor del valor social de la ciencia, que es obra, además, de una colectividad de científicos, y no de sabios aislados” (1991, p. 205). Bacon hizo uso del lenguaje metafórico al referirse a los prejuicios que asaltaba el espíritu de los seres humanos y de los que hay que liberarse con el fin de llevar a cabo la auténtica interpretación de la naturaleza; indicó el camino de la inducción experimental y expresó que el proceso deductivo, o silogístico, es válido como instrumento de demostración. Además, llamó la atención sobre la experiencia y la observación lo mismo que sobre el contacto con la naturaleza. El silogismo sirve para demostrar lo que ya se conoce y hacer conocer lo que ya se conocía en premisas. El filósofo moderno delinea una teoría sistemática del error, en la que plantea que es necesario partir de la experiencia en forma ordenada, y que el proceso inductivo debe ser gradual e interpretativo. Por su parte, Tomas Buch, en su texto *Sistemas tecnológicos*, nos explica que:

Bacon fue uno de los más decididos defensores de la ciencia, pero su filosofía del dominio corresponde más a una glorificación de la tecnología que de la ciencia, a las que vincula fuertemente. Fue el iniciador de la corriente que subsiste actualmente, pues aseguraba que la tecnología es, ante todo, ciencia aplicada. En cuanto a sus límites, proponía: “la recta razón y una sana religión sabrán regular su uso”. (1999, p. 32)

1.2.1. El Romanticismo

El Romanticismo fue un movimiento cultural, político y artístico que se originó en Alemania a finales del siglo XVIII. Francisco Javier Arnaldo, historiador del arte, al referirse al Romanticismo en su obra *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el Romanticismo alemán*, destaca el sentimiento subjetivo, integrador e independiente de toda norma preformada o regulativa del espíritu, que busca también un principio permanente en lo orgánico, una contemplación objetiva en la expresión de la necesidad orgánica del espíritu conforme a la naturaleza. Una especie de ironía parece dominar el curso de la hermenéutica en esta época, según Ferraris, quien complementa que: “[...] la necesidad de restablecer una relación con la tradición dispersa o desaparecida después de la ruptura revolucionaria acentúa el problema de la distancia temporal y la necesidad de la comprensión del pasado” (2005, p. 95).

Por esta época, los jóvenes buscaban ser libres y geniales, de manera que le daban gran preponderancia a la valoración de la conciencia subjetiva. Un aporte característico de este momento fue la concientización del humanismo en la búsqueda por la renovación de la literatura, la crítica y la estética, en la que se resalta el individualismo como un factor importante para las personas, lo cual generó una aceptación del tiempo libre.

Durante este movimiento, el arte adquirió un gran valor. El artista plasmaba en sus obras los más profundos sentimientos y sus percepciones acerca de la sociedad. Posteriormente, se fragmentó o transformó en diversas corrientes, como el Parnasianismo, el Simbolismo, el Decadentismo o el Prerrafaelismo, subsumidas en la denominación general de Post-Romanticismo, del cual el llamado Modernismo Hispanoamericano y Español fue una derivación. Tuvo aportes fundamentales en los campos de la literatura, el arte y la música. En esta época se destaca una fuente de las corrientes vanguardistas del siglo XX, por ejemplo el Surrealismo, que llevó al extremo los postulados románticos. En este momento

de la historia se produce una reflexión nueva en la cultura alemana que empuja a posturas que reaccionarían frente al subjetivismo y a la abstracción de la primera imaginería romántica.

Después de llegar a un positivismo, a mediados de siglo se lleva al Naturalismo a una objetividad científica del historicismo, compitiendo de esta forma con el Realismo. El canon completo de las ciencias del espíritu permanecerá atrapado en el marco de un horizonte positivista y se esforzará por distinguirse de las ciencias de la naturaleza con estrategias que en los hechos confirmarán la dependencia mimética de las ciencias del espíritu (*Geisteswissenschaften*) respecto a las ciencias de la naturaleza (*Naturwissenschaften*) (Ferraris, 2005, p. 95).

Por otro lado, Arnaldo considera que las relaciones entre estilo y naturaleza son el eje central de la concepción artística del Romanticismo alemán, y cita en su señalada obra a Friedrich Schlegel, para el que el "estilo" es el "espíritu" en los antiguos. El historiador aclara el papel primordial que desempeña el estilo en los recursos modernos, como libre sucedáneo de la integridad en la expansión del espíritu entre los antiguos, cuyo estilo se piensa como una excrecencia dichosa de la naturaleza (Arnaldo, 1990, p. 64).

El método en el Romanticismo sostiene con frecuencia el predominio de la intuición y del sentimiento frente a la razón y al análisis. Lo irracional le atrae, indudablemente, más que lo racional, lo trágico más que lo cómico, lo oculto más que lo presente, lo implícito más que lo explícito, lo sublime más que lo bello.

Con lo anterior entendemos por qué Gadamer afirma que "La experiencia del mundo socio-histórico no se eleva a ciencia por el procedimiento inductivo de las ciencias naturales" (Gadamer, 1997, p. 32). Así como por qué resalta también la importancia del Ser y la valoración de la cultura. Hace además una clara referencia a las impresiones que plantea el físico Helmholtz para referirse a la valoración del método. Este distinguía dos tipos de inducción: una lógica y una inducción artístico-instintiva. Esta apreciación la hacía desde una forma psicológica y no lógica. Gadamer afirma que para Helmholtz:

La efectiva ejemplaridad que tuvieron la nueva mecánica y su triunfo en la mecánica celeste newtoniana para las ciencias del XVIII seguía siendo para el físico natural. Entonces el ideal metódico de las ciencias naturales no necesitaba ni de revisión histórica ni restricción epistemológica, y por eso no podía comprender lógicamente de otro modo el trabajo de las ciencias del espíritu. (Gadamer, 1997, p. 34).

El Romanticismo en Europa Central buscó un retorno a la tradición, dispersa en los desencantos del pensamiento revolucionario, lo cual significó un retorno a la comprensión del pasado. Las ciencias de la naturaleza trabajaban con los métodos de la explicación (*erklarung*), mientras que las ciencias del espíritu lo hacían con los métodos de la comprensión (*verstehen*).

Así pues, el Romanticismo estuvo caracterizado por una crisis en las creencias: confianza en la posibilidad del conocimiento, dominio de la naturaleza, tendencias escépticas, exaltación mítica, actitud crítica, etc. Todo esto dio a la hermenéutica una orientación filológica con la que se hicieron las primeras ediciones científicas, (a través del estudio y de la fijación del texto, fechas y comentarios, entre otros).

Los métodos hermenéuticos de los románticos, el Racionalismo y el Empirismo, en términos de la interpretación, presentan una búsqueda en el lenguaje universal, en la que su característica principal es producir el menor nivel de ambigüedad, lugar que se atribuye a las matemáticas y al cálculo; se considera que el lenguaje matemático produce la significación que restaura el lenguaje de la naturaleza en el ámbito de la representación. Sin duda alguna, el Romanticismo dominó el Medievo cristiano y el épico tiempo primitivo de los pueblos europeos. Argumenta Gadamer, en *La herencia de Europa*, que la crisis en las creencias, mencionada anteriormente, constituyó la última afirmación de la cultura y la fe unitarias del Cristianismo en Europa (1990, p. 47). Agrega que el efecto duradero de esta reacción romántica, que determina profundamente la conciencia vital europea, fue otra cosa; la aparición de la conciencia histórica.

Finalmente, el Romanticismo constituyó la hermenéutica en una disciplina autónoma, y se configuró con Schleiermacher en una teoría general de la interpretación, dedicada a la correcta interpretación de un autor y su obra textual. Sitúa el problema bíblico-hermenéutico de la comprensión e interpretación correctas de la sagrada escritura en el horizonte más amplio de la comprensión histórica y literaria. Elaboró una hermenéutica aplicada a los estudios teológicos en su escrito sobre hermenéutica y crítica con referencia especial al *Nuevo Testamento*.

1.2.2. La Revolución Industrial

La Revolución Industrial se dio a mitad del siglo XVIII. En este momento de la historia se registran cambios y transformaciones en el pensamiento económico, tecnológico y cultural. Cambiaba entonces la mirada del ser humano con respec-

to al mundo, este ya buscaba satisfacer al máximo sus necesidades para mejorar su calidad y estatus de vida con los avances que la técnica y la tecnología tenían en esos momentos, los cuales se manifestaban como un abanico que desplegaba grandes oportunidades.

El progreso, de esta manera, prometía un advenimiento en los procesos productivos, ya que aumentaba los bienes manufacturados y de servicios y traía con ello cambios en el sistema laboral que buscaban la eficacia y el rendimiento, lo que permitió la creación de nuevas empresas, lo cual, como es obvio, generó bienestar. La revolución tuvo como consecuencia una mayor urbanización que a su vez propició procesos migratorios desde las zonas rurales hacia las zonas urbanas, lo que llevó a la creación de inventos, como la máquina de vapor. Como dice Gadamer en sus *Anotaciones hermenéuticas*, “[la Revolución Industrial] es un proceso en sí irreversible, dentro del cual nos encontramos, ya que hoy día solo es posible satisfacer las necesidades de la vida de los hombres intentando resolver los problemas materiales de la existencia por medio del trabajo productivo, de los inventos y del progreso técnico” (2002. p. 39).

Para el filósofo alemán, las consecuencias del moderno esclarecimiento científico no solo se advierten en la prosperidad de los países más desarrollados, sino también en el desequilibrio creciente entre el progreso económico, el social y humano (Gadamer, 1990, p. 51). Todo lo anterior generó tensiones y desequilibrios para la humanidad que no se tuvieron en cuenta y que afectaron dramáticamente el futuro del ser humano, de manera que caímos en una tecnocracia. Como afirma Yepes Stork: “El hombre deja de ser ‘señor’ de la técnica para convertirse en su esclavo o prisionero” (1996, p. 128). Es decir que no solo el ser humano se ve afectado en su ser y su naturaleza, sino también su entorno y el ecosistema. Muchos autores ya hablaron de ello, como Tomas Buch (1999) en su tratado sobre los sistemas tecnológicos; o Heidegger, quien ya anunciaba que, si bien la tecnología daría nuevo conocimiento, también advertía que el ser humano se volvería dependiente de ella hasta el punto de volverlo prisionero. Gadamer insiste en lo siguiente al referirse a la edad moderna:

“[...] por mucho que discutan entre sí los especialistas sobre cuándo empezó realmente y qué es lo que aportó [la edad moderna], es seguro que imprimió a los siglos iniciales el sentimiento de que irrumpiría una vida nueva, grande y libre”. Agrega además a este comentario el alemán: “Si alguien en aquel momento hubiese podido echar vistazo al futuro más lejano, se habría quedado sin duda estupefacto ante las maravillas técnicas aportadas por la Modernidad. Pero nadie

hubiera creído posible la idea de que semejante apertura de horizontes pudiera traer consigo una situación mundial tan cargada de tensiones y tan criticada por la humanidad. (2002, p. 41.)

Ahora bien, la tecnología que llegaba con gran apogeo no podía desconocer la crisis que todos estos cambios traían para la humanidad. Los avances en el conocimiento implantaron cambios materiales y con ellos nació el objeto tecnológico⁵, artificialidad que domina a las siguientes generaciones. Gadamer afirma que: “El apogeo de la ciencia moderna trajo consigo un incremento de las tensiones que normalmente se producen entre tradición y progreso” (1990, p. 42), lo que forzó diferentes pensamientos y nuevas estructuras de vida en la cultura material. Entretanto, Buch utiliza la siguiente frase al referirse al avance tecnológico: “La tecnología como fenómeno histórico irrumpe y se hace abrumadora” (1999, p. 59).

El continuo cambio que el progreso impone, con la mirada de la ciencia moderna, se ve reflejado en la humanidad y su relación con el entorno; la sobresaltan y la magnifican, pero también la agobian de forma arrolladora. Como se mencionó anteriormente, la era atómica, la era de los ordenadores, la era de la robótica, la era de la cibernética y la era de lo virtual presentan propuestas que traen consigo el desarrollo tecnológico moderno, y convierten así al ser humano en *homo techno sapiens* y en *homo ciberneticus*.

En este orden de ideas, Buch divide en etapas históricas el concepto de técnica. En la primera plantea cómo el ser humano busca extender sus propios miembros para ampliar su alcance. En la segunda, se refiere al surgimiento de especialistas, vale decir, los artesanos. En una tercera etapa, habla de la tecnología de los técnicos y con ellos el surgimiento de la máquina. Finalmente, plantea una cuarta etapa, la de los sistemas automáticos, al referirse al control que es impuesto por dispositivos artificiales: la cibernética. Definitivamente se concluye que el progreso tecnológico ha transformado nuestras vidas y producido muchas cosas que hoy se presentan como imprescindibles para la humanidad.

Para Ferraris, el siglo XIX y la gestación de las ciencias del espíritu, respecto a la hermenéutica del siglo XVIII, pueden ser resumidos en cinco puntos (2005, p. 106):

5 “Objeto tecnológico” es cualquier objeto artificial intervenido. Dentro de una cultura refleja la esencia social en la que se desarrolla, el cual va cambiando de acuerdo con su necesidad para ir potencializando la función

1. El primero, es el hecho de que conocer la intención del autor es comprender su psicología, su personalidad y su espíritu. Comprender un texto no significa limitarse del todo a aclarar los puntos oscuros de una obra, sino que es un acto que asume la obra en su conjunto; la cual puede ser interpretada solo a partir de la reconstrucción de su desarrollo completo, una reconstrucción guiada por la pre-comprensión del propósito del autor, lo cual no es una función simplemente lingüística sino, ante todo, espiritual.
2. En el segundo punto, propone el problema de la distancia temporal, aunque lo resuelve al menos en parte, por así decir *a priori*, porque si el pasado es histórico, el espíritu es, sin embargo, meta-histórico.
3. El tercer punto es el pleno esclarecimiento del problema del círculo hermenéutico. Este se presenta en toda su dimensión problemática: puedo entender analíticamente el texto solo porque he comprendido ya sistemáticamente el espíritu del autor, el espíritu no es en ningún momento una suma de pormenores sino una entidad originaria, por lo tanto, está en cualquier fenómeno particular en solo una forma específica, que se manifiesta en espíritu único.
4. En el cuarto punto desarrolla la introducción del método genético. No se llega a la comprensión a través de la saturación empírica, histórica o gramatical de un campo, sino al contrario: todos estos conocimientos se hacen posibles por un acto genético originario que recrea la obra en el momento en el cual la comprende.
5. El quinto punto menciona la revolución copernicana, por la cual la multiplicidad de los significados está en el intérprete y no en el texto; es una consecuencia directa de la filosofía trascendental de la identidad

Como se puede entender, la Revolución Industrial es consecuencia de todos los enormes adelantos técnicos impulsados por el furor destructivo de dos guerras mundiales, afirma Gadamer. Asimismo, señala que la Revolución Industrial alcanza, durante la segunda parte del siglo XX, la época de la reconstrucción de post-guerras, la altura de una oleada que nos inunda y arrastra a todos. Para finalizar, afirma: “[...] se ha abierto un campo ilimitado de investigación y producción que avanza por doquier hacia lo desconocido” (Gadamer, 1990, pp. 27-28). El resultado de todos esos avances explica cómo entró en escena el diseñador: en un principio, con la idea de elaborar un proyecto; luego, con la intención de producir la obra creada. Sin embargo, posteriormente se dio cuenta de que con todos los avances de la ciencia moderna podía dar alcance a sus ingenios, no solo desde la técnica artesanal, sino que podía trabajar en el campo de la industria, en la creación de nuevos elementos y nuevos materiales, a la vez que experimentaba con la forma en la búsqueda de diferentes resultados. En ese momento, se comienza hablar de un valor de uso para los objetos, en el cual el proceso de manufacturación adquirió gran protagonismo.

Seguidamente, el diseñador entendió que el proyectar no solo estaba en la exploración de la forma desde la comprensión de la geometría, la aplicación de los cálculos matemáticos y la física, sino que también eran muy significativos los usuarios para los cuales se creaba. Entonces se puso como tarea entender los contextos en los que se encontraba cada consumidor para interpretar sus necesidades y sus sueños, y creyó que los objetos podían ser desarrollados a través de su función de utilidad práctica y que, a su vez, también deberían estar circundados de lo sensorial para así poder comunicar su función directa. Más adelante, con el surgimiento de una era virtual, en la cual se habla ya de una revolución in-material del objeto, comienza por explorar nuevas formas de creación para dar respuesta a un usuario excesivamente consumista.

1.3. La época contemporánea

La hermenéutica sufrió un leve apagamiento en la Modernidad, por obra del Racionalismo, del Empirismo y de la Ilustración, lo que continuó en la época contemporánea e incluso recrudesció el Positivismo resurgido y, como ha señalado Mauricio Beuchot en *Hermenéutica analogía y símbolo* (2004), sobre todo por virtud del Romanticismo, del Vitalismo, del Historicismo, de la fenomenología y del Existencialismo. En contraste, Franca D’Agostini, en su libro *Analíticos y continentales*, aclara que en la década de los ochenta la hermenéutica presentó un extraordinario desarrollo e influencia al ser definida como *koiné* del pensamiento contemporáneo (2009. p. 341).

Por otra parte, es importante entender la hermenéutica de la contemporaneidad, porque aclara algunos de los conceptos trabajados por Gadamer en su obra y, además, porque en ella encontramos principios fundamentales para entender la concepción del objeto a partir de una responsabilidad social, en la que el objeto se encuentra en una situación que refleja las condiciones históricas, culturales y tecnológicas de la época, al expresar su función, su significación, su concreción como producto y su repertorio dentro del componente social.

Para comenzar, se esbozará la hermenéutica como una interpretación basada en un conocimiento previo de los datos (históricos, filológicos, etc.). Tal como la concibe Dilthey (citado por D’Agostini, 2009), el propósito de la hermenéutica es el tránsito que lleva a la comprensión, al dar un sentido a los datos citados por medio de un proceso circular, denominado “círculo hermenéutico”, muy típico de la comprensión; considerada la hermenéutica como una autoexplicación de la comprensión de la vida. La hermenéutica que propone Dilthey tuvo mucho

énfasis para que el intérprete pudiera emplear su capacidad de comprensión, al tiempo que comprendía el contexto cultural e histórico del tema supuesto, y así podía obtener el sentido original de dicho tema, texto, obra, etc. Este filósofo alemán propuso la hermenéutica como fundamento de las ciencias del espíritu, ya no solo como un conjunto de cuestiones técnicas y metodológicas, sino de una conciencia histórica del ser humano, lo que permite, además de su entendimiento, ser más fácil de comprender al momento de interpretar un texto, un diálogo, una obra, e inclusive la lectura de objetos. (p. 337).

Con la modificación de la visión técnica del objeto a un objeto tecnológico más tecnificado surgieron otros momentos históricos que llevaron a orientar la funcionalidad por encima de los elementos representativos y decorativos del mismo. Esta nueva interpretación del objeto impuso otra manera para reflexionar sobre el concepto de "técnica". Al referirse a la esencia de la técnica, Heidegger (citado por Buch, 1999) afirma que lo técnico consiste en un cuádruple fenómeno que comienza por un desembozar o des-cubrir como algo preexistente (*bestelltes*) oculto en nosotros. Este descubrimiento constituye un desafío (*stellen*), que es respondido por la producción (*herstellen*) y una representación (*darstellen*) posteriores. Este filósofo define lo anterior como una suerte de "juegos de lenguaje", en el que producir es llevar la evidencia. Es decir, es descubrir para finalmente aparecer la tecnología como des-cubrimiento o postración de lo verdadero (p.38).

La hermenéutica que se plantea con Heidegger está más ligada al ser que a la búsqueda de la interpretación del conocimiento con respecto a las ciencias, lo que le permite introducir nuevos lineamientos al dejar de considerarla únicamente como un modo de comprensión del espíritu y pensarla como el modo fundamental de situarse el ser humano en el mundo. Además, para Heidegger la hermenéutica no es un método que se puede diseñar, enseñar y aplicar. Miguel Martínez Miguélez en su trabajo *Ciencia y arte en la metodología cualitativa* (2010) destaca lo siguiente: "Heidegger sostiene que el ser humano es un ser 'interpretativo' porque la verdadera naturaleza de la realidad humana es 'interpretativa'; por tanto, la *interpretación* no es 'instrumento' para adquirir conocimientos, es el modo natural de los seres humanos" (p. 107).

Es decir que la "comprensión" es una estructura fundamental del ser humano y ya no una forma particular de conocer. Al entender, entonces, cómo la técnica en sí misma es una forma de descubrir algo, es descifrable la incursión tecnológica en el objeto. En términos prácticos, para Gadamer la hermenéutica empieza cuando una persona es capaz de situarse en una perspectiva para su interlocutor y comprender sus posiciones. La "inteligencia práctica", el "sentido común" y la "subjektividad comunicativa" se presentan como conceptos fundamentales en

la estructura de la hermenéutica, en la que la exégesis se desarrolla como un escenario para el planteamiento de asuntos y preguntas que pueden, a su vez, ser contestadas con otras preguntas en el curso del "diálogo hermenéutico".⁶

1.3.1. Una racionalidad dialógico-experimental frente al anonimato tecnológico

El ser humano no puede concebir su subsistencia si no hay una búsqueda permanente. Esta se da desde lo más profundo de su ser frente a la pregunta ¿cómo debe y puede ser su relación con el mundo que lo rodea? Es de esta forma como, bajo la transformación constante de su relación con el entorno, se da paso a "la ciencia de lo artificial" en una racionalidad dialógico-experimental del ser humano con la naturaleza, se tiene como resultado el concepto de "artificial". Buch (1999, p. 28) lo define como "todo lo hecho por el ser humano" más allá de sus actividades biológicamente condicionadas.

Estas reflexiones nos introducen en los siguientes conceptos, que nos permitirán entender más adelante la esencia misma del objeto: el concepto de *physis*, el concepto de *techné* y el concepto de *mimesis/poiesis*. El primero se relaciona con todo lo natural, designa algo que tiene en sí mismo la fuerza del movimiento por el cual llega a ser lo que es, en el curso de un "crecimiento", para finalmente distinguirse el proceso mismo de nacer. El segundo concepto (*techné*) es todo lo artificial, o sea la esencia de la tecnología. Al desarrollar este concepto es pertinente citar la definición que hace Gadamer de "técnica": "el mayor o menor ingenio con el que el ser humano aplica su capacidad artesanal y sus aptitudes tanto en el marco de la naturaleza como en el espacio de libre configuración de su entorno" (Gadamer, 2002, p. 43). Con esta introducción, basta agregar que la *techné* significa "oficio"; es decir, son todas las reglas por medio de las cuales se consigue algo, o sea, el arte para hacer algo. Según Aristóteles, la *techné* es un asunto que es superior a la experiencia, pero inferior al razonamiento.

Por su parte, Ortega y Gasset (citado por Ferrater, 2004) describía el concepto de "técnica" desde la evolución tecnológica, y diferenciaba la evolución histórica de la técnica en tres estadios: el primero, la técnica del azar, propia del ser humano

6 A través de su obra *Verdad y método*, Gadamer establece una distinción entre el saber hermenéutico y el saber científico: el primero, basado en las sensibilidades, como el gusto, el genio y el tacto, elementos que permiten acercarse a la estética y al conocimiento histórico; el segundo, la reconstrucción minuciosa y detallada del método.

primitivo; el segundo, la técnica del artesano, propia de la Antigüedad y de la Edad Media; el tercero, la técnica del técnico, propia de la Modernidad y especialmente de la edad contemporánea, cuando toma importancia la máquina y se marca una diferencia entre el técnico, el artesano y el obrero. En el último estadio, la técnica misma predomina sobre las técnicas especiales (p. 3451).

El tercer concepto es el de *mimesis* (que incluye la *poiesis*). Para referirnos a este, tengamos en cuenta lo que explica Plotino: “El arte (*techné*) no es esencialmente diferente a la naturaleza (*physis*), no es su reproducción deficiente, sino que ambos tienen su común fundamento inmediato en las ideas. El arte puede añadir belleza al elemento natural allí donde este carece de ella” (véase Ortiz-Osés y Lanceros, 2006, p. 358). En la concepción anterior hay un elemento destacable: “los objetos producidos por el arte no son ya meras copias (de las cosas) sino representaciones cualificadas (de las ideas mismas)” (p. 364).

La teoría mimética se puede ver desde tres versiones: la platónica, según la cual el arte imita las cosas sensibles y, por lo tanto, produce simulacros; la aristotélica, según la cual el arte imita objetos y acciones, principalmente la acción humana, y la de Plotino, que supone la apertura del horizonte trascendental del arte, que demuestra que el ámbito legítimo de la *poiesis* no es necesariamente el técnico o el sociopolítico sino el metafísico, y concluye así que la actividad artística exige habilidad técnica. La obra de arte puede y debe comunicar al público, pero el arte encuentra su sentido y su verdadero arraigo en el orden de las ideas.

Después de tener claros estos conceptos, se percibe el porqué de la creación y la presencia de los objetos en la existencia del ser humano. Gadamer plantea una racionalidad dialógico-experimental frente al anonimato tecnológico, e identifica la historicidad como punto fundamental para entender la racionalidad.⁷

Para hablar, entonces, de una racionalidad dentro de la vida práctica del ser humano, se hace necesario retomar los conceptos anteriormente definidos, en los cuales *physis* y *techné* nos enlazan la cotidianidad en la historicidad del objeto, de manera que surge la racionalidad hermenéutica, según Gadamer, como exigencia de una época caracterizada por su hostilidad tecnológica, pero además

7 El problema de la racionalidad se plantea explícitamente en la primera y última parte de El problema de la conciencia histórica e implícitamente en las interpretaciones de Dilthey, Heidegger y Aristóteles. Además, Gadamer anexa otro elemento a la historicidad, a saber, la lingüística, en la cual se materializa la comprensión, y es definida como un “modo intrasubjetivo e intersubjetivamente dialógico de estar-en-el-mundo” (2007, p. 29).

por la autolimitación metódica del conocimiento. Ahora bien, cuando nos referimos a lo tecnológico, sabemos que se encuentra profundamente aplicado a todos los aspectos de la cultura, desde la cual se puede distinguir entre técnica y arte.

Buch cita la gran Enciclopedia de Diderot y D’Alembert, en la que se clasifica la técnica como “artes mecánicas”. Aclara que en la actualidad se marca una diferencia entre los objetos tecnológicos⁸ y otras clases de objetos artificiales, como las obras de arte, los objetos de culto, las categorías sociales y los valores.

Somos, pues, parte de la naturaleza, a pesar del predominio de lo artificial. En este punto se hace necesario explicar que, en la mirada de la racionalidad dialógico-experimental, en la reflexión entre artificial y tecnología, se observa una inclinación metafísica, que profundiza sobre su esencia y sobre sus orígenes desde el ser humano. Otras inclinaciones son la antropológica, sociológica e histórica, a las que se sumarían la ética, la crítica y, finalmente, la mirada de los ingenieros que reflexionaron sobre su quehacer. Todo esto hace posible la experiencia en una dimensión instrumental-epistemológica, como lo propone Gadamer, en una auténtica amplitud histórico-ontológica como un camino “[...] para la determinación de la esencia de la verdad” (2007, p 30).

Es en este punto en el que la reflexión de la creación se reconoce en lo expuesto anteriormente, ya que los objetos siempre han transitado por tres momentos para ser materializados: el primero, al preguntar por su esencia; el segundo, al preguntar por su contexto histórico, y el tercero, al preguntar por su construcción técnica.

1.3.2. La práctica hermenéutica del diseño

La práctica hermenéutica para el diseño vincula una experiencia de mundo que explora en el trayecto de la historia una reflexión que permita dilucidar poco a poco el mundo de los objetos en la vida del ser humano. Esta práctica se entiende como un movimiento que busca el intercambio de asuntos entre dos partes: el objeto y la evolución histórica, el intercambio de este movimiento interpreta la evolución y la transformación de los objetos de acuerdo con el conocimiento floreciente de la época. De igual manera, este ejercicio interpretativo tiene claro que se incluye lo contenido en la tradición; lectura hermenéutica que va a

8 El objeto tecnológico, según Buch, es la resignificación del objeto natural, o sea que la conjunción de un humano, un objeto y una representación mental de un propósito transforma el objeto: detrás hay una idea de lo que el humano quiere hacer.

depender del contexto donde se halle. El sentido histórico que aquí se distingue es dado por la capacidad que tenga el creativo al entender los distintos acontecimientos de la historia.

Ahora bien, el trayecto histórico y el lenguaje permiten, a través de sus objetos, revelar una experiencia humana desde la conciencia histórica; el lenguaje no solo se presenta como una expresión sino como eje para la reflexión, que nos muestra las significaciones asignadas por la cultura.

Se considera entonces que a partir de la prehistoria los objetos adquieren un lugar en el mundo, al observar y entender las formas objetuales más simples, como las herramientas fabricadas y desarrolladas para sobrevivir. ¿Pero cómo interpretar por qué se construyeron? ¿Cómo son y para qué? ¿Cuándo o por qué evolucionó su silueta a través del tiempo? Es entonces cuando se plantea hacer una práctica hermenéutica para entender los fundamentos teóricos que estructuran la consecución de los objetos a través de la comprensión de la experiencia sensible de la racionalidad, en la que se resuelve la creación de los objetos. Ambas racionalidades son facilitadoras al momento de la interpretación objetual: primero, con un lenguaje racional técnico que permite la construcción para precisar la forma, y segundo, con la racionalidad sensorial que permite identificarla y significarla.

En este orden de ideas, el instrumento para abordar esta práctica hermenéutica será el lenguaje, en el que la experiencia interpretativa de los signos artificiales nos refleja la relación entre ser humano, sociedad, tiempo, objeto de diseño e interpretación a partir de la cultura material, lo cual permite identificar el trayecto histórico en el que se mueve.

A continuación, mostramos un ejemplo de práctica hermenéutica con la siguiente interpretación: al ser utilizados, los objetos naturales se convierten en las extensiones del cuerpo humano, por lo que pasan de ser un objeto natural a un objeto tecnológico con un fin específico, para subsanar una necesidad básica del ser humano. A esto le podría seguir la pregunta "¿cómo?". Pues bien, tomando los elementos de la naturaleza para resignificarlos, al fijarles un uso práctico. De esta forma, la práctica hermenéutica nos permite elaborar preguntas y encontrar respuestas con el fin de crear los objetos exigidos en el medio para el cual se realiza el proceso proyectual.

Por tal motivo, el resultado de la práctica hermenéutica exige un método para abordar su lectura, y es por eso que se propone la construcción de un modelo hermenéutico que sitúe las interpretaciones conceptuales entre el pasado, el presente y el futuro de los objetos, para repensar de esta manera la teórica de la disciplina del diseño.

En la obra de Gadamer encontramos todo el soporte conceptual para la construcción de la idea del modelo hermenéutico, que nos permite la exploración objetual a partir de los conceptos y principios planteados por el filósofo, y hallamos así en estos los fundamentos para articular la práctica hermenéutica del diseño. A continuación, se citan algunos, como el tacto artístico, el giro hermenéutico, la fusión de horizontes y el círculo hermenéutico. Se halló que todos estos conceptos permiten hacer el ejercicio de la interpretación. El saber y el conocer de cada uno de ellos nos ayudan a desarrollar la práctica hermenéutica que tiene como horizonte construir, estructurar y fundamentar el quehacer de la disciplina del diseño.

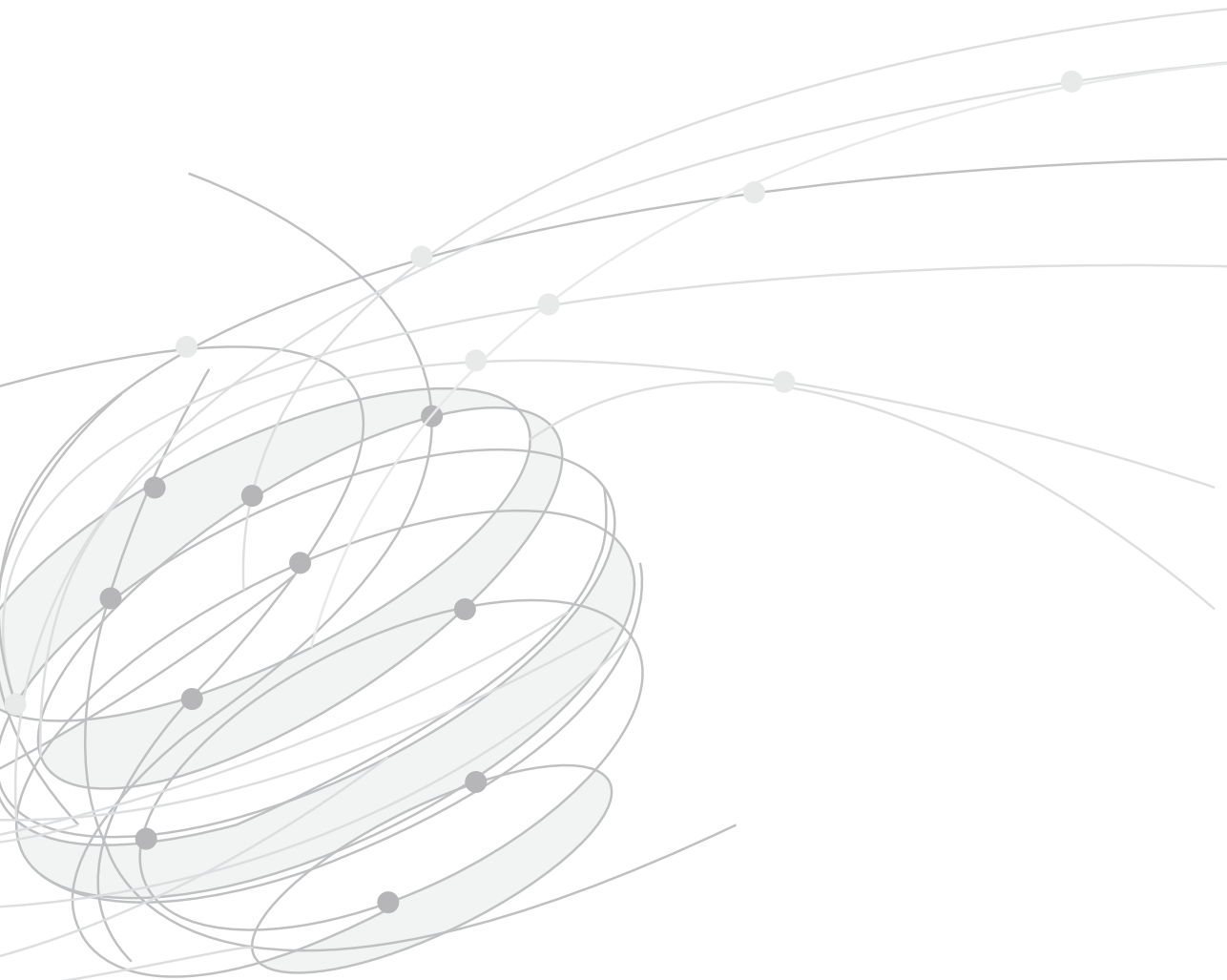
Otro momento en la práctica hermenéutica se concentra en entender el lenguaje estético de los objetos, estética que contiene el sentido simbólico plasmado desde su creación. Cuando se hace esta práctica comprendemos su fusión estético-histórica desde sus múltiples posibilidades de creación. La práctica se realiza a través de un intercambio de interpretaciones a partir del sistema de significados que están condicionados por las funciones comunicativas del objeto.

La práctica hermenéutica nos permite comprender el sentido estético que hay en el horizonte del conocimiento, dimensión emocional y social que arroja también una lectura del pasado, del presente y del futuro, todo ajustado por la cultura. Asimismo, permite comprendernos e interpretarnos en virtud de nuestra posición histórica.

En definitiva, la práctica hermenéutica del diseño abre la posibilidad para una exégesis de la práctica proyectual a lo largo de la historia, por lo que permite hacer una interpretación de los cambios paradigmáticos en las maneras de proyectar las ideas para la creación objetual. Estas interpretaciones generarán polémicas alrededor de la reflexión sobre el sentido de la disciplina: ¿Es el diseño una ciencia? ¿Es una *techné*? ¿Una *poiesis*? ¿Responde el objeto solo a una función práctica? O, por el contrario, ¿solo puede entenderse el diseño como una estética comunicativa?

Desde una visión hermenéutica, entendemos por qué el objeto se encarga de su propia historia, vínculo que se estrecha al pasar el tiempo y que luego invita a ser leído, reconocido e interpretado por la experiencia sensible de la racionalidad hermenéutico-histórica. A modo de conclusión, obsérvese que la traducción y la contextualización de la hermenéutica en la historia nos permiten delimitar la imagen sobre la cual Gadamer estableció su reflexión en cada una de sus obras. El debate hermenéutico, en este capítulo, se abrió a otros teóricos que articularon la hermenéutica en sus reflexiones conceptuales, a partir de las cuales se plantearon muchos de los elementos que fundamentaron esta investigación.

A medida que se esclareció cada significado que adquirió esta disciplina en la historia de la filosofía, se alcanzó el rigor y la objetividad para las lecturas siguientes que confrontaron y estructuraron la columna vertebral de la tesis en mención. La tarea siguiente fue entender la práctica hermenéutica para el diseño, a través de los presupuestos de la razón histórica enunciada y ampliada por el autor. Una vez precisado lo anterior, el objetivo central de este apartado fue concebir un balance más claro sobre el lenguaje hermenéutico para precisar poco a poco, respecto de los objetos, una huella hermenéutica en su trayecto histórico-contextual.



Capítulo 2

La hermenéutica de Hans-Georg Gadamer

Gadamer es considerado el fundador, quien siguió el impulso de Heidegger, de la neo-hermenéutica o hermenéutica filosófica con la que vino a “[...] urbanizar la provincia heideggeriana” (Ortiz-Osés y Lanceros, 2006, p. 151). Sus estudios filosóficos los combinó con la filología griega, por lo que se inscribe en la tradición del humanismo clásico. Este filósofo, en su obra *Verdad y método*, lleva a cabo una reivindicación de la pretensión de verdad y de la fundamentación de aquellas formas de experiencia como la estética, la ética y la lingüística, que no se someten al ideal de conocimiento metódico de la ciencia moderna.⁹

Es de anotar que la neo-hermenéutica desborda el ámbito de la epistemología y se presenta como una ontología con pretensión de universalidad. Por tal motivo, se dirá que la hermenéutica se muestra como una filosofía de la totalidad, en la cual la interpretación, a partir del lenguaje, el diálogo y la tradición, estaría inmiscuida en toda relación entre el ser humano y el mundo. Siguiendo a Garagalza: en el texto *Introducción a la hermenéutica contemporánea*.

⁹ Luis Garagalza comenta en su *Introducción a la hermenéutica contemporánea* (2002) que esta reivindicación se apoya en la reflexión sobre la noción y el problema de la interpretación, que ha sido el motivo central en torno al cual se ha organizado históricamente la hermenéutica. Gadamer pretende, entonces, mostrar a través de su obra que la interpretación, lejos de ser un modo particular de conocimiento, es precisamente lo que caracteriza al ser humano.

En esta ontología hermenéutica lo real queda como originalmente referido a la interpretación y al lenguaje, los cuales constituirían el ámbito de realización o ejecución de una realidad que no sería ya cerrada, estática, absoluta e independiente, sino abierta, dinámica, necesitada y dependiente, con lo que el lenguaje viene a mostrar su rango ontológico y, correlativamente, lo real muestra su carácter lingüístico o hermenéutico. (2002, p. 151)

También Gadamer destaca los diversos niveles de reflexión que puede tener la hermenéutica, y destaca que esta designa una "praxis artificial". Además, precisa que, como una revelación del destino sobre la práctica, la práctica hermenéutica es el vehículo que lleva a la interpretación, que transporta consigo la comprensión y el "dar sentido".

En *Verdad y método II*, Gadamer plantea que la verdad va más allá de los métodos conocidos como científicos; por lo cual da importancia a lo que se interpreta. Así mismo, afirma que quien interpreta siempre debe tener una apertura para el intercambio, y aclara que la obra está en primera instancia referida al autor y que esta, luego, en su lectura, se da al intercambio de las ideas; señala cómo la interpretación está sometida a la situación histórica del intérprete, en la que el anuncio, la traducción, la explicación y la interpretación generan progresivamente la comprensión, y es así que se va a dar nuevamente, como se mencionó antes, el "sentido de algo".

Para Gadamer, la hermenéutica es entonces un arte que no se da como un procedimiento mecánico, no se trata solo de la interpretación de textos sino de una forma de interpretar la realidad; en su obra señala otros modos de verdad y certeza diferentes a los impuestos por la ciencia moderna. Para él "La hermenéutica consiste en saber cuánto es lo que se queda sin decir, cuánto es lo que, por el concepto moderno de la ciencia, se escapa casi por completo a nuestra atención". (Gadamer, 2001. p. 375).

La hermenéutica en tanto que "arte" pertenece al ámbito de la *scientia* (o práctica), con un carácter específico de saber y un carácter normativo que no se presenta de manera teórica ni técnica. Gadamer explica que cuando hoy hablamos de "hermenéutica" nos situamos en una tradición científica de la época moderna, encontramos una consonancia con la génesis del concepto moderno de *método* y de *ciencia* con una conciencia metodológica implícita, en el cual no solo se posee el arte de la interpretación, sino que se sabe autojustificar teóricamente.¹⁰

10 Por ejemplo, la conciencia metodológica de la nueva ciencia utilizó el lenguaje de las matemáticas, y así dio paso a una teoría de la interpretación de los lenguajes simbólicos inscritos en la lógica.

De la misma manera, el filósofo establece una distinción y una contraposición entre el saber hermenéutico y el saber científico: el primero lo diferencia del segundo radicalmente, porque es un saber extrametódico. Un saber metódico es aquel en el que se dispone de un "camino" para alcanzar un fin propuesto de antemano y se puede dar cuenta de él en todo pasaje. Según sostiene Orlando Arroyave (2014) en *El arte de la interpretación. La peregrina historia de la hermenéutica*, un saber metódico se puede enseñar desde el inicio hasta el final, mientras que un saber extrametódico está basado en la facultad de la sensibilidad, cuyo operar no es del todo reconstruible, como el gusto, el genio y el tacto (p.211).

2.1. Fundamentos de la experiencia hermenéutica

Gadamer nos dice que la hermenéutica no se centra en una teoría del arte de comprender (o una teoría del método de la comprensión), sino, más bien, en una teoría de la experiencia humana que preexiste a cualquier tipo de comportamiento, más allá de toda subjetividad y sobre todo proceder metódico.

Se hace necesario, entonces, para poder ilustrar acerca de la propuesta hermenéutica de Gadamer, entender el papel del diálogo, la capacidad de escuchar al otro y, lo más importante, la presencia de la tradición, ya que esta es una constante que él presenta a lo largo de su obra. Asimismo, el autor parte de los fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica, desde una estructura que se basa en la historicidad de la comprensión como principio hermenéutico (1997, p. 331). Bajo este principio plantea que comprender e interpretar textos, como ya se ha dicho, no es una instancia científica, sino que pertenece con toda evidencia a la experiencia humana del mundo. Ahora bien, cuando se comprende la tradición no solo se comprenden los textos, sino que además se adquieren perspectivas y se conocen verdades (1997, p. 23). Intrínsecamente a los fundamentos de la experiencia hermenéutica, Gadamer propone desde *Verdad y método I* la circularidad como estructura de la historicidad.

2.1.1. El círculo hermenéutico y el problema de los prejuicios

Según D'Agostini, interpretar significa moverse dentro de una circularidad, obtener el conocimiento de las partes mediante la comprensión del todo y viceversa, mediante la proyección de la experiencia efectiva en nuestra pre-comprensión de la cosa y la mensuración de los límites de nuestra pre-comprensión. Además, explica:

El círculo hermenéutico se convierte de esta manera en el principio fundamental que guía la lógica de la experiencia hermenéutica, y en la diferencia con la lógica del conocimiento tradicional, que solo recientemente ha empezado a ver la circularidad del conocer una realidad en cierto sentido inevitable, o también una eventualidad positiva, y ha dejado de considerarla como un error. (D'Agostini, 2009, p. 334).

Gadamer se pregunta, entonces, a partir del descubrimiento de la pre-estructura de la comprensión, qué consecuencias tiene para la hermenéutica espiritual-científica el hecho de que Heidegger derive la estructura circular de la comprensión a partir de la temporalidad del *dasein* (estar ahí del ser humano). A propósito, el filósofo señala:

El círculo no debe ser degradado a círculo vicioso, ni siquiera a uno permisible. En él yace una posibilidad positiva del conocimiento más originario, que por supuesto solo se comprende realmente cuando la interpretación ha comprendido que su tarea primera, última y constante consiste en no dejarse imponer nunca por ocurrencias propias o por conceptos populares ni la posición, ni la previsión, ni la anticipación, sino en asegurar la elaboración del tema científico desde la cosa misma. (Gadamer, 1977, p. 332)

Gadamer agrega sobre la anterior descripción que el círculo tiene un sentido ontológico positivo en el que las condiciones pueden establecer categorías desde las propiedades, estructuras o sistemas en que se encuentre el sentido de la interpretación, y agrega que una vez liberadas las inhibiciones ontológicas del concepto científico de la verdad, la hermenéutica puede hacer justicia a la historicidad de la comprensión. Concluye que "Lo que dice Heidegger no es realmente una exigencia a la praxis de la comprensión, sino que más bien describe la forma de realizar la misma interpretación comprensiva" (1977, p. 332).

Es necesario anotar que la interpretación empieza siempre con conceptos previos, que tendrán que ser sustituidos progresivamente por otros más adecuados, y es todo ese constante proyectar el que conforma el movimiento de sentido del comprender al interpretar.

En esta misma línea se debe añadir –señala Gadamer– que para que una interpretación sea correcta tiene que protegerse contra la arbitrariedad de las ocurrencias y contra la limitación de los hábitos imperceptibles del pensar. Ahora bien, cuando ya se logran alcanzar las verdaderas posibilidades de la interpretación, las opiniones previas se van despejando para dar inicio a la comprensión; cada una de estas, paso a paso, determina su origen y validez. Esto siempre se efectúa cuando estamos comprendiendo algo. La comprensión exige estar, entonces, abiertos a la opinión del otro, lo cual igualmente implica que se pone la opinión del otro en alguna clase de relación con el conjunto de las opiniones propias, o que uno se pone en cierta relación con las del otro.

Sobre lo anterior plantea el filósofo: "La tarea hermenéutica se convierte en sí misma en un planteamiento objetivo, [...] una conciencia formada hermenéuticamente tiene que mostrarse receptiva desde el principio para la alteridad del texto" (Gadamer, 1977, p. 335), e incluye aquí una incorporación matizada de las propias opiniones previas y prejuicios. El "prejuicio" no significa en modo alguno juicio falso, sino que está en su concepto el que pueda ser valorado positiva o negativamente.

Posteriormente, Gadamer habla sobre la depreciación del prejuicio en la ilustración, y distingue así los prejuicios por respeto humano de los prejuicios por precipitación; justifica su división en cuanto al origen de los prejuicios en relación con las personas que los concitan. También contextualiza la ilustración y se refiere a la crítica que aquí se muestra frente a la tradición religiosa del Cristianismo. La Sagrada Escritura solo es comprendida como un documento histórico a partir de su lectura dogmática.¹¹

En este sentido, el alemán precisa algo que esclarece tal concepto: de todas las transformaciones que acontecen en el Romanticismo sale la actitud de la conciencia histórica del siglo XIX, que no mide ya el pasado según los patrones del

11 Afirma Gadamer: "Por eso el problema hermenéutico le es particularmente central" (1977, p. 339). Y agrega: "La tendencia general de la Ilustración es no dejar valer la autoridad y decidirlo todo desde la cátedra de la razón". (p. 342). Hay que reconocerle a esta época de la Ilustración su optimismo en el poder de la razón y en la posibilidad de reorganizar a fondo la sociedad a base de principios racionales.

presente, como si estos fueran absolutos, sino que otorga a los tiempos pasados su propio valor. Sobre este despertar vislumbra entonces el autor: “[...] la conexión de la escuela histórica con el Romanticismo confirma así que la recuperación romántica de lo originario se asienta ella misma sobre el suelo de la Ilustración”. (Gadamer, 1977, p. 342).¹²

Por otro lado, tanto para Gadamer como para Heidegger, el “círculo hermenéutico” es fusión del carácter finito de la existencia humana. El primer filósofo afirma que es principalmente, aunque no exclusivamente, el que se da entre una tradición y la interpretación de la misma, la cual es parte de esta misma tradición, y el segundo dice que el “círculo” aparece en el hecho de que, en toda comprensión del mundo, la existencia se comprende con él, y a la inversa, siendo el círculo hermenéutico como círculo de comprensión que se halla arraigado en la constitución fáctica de la existencia (*dasein*).

El círculo hermenéutico se presenta, entonces, como una práctica que se reconoce en el ejercicio de la interpretación. Arroyave (2014) lo enuncia como “el principio basilar que guía la lógica de la experiencia hermenéutica” (p. 274). Con este principio podemos distinguir el modelo del círculo hermenéutico como base de la comprensión intersubjetiva. A partir de este modelo es pertinente, también, hablar de una estructura de entendimiento que define el círculo lógico, en el que lo que se va a interpretar ya existe necesariamente en la proposición inicial, en el cual este tiene lugar si lo que se ha de demostrar ya existe en la premisa.

Si partimos de la inferencia de que la interpretación es un hecho universal, encontramos que en el círculo hermenéutico el conocimiento siempre se va a mover a manera de círculo, en el cual la hermenéutica se abrirá a horizontes nuevos y más amplios invariablemente. Se plantea, entonces, la circularidad como una posibilidad positiva del comprender, incluso como la única posibilidad de entender.

De igual manera, se presenta como una invitación constante a relacionar conceptos, palabras y hechos en una firme relación o movimiento. El comprender debe estar siempre guiado por “la cosa misma”, o sea, el “sentido” que se quiere

12 Además, el filósofo sostiene que: “La depreciación fundamental de todo prejuicio, que vincula al *pathos* empírico de la nueva ciencia natural con la Ilustración, se vuelve, en la Ilustración histórica, universal y radical” (1997, p. 343). Esto es, pues, lo que posteriormente debe alcanzar críticamente el intento de una “hermenéutica histórica”, en el cual, afirma Gadamer: “En realidad no es la historia la que nos pertenece, sino que somos nosotros los que pertenecemos a ella” (1997, p. 344).

comprender; finalmente el círculo hermenéutico es un continuo proyectar o una continuación. Desde *Verdad y método II*, para Gadamer (2002) el sentido del círculo entre el todo y la parte que subyace en toda comprensión debe contemplarse con otra nota, que llamaría “anticipo de la compleción” (p. 67).

2.1.2. Los prejuicios como condición de la comprensión

El prejuicio significa un juicio que se forma antes de la aprobación definitiva de todos los momentos vinculados al flujo lingüístico de una situación. Los prejuicios se entienden como los momentos previos a la comprensión, proporcionados en el momento de la “conversación” con el “otro”, o con lo “otro”; se presentan como el camino inicial que explicita las primeras ideas de manera directa, desde las más simples hasta las más complejas. Finalmente, es el acuerdo de la situación que determina y aprueba, finiquitando como resultado la comprensión.

D’Agostini precisa que, según la experiencia de la realidad que sostiene la hermenéutica, nosotros nos encontramos inmersos en un flujo de lenguaje, en un conjunto “lingüístico-temporal”. Y aclara, además, que no nos encontramos nunca “las cosas” de una manera inmediata, sino que tenemos siempre un cierto número de informaciones preliminares, prejuicios o expectativas sobre estas, principalmente porque poseemos el lenguaje, y el lenguaje determina, preorienta nuestro juicio sobre la libertad (2009, p. 331).

De acuerdo con Gadamer, la Ilustración despreciaba la tradición clásica, por considerarla como una forma de autoridad que hacía prisionero el juicio y que impedía la creación de uno nuevo. El prejuicio era señalado, en sintonía con Platón, como algo del reino de la opinión (*doxa*), y del cual no se seguía conocimiento alguno. Por su parte, D’Agostini aclara: “Los prejuicios son en realidad las *condiciones* de nuestro encuentro con la realidad, son el pre-juiciar y el pre-ver que orientan nuestro juicio, nuestra mirada” (D’Agostini, 2009, p. 345). Al hablar sobre los prejuicios como condición de la comprensión, Gadamer definirá dos puntos (1977, p. 354):

1. Los identifica como la “rehabilitación de la autoridad y la tradición” y afirma que es de este punto del que parte el problema hermenéutico, y que por lo demás hay que reconocer el momento de la tradición en el comportamiento histórico y elucidar su propia productividad hermenéutica. Define la

autoridad como algo que no se otorga, sino que se adquiere, y sostiene que tiene que ser adquirida si se quiere apelar a ella; igualmente, reposa sobre el reconocimiento y, en consecuencia, sobre una acción de la razón misma.¹³

2. El siguiente punto que plantea el autor, se encuentra en el modelo de lo clásico. Como sugiere el filósofo, el progreso de la investigación ya no se entiende en todas partes únicamente como expansión y penetración en nuevos ámbitos o materiales, sino que se atiende a la configuración de etapas de reflexión más depuradas dentro de los correspondientes planteamientos.

El metodologismo ingenuo de la investigación histórica ya no domina solo el campo de lo clásico, también empieza a entreverse una conciencia hermenéutica que se vuelve hacia la investigación con un interés más autorreflexivo. Define, además, el concepto de "lo clásico" hoy, como una fase temporal del desarrollo histórico; afirma así que es una verdadera categoría histórica, porque es algo más que el concepto histórico de un estilo, sin que por ello pretenda ser un valor suprahistórico. Al mismo tiempo, en el estilo "[...] es clásico lo que se mantiene frente a la crítica histórica porque su dominio histórico, el poder vinculante de su validez transmitida y conservada, va por delante de toda reflexión histórica y se mantiene en medio de esta" (Gadamer, 1977, p. 335). El modelo clásico que plantea es reconocido como un fenómeno histórico que solo se comprende desde su propio momento.¹⁴

2.1.3. El significado hermenéutico de la distancia en el tiempo

La distancia en el tiempo se presenta a partir del movimiento circular de la comprensión cuando "descubrimos" algo; esta comprensión interviene en nosotros para llegar al acuerdo de la "cosa" a través del movimiento de las dos partes, en las cuales, desde el primer instante, subyace una relación circular.

13 El reconocimiento de la autoridad está siempre relacionado con la idea de que lo que ella dice no es racional ni arbitrario, sino que en principio puede ser reconocido como cierto. El filósofo define una forma de autoridad que el Romanticismo defendió con un énfasis particular: la tradición. Y a propósito explica que "La tradición es esencialmente conversación, y como tal nunca deja de estar presente en los cambios históricos" (Gadamer, 1977, p. 349). Con esta observación trata de esclarecer que la conversación es un acto de la razón.

14 Gadamer considera que el sentido de la investigación hermenéutica es desvelar el milagro de la comprensión y no únicamente la comunicación misteriosa de almas. "La comprensión es una participación en la pretensión común". (Gadamer, 1977, p. 98)

La distancia en el tiempo, entonces, trata de reconocer una posibilidad positiva y productiva del comprender. El autor señala que "no es un abismo devorador, sino que está cubierto por la continuidad de la procedencia y de la tradición a cuya luz se nos muestra todo lo transmitido" (Gadamer, 1977, p. 367). La distancia es la única que permite una expresión completa del verdadero sentido de las cosas, y es por eso que la "distancia en el tiempo" hace posible resolver la verdadera cuestión crítica de la hermenéutica, la de distinguir los prejuicios verdaderos bajo los cuales comprendemos, de los prejuicios falsos que producen malos entendidos.¹⁵

Ahora bien, al definir la relación de circularidad, Gadamer explica que el movimiento de la comprensión va constantemente del todo a la parte y de esta al todo: su principal función es ampliar la unidad de sentido comprendido en círculos concéntricos, que son fundamentales para la comprensión y son la congruencia de cada detalle con el todo. La comprensión se presenta como una participación en un sentido comunitario en el cual la función del círculo es la descripción de la comprensión como la interpretación del movimiento de la tradición y del movimiento del intérprete.¹⁶

El filósofo advierte que existe un presupuesto tácito del método histórico: "es en general que el significado objetivo y permanente de algo solo se hace verdaderamente reconocible cuando pertenece a un nexo más o menos concluido" (1977, p. 368). Al referirse a la distancia, la enuncia como la única que permite una idea completa del verdadero sentido de las cosas, y la define como un "proceso infinito" en el que se generan nuevas fuentes de comprensión que hacen patentes relaciones de sentido insospechadas.

2.1.4. El principio de la historia efectual

Cuando comprendemos el pasado somos "nosotros" quienes lo hacemos, porque debemos y queremos entenderlo, lo cual se consigue, a partir de nuestra

15 A este respecto aclara Gadamer: "Cuando intentamos entender un texto no nos desplazamos hasta la constitución psíquica del autor, sino que, ya que hablamos de desplazarse, lo hacemos hacia la perspectiva bajo la cual el otro ha ganado su propia opinión" (1977, p. 361). Y destaca que cuando se intenta comprender un texto, hacemos lo posible por reforzar sus propios argumentos.

16 Gadamer precisa que: "La posición entre extrañeza y familiaridad que ocupa en nosotros la tradición es el punto medio entre la objetividad de la distancia histórica y la pertenencia a una tradición", y agrega que "este punto medio es el verdadero *topos* de la hermenéutica" (1977, p. 365). La experiencia trae a un primer plano de la investigación histórica el hecho de que un conocimiento objetivo solo puede ser alcanzado desde una cierta distancia histórica.

propia posición histórica; esta, en sí misma, está condicionada por ella, en su acontecer "histórico efectual", y es desde este momento que la conciencia histórica se hace consciente de manera imperceptible. Más allá entonces del acontecer de los momentos históricos, lo que nos atañe destacar es el efecto de los mismos en la historia, en la cual los efectos operan siempre durante la comprensión sea o no sea consciente de ellos. Como afirma Gadamer (1977, p. 372): "La conciencia histórico-efectual es un momento de la realización de la comprensión".

El verdadero objeto histórico no es un objeto, sino la unidad de lo uno y lo otro, una relación en la que consisten tanto la realidad de la historia como la realidad de la comprensión de la historia. Una hermenéutica adecuada debe mostrar en la comprensión misma la realidad de la historia, y el contenido de este requisito lo define Gadamer como "principio de la historia efectual", en el cual la conciencia histórico-efectual se presenta como un momento de la realización de la comprensión, en la que se da una autocognición de la situación hermenéutica: "Cuando intentamos comprender un fenómeno histórico desde la distancia histórica que determina nuestra situación hermenéutica en general, nos hallamos siempre bajo los efectos de esta historia efectual" (Gadamer, 1977, p. 371).

Ahora bien, el interés histórico no se orienta solo a los fenómenos históricos u obras transmitidas, sino que tiene como temática secundaria el efecto de los mismos en la historia. La concepción del concepto de situación le pertenece esencialmente al concepto de "horizonte", que plantea el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto. Este se desplaza al paso de quien se mueve, y agrega el filósofo:

Quando nuestra conciencia histórica se desplaza hacia horizontes históricos esto no quiere decir que se traslade a mundos extraños, a los que nada vincula con el nuestro; por el contrario, todos ellos juntos forman ese gran horizonte que se mueve por sí mismo y que rodea la profundidad histórica de nuestra autoconciencia más allá de las fronteras del presente. (Gadamer, 1977, p. 375)

2.2. La comprensión y la pre-comprensión

Comprender significa estar en relación con lo "otro" entre el hablante y lo hablado. La comprensión, como la define Gadamer, en cuanto tarea hermenéutica, incluye siempre una dimensión reflexiva; esta reflexión como el resultado de una

circunstancia vivida. En palabras del filósofo, la pre-comprensión está condicionada históricamente y depende del tiempo, es decir de la situación en la cual nos encontremos, del recuerdo del pasado y de la anticipación del futuro.

La comprensión debe ser entendida en el sentido de un acto de existencia, y ella es, pues, un "pro-yecto arrojado" (Gadamer, 2007, p. 96). Es importante señalar que, según Heidegger, la "disposición" o el "encontrase-en" tiene siempre su comprensión, es decir, la comprensión es solo derivativamente lo que entendemos por aprehensión de realidades, en la cual la aprehensión está incluida como un modo de ser del *dasein*. Este en un sentido profundo de cómo el ser humano encuentra su ser en el mundo; se indica que las cosas no solo están dotadas de una significación teórica, sino también se enuncia que poseen una valencia emotiva y especialmente en el ser del ser humano se halla una cierta disposicionalidad afectiva que permite o evade la apertura hacia el encuentro con las cosas, y esta le da la condición de sentirse en el mundo que se abre a un "estado-de-yecto"¹⁷. Se hace esta aclaración para entender cómo Gadamer ha seguido la línea iniciada por Heidegger.

De la misma manera, el esclarecer no se trata ya de un método para el acceso a las ciencias del espíritu, sino de una estructura ontológica del ser del hombre como ser histórico; es por eso que Gadamer habla de una "historicidad del comprender", en la cual la comprensión es, en rigor, un "acontecer" que constituye la historicidad del ser humano, en la que la comprensión es presentada como "diálogo".

Como se mencionó anteriormente, la estructura de la comprensión se encuentra en la base de la hermenéutica. Se trata entonces de la relación circular, en la que finalmente se concreta la función clarificadora, que a su vez se logra con el juego de la pregunta y la respuesta, y de la respuesta y la pregunta, para así alcanzar la comunicación. Esto facilita una construcción común de un entendimiento, para obtener la "comprensión". Aquí, el elemento articulador se da a través del lenguaje que, además de estar formado por palabras, es una forma de comunicación con la realidad autocomprendible.

Cabe anotar que la regla hermenéutica que sugiere que el todo debe entenderse desde lo individual, y lo individual desde el todo, procede de la retórica antigua, y ha pasado a través de la hermenéutica moderna, del arte de hablar al arte de

17 Heidegger (trad. 1997) entiende el "estado-de-yecto" como "el ser ahí" en el mundo que solamente puede ser bajo la responsabilidad del "poder ser" (p. 413). Cabe resaltar que el "ser ahí" se constituye en la historicidad y su comprensión solo es posible en la temporalidad.

comprender. Asimismo, de acuerdo con Arroyave (2014), la pre-comprensión debe ser entendida como un fenómeno hermenéutico que puede ser equívoco o unívoco, y cuya definición puede apreciarse desde varias direcciones: esquemáticamente, será negativo el influjo precomprensivo si permanentemente no hay una clasificación, discernimiento previo de los elementos precomprensivos que son los que guiarán la comprensión. Será positivo el influjo precomprensivo si previamente al proceso de comprensión se da un proceso de discernimiento y de clasificación. Con esto ocurre que los prejuicios son clarificados, enriquecidos, convalidados o invalidados.

Es de anotar que se presentan varios momentos en la historia para identificar la pre-comprensión: el primer momento está determinado por la fijación de cánones de la tradición y de lugares de la autoridad; el segundo momento lo plantea el protestantismo con Lutero, cuando renuncia a la tradición de autoridad de lugares de autonomía para la interpretación de la Sagrada Escritura, incluso del canon, y cuando propone un principio de la sola escritura; el tercer momento es la distinción entre una interpretación unida al dogma y una interpretación libre, antidogmática, lo cual es característico de la secularización; el cuarto y último momento coincide con los elementos fijados por la época humanística, en la cual se da un rechazo al estilo de la enseñanza en la escolástica y al principio de autoridad, así como una búsqueda de los textos originales en latín y griego marcada por la lectura de los clásicos.¹⁸

2.2.1. La fusión de horizontes

Una fusión es la suma de situaciones que aumenta las posibilidades para la comprensión con lo "otro" o con "los otros". Gadamer plantea el concepto de "situación" como una posición que limita las posibilidades de ver. Ahora bien, a este concepto, dice Gadamer, le pertenece esencialmente el concepto de "horizonte", que se entiende como el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo visible desde un determinado punto. Así, el horizonte se desplaza al paso de

¹⁸ También a este respecto Arroyave (2014) aclara que todo proceso de formación, reconfiguración de una investigación, de una propuesta social, de una obra artística requiere de una pre-comprensión previa, que oriente la producción y el hacer, que es el sentido del pensamiento utópico y de la producción artística. Por ello, todo proceso creativo se construye con elementos de la pre-comprensión; siempre se dan elementos precomprensivos a partir de una estructura básica.

quien se mueve y expresa una panorámica más amplia para quien finalmente debe alcanzar el comprender. A partir de esta perspectiva, el diálogo se hace más comprensible en sus opiniones ya que extiende el recorrido con su posición de horizonte y se abre a más posibilidades.

Para Gadamer, quien no tiene horizontes es un ser humano que no ve suficiente, y que, en consecuencia, supervalora lo que le cae más cerca; tener horizontes significa no estar limitado a lo más cercano sino poder ver por encima de ello, pues quien tiene horizontes puede valorar correctamente el significado de todas las cosas que caen dentro de ellos.

El concepto de "fusión de horizontes" es importante cuando se trata de enmarcarlo en el contexto de la conciencia histórica en su propio ser, no desde nuestros patrones y prejuicios contemporáneos, sino desde su propio horizonte histórico. Además, aclara el filósofo que el horizonte del presente está en un proceso de constante formación, en la medida en que estamos obligados a poner a prueba todos nuestros prejuicios; un proyecto de horizonte histórico es un momento en la realización de la comprensión, y es aquí en la realización de la comprensión que tiene lugar una verdadera fusión de horizontes.

Para distinguir entonces la comprensión previa y la fusión de horizontes se explicará lo siguiente: desde la comprensión se entiende que todo receptor posee ya conocimientos previos, como se enunció anteriormente, y este a su vez puede ser consciente de ellos y ejercitarlos sobre el objeto por interpretar; solo entonces es posible efectuar una interpretación. Afirma Gadamer: "Comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos horizontes para sí mismos" (1977, p. 377).

A partir del concepto de pre-comprensión, Bürdek sugiere, a propósito del proceso creativo del diseño, lo siguiente: para poder plantear una pregunta, primero se ha de saber algo del objeto, y para poder dar respuesta se debe percibir esta pregunta con una comprensión previa, es decir, incorporarla dentro del propio horizonte (1994, p. 147). Aquí, de antemano, se tiene un conocimiento ya adquirido. Una obra de arte se aborda, por ejemplo, con un preconocimiento —una comprensión previa, unas expectativas creadas o unos prejuicios—, lo que determina la fusión de horizontes. Esto significa que el deseo de entender parte de unificarse la comprensión previa del receptor con el horizonte (las situaciones); es exactamente igual a como el emisor lo hace con el receptor.

Para Gadamer es importante que lo que se interpreta y quien interpreta se encuentren en una especie de intercambio, en el que la interpretación quiere decir, por lo tanto, influencia en lo que se ha de atender, por lo que la hermenéutica se manifiesta como un "arte" y no como un procedimiento mecánico.

2.2.2. El giro hermenéutico

El giro o cambio se entiende como el movimiento espontáneo que se da en el instante de intercambiar "asuntos" entre dos partes, caracterizado por la puesta en práctica del relacionarse, para llegar a término de una conversación en el uno con lo otro; en este movimiento circular se descubre el otro lado, como situación característica de la conversación, momento propiciado por la hermenéutica, que se da a través de la situación de intercambios de pareceres que afectan el ponerse de acuerdo. Ahora bien, las características que afectan a la situación de ponerse de acuerdo en un diálogo toman el nombre de giro hermenéutico. En *Verdad y método I*, se afirma que:

Quando "entramos" en una conversación, una palabra conduce a la siguiente; es entonces cuando la conversación gira hacia aquí o hacia allá, encuentra su curso y su desenlace, y todo esto puede quizá llevar alguna clase de dirección, pero en ella los dialogantes son menos los directores que los dirigidos. (Gadamer, p. 461)

Asimismo, se determina que el proceso de la comunicación no debe ser interpretado como un procedimiento metódico al que uno recurre contra el interlocutor, sino que se realiza entre dos interlocutores, a modo de la dialéctica: la pregunta y la respuesta abierta a ambos lados.

Es importante señalar que el tema de la hermenéutica tradicionalmente pertenece al ámbito de la gramática y de la retórica, en las cuales el lenguaje es el medio en el que se realiza el acuerdo de los interlocutores y el consenso de la cosa, agrega el filósofo. La traducción de una lengua a otra hace consiente la lingüística como el medio del posible acuerdo de ambas, hasta lograr un punto común a través de una mediación expresa.

El problema hermenéutico no será entonces un problema de correcto dominio de una lengua, sino del correcto acuerdo sobre un asunto, que tiene lugar en el medio del lenguaje. En síntesis, para Gadamer el ser humano no "tiene" únicamente lengua, logos, razón, sino que se encuentra situado en zona abierta, expuesto permanentemente al poder preguntar y al tener que preguntar, por encima de cualquier respuesta que se pueda obtener.

Para concluir, los conceptos y principios que se desarrollaron a partir de la obra de Gadamer sobre la hermenéutica identificaron la trayectoria para comprender el fenómeno hermenéutico. Su largo y extenso rodeo por el mundo de las interpretaciones nos llevó a vislumbrar de manera más profunda su obra. Tales pensamientos aquí desarrollados y explicados por él, y luego estudiados por el investigador, marcaron el punto de enlace de esta investigación para ahondar en cada uno de los conceptos hallados.¹⁹

2.3. El lenguaje como medio de la experiencia hermenéutica

Es preciso introducir ahora el eje que fundamenta esta investigación: la experiencia sensible de la racionalidad. Esta primera tesis generará una reflexión en torno a un lenguaje propio para interpretar el ámbito del diseño.

Con su idea de lenguaje, Gadamer propone hacer comprensible el fenómeno hermenéutico a partir de la experiencia del arte y de la tradición histórica, en la cual vincula una experiencia de mundo; reflexión que permite dilucidar poco a poco el mundo de los objetos e inducir una mirada sobre el diseño. Para Gadamer, "el lenguaje es el medio universal en el que se realiza la comprensión misma. La forma de realización de la comprensión es la interpretación" (1977, p. 467). Además, menciona que la experiencia entera del mundo abarca desde el "uso" de herramientas, técnicas, etc., hasta la fundación de arquetipos, pasando por la tradición artesanal en la producción de aparatos, formas decorativas, etc., y el cuidado de usos y costumbres.

Como se mencionó anteriormente, Gadamer parte de los fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica desde una estructura que se basa en "la historicidad de la comprensión como principio hermenéutico". Desde esta perspectiva se plantea una deconstrucción sobre el lenguaje.

¹⁹ He señalado, además, el porqué de cada uno de los fundamentos de la práctica hermenéutica en el lenguaje y cómo estos se enunciaron a partir de la experiencia hermenéutica basada en la experiencia humana para, de esta manera, justificar cómo todo lo anterior se explicitó en el lenguaje. Planteé luego, a partir de estas clarificaciones, que cada tesis trazada en el desarrollo de la investigación estuviera mediada por los pensamientos o planteamientos de Gadamer. Lo mismo se pretendió con el resultado hallado, para que también quedara expresado en la estructura para la construcción teórica de la disciplina del diseño. Los fundamentos obtenidos en este capítulo reivindican poco a poco para el diseño la importancia que adquiere la hermenéutica para su estudio y comprensión.

2.3.1. Individuo, lenguaje y objeto: la experiencia del mundo socio-histórico

Para Gadamer, la hermenéutica es constitutiva del ser humano; sin ella los individuos no podrían apropiarse del mundo circundante (horizontes históricos lingüísticos) en el que el diálogo constituye el ser mismo del ser humano, de modo que la lógica de la pregunta y la respuesta es únicamente el reflejo lingüístico de este ser dialogante. En buena parte, sus ideas se representan dentro del horizonte del concepto de finitud de la existencia desarrollada por Heidegger²⁰, quien probablemente fue el filósofo más importante en el impulso de su pensamiento. El concepto de "hermenéutica" que Heidegger empleó no se dio en el sentido de una metodología, sino en el de una teoría de la experiencia real que es el pensar.

De esta manera, al entender la idea de experiencia del mundo socio-histórico, afirma Gadamer, la limitación del horizonte histórico-ontológico constituye la realidad misma del horizonte, en que la hermenéutica no es definitiva, solo acontece en el lenguaje como el diálogo, que es inagotable historicidad. A partir de esta definición, el autor desarrolla sus problemas dentro de un horizonte ontológico, más que epistemológico o metodológico; centra así sus ideas en la exploración interpretativa del ser histórico, como se explicó anteriormente, de forma esencial tal como se manifiesta en la tradición del lenguaje y específicamente en un acontecer de la tradición.

Para Gadamer, la realidad que trata es la realidad histórica y lingüística en que vive el ser humano como ser que se halla en una tradición expresada, sobre todo lingüísticamente, y que es capaz de apropiarse de esta tradición mediante un movimiento hermenéutico en el que el lenguaje no solo se presenta como una expresión, sino como un eje conductor, al ser este un resultado de la experiencia del mundo donde se encuentra incluida la tradición. En esta práctica se incluye el contenido transmitido (la tradición).

Ahora bien, resulta que este contenido y su lenguaje son inseparables, de modo que el lenguaje como expresión, contenido transmitido, experiencia del mundo y conciencia histórica constituyen una trama de la que no puede separarse ningún componente. Por ello, el proceso hermenéutico lingüístico debe enten-

²⁰ Heidegger define el "ser ahí" (*dasein*) en una hermenéutica que toma un sentido ontológico, comprensión interpretativa en la que adquiere valor el ser mismo, no solamente el conocer.

derse dentro del marco del diálogo hermenéutico, del cual Gadamer afirma que "Cuando se comprende la tradición no solo se comprenden los textos, sino que se adquieren perspectivas y se conocen verdades" (1977, p. 23).

En los párrafos que inician esta investigación he dejado claro que Gadamer insistió en que, si bien la realidad histórica del ser humano está constituida por sus prejuicios y no (como creían los ilustrados) por sus juicios, los prejuicios de referencia no deben interpretarse como un aislamiento y menos aún como una manifestación del oscurantismo. El prejuicio y la tradición pueden ser posibilidades para abrir caminos nuevos dentro del acontecer histórico.

Así, desde este horizonte, diríamos que la tradición opera como un posible sugere de su superación histórica; de esta forma se da el acontecer histórico. Este acontecer que se da en la tradición histórica permite poco a poco la posibilidad de abrir rutas inexploradas, en las que el lenguaje no solo se limita a enunciados, sino también a la conversación, como la unidad de sentido que finalmente se construye a partir de la pregunta y la respuesta.

2.3.2. Diseño, lenguaje y comprensión

El autor de *Verdad y método* sostiene que el lenguaje pertenece a la praxis, a los seres humanos en cuanto están junto con otros. Y, asimismo, ratifica que para la hermenéutica el lenguaje pertenece al diálogo. El lenguaje no es proposición y juicio, sino que únicamente es respuesta y pregunta. Esta afirmación permite pensar que los seres humanos interactúan en el lenguaje a través de la ayuda de la memoria y la imaginación, territorio en el que la praxis del conocimiento sensible se amplía y se fusiona desde su campo de experiencias. Ahora bien, el entendimiento que se alcanza está en el concepto mismo de ser; esta fusión logra entretener, descomponer y analizar los conocimientos adquiridos en el trayecto del diálogo.

Para referirnos a los conceptos, las ideas y a la forma como estos vienen a ser un signo para la comprensión de las cosas en el mundo, observamos que el ser humano, además de la interpretación dialogante, que genera para su desenvolvimiento con "el otro", también interpreta "los objetos" que lo envuelven, al vincularlos constantemente con nuevas ideas y explicaciones; de esta forma crea signos artificiales para su total juicio práctico, en los que su discernimiento particular es una redefinición de la realidad percibida, y la inmanencia distinguida

por su propio ser es significativa. Podríamos también agregar a lo anterior que la comunicación humana no es posible sin los signos; la mínima experiencia intelectual para ser vivida necesita el vehículo del lenguaje.

En esta línea, los signos artificiales, como resultado de la realidad percibida, hacen parte de la experiencia del lenguaje de los objetos, se facilitan a través de los estímulos perceptivos. Se precisa, entonces, que estos sean producidos por un emisor y recibidos por un receptor; ambos se mueven en un sentido circular complejizando el sentido de la idea. Ahora bien, los estímulos adoptados por el receptor directa o indirectamente forman, al fusionarse, nuevas asociaciones y estructuras lógicas del lenguaje resultantes de una fusión horizontal, que genera múltiples asociaciones como respuesta final del proceso dialéctico entre el emisor y el receptor.

Observamos, además, que la experiencia del lenguaje generada por la articulación de la percepción y la forma circunscribe un círculo hermenéutico. Este, asimismo, dispone de los estímulos perceptivos del sujeto y lo sitúa en la búsqueda de sentido mediante la interpretación. El significado será determinado finalmente según el ámbito en que se desarrolle la lectura. Estímulos y sentidos se fusionan para generar la función previa para la comprensión.

En este sentido, Gadamer insiste en un conjunto de entrecruzamientos: aprobación y rechazo, confianza y extrañeza, pregunta y respuesta, entre otros, que constituyen lugares dentro de los cuales opera el acontecer hermenéutico. Para ello define otro punto importante: "el proceso del diálogo", el cual se expresa lingüísticamente, pero solamente porque esta expresión lingüística tiene una dimensión ontológica. Como lo formula la lingüística del ser, la realidad no es más que un conjunto heredado que fundamenta nuestro conocimiento de lo que es el mundo y el ser humano.

Como se mencionó antes, la tesis de la experiencia sensible de la racionalidad se articula con las reflexiones que se desarrollan en esta investigación. Esta busca precisar, a través de un diálogo hermenéutico, **cómo el diseño**, como actividad del ser humano y en interacción con el mundo de la vida, ha podido desarrollar su propio conocimiento y lo ha hecho más complejo a través de las épocas, en una experiencia del mundo en la que la fusión de horizontes históricos vislumbra dos momentos, uno práctico racional y otro estético sensible. Estos dos momentos

se presentan simultáneamente para permitir el acontecer del ser humano en el "mundo objetual"²¹, y así se constituyen como la columna vertebral para la praxis del diseño.

De esta forma, estos momentos estructuran, articulan y fundamentan el principio para construir el lenguaje como medio de la experiencia hermenéutica y así elaborar la construcción teórica del diseño, segunda tesis que se plantea en el desarrollo de esta investigación.

El pensamiento racional (o pensamiento lógico) se caracteriza e identifica en el diseño a través de la tradición en una primera fase, y en una segunda fase se caracterizan los sentidos (o pensamiento sensible). Estas dos se articularán de forma paralela para comprender cómo el diseño enriquece el mundo de las cosas: el mundo que se descubre y se comprende a través de los signos para develarse ante los sujetos-intérpretes.

Con los signos, entonces, se transmite al objeto un sentir "significativo", al cual el diseñador le atribuye su propio lenguaje, y estructura su piel por medio de signos artificiales, fachada que contiene el objeto al estar en "el mundo". Esta refleja básicamente sus leyes perceptivas desde los diferentes entornos donde se encuentra. Y con "leyes perceptivas" me refiero a las normas universales para la comprensión de la forma.

La información semántica que contiene el significado y el significante le da un sentido sensible o, podríamos decir, un sentido exaltado, en el que los objetos son presentados como formas que contienen atributos o características, que el ser humano, con su afecto, los va convirtiendo en objetos humanizados, ya que estos pueden despertar sentimientos de amor, odio, tristeza, ternura y miedo, entre otros comportamientos y estados de ánimo, en quien los posea.

Es así como el objeto inerte es capaz de crear un significado propio y particular que lo diferencia de otro, aunque conserve las mismas características funcionales. Es comprensible entonces que, con el tiempo, el ser humano le dé un "alma" al objeto; es decir, una propiedad que lo identifica más por el sentimiento (fun-

.....
21 Convento en que el mundo objetual es representado por huellas materiales que tienen duración y representación más allá del momento de inspiración; es la independización de un signo que ha llegado a ser lo que es por su proceso de génesis. Es aquí donde se materializa la idea completa en formas.

ción simbólica)²² que le evoca, que por la función técnica en sí misma (función indicativa)²³, por lo que genera un diálogo hermenéutico funcional/afectivo entre el ser humano y el objeto. Al definir el diseño diríamos que es la acción encargada de concebir la forma objetual, en la cual el objeto está constituido, además de sus leyes perceptivas, por una estructura morfológica basada en fenómenos físicos que permiten su materialización; es decir que es la actividad generada por la experiencia sensible de la racionalidad del diseño y la aplicación del lenguaje como medio de la experiencia hermenéutica.

En conclusión, el objeto es la evocación de una época que muestra desde sus entrañas el acontecer mismo del ser humano en el mundo socio-histórico, en el cual el proceso proyectual es el encargado de materializar la forma transformada, objeto que enmarca la esencia misma de la cultura en donde se estudia. Para ampliar lo anterior, tómese en consideración el sistema de los signos que se identifican en los objetos y que se enfocan desde la correspondencia ser humano-objeto, en la cual las manifestaciones culturales como su idioma, sus rituales, sus tradiciones, su música, etc. son descritas por Susanne Langer (1954) como expresiones simbólicas de vida. Además, en su obra *Philosophy in a new key*, Langer diferenciaba las nociones de “señal” y “símbolo”: las señales son signos directos o inmediatos, mientras que los símbolos son signos indirectos o mediatos. Las señales manifiestan la existencia de una cosa, de un suceso o de una situación.

La práctica proyectual vincula también en su desarrollo los aportes de Peirce (citado en Bürdek, 1994) sobre la relación triádica signo-objeto-intérprete, que distingue como signos directos e indirectos a partir de “las funciones indicativas que remiten de forma directa a las funciones prácticas, y las funciones simbólicas de forma indirecta a referencias socioculturales” (p. 136). Lo anterior se aclara con el fin de entender la ruta de comprensión planteada por el filósofo estadounidense, que enuncia el pensar humano desde tres posibilidades de crear inferencias o tres diversos modos de razonar: el deductivo, el inductivo y el abductivo a modo de círculo hermenéutico. En el que la abducción corresponde a presunciones abiertas de la razón como pasos para llegar a la producción creadora de la práctica proyectual, como resultado de la pre-comprensión directa del objeto, en la que cobran sentido el significado y el significante en la

22 La función simbólica se refiere a la estética formal de los objetos como mensajes de fondo, la cual es utilizada por el diseñador como repertorio de signos inteligibles para el usuario del producto.

23 La función indicativa o función práctica de un producto se encarga de mostrar su uso o explicar su manejo.

ruta creativa-poética, que se posa en la imaginación del proyectista. Entonces, se puede entender que la estética y la poética constituyen el puente para la pre-comprensión de la reflexión filosófica del diseño.

2.3.3. El lenguaje como horizonte de una ontología hermenéutica

Gadamer propone entender la naturalidad del lenguaje humano, presentándolo como experiencia del mundo: “Allí donde hay lenguaje está en acción la fuerza lingüística originaria del espíritu humano, cada lengua está en condiciones de alcanzar el objetivo general que se intenta con esa fuerza natural del ser humano” (1977, p. 527).

La experiencia sensible de la racionalidad muestra un giro fundamental para la historia de la disciplina del diseño, al observar cómo la sensibilidad frente al conocimiento se presenta mediante un lenguaje que, como tal, exterioriza el deseo del ser humano por generarlo, al igual que por descubrirlo. Esto ha hecho que las maneras de adherirse a él estén en constante exploración y evolución, en busca de nuevos horizontes. Vale la pena aclarar que el racionalismo se ha dado como un método de búsqueda del conocimiento, pero que hoy existen y se dan otros métodos que permiten acceder a lo sensible por intangible que este sea, y es en este punto que se pretende desarrollar el concepto de la experiencia hermenéutica del objeto, por lo que es clave aquí la comprensión de sentido, que es generado por la estructura bajo la cual se da el procedimiento hermenéutico propuesto por Gadamer.

Es esencial aclarar que al contextualizar lo racional y lo sensible, se deberá partir de un acontecer histórico. Este es importante por su influencia en el ser del mundo material. Al referirse a la historia, Gadamer lo hace como la fuente de verdad, y destaca la diferencia entre la verdad y la razón teórica, pensamiento que puede fundamentar los intangibles del diseño, y en el cual las implicaciones antropológicas, metafísicas y culturales se presentan como parte de la “vida de los objetos”, naturalizados desde la verdad: por lo cual queda claro que todo objeto es transitado por la cultura y genera así un *ethos*. Este *zeitgeist* (espíritu de la época) es el que finalmente va dando sentido a la experiencia sensible de la racionalidad.²⁴ Como menciona Bürdek, la investigación del espíritu de la época

24 Explica Bernhard Bürdek (1994) en su texto *Historia, teoría y práctica de diseño Industrial* (1994) que “[...] el concepto de *zeitgeist* fue usado por Hegel, quien lo entendía como el espíritu objeti-

representa prácticamente un nivel metafísico para la actividad proyectual, especialmente cuando se trata de hablar de la eficacia del diseño como factor cultural (véase Bürdek, 1994, p. 151).

Si partimos de la siguiente premisa: "el lenguaje permite un camino para lo común con los otros", este es presentado como el horizonte que relaciona el ser humano con el mundo; el lenguaje es así un acontecer finito frente a la dialéctica del concepto. Y si además pensamos el lenguaje como conversación, como poesía y como interpretación, será la propuesta de la hermenéutica la que evite la visión de un ser dividido (original o copia), o como algo que ya está dado, y prefiera la alternativa de un acontecer o evento en el que se enuncia como un todo articulado. Cuando nos referimos al acceso del sentido del lenguaje, vemos que apunta a una estructura universal-ontológica dirigida fundamentalmente a todo aquello hacia lo que puede volverse la comprensión.

En conclusión, podríamos decir que los objetos y las imágenes se constituyen como texto estético, ya que tienen la virtud de romper con ese esquema de la cotidianidad y captan nuestra atención: un objeto y una imagen que tengan la capacidad de conmover, escandalizar, reflejar, emocionar... pero de manera única e individualizada; un objeto o una imagen serán un texto estético mientras alguien en algún lugar lo encuentre particular por su materialidad significativa o por el contenido que le atribuya. Comenta Bürdek, que "La investigación del espíritu de la época, según Hans-Joachim Schoeps, no se orienta únicamente hacia atrás o al acontecimiento del día, sino que se encamina hacia el futuro y proyecta utopías" (1994, p. 151).

Según esto, la teoría comunicativa del producto tiene como base un procedimiento hermenéutico, y la aplicación resulta de la mediación de la comprensión y de la interpretación en la teoría y la práctica (Bürdek, p. 149). Estas se articulan como comprensión e interpretación y finalmente se da la aplicación como resultado del proceso proyectual, una idea que se materializa en una imagen, un objeto o producto.

Es sabido, que, desde los orígenes de la filosofía, el pensamiento racional ha predominado en la búsqueda del conocimiento. Pero no es la única forma de acceder al mismo; también se dan el pensamiento intuitivo y el pensamiento

vo que se desarrollaba en las fases individuales de la historia. [...] Precisamente el 'predominio de la mecanización' es uno de los ejemplos más impresionantes de cómo se manifiesta el espíritu de la época en el desarrollo de la cultura y la civilización" (p. 150).

sensible, en el que predominan los sentimientos, las sensaciones y las percepciones a través de los sentidos. Estos dos modelos de pensamiento hacen posible la experiencia del ser humano en su acontecer histórico del diseño.

El modelo de la razón, entonces, se da por el conocimiento, caracterizado por su propiedad y esencia, mientras que el modelo de lo sensible está expresado por características accidentales (color, textura, tamaño), en referencia a un conocimiento singular, que es materializado por conceptos o ideas a través de la estética. Si observamos estos dos modelos, podríamos pensar que sus posturas contrarias los alejan, pero paradójicamente su polaridad los equipara y los particulariza hasta el punto de unirlos. Estas representaciones del lenguaje, las cuales se mueven entre la racionalidad y la sensibilidad, se articulan como método para desarrollar esquemas de pensamiento que comprenden e interpretan el diseño, en el cual la experiencia hermenéutica se presenta como una "técnica categórica" en la exploración del diseño.

Al retomar el lenguaje como horizonte de una ontología hermenéutica, la obra de Gadamer impugna tanto el subjetivismo como el objetivismo racionalista y positivista, y encuentra en la estética y en los métodos de las disciplinas humanísticas, y en general en las llamadas ciencias del espíritu, la manera para argumentar su rechazo. Lo que él intenta en su obra es dilucidar la experiencia hermenéutica, limitándose a interpretar el lenguaje. Dice Gadamer que esta experiencia se da desde la hermenéutica misma y que el espíritu metodológico de la ciencia se impone en todo. Al afirmar lo anterior, explica que se debe a que nuestra época está determinada por el progreso de la ciencia natural moderna, dado por la racionalización creciente de la sociedad, por los avances de la técnica científica y por la búsqueda de una tecnología aplicada para mejorar la calidad de vida.

A partir del horizonte vislumbrado por Gadamer, el diseño como disciplina tiene mucho para aportar desde su racionalidad técnica y desde su sensibilidad estética. Podríamos decir que el lenguaje como horizonte de una ontología hermenéutica para el diseño no se presenta independiente de las prácticas cotidianas que lo rodean, estas se exteriorizan y se pueden identificar a través de su lectura hermenéutica que se construye con el discurso de los objetos con elementos que van a comunicarle al sujeto desde el objeto una participación dentro del universo en una reciprocidad mundo-contexto.²⁵

²⁵ Esto se encuentra enunciado a través de la dialéctica entre el mundo y el acontecer del diseño, se halla aquí como mediador de circularidad al ser humano, movido por las preguntas frente a lo que lo rodea.

Para la hermenéutica, el ser humano es un ser en situación, en una tradición, en una cultura. El diseño se muestra, entonces, como una composición de elementos que combinados unos con otros logran la reinterpretación de objetos y de imágenes. El diseño, como lenguaje, alcanza la interpretación de las cosas que componen el contexto y las culturas dentro del universo objetual, desde su propia pre-comprensión.

2.3.4. Ser, tiempo y lenguaje

El diseño, en su momento de creación, establece una relación a partir de la realidad heredada (tradición) y tiene como fin producir ideas como resultado del acto creativo; este es connatural y propio en el momento de la creación. Todo esto se encuentra fortalecido por el acontecer de la sensibilidad creativa, la cual es propiciada a través de la realidad innata que vive el "creativo". El ser humano, como ser creativo, es quien posee la sensibilidad y el sentido para capturar, a través del lenguaje, la seducción para interpretar y así, finalmente, crear y comunicar a través del lenguaje como medio de la experiencia hermenéutica: la estructura básica para la pre-comprensión del discurso del diseño.

En *Estética y hermenéutica*, Gadamer invita a asumir que "el ser que puede ser comprendido, es Lenguaje" (2001, p. 62), y legitima que desde luego no se trata de una tesis metafísica, sino que describe, desde el centro de la comprensión, la ilimitada amplitud de la mirada a todo el rededor. Esta afirmación nos conduce a la siguiente pregunta: ¿Hay algo en común entre la hermenéutica y el diseño? En efecto así es, el diseño mismo es lenguaje, porque el diseño, así como el lenguaje, es acontecimiento, es creación, nos une, nos permite compartir algo en común; pues ya que está en el ámbito de la finitud es inagotable, trasciende la posibilidad de otra creación o de otro preguntar. El diseño es una pregunta siempre abierta a otra pregunta que permite otra respuesta: "la creación".

Es importante anotar que al definir el diseño como una acción encargada de concebir la forma objetual es preciso vincular el ser humano, el contexto y una cultura en la cual aquel es presentado como un ser en situación en un mundo: con una tradición en un tiempo y una cultura, en los que el lenguaje se proporciona como medio de la experiencia hermenéutica para encontrar su finitud. En conclusión, se define una segunda tesis "el lenguaje como medio de la experiencia hermenéutica", que materializa la premisa para el acto creativo, a partir de su exégesis. La palabra y el diálogo poseen para Gadamer un momento de juego en sí mismos. Ese juego está en el modo de "dar la palabra" o de "guardarla", de arran-

cársela al otro y obtener de él una respuesta. El modo en que se da respuesta y el modo en cómo la palabra "da juego" están en el contexto preciso en el que se pronuncia y comprende.

Como neorromántico e inclusive un neoidealista, Gadamer da a comprender que el arte y el lenguaje nos permiten afirmar que la verdad no está en una lejanía inalcanzable, que la verdad nos sale al encuentro. Con la misma lectura se nos presenta que la obra del diseño está ahí en el contexto, inmersa en la cultura, por eso, en ella se puede comprender, reinterpretar y rematerializar. Es, entonces, cuando se afirma también que "el diseño en sí mismo es lenguaje", porque, al igual que este, nos sale al encuentro pleno de particularidades y signos, conformándose en el "objeto".

La tesis planteada por Gadamer consiste en rastrear y mostrar lo que es común a toda manera de comprender: que la comprensión no es nunca un comportamiento subjetivo respecto a un objeto dado, sino que pertenece a la historia efectual, esto es, al ser de que se pretende comprender. La experiencia es presentada, entonces, como la plataforma del conocimiento humano, mediado por la razón y por la sensibilidad de esta. En este planteamiento, podemos ver cómo el ser humano, como ser único, es capaz de pensar, analizar y comprender los fenómenos naturales y artificiales que componen el medio que habita, y debe adaptarse al entorno mediante el uso de herramientas, por lo que crea un mundo lleno de experiencias físicas técnicas para su supervivencia. Pero podemos ver que también es capaz de crear experiencias sensibles en las que los objetos pueden poseer atributos más allá de sus características materiales, cargados de significados, con carácter propio y con un alma que los personifica en el tiempo. Esta alma es cautivada a través de los sentidos y expresada por la semiótica.

El lenguaje no es solo una de las dotaciones de que está pertrechado el ser humano tal como está en el mundo, aclara Gadamer, sino que en él se basa y se representa el que los seres humanos simplemente tengan mundo. Agrega, además, que para el ser humano el mundo está ahí como mundo, en una forma bajo la cual no tiene existencia para ningún otro ser vivo puesto en él. Y esta existencia de mundo está constituida lingüísticamente (Gadamer, 1977, p. 531).

Lo expresado hasta el momento nos marca la importancia del lenguaje al haber entendido los significantes culturalmente imputados dentro del segmento de la historicidad transcendente; en el cual el mundo socio-histórico es evidenciado por la experiencia hermenéutica. A partir de aquí, el diálogo hermenéutico mostró caminos para la disciplina del diseño, que hoy encontramos metida en

un baremo de “extraños avances tecnológicos” y que, además, exige reformas socio-culturales y procesos complejos de pensamiento para abordarla y, de esta manera asumir, los estudios en el tema.

Hemos hallado en este punto la forma de subrayar la primera tesis planteada para la investigación: “la experiencia sensible de la racionalidad”. En esta se hizo aún más comprensible el fenómeno hermenéutico, el cual fue entendido como una herramienta que se acopló al lenguaje; es decir, una plataforma que proporcionó el estado ideal para expresar cómo construir la “teoría” del lenguaje para el diseño. Luego se encontró que, a partir de la comprensión de la función del lenguaje, este nos arrojó en consecuencia una lectura hermenéutica, que nos salió al paso como resultado de la experiencia, en una fusión entre el ser, el tiempo y el lenguaje.

Asimismo, desde el inicio del horizonte histórico-ontológico se vislumbró el movimiento de las fronteras del conocimiento como facilitadoras de una fusión de lenguajes en una experiencia sensible y racional. Es por eso que la racionalidad técnica y la sensibilidad estética implícitas aquí demarcaron en el proceso de estos párrafos la segunda tesis articulada con el lenguaje hermenéutico para la interpretación y creación de objetos, y se visualizó a través del lenguaje como medio de la experiencia hermenéutica.

Al concluir sobre la experiencia del arte y la tradición histórica, encontramos que una y otra fortalecieron el acontecer de la hermenéutica y nos proporcionaron así una “verdad” a partir de la figura de la comprensión. De esta manera se encontraron múltiples posibilidades para adherirnos a las reflexiones planteadas por Gadamer.

2.4. Aspecto universal de la hermenéutica

Cuando Gadamer habla sobre la universalidad de la hermenéutica deja claro que esta no riñe con la universalidad histórica. También expresa que la universalidad de la hermenéutica se opone a la razón, juicio impuesto por los racionalistas. Al resistirse el autor al racionalismo abstracto y al relativismo supuestamente concreto, entiende la universalidad desde el punto de vista hermenéutico sin tolerar restricciones, ya que concibe la universalidad como la multiplicidad de los intereses históricos.

2.4.1. La experiencia del mundo

Gadamer reflexiona sobre la relación que guarda nuestra imagen natural del mundo, la experiencia del mundo que tenemos como seres humanos en tanto que participamos en nuestra historia vital, con esa autoridad inaprehensible y anónima que es la voz de la ciencia. Según él, la verdadera tarea de la filosofía desde el siglo XVII ha sido conciliar la capacidad humana de saber y de hacer con el conjunto de nuestra experiencia vital. Esta tarea aparece expresada en muchos fenómenos y abarca también el intento de la generación actual por traer el tema del lenguaje, el modo fundamental de realización de nuestro ser-en-el-mundo.

Ahora bien, para hablar de la universalidad del problema hermenéutico, Gadamer propone aclarar algunos puntos y situar el manifiesto de la universalidad de lo que él ha denominado hermenéutica, y lo contextualiza desde dos experiencias de extrañamiento que se dan en el campo de las significatividades de nuestra existencia.

2.4.2. La experiencia de extrañamiento en la conciencia estética

Entendemos por experiencia de extrañamiento la soberanía estética que se impone en el ámbito de la experiencia, que nos sale al paso en la figura del lenguaje artístico. Gadamer expresa “Que la conciencia estética realiza la posibilidad –como tal no podemos negar ni devaluar– de abordar la calidad de un producto artístico en actitud crítica o actitud afirmativa; pero eso significa que nuestro propio juicio prevalece en definitiva sobre la fuerza afirmativa y la validez de eso que juzgamos”. Es por ello que cuando se juzga algo en referencia a su calidad estética se genera un extrañamiento de algo que nos afecta mucho más íntimamente, y ese extrañamiento en el juicio estético se produce cuando alguien se ha sustraído.

2.4.3. La experiencia de extrañamiento en la conciencia histórica

Se fija la tarea de alejarse de la actualidad de la vida presente que nos ocupa y de conocer el pasado sin pretensiones, como un pasado humano. Gadamer advierte que la experiencia histórica con su pretensión de alcanzar una objetividad his-

tórica tiene sus dificultades, dado que la autoconcepción del método histórico no revela toda la realidad de la experiencia histórica. Agrega también que es un objetivo justificado tratar de controlar los prejuicios del presente para no malentender el pasado, pero dice que eso no colma toda la tarea de comprensión del pasado y su tradición.

Una de las tareas que se plantea en el examen crítico de la autoconcepción de la ciencia histórica es deshacer los prejuicios que subyacen en la conciencia estética, en la conciencia histórica y en la conciencia hermenéutica restringida a una técnica que evite los malentendidos, y superar las enajenaciones existentes en ellos. La experiencia hermenéutica consiste en que somos captados por algo.

Justamente en virtud de lo que nos capta y posee estamos abiertos a lo nuevo, a lo distinto, a lo verdadero, dice Gadamer. Ahora bien, los prejuicios no son necesariamente injustificados ni erróneos, ni tampoco distorsionan la verdad. Estos también constituyen la orientación previa de toda nuestra capacidad de existencia, son –como dirá Gadamer– “anticipos de nuestra apertura al mundo” (Gadamer, 1998, p. 218).

2.5. Universalidad de la hermenéutica como método dialogante

Al referirnos al verdadero sentido de la conciencia histórica, conviene tener presente el momento histórico señalado y entender la importancia que adquiere la situación histórica del intérprete.

El filósofo alemán reseña la conciencia *histórica* al asumir el horizonte del pasado desde el que vive nuestra cultura y nuestro presente, ya que este influye en todo lo que queremos, esperamos o pretendemos del futuro. La fantasía es el deber decisivo para el investigador, afirma Gadamer. Esta no es una vaga facultad anímica de imaginar cosas, sino que tiene una función hermenéutica y está al servicio del sentido de lo cuestionable, de la capacidad de suscitar cuestiones reales, productivas, algo que solo suele lograr el que domina todos los métodos de su ciencia. Al entender el mundo, hace expresa su finitud demostrando sus límites, los cuales logran determinar el horizonte de comprensión, que además pueden ser ampliados a la vez que su imaginación encuentra otros nuevos.

El diseño se identifica, entonces, con la postura del filósofo frente a la universalidad desde el acontecer histórico de los objetos. Es por eso que al hablar sobre la universalidad de la hermenéutica como un método dialogante, este se muestra como el mediador de la cultura y extiende así los grados de autoconciencia que tiene que mantener el diseñador. Finalmente, en este momento se da una experiencia de extrañamiento en la conciencia estética y en la conciencia histórica, las cuales son fundamentales para lograr su objetivo último: la interpretación objetual.

Es importante tener en cuenta lo que aclara Gadamer en cuanto a que las palabras que se forman y los recursos expresivos que aparecen en una lengua para decir determinadas cosas no se cristalizan al azar, por el simple hecho de que no desaparecen, sino que de ese modo se construye una acordada articulación del mundo.

Asimismo, en la finitud de nuestro ser, visible también en la diversidad de las lenguas, se abre el diálogo infinito en dirección a la verdad que somos. Hoy vivimos en una época de creciente nivelación de todas las formas de vida, las cuales se encuentran sumergidas en la era industrial. Estas formas influyen necesariamente en la interpretación de un lenguaje y lo llevan a sistemas de signos técnicos. El diseñador articula estos sistemas artificiales con el objeto a través de procesos técnicos, tecnológicos y nano-tecnológicos.

Un tema que se debe resaltar aquí es la naturaleza orgánica en su estadio natural para la creación objetual. Para esto, es preciso citar el aporte de Félix Duque quien, en su *Filosofía de la técnica de la naturaleza*, la define como un “[...] factor que se muestra en el plexo de relaciones técnicas, procesos de invención y creación de saberes que condicionan la *norma* según la cual debe concebirse la relación ser humano-naturaleza” (1986. p. 84). Se podría decir entonces, que el ser humano se encuentra con respecto al mundo en una relación tecno-natural en busca de su sobre-vivencia y adaptación.

Ahora bien, ya se han detallado conceptos que nos involucran con la esencia de la hermenéutica. Se propone entonces desarrollar el concepto de formación para concebirlo poco a poco en la experiencia hermenéutica del diseño, el cual deja ver un giro en su forma para concebir y materializar lo objetual.

2.6. La formación según Hegel y su relación con la mirada racional del diseño

La dialéctica de Hegel trata de una progresión inmanente, que no pretende partir de ninguna tesis impuesta, sino más bien seguir el auto-movimiento de los conceptos, y así exponer, prescindiendo por entero de toda transición designada desde afuera, la consecuencia inmanente del pensamiento en continua progresión.

Bürdek menciona que Hegel describe la naturaleza, la historia y el pensamiento como procesos. Para ello partía del movimiento, cambio y evolución incesante del mundo natural, histórico e intelectual, e intentaba documentarlos entre movimiento y desarrollo (Bürdek, 1994, p. 128). Y aclara, además, que las fuentes del movimiento debían ser aquellas que representaban una contradicción interna propia de los hechos y conceptos.

Al identificar en Hegel su técnica a través de tres pasos (tesis-antítesis-síntesis) no solo se plantea un método, sino una parte fundamental de la historia de las ideas. Se entiende que la antítesis se desprende directamente de la tesis, y la síntesis siempre acaba convirtiéndose en una nueva tesis, que a su vez conduce de nuevo a una antítesis y así sucesivamente. Esta circularidad en el método genera una "creación continua", en la que se evidencia la relación dialéctica que él distinguía.

Sin embargo, al plantear el concepto teórico del diseño y su relación con la dialéctica de Hegel, debemos citar a Siegfried Maser, quien desarrolló un método cibernético en un sentido hegeliano. Como anota Bürdek (1994), fue este científico quien explicó de mejor modo los diversos tipos de ciencia: las ciencias de la realidad, las ciencias formales y las ciencias humanas, a partir de criterios como "finalidad", "avance", "principio", "modo", "consecuencia" y "crítica".

El planteamiento de Maser vincula al diseño más allá de su "forma" y le da existencia al reincorporarlo al aliento de las ciencias humanas y a las ciencias formales, lo que lo ubica más allá de una simple técnica. Cobran importancia, entonces, los conceptos de la semiótica y de la hermenéutica, que dejan al descubierto el hecho de que esta disciplina incluye el sentir del ser humano, no solo desde realidades materiales y práctico-funcionales, sino también desde la función de

comunicar socialmente significados estético-comunicativos. El ser humano está en un constante movimiento de relaciones a partir de un mundo empírico, un mundo físico y un mundo social atravesado por su propio flujo lingüístico.

Este pensador consideró, también, que para la construcción de una teoría del diseño conviene contener elementos constitutivos de los diversos tipos de ciencias mencionadas anteriormente. Maser concibió la teoría del diseño como una "ciencia trans-clásica", en el sentido de las ciencias de la planificación, como por ejemplo la cibernética (véase Bürdek, 1994, p. 159). La ciencia trans-clásica explica que se presenta dentro de un proceso proyectual circular, el cual la hace muy eficaz con los hechos de la práctica. El filósofo, además, explica que la transformación del estado real o efectivo es el centro de atención del proceder trans-clásico. A partir de este autor, se han señalado los siguientes puntos para expresar la forma más elemental del proceso de un proyecto (p. 160):

- El estado real (ontológico) se ha de captar en primer lugar descriptivamente (bajo aspectos lingüísticos) con máxima precisión y en su totalidad (de forma clásica).
- A partir de este conocimiento, se ha de establecer un estado previsto, así como al menos un programa que permita pasar de dicho estado.
- Transformación efectiva de la realidad con base al plan elaborado.

El diseño, de esta manera, muestra cómo ya ha entrado en una dialéctica entre su racionalidad técnica de construcción y su espíritu de formación. Dicha dialéctica ha permitido precisar la forma y estética absolutamente sensibles, y ha ubicado así lo objetual en dos relaciones triádicas: ser-lenguaje-mundo y ser humano-lenguaje-objeto.

Ahora bien, Gadamer se refiere a Hegel al considerar la formación práctica en la que reconoce la determinación fundamental del espíritu histórico: "La reconciliación con uno mismo, el reconocimiento de sí mismo en el ser otro" (Gadamer, 1977, p. 42.), lo cual se hace más claro en la formación teórica. Esta consiste en aprender a aceptar la validez de otras cosas y en encontrar puntos de vista generales para aprehender. Finalmente, la formación teórica es la continuación de un proceso formativo en el que el individuo se encuentra en el camino constante del aprendizaje. La dimensión estética hace referencia a la significación de la tradición humanística para las ciencias del espíritu.

2.6.1. El problema del método

La aplicación del método inductivo estaría libre de todo supuesto metafísico y permanecería completamente independiente de cómo se piense la génesis de los fenómenos que se observan. Aclara que el verdadero problema que las ciencias del espíritu plantean al pensamiento es que su esencia no queda correctamente aprehendida si se las mide según el patrón del conocimiento progresivo de las leyes.

En su reflexión, Gadamer insiste en que la experiencia del mundo socio-histórico no se eleva a ciencia por el procedimiento inductivo de las ciencias naturales, más bien se trata de comprender el fenómeno mismo en su concreción histórica. Se puede decir que la temporalidad tiene esa particularidad de registrar la huella que deja el paso del tiempo y que proporciona diferentes lecturas. La interpretación aquí puede tener múltiples visiones del mundo.

Es importante anotar que el hermeneuta habla en sus reflexiones sobre el científico Herman Von Helmholtz. Su trabajo fue influenciado por Fichte y Kant, cuyas teorías trató de trasladar a actividades empíricas como la psicología. En 1863 publicó un libro titulado *Sobre las sensaciones de tono como base fisiológica para la teoría de la música*, en el que mostraba interés en la física de la percepción, por lo que influenció la fisiología sensorial.

Ahora bien, convencido de que el conocimiento histórico es determinante y que la experiencia de la que se sirve la investigación de las leyes de la naturaleza es diferente, fundamenta, a partir de ello, por qué el conocimiento histórico y el método inductivo aparecen bajo condiciones distintas de las que les afectan en la investigación de la naturaleza. Esta reflexión genera otros modos de exploración diferentes a los de la lógica.

Gadamer cuenta que para Helmholtz el ideal metódico de las ciencias naturales no necesitaba ni derivación histórica ni restricción epistemológica y por eso no podía comprender lógicamente de otro modo el trabajo de las ciencias del espíritu (Gadamer, 1977, p. 34.). Trata entonces en particular lo que él llama "sensibilidad" y "tacto artístico"; presupone este momento de la formación dentro del cual le es dada al espíritu una modalidad libre. Este autor destaca, además de sus dos tipos de inducción, una forma de valoración para hacer justicia a las ciencias del espíritu. Para ello apela al "tacto psicológico", y busca la particularidad de las ciencias del espíritu en el instante artístico en el que se develaba el sentimiento artístico y la inducción artística, más allá de la génesis de la nueva ciencia.

Lo que Helmholtz llama "tacto" incluye la formación y es una función de la formación tanto estética como histórica. Explica que si se quiere confiar en el propio tacto para el trabajo espiritual-científico hay que tener o haber formado un sentido tanto de lo estético como de lo histórico. Finalmente, lo que hace posible la función del tacto es su intensa sensibilidad y su gran capacidad de percepción de las situaciones, que se presenta inesperadamente y de forma inexplicable.

Así pues, el que tiene sentido estético sabe separar lo bello de lo feo y la buena calidad de la mala, y el que tiene sentido histórico sabe lo que es posible y lo que no lo es en un determinado momento, señala Gadamer. De esta manera, se obtiene la sensibilidad para tomar lo que distingue al pasado del presente.

Las anteriores reflexiones fundamentan la tercera tesis de este texto, "el tacto artístico en la mirada sensible del diseño objetual". Esta tesis muestra cómo el diseñador se detiene en una mirada a través de la cual reconoce la poesía en el objeto. Un encantamiento sensible que se exterioriza como componente de lo objetual, no solo como su función simbólica, sino porque consigue el ímpetu para envolver al ser humano y exhibir sus propias características físico-biológicas y socioculturales. El objeto connota, además, sus producciones técnicas y artísticas, a partir de las cuales se evidencia su relación con el entorno, desde una perspectiva tanto sincrónica como diacrónica, que denota sus orígenes, evolución y significado según la cultura material en que se interprete.

Esta visión, un poco antropológica, nos invita a traer una reflexión de Fernando Juez, quien define que "La antropología del diseño tiene como finalidad explorar lo que vincula lo humano, aunque también es aquello que guía la creación de las cosas, sus usos y el lugar que guardan en la memoria de la comunidad" (Juez, 2002, p. 23). Esto nos permite afirmar que el ser humano coexiste con la poética que emana del objeto o, en palabras de Gadamer, el ser humano puede reconocer el sentido estético.

Al profundizar sobre lo anterior, vemos que hay que ampliar otros conceptos para comprender la estructura del sentido estético y la estructura del sentido histórico. Para esto se parte de las siguientes reflexiones dispuestas por Gadamer.

2.6.2. Conceptos básicos del humanismo

Para Garagalza (2002), el humanismo representa una apuesta emancipadora y secularizadora por la dignidad del ser humano. Se halló que a partir de la pers-

pectiva de la hermenéutica filosófica la idea que plantea se construye sobre nociones pertenecientes a la tradición humanista como son las de la "formación", el "sentido común", la "capacidad de juicio" y el "gusto".

Justamente, el concepto de formación (o *bildung*) se refiere a la cultura que posee el individuo como resultado de su formación en los contenidos de tradición de su entorno. Este concepto pasará a estar estrechamente vinculado con el concepto de cultura, pues designa en primer lugar el modo específicamente humano de dar forma a las disposiciones y capacidades del ser humano. Así, también el término "formación" quiere decir "desarrollo de capacidades o talentos". Con todo, el de "formación" es un concepto genuinamente histórico, y precisamente de este carácter histórico de la "conservación" es de lo que se trata la comprensión de las ciencias del espíritu. En conclusión, la formación nos lleva al ámbito de los conceptos históricos y estos, al enunciarse, van a estructurar el elemento epistemológico en que se articulan en una triada sujeto, objeto y mundo, en una relación de diseño y humanismo. Asimismo, entran en sintonía el ser-lenguaje-mundo y el ser humano-lenguaje-objeto.

Lo anterior lleva a la idea de que el diseño puede reflexionarse desde los diferentes campos del conocimiento, en una consonancia con lo que plantea Gadamer sobre el sentido histórico. La afirmación del alemán "el ser está esencialmente unido a la idea de formación" (1997, p. 41) se articula perfectamente con la idea de formación para la disciplina del diseño.

Podríamos afirmar, entonces, que todo ser humano necesita de la formación para estar en relación con su propia existencia, en la que el progreso en su generalidad es una tarea humana. Al nombrar el progreso apelo a la noción que plantea Robert Nisbet. Al parecer su noción de progreso, según señala Juez (2002), va estrechamente unida a lo tecnológico, elemento importante para la racionalidad de lo objetual. Nisbet ha configurado su pensamiento a partir de seis supuestos que permiten una radiografía histórico-contextual del objeto (véase Juez, 2002, p. 56):

1. La innovación tecnológica produce invariablemente una acusada mejoría del artefacto que experimenta el cambio.
2. Los progresos de la tecnología contribuyen directamente a la mejora de nuestra vida material, social, cultural y espiritual, lo que acelera el crecimiento de la civilización.
3. El progreso realizado en la tecnología, y por tanto en la civilización, puede medirse objetivamente por referencia a la velocidad, eficacia, energía o cualquier medida cuantitativa.

4. Los orígenes, dirección e influencia del cambio tecnológico están bajo total control humano.
5. La tecnología ha conquistado la naturaleza y la ha obligado a servir a las metas humanas.
6. La tecnología y la civilización alcanzaron su forma suprema en las naciones industrializadas de Occidente.

Para finalizar, hay que decir que la formación y el progreso van de la mano. Ambos son el resultado de utopías generadas por el ser humano, que muestran una trayectoria histórica en la que se encuentra sumergido el mundo y en la que sus acontecimientos dejan ver el juego de sus diversos mecanismos teórico-prácticos, para dar sentido y razón a la existencia del ser humano.

2.6.3. *Sensus communis*

Esta locución latina se refiere al "sentido común, como acto de entendimiento". Al darse un sentir común se ejerce una función de unificación congruente con los demás sentidos, y se desencadena así una sensibilidad general en la totalidad de los otros sentidos. La función opera siempre sobre dos o más sentidos, lo que permite fundar juicios propios.

Gadamer comenta que, según Vico y Shaftesbury, el *sensus communis* no es primariamente una aptitud formal, una capacidad espiritual que hubiera que ejercer, sino que abarca siempre un conjunto de juicios y baremos de juicios que lo determinan en cuanto a contenido. El autor parte en su reflexión sobre *sensus communis* de las premisas de Vico, quien muestra un gran interés por encontrar un nuevo modo de conocimiento humano o "nueva ciencia".

La posición de Vico sobre el *sensus communis* se encuentra en una tradición humanística que viene desde la antigüedad. Esta tradición se hace importante para la autocomprensión de las ciencias del espíritu, y lo es en particular la ambigüedad del ideal retórico, relegado tanto por el veredicto de Platón, como por el ideal metodológico antirretórico de la Edad Moderna. El *sensus communis* recoge, para Vico, el momento retórico y la oposición entre el erudito de escuela y el sabio de la tradición antigua. Vico fundamenta además el significado y el derecho autónomo de la elocuencia sobre el sentido común de lo verdadero y lo justo.

La concreción del pensamiento de Vico tiende a dar una visión filosófica de la realidad. Su marcado interés por la historia lo pone en contraste con la especulación de su tiempo; especulación atenta a los problemas del mundo físico, es decir, con el Materialismo atomístico y con el Racionalismo de Descartes, que consideraba como ciencia solo lo que fuera reducible a ideas claras y distintas, y a la demostración matemática. El Cartesiano le negaba, así, el título de "ciencia" a la historia, por tratarse de una disciplina de la que no es posible hacer demostración alguna. Vico presenta una actitud negativa y crítica frente la matemática y la filosofía de la naturaleza (la física), como reivindicación de la historia como ciencia, lo que abre lugar a un nuevo criterio de verdad distinto al cartesiano.

Ahora bien, Vico se propone indagar las leyes del desarrollo del espíritu humano. Él considera al ser humano no en abstracto sino en su formación concreta: sentido, fantasía y razón, y agrega los momentos constitutivos del espíritu humano, esenciales a su vida. El ser humano "puro intelecto" no es más que una abstracción de los racionalistas cartesianos, el sentido y la fantasía de la edad poética se manifiestan en la actividad práctica.

2.6.4. La capacidad de juicio

El juicio es el acto mental por medio del cual nos formamos una opinión acerca de algo, para colocarlo en un sentido de negación o un sentido de afirmación, en la operación sensitiva de nuestro espíritu que se deja permear por el acto del entendimiento que nos lleva a pensar.

En general, la capacidad de juicio es menos una aptitud que una exigencia que se debe plantear a todos. Para Gadamer "Todo el mundo tiene tanto sentido común –capacidad de juzgar– como para que se le pueda pedir muestra de su sentido comunitario, de una auténtica solidaridad ética y ciudadana" (1997, p. 63).

El uso lógico general de la capacidad de juicio que se reconduce al sentido común no contiene ningún principio propio. Gadamer lo plantea como el campo de lo que podría llamarse "capacidad de juicio sensible". Considera que para Kant se trata del "juicio estético del gusto" y que en esa perspectiva puede hablarse de un verdadero "sentido comunitario". El verdadero sentido común para Kant es gusto; el juicio del gusto se basa en conceptos, pues de lo contrario no habría ni siquiera posibilidad de disputa sobre el mismo.

2.6.5. El gusto

Se denomina "gusto" a la posibilidad de formular los juicios estéticos, que son inherentes al espíritu humano. El gusto puede distinguir el problema de la fundamentación de la estética sobre la base de los conceptos. Históricamente, el concepto de gusto precede a su utilización por Kant como fundamento de su crítica de la capacidad de juicio. Permite reconocer que originalmente el concepto del gusto es más moral que ético. Enuncia Kant (trad. 2007) en *Crítica del juicio* que "Para decir si algo es bello o no, referimos la representación, no mediante el entendimiento al objeto para el conocimiento, sino mediante la imaginación, al sujeto y al sentimiento de placer o dolor del mismo" (p. 128). El juicio de gusto no es un juicio de conocimiento pues no es lógico sino estético.

Para Gadamer, el gusto es un "modo de conocer". No es pues una actitud privada sino un fenómeno social. El gusto no dispone de un conocimiento razonado previo. Un fenómeno conectado con el gusto es la "moda". Dice el filósofo que en ella el momento de generalización social que contiene el concepto del gusto se convierte en una realidad determinante susceptible de cambiar. También hace referencia al "estilo", o sea a las exigencias de la moda a un todo que conserva el punto de vista del propio gusto y solo adopta lo que cabe en él, tal como quepa en sí mismo. Lo que confiere al concepto es que con él se designa una manera propia de conocer. Estas consideraciones estéticas las tomaré en cuenta más adelante en la perspectiva que propongo sobre el diseño.²⁶

26 Señalaré de paso que Gadamer asume que "Tanto el gusto como la capacidad de juicio son maneras de juzgar lo individual por referencia a un todo, de examinar si concuerda con todo lo demás, esto es, si es 'adecuado'" (1977, p. 70.). Precisa, además, que aquí tiene lugar el concepto de estilo. El gusto no se limita a lo que es bello en la naturaleza y en el arte, ni a juzgar sobre su calidad decorativa, sino que abarca todo ámbito de costumbres y convivencias.



Capítulo 3

El giro hermenéutico del lenguaje objetual del diseño

La necesidad de encontrar métodos y metodologías para enseñar y practicar el diseño ha impuesto nuevas formas para comprenderlo e interpretarlo. Esto ha llevado a plantear un “giro hermenéutico del lenguaje objetual del diseño”; un instrumento para la incubación de una nueva perspectiva sobre la naturaleza del diseño, que constituye la cuarta tesis de este escrito.

La tesis señalada incorpora a esta investigación un reconocimiento activo al proceso proyectual, en el cual su lenguaje específico se descompone en variables racionales y estéticas para la ideación. Al comenzar la indagación y, posteriormente, emprender las lecturas pertinentes, los “giros horizontales” aparecen como una herramienta para la búsqueda de los nuevos “trayectos inmensurables” en la realidad del diseño. El proceso proyectual, en su fase de formación, adquiere un sentido general y funcional; luego, en su desarrollo, llega la comprensión estética e histórica.

En su texto *Introducción a la teoría de los diseños*, Juan Acha expresa la necesidad de aplicar al estudio de la realidad de los diseños los distintos instrumentos cognoscitivos a la mano, con el fin de producir conocimientos y desarrollar así una teoría realista para la práctica proyectual. Agrega que: “Dichos conocimientos son, en buena parte, definiciones en “expansión centrífuga”, cuya producción

implica teorizar la realidad pluridimensional de los diseños" (Acha, 1995. p. 12). Además, propone tres criterios de teorización de las realidades que envuelven a los diseños:

1. Diferenciar entre lo estético y lo artístico.
2. Introducir el concepto de cultura estética.
3. Definir históricamente a las artesanías, las artes y los diseños como sistemas de producción estética especializada que se suceden en Occidente.

En este sentido, la experiencia de la actividad proyectual y el oficio del diseñador a través del proyecto muestran cómo este es una práctica para enriquecer la cultura, puesto que provee múltiples respuestas materiales (u objetuales) en su exploración. Se pone de manifiesto que necesariamente esta práctica está vinculada al horizonte socio-histórico por naturaleza propia.

Para situarnos coherentemente en el esquema del diseño que propongo, debemos reconocer una trayectoria en su modo de operar en el tiempo. Nótese que los primeros objetos (y sus conceptos) surgían espontáneamente como formas de comunicación y creación intuitiva. Sin desconocer la importancia y vitalidad de esa creatividad intuitivamente primigenia, hoy se ha logrado diferenciar la creación espontánea de una procesual, una intuitiva de otra reflexiva. El concepto, la teorización y la aplicación del saber se plantean en aras de comprender e interpretar el papel del diseñador en el entorno, la cultura y el mundo.

Esta trayectoria en el tiempo de la intuición creativa, interiorizada inicialmente por la disciplina del diseño, es la que padece un "giro hermenéutico" en tanto que ha cambiado la forma de abordar el proceso proyectual. Hoy el diseño fundamenta su práctica a partir de una estructura básica de actuación que se evidencia en conceptos teóricos (históricos, filosóficos, políticos, ergonómicos, ingenieriles, biomecánicos, semióticos, proxémicos y retóricos, entre otros) y su teoría en el lenguaje estético-funcional para desembocar en una materialidad práctica: el "objeto".

Es así como la simbiosis entre teoría y práctica plantea un giro histórico-contextual para el diseño, en el cual la tradición juega un papel fundamental para precisar su interpretación. Este giro es movilizad por el círculo hermenéutico objetual, plataforma de la comprensión intersubjetiva. En síntesis, la estructura procedimental y la fundamentación teórico-práctica del diseño –o de la creación objetual– son comprensibles como un círculo que se mueve entre lo "estético" y lo "lógico", en el cual se encuentran cruzados por un flujo lingüístico.

Es de anotar que el giro hermenéutico lleva a una reconstrucción teórica de la disciplina, esto es lo que significa el "giro hermenéutico del lenguaje objetual del diseño". Este giro o reconstrucción propone también un papel nuevo para el diseñador, al tratar de relacionar los factores de uso y de significado en la representación de su función y en su elaboración estética, así como en el valor simbólico que hoy adquiere la misma jerarquía de lo funcional.

La reflexión, el diálogo interdisciplinario y transdisciplinar han sido fundamentales para que se gire de manera constante en la búsqueda de nuevos propósitos, los cuales han llevado a la reconstrucción de la enseñanza del diseño. Acha afirma que "El consumo de los diseños transforma en forma radical el panorama estético mundial" (1995, p. 16). Y más hoy, cuando la educación de los futuros diseñadores genera procesos de evolución social al interactuar frente al universo en el que se encuentra la cultura material.

Por su parte, Tomás Llorens consideraba que "El lenguaje es básicamente un modo de hacer que el significado en los procesos semióticos se constituya en las circunstancias de la praxis" (véase Maldonado, 1997. p. 10). De alguna manera, todas las reflexiones anteriores hacen una clara referencia al profundo lenguaje que los objetos registran en el tiempo. Su lectura expresa los cambios temporales no solo en su primera y segunda piel, como lo explica Medina (2005, p. 127) a propósito de la dimensión semiótica del objeto; además, este autor reseña los valores agregados y las connotaciones que rodean a los objetos. Los valores agregados son la manifestación de avances tecno-racionales en la transformación objetual.

De esta forma, tales manifestaciones permiten hacer lecturas diacrónicas y sincrónicas de los objetos, las cuales refuerzan la idea del giro. Es viable hacer y comprender esas miradas distintas (a veces disímiles), y posiblemente contradictorias, a través de una lectura hermenéutica de los objetos tal como propone Gadamer constantemente en sus textos. Además, se reconoce de esta forma la universalidad de la hermenéutica como método dialogante en el diseño.²⁷

Al contextualizar en forma general los momentos más relevantes para el diseño, advertimos otros "giros hermenéuticos" que habían acontecido en la consolidación de la disciplina. A mediados de los años sesenta surgió en la metodología del diseño un cambio de paradigma o, como lo podríamos denominar, un "giro

27 Las múltiples respuestas de cada mirada hasta ahora propuestas enriquecen las utopías y las heterotopías hoy urgentes para el diseño. Y ¿por qué no decirlo?, urgentes para el ser humano del mundo contemporáneo o, para ser aún más categóricos, del mundo por-venir.

hermenéutico". Podemos notar cómo, a partir del movimiento modernista, se constituye un factor central para los cambios futuros. En ese momento, ya no solo era importante la erudición histórica, sino que se particularizaba sobre la normativa, que estaba influenciada directamente por el apogeo de la producción. Su exploración se daba por métodos de corte deductivo, a partir de un planteamiento general del problema, el cual llegaba a una solución específica.

Luego, por los años ochenta, con el nuevo diseño se empezó a ganar terreno a través de Memphis, y el método que se utilizaba se daba de forma inductiva. Después, con la Escuela Superior de Diseño de Offenbach, se hizo el intento de desarrollar un componente disciplinar en el diseño con el concepto de las "funciones sensoriales". Finalmente, en esta línea de cambios paradigmáticos, el giro hermenéutico que marcó definitivamente el curso de las metodologías para el lenguaje objetual del diseño radicaba en pasar de modelos formales de programación a las descripciones de contenido de los objetos por proyectar. Es decir que se pasó de un punto de vista teórico-científico a procedimientos prácticos e intelectuales. El resultado de estos procedimientos se dio a través de experiencias o hipótesis que esbozan un marco de acción más amplio para el diseño.

El giro en estas metodologías le permitió a Bürdek (1994, p. 166) plantear los siguientes momentos, al referirse a las propuestas para una nueva metodología del diseño:

1. Identificar el paso del paradigma de las ciencias naturales a las ciencias filosóficas incorporado al diseño como hipótesis.
2. Mostrar cómo se presenta la cultura del producto.
3. Señalar cómo se proyectan sistemas y no solo objetos.
4. Mencionar cómo la estética queda reducida a la función de orientación solo hacia categorías tecnológicas, políticas, científico-sociales o económicas.
5. Identificar funciones físicamente inteligibles del producto o aspectos comunicativos del mismo.

Y con esta antesala conceptual del diseño, Siegfried Maser designó tres categorías importantes para su aplicación (véase Bürdek, 1994, p. 176):

1. *La finalidad*: consiste en el desarrollo de un lenguaje especializado. Es decir, en la formulación de conceptos y propuestas que sean válidas universalmente para la disciplina.
2. *El objeto*: está considerado como lo específico de la disciplina. En la esfera del diseño, por este concepto se entienden las cuestiones de forma y contexto o de forma y significado, descriptibles con la idea del lenguaje; el producto.

3. *El método*: el cual se ha de buscar en un ámbito científico-filosófico, ya que la esencia del lenguaje comunicativo del producto no puede definirse ni con los métodos de las ciencias naturales, ni con los de las ciencias formales.

Asimismo, Maldonado, en su trabajo *Vanguardia y racionalidad*, considerarla que "El diseño industrial no es un fenómeno de naturaleza aerolítica, algo insólito y casi inexplicable en la historia sino, al contrario, es un fenómeno que deriva de los mejores y más fructíferos recorridos de la cultura del pasado y que apunta sin vacilaciones hacia objetivos claros y bien definidos" (1997, p. 37).

En conclusión, el diseño objetual ha presentado en el tiempo un giro conceptual en su morfología y en su estética, justificable en su trayecto histórico en tres fases.

En la primera fase de la racionalidad material se interpretaba el objeto, a partir de su aplicación técnica o tecnológica, que proporciona su materialización objetual, razón físico-lógica. Luego, se apreció un giro al no ser la aplicación técnica/tecnológica la única forma de materializar el diseño. De esta manera, se da una segunda fase, al facilitarse la transformación de la forma a través de su estudio morfológico, una razón físico-experimental. Su geométrica natural se presta como giro para la búsqueda de formas orgánicas y sistemas geométricos simples y complejos. En una tercera y última fase, me refiero a la razón "estético/lógica". Este giro se sumó a la racionalidad.

Las tres fases aquí definidas generan la lectura integral para la construcción teórica del diseño. Finalmente, el argumento que puede construirse de las tres fases subyace en la experiencia sensible de la racionalidad del diseño.

Hoy se atraviesa un momento de incertidumbre y no es clara la dirección hacia la que nos dirigimos en esta disciplina. El fenómeno de la tecnología –en este caso la informática con su poder instrumental– propone imágenes y modelos complejos de lo que el ser humano debería ser o hacer. Por esta razón, no se puede desconocer este momento de explosión tecnológica en la contextualización del proceso del proyecto. Es necesario reconocer la inclinación del pensamiento por lo artificial, propia de este siglo y que, a la postre, toca a todas las otras disciplinas, advirtiendo una ruptura en la frontera de lo natural y lo artificial.

Este giro marca el trayecto del ser humano en la evolución material del mundo. Ortiz-Osés y Lanceros (2006) Al referirse a los hallazgos de la ciencia y la tecnología actuales, y definirlos como una "plétora de nuevas metáforas antropológicas y sociales" (p. 253), reconoce que el ser humano forma parte de una realidad

construida a través de la transformación tecnológica auspiciada por la era de la máquina y la inteligencia artificial. Incluso propone una metodología para analizar el problema de la inteligencia a través de tres elementos (p. 254):

1. Interpretación de la ciencia como texto que permita estudiar la influencia de los modelos computacionales en inteligencia artificial (IA), como un recurso del discurso científico más que como una simple herramienta de tratamiento de información y de simulación del comportamiento inteligente humano, y esta asimilación del computador inteligente a un estatus discursivo se construye por medio de la práctica social.
2. La inserción del sujeto como horizonte del problema y la aceptación del papel que cobra como dador de significación permiten aplicar la reflexión teórica a problemas prácticos de la vida social, lo que favorece la exploración de formas alternativas de diseño y fabricación de sistemas expertos y otros sistemas de inteligencia artificial, dentro de la búsqueda de una práctica emancipadora. Todo esto debe venir iluminado por una toma de conciencia de la naturaleza y el significado social de la informática y la naturaleza artificial.
3. La hermenéutica permite salvar la distancia existente entre entendimiento práctico y la reflexión puramente teórica que subsiste en el Objetivismo y en el Neopositivismo, lo que le concede una posición de privilegio a la hora de develar dimensiones humanas en fenómenos tecnológicos.

Las reflexiones sobre la complejidad de los cambios paradigmáticos y los múltiples giros en el trayecto histórico no se detienen, siempre van a condicionar al ser humano y a cada objeto que lo rodee. Para comprender esta idea, observemos la siguiente reflexión de Gadamer acerca de la movilidad del horizonte tecnológico: "Puede variar según los intereses que lo organizan, determina la praxis humana sometida a un sistema de tensiones donde se desnaturaliza y anula". El autor aquí nos muestra las circunstancias en las cuales están envueltos los humanos, y afirma: "Es posible que los motivos de esa anulación obedezcan a aquellas fuerzas que determinaron los procesos y avatares de la historia, y que hoy, de una manera solapada, ejercen aún mayor presión que en otras épocas" (Gadamer, 1990, p. 10).

3.1. Diseño configurado por metáforas

Entre tanto, Ortega y Gasset (citado en Moratalla, 2003) se refiere a la hermenéutica de la metáfora y la define al decir que no se reduce a mero efecto estético sino que posee una dimensión cognitiva o, dicho de otra manera, que el efecto estético es también, desde sí mismo y por sí mismo, conocimiento, así puede pasar a considerarse el objeto estético "metáfora" en toda su envergadura.

Es así como, a la hora de abordar la manera para expresar su lenguaje poético, el diseño no puede evitar incluir la metáfora como elemento substancial para hacer el planteamiento de las premisas en la fase de ideación del proyecto. En la semántica transferencial de la metáfora²⁸ encuentro que esta significación es primordial para apoyar la fase de la inventiva en el diseñador, surge así la metáfora como un recurso para su inspiración. Se precisa, en este punto, que la función semántica transferencial de la metáfora se encuentra contenida en la designación latina *translatio*.

En su texto *Ideología y metodología del diseño*, Jordi Llovet muestra un ejemplo sobre la inspiración, al hacer una exposición sobre la historia de Robinson Crusoe y la fase inventiva del diseño. Se refiere al conjunto de operaciones intelectuales y manuales que desarrolla Crusoe para reconstruir la isla. Anota al respecto, que:

En el campo de la literatura, la novela de Defoe marca el umbral del ser humano moderno y, más exactamente, el esbozo del burgués emancipado, amo y señor de la naturaleza, y, por extensión, señor provisto de una autoridad impune e indiscutida sobre un conjunto de objetos, sujetos y en algunos casos, pueblos y hasta continentes. (Llovet, 1979. p. 60)

Destaca, además, que Crusoe parte de un hábitat, un entorno objetual y, de cierto modo, de un contexto cultural. En efecto, la metáfora de Robinson Crusoe, de muchas que podríamos citar, muestra de manera clara la apropiación que tiene el diseñador para desafiar el campo de acción en el que se puede desenvolver. Aquí, finalmente, se tiene en cuenta el ingenio que persevera en la novela y de esta forma se hace un símil con el proyectista.

²⁸ El concepto de metáfora aquí propuesto se define como una concepción dinámica de la realidad, un análisis dentro del proceso para la creación proyectual.

Es pertinente ver cómo a través de cada manifestación cultural, una sociedad expresa sus costumbres, sueños y tribulaciones que se ven reflejadas en los objetos. Los pensamientos, ideales y estilos de vida son modificados en el tiempo a través de la inventiva del ser humano, y se adaptan a cada época cultural a la cual pertenecen.

Al consultar a Maldonado, encuentro que también utiliza el lenguaje metafórico para deliberar sus posturas teóricas. En el texto sobre la *Crítica de la razón informática*, al hablar sobre la red telemática conocida como *web*, lo hace desde una analogía en la que evidencia las grandes semejanzas entre telaraña informática y la telaraña de seda. Maldonado explica: "Que quede claro, empero, que comparar dos fenómenos a los cuales en principio se atribuye un cierto grado de afinidad –formal o estructural– no puede consistir solo en tratar de detectar las cosas que tienen en común, sino también las cosas que no tienen en común" (1998, p. 35). Señala, además, que el "ojo para las semejanzas", del que habla Aristóteles, es también un "ojo para las diferencias". Descubrir semejanzas implica, de hecho, poner en evidencia diferencias y viceversa.

Desde otro punto de vista, para Beuchot (2004, p. 143), el fenómeno del símbolo (acontecimiento simbólico o semiosis simbólica) se mueve en el contexto analógico. Considera que gracias al conocimiento analógico alcanzamos o acotamos el significado suficiente del símbolo, que nos da una comprensión satisfactoria del mismo. Beuchot expone que Paul Ricoeur adoptó como modelo de interpretación la metáfora, y delineó una hermenéutica metafórica en la que el modelo del acto interpretativo es la metaforización del texto, por la cual se efectúa una tensión o dialéctica entre el significado literal del texto y su significado simbólico.

Las posturas anteriores sobre lo metafórico ayudan a justificar la representación que se hace sobre el diseño configurado por metáforas, por lo que se comprende el sentido simbólico que tiene cada objeto, arrojado por su flujo lingüístico y por el cual es evidenciado, interpretado y comprendido durante el trayecto histórico objetual.

Me parece pertinente lo que Gadamer (1977) dice sobre el concepto de horizonte: expresa "esa panorámica más amplia que debe alcanzar el que comprende" (p. 375). Esta premisa permite pensar e identificar los horizontes distintos en el trayecto histórico-objetual, y acceder así a otras lecturas y establecer diferentes puntos de vista, con la identificación de giros hermenéuticos o, como él mismo dice: "Ganar un horizonte quiere decir siempre aprender a ver más allá de lo

cercano y de lo muy cercano, no desatenderlo, sino precisamente verlo mejor integrándolo en un todo más grande y en patrones más correctos" (Gadamer, 1977, p. 375).

He realizado una experiencia de lectura filosófica de la hermenéutica en la obra de Gadamer que inevitablemente ya nos ha dejado una huella para el diseño. Es por eso que se hace necesario traer a colación el título *Filosofía del diseño. Una perspectiva hermenéutica sobre la creación de los objetos*, puesto que aquí se propone indagar e interpretar el sentido y la presencia de los objetos en el acontecer del ser humano a través de una contextualización histórico-hermenéutica.

A manera de conclusión parcial sintetizaré lo que he hecho hasta ahora. En las reflexiones anteriores se encontró que la lectura que ha desplegado la historicidad hermenéutica, y en la cual es propia la interpretación, el diseño muestra cómo ya ha entrado en unas tríadas que se exteriorizan de forma paralela entre su racionalidad técnica de construcción, para precisar la forma y una estética absolutamente sensible para significarla. Cada una de ellas situó lo objetual en una fusión ser-lenguaje-mundo y una fusión ser humano-lenguaje-objeto.

Como resultado de lo anterior, el lenguaje simbólico de la forma se presentó como un instrumento hermenéutico para entender y develar la existencia de la cultura material, la cual me llevó a comprender la tercera tesis expresada a través de su tacto artístico en la mirada sensible del diseño objetual. A partir de esta tesis, se abrió una mirada hacia la filosofía del lenguaje como una filosofía de la cultura o de las formas que, como ya sabemos, marcó huellas y planteó nuevas miradas a partir de la historia de la filosofía tradicional.

Encontré, además, que estas huellas desempeñaron y marcaron un papel esencial en la estructuración del pensamiento humano, que a su vez generó poco a poco una mediación para la comprensión de la experiencia del ser humano como un ser social frente a la existencia dentro del mundo; fuera de ello, que el saber y el conocer se mostraron como los momentos basilares en la formación de todas las disciplinas, por lo cual quedó explicado que al comprender la superación de la dimensión estética el problema del método y los conceptos básicos del humanismo, el componente filosófico que se planteó para la investigación en todo su transcurso tiene como horizonte construir, estructurar y fundamentar el quehacer de la disciplina del diseño; encuentra así su punto medular en la mirada permanente que se da desde el giro hermenéutico del lenguaje objetual, cuarta tesis planteada en esta investigación, en la cual se le da un sentido vivo al objeto y se le atribuye así la responsabilidad de su historicidad.

Asimismo, anoté un trayecto histórico del diseño que nos precisa hoy su praxis esencial. Esta condición se muestra a través de sus lecturas hermenéuticas, en las cuales se entrevé la formación de los conceptos adquiridos por medio de cada acontecimiento en el tiempo, lo cual se ve reflejado en cada uno de sus giros objetuales. En la búsqueda de un lenguaje común para entender cada giro objetual, se alcanzó a diferenciar la agudeza en la conciencia triádica entre el objeto, el ser humano y el mundo, y, asimismo, hallar un lenguaje propio para cada una de sus implicaciones hermenéuticas en una fusión ser humano-lenguaje-objeto.

3.2. Conciencia hermenéutica y conciencia estética

Para Gadamer, los asuntos hermenéuticos son tan abarcadores que incluyen necesariamente toda experiencia de lo bello (en la naturaleza o en el arte). En este sentido, define el juicio estético como “una función de la conciencia estética”, la cual está condicionada por la diversidad de los gustos humanos. La abstracción estética tiene el carácter de una realidad histórica que va más allá de la atemporalidad del museo; su forma interpretativa ha de ser reconocida en un momento histórico. A este respecto, Gadamer plantea que “La obra de arte es de un presente intemporal” (2001, p. 56) y afirma que admitir lo bello en la naturaleza no dice algo en el mismo sentido que nos dicen las obras creadas por seres humanos para otros seres humanos; eso que llamamos “obras de arte” o “artefactos”. Con estos conceptos, se puede definir una estrategia para la lectura de una obra de arte (o de artefactos como los objetos del diseño), pues si estas creaciones humanas nos dicen algo, esto pertenecería al contexto de todo aquello que tenemos que comprender. Y el sentido de lo que la obra de arte (o un artefacto) tiene que decir solo es accesible a la hermenéutica como arte de explicar y transmitir mediante interpretación de esto que sale al encuentro en la tradición (cultura material), siempre que no sea comprensible de un modo inmediato.

3.3. Conclusiones estéticas y hermenéuticas

Debemos distinguir ahora unas conclusiones estéticas y otras propiamente hermenéuticas. Tales conclusiones dependen del concepto de “contexto histórico”, en el que se fundamenta el de “conciencia estética” y sus características más representativas. Abordaré esta distinción en relación con varios productos estéticos.

3.3.1. El valor óptico de la imagen

Cualquier obra plástica tiene que poder experimentarse “inmediatamente”, esto es, sin necesidad de mediaciones. Para Gadamer, la distinción estética –en sentido hermenéutico– parece estar legitimada fundamentalmente en las imágenes. Tal distinción se manifiesta, por ejemplo, en un cuadro que contiene una pretensión de abstracción de la conciencia estética. El cuadro abstracto parece dar toda la razón a la inmediatez de la conciencia estética, a partir de la cual cualquier obra de arte se convierte en imagen.

El concepto estético de cuadro (o de imagen) tendría que abarcar también la escultura (o el objeto), ya que igualmente involucra una materialidad plástica. El concepto de imagen que propone Gadamer vincula una acepción que libera las imágenes de su pura referencia a la conciencia estética y las pone de nuevo en relación con la idea de lo decorativo. Con ello determina la imagen como proceso óptico: mediante ella se accede el Ser, es una manifestación visible llena de sentido para el ser humano en su cotidianidad.

Al referirse al concepto de representación, el filósofo explica que es necesario traer a esta discusión el pensamiento platónico, que enuncia la actividad poética como una actividad mimética: pura repetición de las cosas que a su vez repiten las ideas. Al aclarar lo anterior, se entiende cómo la poesía halla su fundamento y origen en la realidad sensible, en la que esta tiene un estatus de simulacro: es como la imagen reflejada en un espejo.

La representación no quiere decir simplemente copia. El mundo que aparece en el juego de la representación no está ahí como una copia al lado del mundo real, sino que está en la acrecentada verdad de su ser. Es decir, una imagen también es una cosa del mundo que, de hecho, puede mostrar cómo es el mundo. Gadamer afirma que: “Sin la mimesis de la obra, el mundo no estaría ahí tal como está en ella, y sin la reproducción es la obra la que no está” (Gadamer, 1977, p. 186).²⁹ De esta forma, damos por hecho que el modo de ser de la obra de arte es la representación.

Con todo, la imagen no remite directamente a lo representado; al contrario, la representación –como el cuadro– hace patente su propio ser con el fin de dejar que viva lo que representa. La imagen, en el sentido estético de la palabra, tiene

.....
29 O bien, como se plantea en la racionalidad dialógico-experimental “Los objetos producidos por el arte no son ya meras copias (de las cosas) sino representaciones cualificadas (de las ideas mismas)” (Ortiz-Osés y Lanceros, 2006, p. 358).

un ser propio. Por ello la representación ha estado referida en un sentido esencial a la imagen originaria que se representa en ella. Cada representación viene a ser un proceso óptico que contribuye a constituir el rango de lo representado. La representación supone un incremento de ser, y el contenido se determina ontológicamente como emanación de la imagen original.

En conclusión, la idealidad de la obra de arte no puede determinarse por referencia a una idea, la de un ser que se trataría de imitar o reproducir. Debe determinarse, por el contrario, como el aparecer de la idea misma, como pensaba Hegel. La idea explica el proceso de la realidad solo en cuanto representa el término hacia el cual encamina dicho proceso; la idea es aquello en que alcanza pleno desenvolvimiento el proceso de ser como ser en sí.

3.3.2. El fundamento ontológico de lo ocasional y decorativo

En términos hermenéuticos, las creaciones estéticas no están formadas a partir de la conciencia estética; lo que reúne a todos estos fenómenos –en los que incluyo el objeto de diseño– es su carácter de ocasionalidad. La ocasionalidad se determina desde la ocasión, y esta se halla inserta en la presentación misma de la obra. En este punto es importante ampliar los conceptos de retrato y modelo, los cuales permiten precisar el de ocasionalidad.

El retrato retrata, y no lo hace tan solo en virtud de los que reconocen en él al retratado ni por referencia a ellos. Aquí la ocasionalidad pertenece al núcleo mismo del contenido significativo de la imagen. El modelo es un fenómeno a través del cual se visualiza algo distinto, que en sí mismo no sería visible. Por ejemplo, el modelo de un objeto que se encuentra en el proyecto en proceso o desarrollo. Gadamer lo distingue como un soporte o medio que logra explicitar o concretar una situación.

En la imagen hay algo que uno no puede resolver, y eso es justamente su ocasionalidad, pues ya no es solo cuadro ni mera copia, sino que pertenece a la actualidad o a la memoria actual de lo representado. Gadamer aclara que el momento de la ocasionalidad que se encuentra en los mencionados fenómenos estéticos

se nos muestra como caso especial de una relación más general que conviene al ser de la obra de arte: experimentar la progresiva determinación de su significado desde la ocasionalidad del hecho de que se la represente.³⁰

Así, es pues la obra misma la que acontece en el acontecimiento de su puesta en escena. Su esencia es ser ocasional, de modo que la ocasión de la escenificación la hace hablar y le permite que salga lo que hay en ella. Cada obra, entonces, representa un incremento del Ser, y se determina esencialmente como *representatio*; como un acceder a la representación.

Gadamer caracteriza, de esta manera, el modo de ser del arte como “Conjunto mediante el *concepto de la representación, que abarca tanto al juego como a la imagen, tanto la comunicación como la representatio*” (1977, p. 202), aunque precisa que no todas las formas de representación son arte, como las *señales*, que contienen una estructura referencial que las convierte en representaciones. Las acotaciones estéticas de Gadamer y la articulación que él hace de los conceptos semióticos me llevaron a introducir la quinta y última tesis de esta investigación: “la fusión de horizontes de comprensión común para la *poiesis* del diseño”.

Es importante anotar que la semiótica ocupa un papel importante en la discusión teórica de la disciplina del diseño. Hoy existen muchas preguntas e inquietudes al respecto, a partir de sus funciones comunicativas.³¹ Es también significativo señalar que los objetos no solamente se quedan en un acercamiento semiótico, pues el planteamiento de un proceso de análisis del objeto requiere de otras funciones, como las instrumentales o técnico funcionales, relación que se da a partir de una dialéctica entre estética y técnica.³²

30 Para ello pone como ejemplo las artes reproductivas (las artes escénicas y la música). Explica que la esencia de la escena es que antes de comenzar nadie sabe qué va a venir, cada sesión es ya un acontecimiento, pero no un suceso que se enfrente o aparezca al lado de la obra poética como cosa propia (Gadamer, 1977, p. 197).

31 Las funciones comunicativas se piensan con una intención, es decir, con una determinada función o propósito: estas emiten enunciados frente a cualquier lectura que se haga, su finalidad principal es de significación, y esta se da a través de los factores constitutivos del objeto a partir de los cuales se determina una función diferente en el lenguaje (función: referencial, indicativa, fática, metalingüística y simbólica, entre otras).

32 Señalaré de paso que el sociólogo francés, Jean Baudrillard investigó sobre el lenguaje de los objetos, y por eso podría calificarse como el fundador de la teoría semiótica del diseño. Para él, las cosas de las que se rodea el ser humano hablan, informan sobre su usuario, sus valores, deseos y esperanzas. Destaca la noción moderna de “la catástrofe semiótica del presente”, por la cual entiende la emancipación no solo de signos aislados, sino de sistemas completos de signos. Este autor afirma que los signos ya no hacen referencia alguna, sino que sucumben a un desgaste cada vez más rápido en el juego de la moda (véase Bürdek, 1994, p. 139).

Gadamer destaca que entre todos los signos el que posee más cantidad de realidad es el objeto adecuado para el recuerdo; este se refiere al pasado y se afirma como verdadero signo ya que nos hace presente el pasado. La diferencia entre imagen y signo posee en consecuencia un fundamento ontológico. La imagen no se agota en su función de remitir a la cosa, sino que participa de algún modo en el ser propio de lo que representa.

También Gadamer plantea que los signos artificiales, al igual que los símbolos, no reciben el sentido de su función desde su propio contenido, como la imagen. Al origen de su sentido y de su función la denomina fundación (1977, p. 206). Así se entiende el origen de la adopción de un signo o de una función simbólica; es decir que la fundación del signo es lo que sustenta su sentido referencial.

Ahora bien, la obra de arte no debe su significado auténtico a una fundación, ni siquiera cuando de hecho se ha fundado como imagen cultural o como monumento profano. Por el contrario, el objeto de uso es creado como signo de sus funciones con cierto valor decorativo. El fundamento ontológico de lo decorativo consiste en que está pensado como oposición a la obra de arte auténtica, su origen no está en la inspiración genial, lo decorativo más el arte del genio es artesanía. En este sentido el diseño está más próximo a la artesanía que al arte. Sin embargo, Gadamer nos explica que el adorno no es primero una cosa en sí, que más tarde adosa a otra, sino que forma parte del modo de representarse de su portador. El adorno pertenece a la representación: un momento estructural, universal y ontológico de lo estético, un proceso óntico y no un acontecer vivencial que sucede solo en el momento de la creación artística y que el ánimo que la recibe en cada caso solo pueda repetirlo (Gadamer, 1977, p. 211).

3.3.3. La posición límite de la literatura

También el problema literario entra en el ámbito de las discusiones estéticas. La literatura es poesía despojada de su valor óntico. Como objeto de lectura – un proceso de la pura interioridad–, la literatura es efectivamente un fenómeno tardío; no así en cambio su carácter escrito. Gadamer afirma que la lectura de un libro es un acontecer en el que el contenido leído accedería a la representación. Ahora bien, la obra de arte literaria le pertenece a la lectura de una manera esencial, tanto la declamación como la ejecución. En la literatura, la lectura se presenta como una fusión de la conversación y de la transmisión espiritual, que aporta a cada presente la historia que se oculta en lo escrito. Y más allá de la obra literaria,

la literatura participa de toda tradición lingüística (textos religiosos, jurídicos, económicos públicos o privados). Por ello la capacidad de escritura que afecta a todo lo lingüístico representa el límite más amplio del sentido de la literatura.

Para el filósofo alemán, la diferencia entre obra de arte literaria y cualquier otro texto reside en la diversidad de la pretensión de verdad que plantean; afirma que en literatura “No hay nada que sea huella tan pura del espíritu como la escritura, y nada está tan absolutamente referido al espíritu comprendedor como ella” (Gadamer, 1977, p. 216). Aquí la capacidad de lectura, que es la de entenderse con lo escrito, es como un arte secreto, como un hechizo que nos ata y nos suelta, y en el que aparecen cancelados el espacio y el tiempo.

3.3.4. La deconstrucción y la integración como tareas hermenéuticas

Pero no solo la literatura y la imagen merecen ser pensados en términos hermenéuticos. La conciencia hermenéutica adquiere una extensión abarcadora que llega incluso más lejos de la simple conciencia estética, en la cual la estética debe subsumirse a la hermenéutica. Para Gadamer, la comprensión debe entenderse aquí como parte del acontecer de sentido en el que se forma y resuelve el sentido de todo enunciado tanto del arte como de cualquier otro género de tradición. El filósofo deja claro que “El arte no es nunca solo pasado, sino que de algún modo logra superar la distancia del tiempo en virtud de la presencia de su propio sentido” (1977, p. 218). El arte no es mero objeto de la conciencia histórica, pero su comprensión implica siempre una mediación histórica. Para explicitar las tareas hermenéuticas en estética, Gadamer nos da dos modelos:

1. Schleiermacher: el teólogo se refirió a lo natural y original. Consideraba que lo expreso se ha perdido ya “en cuanto las obras de arte entran en circulación. Pues cada una tiene una parte de su comprensibilidad en su determinación original [...] Por eso la obra de arte pierde algo de significatividad cuando se la arranca de su contexto originario y este no se conserva históricamente” (1977, p. 219). Para Schleiermacher el saber histórico abre el camino que permite suplir lo perdido y reconstruir la tradición, pues nos devuelve lo ocasional y originario.
2. Hegel: representa la más clara conciencia de la importancia de cualquier restauración del sentido de lo estético. Gadamer lo relaciona con el ocaso de la vida antigua y de su religión del arte, y sostiene que para Hegel la in-

investigación de lo ocasional, que complementa el significado de las obras de arte, no está en condiciones de reconstruir su artisticidad. La verdadera tarea del espíritu pensante frente a la historia y frente a la historia del arte no debería ser externa, ya que el espíritu se ve representado en ella, y lo eleva a la base sobre la que Hegel fundamenta la filosofía como la forma más alta del espíritu absoluto.

Ahora bien, la inserción de la *poiesis* del diseño en este terrero se puede esclarecer si recordamos que el horizonte es el ámbito de visión que abarca todo lo que es visible desde un determinado punto, es decir que el diseño puede ser entendido desde una perspectiva hermenéutica porque hay un horizonte de tradición y horizontes de interpretación de sus huellas materiales u objetuales. Esta perspectiva se presenta como una operación básica en el proceso creativo objetual, pues se plantea desde los pasos lógicos en el desarrollo de un proyecto de diseño.

Para continuar el análisis es necesario ahora ampliar el término *poiesis*. Cornelius Castoriadis (2008), como muchos otros, lo utiliza para referirse a la creación. Y cuando reseña su estatuto ontológico, aclara que “llamamos *poiesis* –poesía o creación– a aquello que hace que algo pase del no ser al ser” (p. 116), explica hacer pasar algo del no ser al ser: una creación es exactamente eso. Castoriadis (2008) finalmente lo aclara como un efecto de una “causalidad circular”. Por ello, la actividad *poiética* sería la fuerza creativa que mora en la imaginación.

La fuerza creativa que procede de la actividad proyectual en diseño contiene en sí misma una *poiesis*: fenómeno hermenéutico que se da a partir de la experiencia del mundo socio-histórico, el cual cambia constantemente. La lectura hermenéutica del diseño dependerá del contexto en el que este se haga. El sentido histórico que aquí se distingue es dado por la capacidad que tenga el diseñador al comprender los distintos acontecimientos que influyen en su creación. En efecto, el diseñador –como todo individuo– está con una determinada historia efectual que le confiere a su vez una manera de entender el mundo, en ella se hace expresa su finitud y su experiencia y evidencia los límites de lo que para él es comprensible. Todo esto determina su horizonte de comprensión, el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto, aunque dicho horizonte siempre puede ser ampliado.³³

33 Precisaré que también en el diseño, y para el diseñador, el horizonte histórico cambia al moverse su situación histórica. Esto significa que, en la creación del objeto de diseño, cuando se da un proceso de fusión en el cual se encuentran varios horizontes de pre-comprensión común, se reconoce al otro, se crea para otros.

Al intentar definir la fusión de horizontes de comprensión común para la *poiesis* del diseño, he encontrado que esta disciplina, al responder a múltiples contextos, se reconoce a sí misma en múltiples horizontes, en los que la fusión genera una infinitud de posibilidades para la creación de la forma. Al ser creados, los objetos poseen un lenguaje que genera significados de acuerdo con el ámbito donde se encuentran. En ellos vislumbro un sentido estético a través de sus códigos, que transmiten a la percepción un profundo sentido que va más allá de la forma explícita. La poética simbolizada en la forma objetual es la esencia del ser creativo, que la proyecta y la sitúa en los objetos, para su lectura posterior.

3.4. Plasticidad estética y revolución armónica

Por otra parte, la sociedad contemporánea ha impuesto muchas maneras para materializar una obra, el objeto que al servicio del ser humano se presenta como un instrumento de manifestación y creación que transforma y adapta lo estético a sus múltiples circunstancias ocasionales, en el que involucra su ser y su estar-en-el-mundo. La plasticidad estética permite un movimiento aleatorio de la forma que a su manera muestra los diferentes contextos de época en la evolución de la cultura material.

Si recogemos los conceptos explicados anteriormente (representación, simulacro, mimesis, ocasionalidad, semiótica, signos artificiales y lo decorativo), encuentro un punto en común: la comunicación. Estos conceptos van a formar unos con otros el esqueleto objetual del diseño, con varias dimensiones³⁴ (la funcional-operativa: señala las nociones y representaciones universales de la función; la tecno-productiva: señala las nociones y representaciones a partir de la forma y fundamenta sus estudios en la misma, y la estético-comunicativa: señala representaciones para la interpretación de los mensajes del objeto, apoyado en la estética). La fusión de horizontes de comprensión forma la estructura básica del lenguaje objetual, ejercicio hermenéutico que opera para llegar a la *poiesis* misma del diseño.

34 La dimensión se refiere a un conocimiento en particular que contiene argumentos racionales para el análisis teórico-conceptual de la disciplina del diseño. Esta considera la dimensión a partir de dos momentos que son transversales a la misma: el primero lo considera a partir de la relación del sujeto con el objeto, y en el segundo hace alusión a la relación del sujeto con la sociedad.

Al fusionarse en el objeto de diseño la belleza estética, con su esencia *poiética* y la racionalidad estructural con su geometría funcional, el objeto se resignifica como materialidad en el discurso del diseño: queda definido como un fenómeno de la creación, plasticidad estética que es reconocida en el lenguaje de las formas y en el contexto por la armonización de la composición de cada uno de sus elementos, por lo que consigue así su coherencia formal.

La belleza estética, desde sus funciones comunicativas, determina un campo perceptivo entre los objetos y el sujeto a través de códigos. Estos canales son los encargados de llevar a los estímulos los valores significativos para la comprensión de la forma, para establecer distintas relaciones entre los objetos y sus usuarios. Ahora bien, la racionalidad estructural de los objetos es conformada por la suma de elementos que se combinan para materializarse, lo que arroja la coherencia formal expresada como signos artificiales. En conclusión, el diseño es la actividad encargada de concebir la forma objetual, constituida por una estructura morfológica y un lenguaje estético.

3.5. Ajuste simultáneo desde la génesis de los fenómenos

Algunos autores afirman que el ser humano, como creador objetual, está siempre instalado en el espacio. Para referirse a ello, Yepes Stork (1996), por ejemplo, habla de un “**ámbito**” y de un “horizonte”. El primero lo considera como el “mundo donde están las cosas y donde está el ser humano”, y el segundo, “como la representación que el ser humano crea frente a la naturaleza”. La conciencia hermenéutica es justamente la llamada a develar este sentir del ser humano en el mundo.

Christopher Alexander, en el texto *Ensayo sobre la síntesis de la forma*, hace la siguiente reflexión: “Si el mundo fuera absolutamente regular y homogéneo no habría fuerza ni habría formas” (1986. p. 21). Esto me lleva a precisar otro asunto: el ajuste y el desajuste que la forma padece para acomodarse a las circunstancias naturales y la importancia que esto reviste para el diseño. Otro punto interesante para tratar es el modo como estos ajustes y desajustes se adaptan al mundo material.

Para comenzar a hacer la reflexión sobre lo anterior hay que entender el origen del objeto, no solo como un elemento resultado de una técnica, sino como una posibilidad dada a partir de su materia misma. El caos material es el punto de inicio, la manifestación de un mundo irregular en construcción. Es aquí donde comienzo a hablar sobre el ajuste y desajuste de la forma. En su teoría del átomo, Demócrito encontró que la forma emergía de la naturaleza misma, que cualquier cosa se generaba en un primer momento de ajuste que al materializarse daba como resultado una estructura geométrica con ciertas características físicas y mecánicas; características naturales que determinaban el soporte del mundo objetual.

Desde el comienzo de la humanidad, los objetos más elementales han tenido un alto valor de uso para la supervivencia. La necesidad de alimentación llevó al ser humano a cazar con herramientas toscas y sin ninguna adaptación para su manipulación. No obstante, se vio obligado a ajustar sistemáticamente las herramientas que lo ayudaban en sus actividades (ganadería y agricultura, entre otros). Más adelante, el ser humano se encontró con que era capaz de desarrollar otras técnicas más avanzadas y eficaces, como resultado de la adquisición de conocimientos geométricos que le permitieron generar modificaciones que repercutían en su bienestar.

Así fue como aplicó técnicas aún más desarrolladas para complejizar las herramientas, lo cual dio resultados más eficaces para su uso. Más adelante descubrió que a estas se les podían aplicar conocimientos matemáticos y principios básicos de movimiento para continuar el desarrollo, y por lo tanto un mayor ajuste en la forma.

En la Edad Antigua se encuentra que se van a reflejar formas estructuradas tanto geométrica como dinámicamente –con el aporte que Arquímedes hace sobre las máquinas–. Este ajuste se presenta como un cambio paradigmático en la evolución y transformación del diseño objetual que marca un giro en su historia.

Estos cambios me llevan a citar algunos principios de la mecánica, como la creación de la rueda dentada (piñón), el tornillo sinfín y la palanca, que darían dinamismo a las estructuras siguientes en el desarrollo material de la humanidad. La conciencia hermenéutica entra a jugar un papel importante en este proceso de ajuste y desajuste de la forma. El análisis que muestra las características racionales del objeto no desconoce su estética: esta también tiene su ajuste, ya que cumple la función de comunicar de forma sensible la relación entre forma y contexto. Siempre las funciones de uso se hacen presentes en la forma: uso y signo se unen para la pre-comprensión del objeto.

Con el paso del tiempo se perfeccionarán técnicas como la metalurgia, mediante el desarrollo de armaduras de guerra, espadas y escudos, entre otros. Estos nuevos objetos muestran no solo su avance tecnológico, sino que también muestran una carga simbólica de poder y de jerarquía. Otro ajuste que se da con el Renacimiento es inspirado en el concepto de progreso y de cambio que surge a partir de los referentes naturales con una idea de ser humano que es capaz no solo de adaptar y transformar, sino de inventar y crear.

Como es evidente, los objetos han sido transformados y resignificados a través de su trayecto histórico, y estas huellas que la civilización registra con el tiempo llevan a la Revolución Industrial. La era consumista obliga a otro ajuste objetual. Aquí citamos a Baudrillard, quien establece la diferencia y la dialéctica con el valor de uso/cambio, concepto propio de la sociedad de consumo; reseña que el valor de uso de un objeto equivale a su valor funcional, y el valor de signo sería aquel incorporado a un objeto por el cual pasa a tener un valor de significación (Llovet, 1979, p. 55).

Más adelante, a principios del siglo xx, otro ajuste fácilmente distinguible se daría a partir del requisito de la “buena forma”. Por este tiempo, Alemania compite con sus rivales económicos en virtud del buen diseño, mediante la búsqueda de una estética integrada a los mecanismos industrializados que anunciaba ya la nueva era de la máquina; las nuevas circunstancias tecnológicas necesariamente tenían ya que volver a hacer otro ajuste en los objetos serializados.

Con el avance que se dio con la Teoría General de Sistemas hacia mediados del siglo xx, se configura la noción de “sistema global”, que caracteriza a la nueva teoría del producto. A partir de este los objetos se inscriben en un ajuste de estructura-evolución-función. La evolución se da como avance o cambio sobre el objeto más primitivo (artesanal) hasta llegar a los objetos con inteligencia artificial, las computadoras y otros dispositivos inteligentes. La evolución técnica se ha asociado conceptualmente al proceso de ajuste del que surgen las modificaciones y transformaciones funcionales. Hay otros cambios de ajuste en el proceso que experimenta la materia en general, cuyo efecto es la aparición permanente de nuevos materiales de mayor complejidad, que hoy son capaces de realizar una amplia red de funciones con mayor eficacia al servicio de la humanidad.

Todo lo anterior se articula con fenómenos observables, no involucra los aspectos humanos, espirituales o sociales del cambio material. Estas consecuencias solo podrían ser entendidas en la esfera de las ciencias del espíritu (o ciencias sociales y humanas), por oposición a las naturales. El término “ciencias del espíritu” se introdujo con la lógica de John Stuart Mill, quien pensaba —en contraste

con la realidad que rige los asuntos humanos— que la inducción es el único método de conocimiento científico, el cual se funda en la experiencia y en la observación de los hechos. En las ciencias empíricas no basta con que el razonamiento sea correcto, además tiene que ser verdadero. Así, el criterio de verdad es esencial en todas las ciencias, pero más aún en las ciencias empíricas, porque en ellas es necesario identificar del modo más objetivo posible qué es lo que estamos observando y haciendo en la realidad.

3.6. Sentido estético y sentido histórico

Al referirnos en un primer momento al sentido estético del diseño, se hizo referencia a su lenguaje, cuya estructura está organizada por un sistema de significados configurados a través de su marco de experiencias estéticas en el recorrido de su trayecto histórico-objetual, lo que nos sitúa en su segundo momento: el sentido histórico. Y se ha observado que el sentido simbólico es plasmado durante el proceso de creación de cada objeto. Cuando esto sucede, entra en escena la triada objeto-sujeto-mundo, que articula paralelamente el sentido histórico que se entreteje todo el tiempo con el acontecer de la cultura, en una fusión estético-histórica que arroja como resultado la lectura hermenéutica del diseño. En la línea estética, el diseño, desde el inicio de su proceso creativo/proyectual trata sobre sistemas de significados: está fundamentado por las funciones comunicativas del objeto, con lo que se afina su textualización dentro de la cultura a la cual pertenece, y finalmente busca reconocimiento dentro del mundo material. Los objetos se cargan de historia, contenido que se estrecha al pasar el tiempo y que luego invita a ser leído, reconocido e interpretado por la experiencia sensible de la racionalidad hermenéutico-histórica.

3.7. Mito y diseño objetual

El objeto no es un mero producto del pensamiento racional y técnico, también enriquece la vida del espíritu. Gadamer expresa: “Aunque vivamos aparentemente en la época de la razón, no es menos cierto que las cuestiones sobre lo religioso, lo mítico y lo ritual interesan ahora más que nunca” (Gadamer, 1997, p. 9). Con ello resalta la importancia que tiene hablar hoy sobre el mito y sus implicaciones al confrontarlo con el pensamiento racional. Y lo mismo vale respecto de la ciencia y la técnica. En su texto *Mito y razón*, Gadamer expresa que el pensamiento moderno tiene un doble origen, y sostiene que esto se debe a

un rasgo esencial impuesto por la Ilustración: "La fe científica de la Modernidad sobrepasa ampliamente la específica posición de combate contra la Iglesia cristiana en que se formó y que, por ello, dota de una cierta unidad al concepto de religión como concepto opuesto al de la Ilustración" (1997, p. 56).

La Ilustración posibilitó la expansión de las ciencias experimentales, que conllevaron un conjunto de transformaciones de la vida humana, un progreso hoy aún ilimitado e impuesto en la cultura bajo el dominio de la razón.

Ahora bien, Gadamer nos habla de una bipolaridad en el pensamiento moderno, entre mito y razón. Como explica el filósofo, el mito es un concepto opuesto a la explicación del mundo racional. Paradójicamente, para el diseño la bipolaridad es la estrategia que tiene el diseño para comunicar. De esta forma, los sujetos pueden abordar la lectura objetual que se mueve y exterioriza a través de una racionalidad técnica, pero que se instala en el mundo a través de una envoltura asombrosamente simbólica. El diseño con su lenguaje teje su particular racionalidad sensible y se encumbra frente a otras disciplinas.

Como se mencionó anteriormente, en el diseño el modelo de la razón se sostiene en el conocimiento técnico, y el modelo de lo sensible está expresado por atributos morfológicos (color, textura, tamaño) en los que se materializa el conocimiento; los conceptos o ideas se vinculan a una estética. Si observamos estos dos modelos, podríamos pensar que las posturas contrarias los alejan, pero paradójicamente su polaridad los particulariza hasta el punto de unirlos. Estas representaciones del lenguaje del diseño que se mueven entre la racionalidad y la sensibilidad se articulan como método para desarrollar esquemas de pensamiento que comprenden e interpretan el diseño, en el cual la experiencia hermenéutica se presenta como una técnica categórica en la exploración del proyecto.³⁵

Asimismo, la relación entre mito y razón es determinada por Gadamer como un problema romántico, en el que el mito se convierte en el portador de una verdad propia, inalcanzable para la explicación racional del mundo. El mito tiene, en relación con la verdad, el valor de ser voz de un tiempo originario más sabio.

35 Gadamer nos brinda una reflexión muy bella a este respecto: "La imagen científica del mundo se comprende a sí misma como la disolución de la imagen mítica del mundo" (1997, p. 14.). Se podría aquí tener la siguiente interpretación: el ser humano de hoy se busca a sí mismo, y en su soledad trata de personificar y magnificar los objetos, y estos son finalmente la herramienta para incorporar su propio existir en el mundo.

Además, aclara que el Romanticismo ha abierto un campo de nuevas investigaciones a esta situación. Al seguir esta senda el filósofo explica los conceptos de mito y razón a partir de los siguientes aspectos:

1. El mito es lo dicho, es la leyenda sobre las historias de dioses y su acción sobre los seres humanos. El mito se encuentra expuesto constantemente a la crítica y a la transformación. De otro lado, la imagen científica del mundo se caracteriza por hacerlo calculable y dominable mediante el saber que da el conocimiento, de manera que se reconoce que el mundo se ha transformado con la expansión de la civilización científico-técnica. Cualquier experiencia que no sea verificada por la ciencia se ve arrinconada en el ámbito no vinculante de la fantasía, de modo que tanto la fantasía creadora de mitos como la facultad del juicio estético ya no pueden erigir una pretensión de verdad.
2. La razón, como concepto moderno, se refiere a una conciencia pensante con el orden racional del ente. Gadamer trae en esta reflexión el concepto de *nous*, que en el pensamiento moderno corresponde al de la razón. Aclara, además, que la lógica tradicional de la razón es la facultad de deducir, de adquirir conocimientos a partir de conceptos puros sin auxilio de experiencia nueva.

Para la filosofía, entonces, será la racionalidad el aparato civilizador moderno, y en su núcleo central hay una sinrazón racional, una especie de sublevación de los medios contra los fines dominantes. Esta liberación de lo racional en su propio seno es lo que llamaríamos "técnica". Finalmente, se consideró que lo que la razón conoce como verdadero debe ser siempre verdadero, así que la razón debe poder ser siempre la que conozca lo verdadero. La verdad no sería accesible a los medios sensibles, a la técnica o a las artes.

De nuevo intentaré resumir lo que he señalado hasta ahora en esta indagación. Hemos comprendido con el estudio de la obra de Gadamer la importancia que reviste la hermenéutica para la comprensión de los problemas estéticos. El objetivo de estas lecturas en clave del diseño ha sido darle relevancia a la problemática de la experiencia estética y la experiencia histórica. Esta reflexión estructuró unas relaciones significativas para entender el concepto más amplio sobre la conciencia estética y la conciencia histórica, que finalmente nos condujeron a la reflexión sobre la experiencia racional y sensible ya explicitada.

Se encontró, también, que la experiencia sensible del lenguaje del diseño en su trayecto histórico hermenéutico concibió múltiples modificaciones en su sistema de significaciones. Estas significaciones se diferenciaron poco a poco en la historia de las relaciones objeto-sujeto-mundo a través de diversas representa-

ciones proporcionadas desde el mundo objetual del diseño. De este modo, se comprendió el porqué de la "vida del objeto". La lectura hermenéutica me llevó a entender cómo ha sido develado cada aspecto del cambio padecido por los objetos, a través de nuevas figuras metafóricas que expresan lo que fueron y lo que significaron, obras útiles o inútiles, funcionales o disfuncionales.

El lenguaje poético (o metafórico) del objeto me llevó a reconocerlo como obra de arte, entretejiendo paso a paso su historicidad. Se halló que la poesía (como práctica de la *poiesis*) es asumida para la representación de sus elementos más característicos o su estética, y le proporciona así a la creación objetual el carácter de "propio" de obra de arte que antes le era extraño.

Asimismo, he comprendido el sentido que contiene la textualidad del objeto estético, el cual me dejó entrever la importancia del acontecer de la cultura material como una experiencia hermenéutica originada en el diseño. Estoy convencida de la fuerza filosófica que antepone el lenguaje *poiético* del objeto. En conclusión, me queda claro que siempre en la historia de los objetos, la estética ha sido absolutamente relevante.

A partir del concepto de "juego" expresado por Gadamer, se aclaró la representación semántica de la textualidad objetual. Esta surge como juego dialéctico entre lo funcional y lo simbólico. Y como resultado de esta simbiosis hallamos la quinta y última tesis planteada por esta investigación: "una fusión de horizontes de comprensión común en la *poiesis* del diseño". Esta idea nos llevó a la siguiente conclusión: "el diseño es acontecimiento, es creación, nos une, nos permite compartir algo en común, porque el ámbito de la finitud es inagotable, trasciende la posibilidad de otra creación o de otro preguntar. El diseño es una cuestión siempre abierta, que permite varias respuestas: la creación. Esta particularidad en la expresión de su lenguaje material permite un camino común entre el diseñador y los otros". Finalmente, en las anteriores reflexiones nos quedó claro que el lenguaje hermenéutico es un tránsito, un horizonte en el que se relacionan el ser humano y el mundo.



Capítulo 4

Teoría hermenéutica del diseño

He sostenido que al hablar de diseño asociamos de forma intrínseca objeto, sujeto y mundo. Esta triada mantiene una relación circular en una búsqueda del bienestar del ser humano. Considero, además, que las implicaciones de la perspectiva hermenéutica del diseño estructuran el recorrido histórico-objetual a partir de tres elementos: uno diacrónico y sincrónico, uno epistemológico y otro hermenéutico. Estos elementos permiten una lectura de los objetos desde su evolución técnica, su adaptación morfológica y su sensibilidad estética, instrumentos que nos llevan a reconocer en los objetos la esencia misma del ser del ser humano dentro del mundo. La figura 1 (página siguiente) da cuenta de esto.

La perspectiva hermenéutica permite argumentar el diseño como una *scientia*: conocimiento y práctica para la concepción de objetos que se incorporan al proceso proyectual³⁶. El proyecto de diseño es una estructura coherente y sinérgica que tiene como fin la producción del objeto, que concluye con su comercialización como etapa final del proceso proyectual real.

Es importante anotar que, desde su concepción más elemental, los objetos se generan para proveer de armonía y bien-estar al ser humano. El objeto plantea soluciones para su deseo, comodidad y confort; finalidad intrínseca que rodea todo "diseñar". De esta manera, el objeto entra desde el principio de su exis-

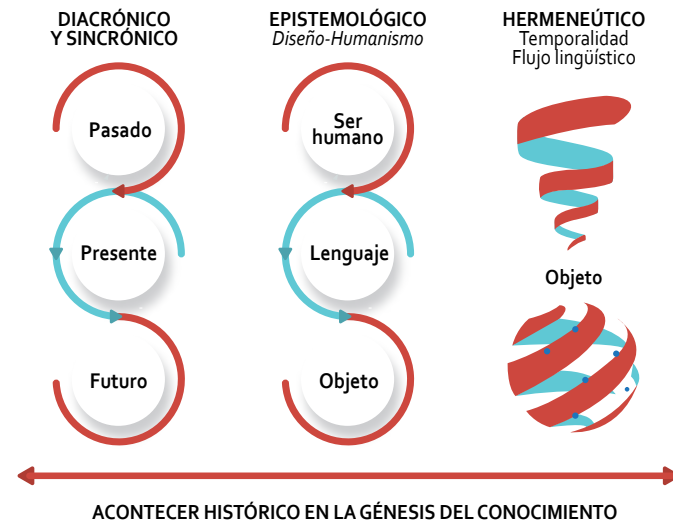
36 El proceso proyectual es el momento metodológico para la ideación y creación de los objetos.

tencia a una dimensión de artificialidad, en la cual el ser humano siempre ha mostrado que estará en función de adaptar y transformar todo lo que le rodea en busca del bienestar.

También hay que reflexionar sobre lo que afirma Buch: "Las raíces del diseño están unidas a las del objeto tecnológico", porque: "Los objetos tecnológicos son una especie de materialización o expresión de la cultura" (1999, p. 29.). Esto quiere decir que las materialidades creadas por el ser humano están dadas por un primer acto tecnológico en virtud de la resignificación de lo natural. Para su supervivencia, el ser humano ha transformado la naturaleza orgánica en una naturaleza artificial, su cultura material.

El ser humano entra en contacto con lo artificial en algún entorno, y se perpetúa en una interacción constante entre lo natural y lo artificial. En esa interacción, la transformación del mundo natural posibilita su existencia en una relación *enantiopoiética*,³⁷ relación en la base de la formación del mundo material-objetual. La artificialidad objetual se define aquí como modificación y transformación de lo natural en una "forma" dinámica a través del tiempo.

Figura 1. Estructura conceptual para la construcción de la teoría del diseño



³⁷ *Enantiopoiética* es la relación entre el ser humano y el ambiente, el término proviene de *enantio* = recíproco y *poiesis* = producción.

Para la comprensión e interpretación de esta artificialidad en el decurso del tiempo del objeto, propongo para la disciplina del diseño una lectura diacrónica y otra sincrónica, por medio de la racionalidad y sensibilidad hermenéutico-histórica, en las que se consideren tres racionalidades: lo racional, lo físico y lo sensitivo. Esta propuesta sobre la idea misma del diseño parte de la implementación de un modelo hermenéutico que permita construir poco a poco un acercamiento epistemológico para la teoría del diseño.

En virtud de la hermenéutica, entiendo cómo el objeto se acopla con el lenguaje, acoplamiento que provee las bases para construir una teoría que tome como punto de partida la experiencia entre el objeto, el sujeto y el mundo. Esta teoría muestra la textualización, representación y materialización de las ideas que generan la "rematerialidad" del objeto, en favor de la existencia del ser humano.

La importancia que se le da aquí al lenguaje se debe a que permite entender que los significantes culturalmente imputados son un segmento de la historicidad para la construcción básica de la teoría del diseño. Todas estas premisas permiten destacar de nuevo la primera tesis planteada en esta investigación, esto es, "la experiencia sensible de la racionalidad".

4.1. Percepción de la historicidad para el diseño

Al introducir la reflexión acerca de la historicidad del diseño, lo hago desde la idea que Heidegger plantea sobre "el desocultar que domina la técnica moderna, la cual tiene el carácter de un poner sentido a la pro-vocación" (Heidegger, trad. 1993, p. 85). El autor señala la forma como el ser humano ha usado la "técnica" como medio para poner en evidencia y percibir la "naturaleza", y ha llamado a esto "el desocultar imperante". El término "pro-vocación" es concebido por Heidegger como lo que acontece, de tal manera que descubre energías ocultas en la naturaleza, lo descubierto es transformado; lo transformado, acumulado; lo acumulado a su vez repartido y lo repartido se renueva al cambiar.

Así, descubrir, transformar, acumular, repartir y cambiar son modos del desocultar de la técnica. Esto explica por qué el ser humano ha estado constantemente en la búsqueda persistente de su bien-estar. El ser humano siempre ha observado la naturaleza como un reto. En principio la tomó como algo agreste que tuvo que intervenir para su supervivencia, después la abordó con placer al reconocer sus bondades y privilegios.

Encuentro pertinente en este punto ampliar la circunstancialidad de la existencia del ser humano, ya que esta se presenta como algo medular al desarrollar la percepción de la historicidad para el diseño. En esta era técnica el ser humano tiene un contacto con la naturaleza y todo su entorno, y así busca el “desocultar pro-vocante”, como lo menciona Heidegger.

En este capítulo ampliaré brevemente cómo el *homo* ha dado un papel protagónico en el tiempo al conocimiento en servicio de la técnica. Desde el *homo* más incipiente y precario, como el *homo habilis*, se ha dado un mayor reconocimiento del “estar en el mundo”. Luego encontramos el *homo-faber*, que re-significó la naturaleza y todo lo que le rodeaba, y encontró así que los resultados de su búsqueda no solo satisfacían sus primeras necesidades. Este *homo* vio que, al observar detenidamente la naturaleza, podía explorar mucho más allá de sus posibilidades inmediatas. Comenzó entonces a prestar una mayor atención y se dejó llevar por su intuición para intervenir la forma. Con esto consiguió llegar a la construcción de herramientas que lo llevaron al bien-estar con su entorno.

En sentido estricto, fue el *homo-faber* el que comenzó a crear objetos y a generar prácticas a partir de lo que el medio le ofrecía, y estableció así una extensión de su cuerpo (la herramienta) para facilitar su supervivencia. Es decir que tomó elementos de la naturaleza y les otorgó funciones para ayudarse a realizar actividades como la caza, lo que facilitó su alimentación y su abrigo (pieles para protegerse del frío).

Cuando las condiciones climáticas fueron cambiando, este primate, con inteligencia técnica, creó herramientas para labrar la tierra. Posteriormente, observó posibilidades en algunos materiales que le permitieron la creación de algunas herramientas más sofisticadas, y con ello se despertó la búsqueda por el dominio de su propia existencia. Luego encontró que, a través del auge del progreso técnico experimentado, su intervención en la naturaleza podía ser más provocadora, esto dio origen al *homo sapiens*.

El *homo sapiens* se transformará luego en un *homo* más “avanzado”, el *homo científicus*, que alcanza sueños casi imposibles de conquistar para los primeros primates. Este nuevo ser humano se convertirá en un *homo economicus*, y pasará mucho tiempo después a un *homo* cibernético y a un *homo* efímero. En todas estas fases han quedado rastros que dan cuenta del trayecto histórico de la humanidad.

Ahora bien, en el trayecto histórico objetual cada uno de los *homos* ha transitado por un acontecer histórico y ha sido caracterizado a partir de los acontecimien-

tos más relevantes del momento en que se encontraba. Cada uno de ellos está marcado además por cambios paradigmáticos, los cuáles siempre llevan a que el nuevo *homo* siguiente adquiera su rol a partir del conocimiento generado en ese momento; de esta manera se hace huella de los momentos significativos de su experiencia en el mundo.

El “progreso objetual” se encuentra caracterizado, entonces, por la huella que cada uno de estos *homos* ha puesto de manera material en la historia. Buch señala que “Los humanos somos seres biológicos, pero a la vez somos autores de los objetos que producimos, como especie, preexistimos a ellos” (1999, p. 21). Ahora bien, al teorizar la disciplina del diseño desde lo objetual, se debe tener en cuenta esa esencia técnica del ser humano. En algún sentido interesante al respecto, Gadamer comenta que “No hubo jamás meta que hubiera puesto fin a la historia, sino solo metas finitas de los seres humanos, los cuales se encuentran dentro de la historia. Esta es la verdad que proclama la conciencia histórica” (2007, p. 117).

En este fragmento se devela cómo el ser humano a lo largo de la historia ha sido un ser incansable en la búsqueda de su bienestar. Hay que reconocer que el ser humano, en su deseo por alcanzar quimeras, aún se hace la pregunta de si de cada conquista cumplió lo anhelado.

Ahora bien, hoy la formación del proyectista va más allá de una instrucción técnica. Como se ha precisado ya, el diseño es mucho más que una técnica o, dicho, en otros términos, es una *poiesis* más que una *techné*: todo objeto está transitado por la cultura y este a su vez genera un *ethos*. Esta concepción amplia del diseño muestra que la acción de diseñar, como la encargada de concebir la forma objetual, está evidentemente limitada por leyes perceptivas y por la estructura morfológica fundada en fenómenos físicos que permiten su materialización. Es decir que diseñar es una actividad conjunta generada por la experiencia sensible de su racionalidad y la instrumentación de un lenguaje de formas como medio de su experiencia, y en el que se busca explicitar la fusión de horizontes que el tiempo impone.

Al evidenciar la manera como se manifiesta la disciplina del diseño en términos de la experiencia del conocimiento del mundo, se hace necesario ampliar cómo los enfoques de formación para el diseñador se articulan con la práctica. Con la interiorización de los enfoques de formación se precisan métodos y metodologías para dar paso al proceso de elaboración objetual. Hay que aclarar que el desarrollo proyectual, columna vertebral en el aprendizaje del diseño, al elaborar ideas y materializarlas lo hace desde la conceptualización: momento en que

se da inicio al proceso de elaboración proyectual. Es en este momento en el que los enfoques son utilizados por el proyectista de acuerdo con su fundamentación adquirida en su proceso de formación, ya sea de forma aleatoria o, como lo propongo aquí de forma tríadica entre la heurística, la holística y la sistémica. A continuación, es preciso explicar al lector de dónde proviene la base conceptual de estos enfoques mencionados.

1. **Primer enfoque, el heurístico:** la palabra "heurística" viene de *heu* y *rein*, lo cual significa en griego "correr bien". Es aldeaño al método, que es *metá-hodos*, es decir "atravesar un camino". Como lo plantea Beuchot, la heurística ayuda a recorrer bien el camino metodológico, enseña a discurrir, pues esta es parte del método, la que lleva al descubrimiento. Es decir, el método tiene dos fracciones: la inventiva y la demostrativa.
2. **Segundo enfoque, el holístico:** la palabra "holístico" viene del término griego *holos*, que significa "todo" o "entero", alude a contextos y complejidades que entran en relación, ya que es dinámico. Para su comprensión, el todo y cada una de las partes se encuentran ligados con interacción constante. Por eso, cada acontecer está relacionado con otros acontecimientos, lo que produce en sí nuevas relaciones y sucesos en un proceso que comprende el todo. Una consideración abstracta de estas estructuras atiende a la forma como se relacionan entre sí las relaciones de relaciones, y así sucesivamente. La holística significa una concepción basada en la integración total frente al concepto de situación.
3. **Tercer enfoque, el sistémico:** la palabra "sistema" viene del *sunístánai*, que en griego significa "causar una unión", reunir, juntar. Como sugiere Capra (2000), comprender las cosas sistémicamente significa literalmente colocarlas en un contexto, establecer la naturaleza de sus relaciones (p. 47). Y, según Joel de Rosnay (citado por Buch, 1999) aclara que un "sistema" es un conjunto de elementos en interacción dinámica organizados en función de un objetivo (p. 123). Para ampliar el tema, Jean Louis Le Moigne (citado por Morin, 1996), plantea que hay un sistemismo vago y plano, fundado sobre la repetición de algunas verdades asépticas primarias (holísticas) que nunca llegarán a ser operantes. El sistemismo tiene, en principio, los mismos aspectos fecundos que la cibernética, y por ello las virtudes del enfoque sistémico son (p. 42):
4. Haber puesto en el centro de la teoría, con la noción de sistema, no una unidad elemental discreta, sino una unidad compleja, un "todo" que se reduce a la "suma" de sus partes constitutivas.

5. Haber concebido la noción de sistema, no como una noción "real", ni como una noción puramente formal, sino como una noción ambigua o fantasma.
6. Situarse en un nivel transdisciplinario que permite concebir, al mismo tiempo, tanto la unidad como la diferenciación de las ciencias, no solamente según la naturaleza material de su objeto, sino también los tipos de complejidades de los fenómenos asociación/organización. En este último sentido, el campo de la Teoría de Sistemas es, no solamente más amplio que el de la Cibernética, sino de una amplitud que se extiende a todo lo cognoscible.

Los anteriores enfoques implementados en el aprendizaje del proyectista facilitan el camino para obtener la práctica hermenéutica del diseño. Se ha mostrado que el diseño siempre involucra tres momentos. En un primer momento se parte de lo técnico-racional (experiencia evolutiva); en un segundo momento, de la morfología (experiencia adaptativa), en la cual la transformación continua de la forma genera una adaptación; y un tercer momento, de la conciencia estética (experiencia sensible) que genera una modificación a través del sistema de significaciones. Este momento es en el que se estructuran, conjugan y materializan las relaciones significativas.

De esta manera se da vida al objeto y se devela así cada rincón de sus accidentes y sus siluetas a partir de metáforas, en las cuales se expresa lo que son o lo que significan, en objetos útiles o inútiles, funcionales o disfuncionales. Los tres momentos planteados vislumbran la historicidad objeto-sujeto-mundo. Es importante aclarar que la teoría necesita de la práctica para entender su especificidad y complejidad. Esto también ocurre con la práctica del diseño. Es decir que su puesta en escena precisa de la teoría para ser materializada a través del objeto. A este respecto traigo de nuevo a colación la historia del *homo*. Todo proceso proyectual tiene como eje central para la consecución del objeto al "ser humano", en una triada objeto-sujeto-mundo. Hay que esclarecer que la evolución temporal del *homo* en cada momento de la historia ha mostrado que este se distingue por su aporte al conocimiento. Ahora bien, el ser humano a través del avance entre las técnicas y las tecnologías ha generado el acontecer del diseño, práctica que se enfoca en los objetos. Con su deseo de supervivencia, el ser humano siempre ha generado objetos para relacionarse con su entorno y garantizar así su estar en el mundo.

4.2. Ajuste y desajuste hermenéutico en el diseño

Hoy se da un cambio paradigmático en el aprendizaje de la disciplina del diseño. Es claro que su eje central de estudio es establecido por las identidades contextuales y culturales. Christopher Alexander se refiere al ajuste y desajuste en el proceso proyectual, el cual iniciaría con un esfuerzo por lograr el ajuste (*fitness*) entre dos entidades: la forma y su contexto (Alexander, 1986, p. 21). Y agrega que la forma es la solución para el problema definido por el contexto. A partir de este planteamiento es claro entonces que el diseñador se pueda mantener atento a los posibles cambios que le impone la cultura o el medio, y de este modo su trabajo se ajusta a los límites que condicionan la forma objetual en todo proceso proyectual.

Ahora bien, con la exploración y la continua búsqueda de soluciones se alcanza la coherencia objetual a la que se desea llegar; esta a su vez va a depender de la interrelación de las adaptaciones que el proyectista proponga, con lo que se busca un equilibrio en el desarrollo del proceso en el cual la relación forma-contexto se ajusta gradualmente.

A partir de lo anterior, se hace evidente que la forma es una parte del mundo exterior, y el contexto consiste en aquellas situaciones del mundo que imponen exigencias a la forma que se desea materializar. En este punto se comienza a dar un ajuste, en una relación circular en la que se presenta una aceptación mutua del desajuste posible. El diseñador, desde su formación, al comprender este proceso de ajuste y desajuste señala la transformación que se da entre ambos momentos en el proceso proyectual.

Para explicar estos dos momentos partamos de Llovet, quien también en su afamado trabajo *Ideología y metodología del diseño*, hace una distinción sobre las causas de la transformación en el campo del diseño. Llovet distingue el fenómeno del dinamismo y el cambio estilístico como inherentes en el diseño, y los identifica en tres momentos (1979, p. 119):

1. Los factores propios de la evolución de las series culturales estéticas,
2. Los factores derivados de las necesidades del mercado,
3. Los factores relativos a la inflexión de una función metasemiológica dentro del campo del diseño moderno.

La transformación objetual se da paso a paso a través de un horizonte histórico, acontecer que se ajusta y desajusta a partir de los factores determinantes involucrados en el proceso de diseño. Cuando se reconoce el horizonte histórico, se está en una situación de pre-comprensión. Esta situación conlleva la comprensión, que ubica al diseñador en un eje hermenéutico o matriz hermenéutica, lo cual permite formular un cambio paradigmático para la construcción epistémica del diseño. En esta re-construcción teórica cabe preguntarse ¿cuáles son las experiencias racionales y sensibles que se reconocen en el horizonte del mundo objetual? ¿Cómo se da el fenómeno de lo hermenéutico en el acto proyectual? ¿Cómo se identifican los distintos horizontes en el trayecto histórico-objetual en su ajuste y desajuste?

Para dar respuesta a estos interrogantes, en el marco de una teoría hermenéutica del diseño, hay que reconocer la experiencia como la plataforma del conocimiento humano; plataforma mediada por la razón y por la sensibilidad. Con esta idea, podemos ver cómo el ser humano es capaz de pensar, analizar y entender los fenómenos naturales y artificiales que componen el medio que habita, y en el que se da el “fenómeno de lo hermenéutico” como herramienta de comprensión. Otra forma de definir la experiencia es como forma bajo la cual el ser humano es capaz de adaptarse –ajustarse– al entorno, mediante la creación de un mundo a través de técnicas, a fin de lograr su supervivencia.

El mundo objetual posee en sí mismo una experiencia sensible. En el objeto está implícito un ajuste hacia la funcionalidad, que se ha venido a amalgamar con la esteticidad en un desajuste. Es decir que es patente que todo objeto goza de atributos más allá de sus características morfológicas que se ajustan a sus necesidades contextuales, y que a su vez se desajustan para ajustarse a la carga de valores estéticos –y significados– que están imputados por la cultura material a la cual pertenecen.

Los párrafos anteriores muestran cómo se da el fenómeno hermenéutico de ajuste y desajuste en el diseño a través del cual el ser humano, en su carácter de estar-en-el-mundo, ha conseguido la reinterpretación de los objetos para su supervivencia y comodidad. Hoy el diseño objetual es sometido a todo tipo de procesos industriales, su razón es transformada para dar respuestas inmediatas a los procesos productivos imperantes en la época, por lo que transforma de manera categórica el futuro del objeto desde su aspecto racional y estético.

El concepto de “horizonte” expresa una panorámica más amplia que debe alcanzar el que comprende. Esta premisa permite pensar e identificar los horizontes distintos en el trayecto histórico-objetual, por lo cual se accede a otras lecturas para establecer diferentes puntos de vista o, como dice Gadamer, “Ganar un horizonte quiere decir siempre aprender a ver más allá de lo cercano y de lo muy cercano, no desatenderlo, sino precisamente verlo mejor integrándolo en un todo más grande y en patrones más correctos” (1977, p. 375).

La aplicación de la hermenéutica a la disciplina del diseño se da a partir de la relación triádica receptor-obra-creador, acerca de la cual Bärdeke establece un símil con la triada usuario-producto-diseñador. En el diseño, este triángulo hermenéutico consiste en la interacción circular entre una obra (producto) de un creador (diseñador) y un receptor (usuario). Finalmente, se inicia la formalización (materialización) del proyecto resultado de la interpretación circular que se da en el desarrollo de la creación. De este modo es reconocible la aplicación de la hermenéutica en el diseño a partir del triángulo hermenéutico propuesto por Gadamer.

4.3. Elementos que estructuran la teoría del diseño

El flujo lingüístico que contiene el trayecto histórico-objetual no puede desconocer las relaciones Ser-lenguaje-mundo. Las formas objetuales generadas en el desarrollo de la cultura material se reconocen por su peculiar apariencia racional y estética: estas son entendidas a través de un flujo lingüístico en el cual son identificables como formas integradas al mundo, creadas por el ser humano.

Cada época en el trayecto histórico-objetual vislumbra tres racionalidades para la concepción objetual: lo racional, lo físico y lo sensitivo. Cada una de estas racionalidades se encuentra atascada por un flujo lingüístico. Considero que el trayecto histórico-objetual requiere, para su precisión, tres elementos metodológicos en torno a los cuales se estructura la construcción teórica para el diseño:

1. Un elemento diacrónico-sincrónico, o matriz epistémica, que a manera de contextualización histórica recorre unos momentos principales con el fin de plantear en el proyecto el pasado el presente y el futuro de un artefacto.

2. Un elemento epistemológico, en el que se articulan en triada el sujeto, los objetos y el mundo, hacia una relación diseño-humanismo, para permitir un repensarse del diseño desde diferentes campos del saber.
3. Un elemento hermenéutico, que explora desde muchas perspectivas las múltiples posibilidades que puede generar un objeto que, ubicado en diferentes contextos, genera nuevas formas de pensamiento.

Para analizar, entonces, un recorrido en el trayecto histórico-objetual, se establecen los siguientes pasos:

1. **Primero:** realizar un registro de acontecimientos relevantes que tengan relación directa con el ser humano y los objetos a partir de la diversidad de horizontes, una mirada que partirá de las pre-comprensiones del diseñador y las interpretaciones que arroje su proceso de indagación teórico-práctico. De esta forma se elaboran hipótesis y construcciones teóricas estructuradas y fundamentadas.
2. **Segundo:** elegir un instrumento para jerarquizar la información, una matriz epistémica que contenga los paradigmas predominantes de cada época del trayecto histórico.
3. **Tercero:** realizar una lectura hermenéutica para interpretar los paradigmas que diferencian cada momento histórico, a partir de las estructuras taxonómicas determinadas diacrónica y sincrónicamente en cada matriz epistémica evolutiva, adaptativa y sensible.
4. **Cuarto:** con los resultados anteriores, aplicar un modelo hermenéutico para precisar conceptos que fundamenten teóricamente el diseño, interpretaciones lógicas, empírico-analíticas, técnicas y científicas, a partir de las cuales el proyectista, de acuerdo con la lectura hermenéutica, construirá poco a poco una red de relaciones.

La estructura dinámica en que se presentan las relaciones de cada matriz determina un punto para hablar del diseño, a través de las características que presentan las matrices epistémicas (evolutiva, adaptativa y sensible), las cuales permiten una exégesis del diseño y, posteriormente, la construcción de los modelos hermenéuticos a través de los cuales se estructuran y organizan las discusiones teóricas sobre el acontecer del diseño en el mundo. El estudio y la revisión de conceptos a partir de la historia del conocimiento permiten estructurar y fundamentar la base teórica de los principios esenciales para la interpretación del modelo hermenéutico que plantea esta investigación.

4.4. Un modelo hermenéutico para el diseño

¿Qué es entonces un modelo hermenéutico del diseño? Es el resultado de la suma de relaciones que deja el estudio e interpretación de las matrices epistémicas: evolutiva, adaptativa y sensible del diseño. En la primera se aborda el desarrollo gradual del objeto con el que interactúa el ser humano desde el conocimiento y la artificialidad en una relación de racionalidad tecnológica; en la segunda, se interpreta la transformación y la configuración del objeto, determinado por las variables internas y externas, con relación a la morfogénesis material, y en la tercera, se aborda la dimensión emoción-socialización del ser humano y la materialización objetual con relación a la *conciencia objetual*.

A partir del conocimiento que arroja cada matriz, el modelo como tal permite definir los dominios del diseño, y de esta manera lo contextualiza para reconocer, desde sus paradigmas dominantes, las variables de análisis relevantes, y así entender el arte del proyectar a través de los objetos dentro de una temporalidad determinada. Para la comprensión del modelo hermenéutico que propongo, se explican a continuación las fases que le dan fundamento:

Primera fase: un modelo hermenéutico presenta criterios para identificar los paradigmas o acontecimientos más relevantes. Estos se dan en relación con:

1. **La etapa temporal:** cuál es el contexto (su situación histórica).
2. **Relevancia objetual:** cómo afecta la evolución del objeto.
3. **Dimensión humana:** qué *homo* (o condición humana) se identifica en cada época paradigmática.

Segunda fase: un modelo hermenéutico siempre va a establecer la relevancia de las relaciones posibles entre paradigmas dominantes y paradigmas secundarios que fundamentan los acontecimientos más significativos de cada época, en un sentido de dependencia o de correlación paradigmática del trayecto histórico objetual.

Tercera fase: un modelo hermenéutico identifica un paradigma que permite construir progresivamente la lectura de cada matriz epistémica, para que así se fundamente paso a paso epistemológicamente el diseño objetual.

Asimismo, para la construcción teórica del modelo hermenéutico se propone tener en cuenta lo siguiente:

1. Los principios conceptuales y teóricos se deben dar en forma unificada a partir de la interpretación de cada matriz epistémica. Esta lectura permite definir el objeto (artefacto), el sujeto (el *homo*) y el contexto (el mundo). Primero se hace una lectura desde la racionalidad técnica; luego desde la adaptación morfológica y, finalmente, desde su acontecer antropológico o cultural.
2. En la construcción de cada matriz epistémica, y sus distintos enfoques, se toma como punto de partida una mirada holística, en la cual el resultado de la primera lectura sea una visión retrospectiva y prospectiva del diseño.
3. Todo este proceso requiere una mirada holística, como se dijo anteriormente, mediante una metodología que identifique los métodos adecuados (tanto inductivos como deductivos), para que a partir de cada experiencia se produzca la interpretación; esto facilita en el proyecto la conceptualización teórica.
4. La forma dinámica en que se presentan las relaciones de cada matriz define el punto de partida para el diálogo hermenéutico. A partir de aquí se comienzan a definir algunos criterios sobre diseño, criterios que se fundamentan desde las características que arrojan cada una de las matrices (evolutiva, adaptativa y sensible). En este momento se da la construcción básica para la exégesis del diseño a través de modelos hermenéuticos.

Como mencioné antes, aquí se considera que el diseño es acontecimiento, es creación. El diseño nos une con el mundo, nos permite compartir algo en común, porque es inagotable, trasciende la posibilidad de otra creación o de otro preguntar. El diseño es una pregunta siempre abierta, a otra pregunta que permite otra respuesta: la invención. Esta particularidad en la expresión de su lenguaje objetual permite un camino común con los otros.

Creo que ha quedado demostrado que la teoría del diseño se construye sobre una base filosófica: epistemológica y hermenéutica, a partir de la cual puede señalarse que el diseño es una disciplina que se caracteriza como una racionalidad sensitiva y lógica.

En síntesis, he encontrado también que la práctica hermenéutica del diseño, a través de su trayecto histórico, reconoce la textualización, representación y materialización de las ideas que generan la "rematerialidad" del objeto en favor de la existencia del ser humano y que, posteriormente, acontece la relación con el mundo. Finalmente, este texto propone un modelo hermenéutico, un instrumento facilitador para la reflexión y construcción de la *epistemé* para el diseño.

5. Conclusiones generales

Planteé cinco tesis que originaron elementos conceptuales para fundamentar la experiencia del diseño en la cultura material, cuyo objetivo fue rescatar las implicaciones antropológicas, metafísicas y culturales del mismo. La exploración y el estudio detallado me permitieron demostrarlo de tal modo que se evidenció que el diseño es mucho más que una técnica o, en otros términos, que es una *poiesis* más que una *techné*, y que todo objeto está transitado por la cultura y este a su vez genera un *ethos*.

Demosté con el discurso la importancia que adquiere el lenguaje filosófico (hermenéutico) para la reflexión teórica del diseño. De la enseñanza recogida a lo largo de este trabajo registré asiduamente la forma como se fue emplazando para estar en sintonía con la propuesta filosófica de Gadamer, dejándome así llevar por los caminos que su pensamiento abría al paso de sus lecturas, las cuales me introdujeron progresivamente en un mundo de preguntas y, lo que es más significativo, con la posibilidad de dejarlas abiertas para que otras fueran llegando. Es decir, se provocó infatigablemente el sentido del pensamiento hermenéutico que, como ya expliqué en el transcurso de este escrito, es y será inagotable. La propuesta ontológica de Gadamer me encaminó continuamente hacia la pregunta sobre la metodología, que luego permitió profundizar poco a poco sobre cada una de las tesis planteadas. Posteriormente, se consiguió entrar en múltiples reflexiones para comprender las implicaciones hermenéuticas que acontecen en la disciplina del diseño.

Hallé entonces que este estudio permite comprender el diseño como una *scientia*, conocimiento que legitima la concepción de los objetos, que se logra a partir de su práctica hermenéutica, a través de una estructura coherente y sinérgica que tiene como fin la producción del objeto. A continuación, cito las cinco tesis sostenidas, argumentadas y fundamentadas en esta investigación:

1. Inicialmente, me encontré con la importancia que adquirió el lenguaje para el diseño, al entender que los códigos culturalmente estipulados son un segmento de la historicidad para la de-construcción básica de la teoría del diseño. Este hallazgo me permitió destacar la primera tesis planteada en esta investigación y que, además, fue presentada como la estructura básica para comprender filosóficamente el diseño, a saber, que hay una "experiencia sensible de la racionalidad". Los argumentos aquí formulados buscaron construir progresivamente un acercamiento epistemológico al diseño con un sentido teórico-práctico, en el que la unidad de la racionalidad y la sensibilidad marcó el eje para la construcción de una nueva escuela del diseño. Entendí que la filosofía siempre se ha ocupado de estudiar qué es el conocimiento, cuáles son sus límites y cuáles son sus posibilidades. Esta claridad me dejó como legado para el estudio del diseño las preguntas: ¿qué podemos saber en diseño? ¿Cuál es el alcance de nuestro saber? Y ¿cómo podrían ser sus límites?

2. Un aspecto importante fue encontrar cómo plantea Gadamer la racionalidad dialógico-experiencial e identificar la historicidad como punto fundamental en su enfoque hermenéutico de la racionalidad. Gracias a eso, se me facilitó comprender y destacar el diálogo que se ha establecido entre el ser humano, el mundo y su conocimiento técnico, una experiencia transformadora del mundo en la que el concepto de "fusión de horizontes históricos" referido al proyecto permite dimensionar lo práctico, lo racional, y lo estético-sensible para articular y fundamentar "el lenguaje como medio de la experiencia hermenéutica del diseño". Un punto para destacar en este proceso fue hallar en Gadamer su idea de lenguaje como medio de toda experiencia hermenéutica, en la cual el acontecer lingüístico muestra que solo a través de la tradición se hace posible la comprensión, en virtud de lo cual el fenómeno hermenéutico toma la forma de una experiencia del lenguaje.

3. Al referirme a la experiencia del lenguaje encontré que los conceptos, las ideas y las formas vienen a ser signos para la comprensión de las cosas en el mundo del diseño. Observo que el ser humano, además de la interpretación dialogante que se genera para su desenvolvimiento con "el otro", también interpreta "los objetos" que lo envuelven, y así los vincula constantemente a nuevas ideas y

explicaciones, por lo que se crean nuevos signos artificiales para la experiencia sensible (material) del lenguaje, en el que su discernimiento se dará como una redefinición de la realidad percibida. A partir de allí encontré que hay un "tacto artístico en la mirada sensible del diseño objetual".

A esta reflexión me ha trasladado Gadamer, ya que me dejó comprender el sentimiento artístico como un lenguaje interpretativo que se manifiesta bajo la forma de lo bello en toda la historia de la humanidad. Hallé entonces que los signos transmiten un sentir "significativo" al objeto, el cual se reconoce como "obra de arte", pues el diseñador le define su buen lenguaje, al esbozar su piel por medio de signos artificiales y simbólicos en actitud *poiética*. Cada una de las consideraciones y temáticas gadamerianas abrió progresivamente un mundo de posibilidades para *edificar una epistemé* para el diseño.

4. Este estudio abordó el vasto campo de apreciaciones hermenéuticas realizadas por Gadamer, lo que llevó a que la investigación diera una mayor claridad en sus acotaciones sobre el diseño, el cual –con en el advenimiento de las nuevas eras– siempre puede quedar sofocado y atribulado por todas las transformaciones políticas, económicas, sociales y culturales del nuevo mundo por venir. Todo esto envuelve la disciplina del diseño y la obliga a circunscribirse en una cultura material dinámica. En esta perspectiva surgió la necesidad de especificar en la historia reciente de la disciplina un "giro hermenéutico del lenguaje objetual".

La meditación de Gadamer sobre el tomar distancia me hizo evidente la exigencia que hace la hermenéutica respecto de la infinitud del saber. Se establecieron jerarquías sobre otros giros acontecidos, por lo que quedó claro que el giro hermenéutico atañe a la conversación, al interpretarse, y necesariamente converge en un comprender. La manera o forma para llegar al acuerdo en esa conversación hace evidente el giro que aquí se indica, el cual se asienta en la experiencia dialogal: conversar para aprender y comprender. El diseño lo expresa como una conversación abierta.

5. Al referirme al acontecer del ser humano en el "mundo de los objetos", volví la mirada a Gadamer, quien resalta una diferencia entre la conciencia de la historia efectual y la investigación de la historia efectual de una determinada obra, y me acercó al rastro que una determinada obra va dejando tras de sí, lo que hace explícito que el rastro es un tener conciencia de la obra misma. A partir de la descripción de cómo se realiza la conciencia de la historia efectual me percibí en una fusión de horizontes de comprensión común para la *poiesis* del diseño, ya que encontré que el acontecer histórico destaca la diferencia entre la verdad y

la razón teórica. Este punto adquirió aún más importancia para avanzar en la fundamentación de los intangibles del diseño. Como se mencionó en el transcurso de la investigación, las implicaciones antropológicas, metafísicas y culturales se presentaron como fragmentos para articular la idea de “vida de los objetos”, naturalizados desde la verdad (acontecer histórico), lo que deja claro que todo objeto es transitado por la cultura y genera un *ethos*.



Queda demostrado que, sobre el diseño, las representaciones del lenguaje se mueven entre la práctica racional y una estética sensible. Estas se articulan como lenguaje para desarrollar esquemas de pensamiento que comprenden e interpretan el diseño, en el cual la práctica hermenéutica se presenta como una “técnica categórica” de su exploración. Los objetos y las imágenes se constituyen como texto estético, como se mencionó anteriormente, ya que tienen la virtud de romper con ese esquema de la cotidianidad y captan nuestra atención: un objeto y una imagen que tengan la capacidad de conmover, escandalizar, reflejar, emocionar de manera única e individualizada. Un objeto o una imagen serán un texto estético mientras alguien en algún lugar los encuentre peculiares por su materialidad significativa o por el contenido que le atribuya.

En conclusión, Gadamer me ha dejado, con su estilo y su manera de conversar, una huella que dio vida a la pregunta por el sentido del diseño; me volcó hacia la hermenéutica como estrategia para comprender “lo otro”, con el fin de alcanzar en el proceso proyectual la claridad de la idea por enunciarse **y así teorizar sobre la representación objetual, porque** los objetos son lo arrojado al mundo en el arte del diseñar. Finalizo este escrito con la siguiente analogía sobre la “caja de música”. Esta nos puede mostrar, de una bella manera, la experiencia sensible de la racionalidad del diseño: al abrirse la pequeña caja, se acciona un mecanismo para que gire la bailarina que, ayudada por su estética, despierta y evoca sensaciones al ritmo de su movimiento. Al tiempo que esto ocurre, y mientras que se presencia el “espectáculo”, se descubre la racionalidad técnica en virtud de la cual se produce el giro inicial en su silueta.

Referencias bibliográficas

- Alexander, C. (1986). *Ensayo sobre la síntesis de la forma*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Acha, J. (1995). *Introducción a la teoría de los diseños*. México: Trillas.
- Arnaldo, F.J. (1990). *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el Romanticismo alemán*. Madrid: Visor.
- Arroyave, O. (2005). *El pensamiento débil ¿Un filosofar a medio camino?* Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- (2014) *El arte de la interpretación. La peregrina historia de la hermenéutica*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Beuchot, M. (2004). *Hermenéutica analogía y símbolo*. México: Herder.
- Buch, T. (1999). *Sistemas tecnológicos. Contribuciones a una teoría general de la artificialidad*. Buenos Aires: Aique.
- Bürdek, B. (1994). *Diseño, historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Capra, F. (2000). *La trama de la vida*. Barcelona: Anagrama S.A.
- Castoriadis, C. (2008). *Ventana al caos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A.
- D’agostini, F. (2009). *Analíticos y continentales. Guía filosófica de los últimos treinta años*. Madrid. Cátedra.
- Duque, Félix. (1986). *Filosofía de la técnica de la naturaleza*. Madrid: Tecnos. 309p.
- Ferraris, M. (2005). *Historia de la hermenéutica*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Fiske, J. (1984). *Introducción al estudio de la comunicación*. Bogotá: Norma.
- Gadamer, H.G. (1977). *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme.
- (1990). *La herencia de Europa*. Barcelona: Península.
- (1995). *El inicio de la filosofía occidental*. Barcelona: Paidós.
- (1996). *Mis años de aprendizaje*. Barcelona: Herder.
- (1997). *Mito y razón*. Buenos Aires: Paidós.
- (2001). *Antología. Salamanca: Sígueme*.
- (2001). *El estado oculto de la salud*. Barcelona: Gedisa.
- (2001). *Estética y hermenéutica*. 3ª. ed. Madrid: Tecnos.
- (2001.) *¿Quién soy yo y quién eres tú?* 2ª. ed. Barcelona: Herder.

- (2002). *Acotaciones hermenéuticas*. Madrid: Trotta.
- (2002). *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme.
- (2003). *Los caminos de Heidegger*. Barcelona: Herder.
- (2005). *La dialéctica de Hegel*. Madrid: Cátedra.
- (2007). *El giro hermenéutico*. Madrid: Cátedra.
- (2007). *El problema de la conciencia histórica*. 3ª. ed. Madrid: Tecnos.
- Garagalza, L. (2002). *Introducción a la hermenéutica contemporánea*. Barcelona: Anthropos.
- Heidegger, M. (1993). *Ciencia y técnica*. (Francisco Soler, trad.). Santiago de Chile: Universitaria. (Obra original publicada en 1954).
- (2002). *El ser y el tiempo*. (José Gaos, trad.). 10. Ed. Mexico D.F. Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1927).
- Hegel, F. (1991). *Estética II*. Barcelona: Península.
- (1993). *Lecciones sobre estética*. Madrid: Mestas.
- Juez, F.M. (2002). *Contribuciones para una antropología del diseño*. Barcelona: Gedisa.
- Kant, I. (2007). *Crítica del juicio* (Manuel García Morente, trad). Madrid: Espasa Calpe. (Obra original publicada en 1790).
- Langer, S. (1954). *Philosophy in a New Key*. Nueva York: The New American Library.
- Llovet, J. (1979). *Ideología y metodología del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Maldonado, T. (1998). *Crítica de la razón informática*. Buenos Aires: Paidós.
- (1997). *Vanguardia y racionalidad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Martínez Miguélez, M. (2010). *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. México: Trillas.
- Medina Cano, F. (2005). La dimensión del objeto. *Iconofacto*, 2(1), 127.
- Mendoza Martínez, V. (s.f.). *Hermenéutica crítica*. Recuperado de: www.razonypalabra.org.mx/ant-teriores/n34/vmendoza
- Mora, J. F. (2004). *Diccionario de Filosofía* (Tomo III/KP). Barcelona: Ariel S.A.
- Moratalla, T.D. (2003). La hermenéutica de la metáfora: de Ortega a Ricoeur. *Espéculo: Revista de estudios literarios*, 24(1). Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=667556>
- Morín, E. (1996). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- Ortiz-Osés, A. y Lanceros, P. (2006). *Diccionario interdisciplinar de hermenéutica*. Madrid: Deusto.
- Sanz Santacruz, V. (1991). *Historia de la filosofía moderna*. Pamplona: Eunsa.
- Saranyana, J.I. (1989). *Historia de la filosofía medieval*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Yepes Stork, R. (1996). *Fundamentos de antropología. Un ideal de la excelencia humana*. Navarra: Eunsa.

 Universidad Pontificia Bolivariana	SU OPINIÓN	
<p>Para la Editorial UPB es muy importante ofrecerle un excelente producto.</p> <p>La información que nos suministre acerca de la calidad de nuestras publicaciones será muy valiosa en el proceso de mejoramiento que realizamos.</p> <p>Para darnos su opinión, comuníquese a través de la línea (57)(4) 354 4565 o vía e-mail a editorial@upb.edu.co</p> <p>Por favor adjunte datos como el título y la fecha de publicación, su nombre, e-mail y número telefónico.</p>		



El presente libro está concebido como una herramienta para la reflexión epistemológica del diseño, y es fundamentalmente útil para apoyar cursos teóricos que se imparten sobre esta disciplina. El libro está construido y pensado a partir de investigaciones particulares recogidas durante varios años, lo que me llevó a gestar la idea de realizar un estudio que validara los supuestos teóricos acumulados. Al indagar y preguntar, apareció la hermenéutica como un instrumento articulador del lenguaje objetual para comprender el discurso del diseño. Con la hermenéutica asoma un padrino teórico sin el cual, a mi manera de ver, no hubiera sido posible reconocer la magia del lenguaje y de la estética para el diseño: Hans-Georg Gadamer. El filósofo alemán fue el eje vertebral y fuente de inspiración de este trabajo, por su manera de ver el mundo, por su elocuencia para deslizarse en el ejercicio hermenéutico y por su extenso conocimiento en la filosofía, lo que permitió direccionar cada una de las preguntas que habían surgido durante toda mi formación académica y porque, además, me demostró que las preguntas nunca terminan; las respuestas llevan siempre a otra pregunta.



ISBN: 978-958-764-660-3
<https://repository.upb.edu.co/>

