

Diseño, sistema productor de sentido

Gustavo Villa Camona.

Mg. en Estética.

Profesor Universidad de Caldas

Departamento de Diseño Visual.

lnvillac@disenovisual.com

Enviado Septiembre 05 de 2005.

Aprobado Octubre 10 de 2005.

Resumen

El diseño, pieza fundamental en los sistemas de producción, ha variado el rumbo hacia una nueva designación de sus productos, superando la proyectación objetual, introduciendo estrategias que impacten positivamente los sustratos culturales, reconociendo en ello la participación activa, determinante de los actores que en la actividad del diseñar se involucran: diseñadores, productores y público. Gracias a ello, las actitudes como la nuestra, empiezan a apreciar en el diseño un sistema productor de sentido, es decir, un sistema cuyos proyectos comprenden y dimensionan las trazas afectivas que reúnen a las personas en torno a algunas ideas generalizadas de realidad y devenir cultural.

Palabras clave:

Diseño, sistema productor, sentido, efectividad, afectividad, texto y contexto.

Abstract

The design, a fundamental piece in the production systems, has changed the path towards a new designation of its products, overcoming the objective projection. This was done by introducing strategies that positively impact the cultural substrates; recognizing the active participation, an essential part of the actors involved in the designing activity, such as designers, producers and the public. Due to this, attitudes such as ours have begun to appreciate design as a production system of sense. This is also saying that design is a system whose projects include and envision the affective intertwinements which gather people around some generalized ideas on reality and cultural happenings.

Key words:

Design, productions system, sense, effectiveness, affectivity, text and context.

Es indudable que la instauración del actual sistema económico internacional ha afectado los pilares sobre los cuales, hasta hace algunas décadas, se cimentaron los valores de la cultura occidental. La variación en las formas culturales centrales consolidadas progresivamente durante centurias, sumadas al posicionamiento de la actual tecnología, han terminado por instituir como algo normal la ruptura de las estructuras sociales, fenómeno que ocurre paralelamente al fortalecimiento de la denominada «cultura de la inestabilidad», según argumenta Norberto Chaves.

El estudio del devenir histórico revela que tal ruptura, en su acepción de superación de las obras humanas erigidas en un tiempo determinado, es una constante. Este fenómeno afectó directamente al trabajo especializado que en occidente dio origen a la artesanía, el arte y la producción iterativa, es decir, las formas de producción más difundidas; formas que no deben asumirse únicamente como sistemas de producción objetual, ruta de proyección y materialización de diversos productos, sino, a modo

de engranajes complejos a través de los cuales se hacen evidentes los dispositivos utilizados por cada sociedad en lo que respecta al manejo de su información y por ende de sus conocimientos. Es justamente esta interacción cultural, en la que todo proceder alcanza validez, la que sirve de base para designar dichos sistemas, como sistemas productores de sentido.

Un sistema productor de sentido puede definirse como el resultado de la sinergia constituida entre cuatro tipos de particularidades: topológica, temporal, demostrable-tangible e imaginaria-intangible¹. En otras palabras, estos sistemas establecen lazos que unen a los individuos en torno a ciertas ideas, sobre las cuales ha alcanzado el consenso un grupo humano que gira en torno a un concepto más o menos regular de realidad y cultura

La mutabilidad cultural socava la fe depositada en las rutas de producción, enseñanza y distribución de los productos; igualmente, contribuye a la transformación del sustrato social que se ve influenciado por los procedimientos utilizados para la comercialización, no sólo de bienes y servicios, sino también, de los argumentos que imprimen mayor movilidad a la dinámica, aparentemente irrefrenable, de la innovación, la actualidad, el progreso y el desarrollo técnico-científico; ejemplos de lo cual encontramos en la investigación médica, espacial, comunicacional, ingeniería militar, genética, entre otros.

Las renovadas alternativas de producción, fruto de la ruptura de estructuras sociales, pusieron en duda la veracidad, la bondad o la eficiencia de los sistemas anteriores, entendiéndolos como movimientos aquietados, no hallando lógico seguir los lineamientos instaurados por ellos. Los métodos, en general, son los primeros en ser afectados, por ejemplo en la enseñanza del diseño resulta bastante complicado

¹ Las particularidades señaladas hacen referencia a: topología-geografía, tiempo-época, argumentos y fenómenos verificables a través de la ciencia, por último, tanto a las construcciones gregarias o a las creencias particulares cuya existencia no admite discusión porque se desprenden de la arbitrariedad imaginaria, es decir, los fenómenos se revisten del sentido que cada persona les otorgue.

conseguir un sistema lo suficientemente eficaz que reúna plenamente parámetros de los métodos independientes, como el arte o la artesanía, sencillamente porque «las rupturas retóricas que allí vienen sucediéndose han conducido a cierta convicción generalizada de que, en este campo, toda normativa ha quedado disuelta»²; además porque el advenimiento de la «subjetividad» y la «creatividad»³, se esgrime como argumento único en el cual soportar la existencia de un producto (objetual, visual, comunicacional, etc), lo que contrasta con las acciones profesionales en donde el pensar procesos de diseño configura la actividad del diseñar, un escenario en el que se integran dos importantes registros: la verdad teórica (a priori), y el aspecto práctico-operativo (a posteriori)⁴.

Sumado a lo anterior, encontramos que las disciplinas que comparten el objetivo proyectivo como el diseño o el diseño urbano, responden a realidades definidas por sus entornos socioculturales. Redundamos en esta idea porque, aunque las fronteras económicas o tecnológicas aparezcan franqueadas, persisten otras que si bien no se imponen, tampoco desaparecen; tal vez lo más claro sea el proceder, en cuanto al diseño, de las comunidades que tienen como sistema productor la artesanía, las cuales no distinguen entre el «diseñar y el fabricar», distantes de las sociedades industriales para quienes los dos aspectos se encuentran claramente delimitados⁵; la polaridad resultante de este contraste no resta sentido a ninguno de los dos sistemas, no obstante subraya la fluctuación en lo que respecta a ritmos de producción.

Aun así, los sistemas existentes y pervivientes parecen compartir un punto común, la transición hacia una nueva consideración de lo que se ha denominado producto del diseño. Los resultados derivados de la actividad del diseñar propenden por el

² CHAVES, Nohberto. *Regla, estilo y época. El dilema de los referentes del diseño en una época "sin estilo"*. TdD. Temas de Disseny. Nº19. Edición: ELISAVA Escuela Superior de Diseño. Barcelona. Abril 2002. Director: Jordi Peiró.

³ En este punto se alude a la simplificación de contenido sufrida por ambos términos, y a la manifestación, a través suyo, de la afectación o afectación distante de cualquier compromiso reflexivo, desconociendo que ambos, afectación-conocimiento, determinan los grados de libertad individual evidenciados exclusivamente en la posibilidad de decidir y no en los resultados.

⁴ DUSSEL, Enrique. *Filosofía de la producción*. ED. Nueva América. Bogotá. 1984.

⁵ Cfr. CROSS, Nigel. *Métodos de diseño*. Ed. Limusa Wiley. México. 2002. Pág. 11 y 12.

mejoramiento de condiciones educativas, políticas, económicas, de salud, entre otras, es decir, favorecen el despliegue de una verdadera proyección que impacte positivamente en un sustrato sociocultural, superando con creces la elemental proyectación de un objeto.

Sin embargo, las diferencias entre sistemas productores de sentido no se limitan, por ejemplo, a la virtuosa ejecución del artesano de la arcilla o la madera de quien se dice que el plano previo del diseño reside en su mente, en su memoria ancestral; o la propuesta iterativa, encaminada a instaurarse en los meandros del flujo económico y comercial. El problema es un poco mayor, comprende al diseñador, al productor y al público, ya que en la genealogía objetual su correlación con los individuos, se considera, es lo que verdaderamente permite dilucidar el carácter industrial o artesanal de un grupo humano.

A esta sazón, no se puede desconocer que, de la operatividad objetual se desprenden alternativas de interrelación individuo-objeto no corroborables, entre ellas, la arbitrariedad en la adecuada utilización de los productos por parte de los usuarios, o la satisfacción de cierto tipo de necesidades inscritas en los niveles psicológicos, como productos social e ideológico⁶. Gracias a lo anterior se puede establecer que las condiciones del mundo inmediato de los individuos, el contexto, ayuda a designar las categorías bajo las cuales serán ubicados los resultados del diseño.

Apoyados en los argumentos de Enrique Dussel, diremos que las sociedades industriales encajan perfectamente en la dinámica de ruptura y movilidad. Sus construcciones están cobijadas por el sino de la mano de obra altamente calificada, por la mutación acelerada, por el mercado ávido, expectante, y por la caducidad del modelo del objeto, aunque los mecanismos o circuitos no cesen de cumplir su ejercicio operacional.

⁶ RODRÍGUEZ MORALES, Luis. *Para una teoría del diseño*. El Tilde. Pág.55 y siguientes.

Por el contrario, las comunidades artesanales, o mejor, lo que sus integrantes esperan de un producto artesanal es otra claridad, es decir, que su función, su modo de utilización se traduzca de forma simple, similar a como lo hacen los materiales integrados en su génesis; igualmente, que posean cierta pericia para vencer el tiempo, que no se encuentren regidos por la obsolescencia y, por tanto, la inversión económica se transforme con los años en una construcción afectiva, bien porque en ella se funden tradiciones o porque se pueda legar como algo antiguo, un constructo superviviente en el tiempo que, no obstante, puede seguir siendo utilizado.

La somera descripción del panorama de estos sistemas, no indica la aceptación incondicional de alguno; más bien, nos permite recordar que en contextos inmediatos como el nuestro, la construcción positiva y programática de sistemas de producción ha de verse afectada por los proceder es excesivamente vernáculos, no sistemáticos, lo que invariablemente nos conduce hacia ese carácter bajo el cual, desde las últimas décadas del siglo anterior, se define la naturaleza cultural local; particularidad que reconoce en nuestras maneras de proceder, la fusión, lo híbrido, lo imbricado o la mixtura.

Una vez avistados estos dos extremos podemos admitir que, contrario a como ocurrió en la vigencia de los anteriores sistemas productores de sentido, los aspectos que en la actualidad rigen nuestra relación o aceptación de los productos son diferentes, difusos y ocasionalmente confusos. A este respecto, podría hablarse del afianzamiento de cierta moral (en su acepción de patrones para la convivencia), extendida a partir de los mecanismos desplegados para establecer cercanía con nuestros iguales y con las cosas; aquello que Baudrillard denomina, en «El constreñimiento de la compra»⁷ efectivamente moral, asociada a los modos contemporáneos, entre ellos el crédito, merced a los cuales las personas se hacen con los objetos, dejando al descubierto algunas trazas afectivas, las cuales se ubican generalmente sobre las realidades efectivas, inherentes a la «función» del producto adquirido; este tipo de acciones

⁷ BAUDRILLARD, JEAN. *El sistema de los objetos*. ED. Siglo XXI. 15ª Edición.

son entendidas comúnmente, como despliegues para satisfacer las necesidades gestadas en el juego liminal o subliminal de la publicidad y por ende en nuestra actitud, los individuos aparecen (erróneamente) como figuras engañadas o dueñas de un discernimiento infortunado, por ceder ante las tentaciones de los mensajes publicitarios proyectados masivamente.

La compulsión de acumular, de coleccionar, de comprar, garantiza la prosperidad inmediata, esta excesiva confianza en los postulados progresistas contrasta con otros argumentos en donde la nostalgia histórica y cultural, ronda a las producciones cuya génesis se encuentra en otros sistemas productores de sentido. Atendiendo a estas últimas palabras, se hace posible recordar que, ajeno a las especificidades del sistema, sus distintos productos pueblan el escenario humano, en donde son envueltos por una atmósfera comunal e individual que permite la conformación de esferas cuyo sentido no puede ser corroborado plenamente, transacciones que áreas del saber, como el arte, denominan universos imaginarios.

El entrecruce de argumentos objetivos e imaginarios devela el pensamiento, los saberes y los lenguajes de las colectividades a las cuales se encuentran integrados. La contemporaneidad ejerce su efecto de ruptura sobre el sistema tradicional; primero lo hace en la educación y en la industria, posteriormente pone sus ojos en la modificación del actuar de las comunidades, sirviéndose para ello de los programas de adecuación tecnológica, de la inserción a las bases de información, de la actualización del mayor número de aspectos cotidianos.

Estos postulados necesarios y obligatorios, no soslayan el proceder práctico catalogado como tradición. Es así que en la variación del pensamiento colectivo, en el trayecto que le acerca a la expansión tecnológica contemporánea, se hace imperiosa la presencia de ciertos rasgos enraizados en la herencia, porque de otra manera las bondades de la contemporaneidad serían distantes e inaccesibles para un gran sector de la sociedad; en otras palabras, los sistemas productores no desaparecen totalmente,

no se pueden suplir de tajo; los productos actuales aunque preponderantes, deben esforzarse para poder adaptarse al devenir de las comunidades; los nuevos sistemas productores poco impacto alcanzan si antes de posicionarse no consiguen revestirse de sentido, si en vez de optar por la sustitución a ultranza, previamente no se reconcilian con los métodos y los constructos gregarios, a los cuales tiene por objeto suplir.

En conclusión diremos que la actividad del diseño trasciende el mero ejercicio proyectivo de objetos. Hoy resulta claro que cada artículo referido exclusivamente a su forma parece, cada vez más, resultado de la inercia proyectual de un pasado reciente, cuya génesis si bien procede del saber profesional, también se refleja en alguno de los miles de catálogos de objetos; por ello, desde el diseño se impele a trabajar con los valores que las comunidades otorgan a las diferentes situaciones de su cotidianidad, de modo que esas trazas afectivas, sean traducidas en proyectos de gran envergadura desde donde se potencie el desarrollo en sus niveles cognitivo, económico y social, de este modo al diseño como sistema productor, se le reconocerá, al menos en nuestro contexto inmediato, ese valor agregado que en la actualidad se mantiene como algo difuso.

Bibliografía

TdD. Temas de Disseny. Nº19.

Edición: ELISAVA Escuela Superior de Diseño.

Barcelona. Abril 2002. Director: Jordi Pericot.

DUSSEL, Enrique. *Filosofía de la Producción*. Editorial Nueva América. Bogotá, Colombia 1984.

GONZÁLES RUIZ, Guillermo. *Estudio de Diseño*. Emecé Editores. Buenos Aires, Argentina. 1994.

RODRÍGUEZ MORALES, Iuis. *Para una Teoría del Diseño*. Universidad Autónoma de Azcapotzalco. Ed. Tilde. México, México. 1990.

BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. Siglo XXI editores. XV edición. México. 1997.