

El Diseño

una apuesta discursiva

Alejandro Tapia M.*

En palabras de Jean Baudrillard, la civilización ha generado un amplio y complejo entorno a partir de la producción y circulación de los objetos. Estos objetos, concebibles como entidades de una estructura inmensa (incluidas las especies extinguidas o híbridas) sólo puede ser equiparable a la fauna natural, constituida intrincadamente por un sistema de especies, por lo que podemos hablar de una nueva naturaleza (los objetos de la civilización) superpuesta a la naturaleza original y en competencia con ella.¹

La dicotomía entre naturaleza y cultura es uno de los aspectos problemáticos de la civilización que ha generado un constante proceso de elaboración conceptual mediante el cual las sociedades deciden su entorno. Las producciones encarnan y significan en este proceso el modo en que son concebidas las organizaciones colectivas, son la materialización del orden social, pues si la naturaleza está dada originalmente, la cultura es siempre un proyecto construido que define a partir de las formas producidas el lugar que se asigna a los seres sociales.

Es por ello que el objeto de la civilización, supeditado a la relatividad histórica, sólo puede ser comprendido mediante el restablecimiento de los contenidos procurados como tales en los discursos adop-

tados para significar tal o cual idea de la civilización, en los cuales la naturaleza incluso queda subordinada a la codificación que hace de ella una sociedad.

Desde esta perspectiva, el diseño puede ser acotado como una disciplina que se procura a sí misma una reflexión autónoma sobre las variables de este proceso, codificando y haciendo explícitos los procedimientos formales que considera necesarios para el desarrollo de la civilización. Es evidente que, tratándose de configurar formas que “hablan” necesariamente de la conformación social, el diseño no puede quedar exento de las contradicciones propias de una época y una cultura.

Sin embargo, podemos advertir que esta modalidad, que consiste en pensar de un modo autónomo (y teorizar) los paradigmas morfológicos de las entidades producidas (lo que da su razón de ser al diseño), es en sí misma de factura reciente y debe su posibilidad al orden social impulsado a partir de la revolución industrial y a la codificación final que ha hecho de sus prácticas el presente siglo.

Esto quiere decir que las prácticas humanas relativas a la producción de los objetos no son suficientes para definir la especificidad del diseño, pues éste depende de la facultad históricamente desarrollada de generar una disciplina que dé cuenta de la prefiguración, la formalización y el uso público de sus objetos, razonamiento que concluye con la producción de entidades cuyas soluciones deben entenderse finalmente como controladas, reflexionadas y cultivadas en sí mismas.

Tendríamos que advertir entonces una consecuencia ulterior: la distinción entre el diseño y las otras prácticas culturales (el trabajo manual, la labor científica, la artesanía) es señalada y establecida por una diferenciación simbólica, pues separa tácitamente un cierto estatus de las actividades, con lo que establece a su vez un sentido distinto de su producción frente a la sociedad. En un sentido estricto, el diseño inaugura paradigmas morfológicos que instituyen una nueva relación entre el objeto y el usuario, cuyo reconocimiento necesita ser legitimado para hacer posible el estatus que el diseño se confiere a sí mismo.



Figura 1

* Profesor-investigador del Departamento de Teoría y Análisis.

¹ J. Baudrillard, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1981

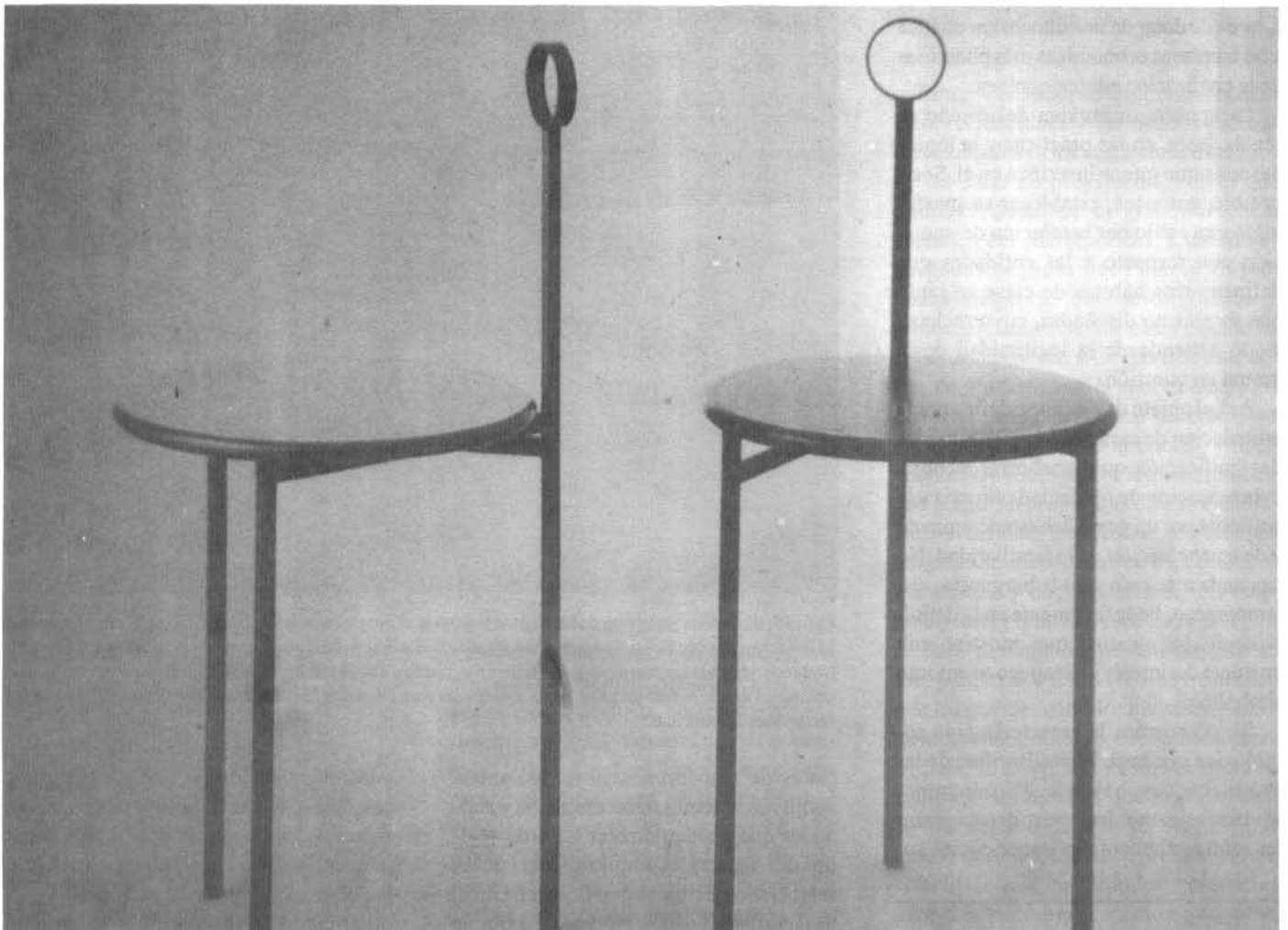
Tal es la apuesta social de los diseñadores. Se trata, desde luego, de una procuración que aspira a ascender en el orden social, pues las marcas de distinción son a su vez (simbólicamente) una generación de sentidos en busca de legitimidad que se presentan como divisa de los gustos sociales con la forma de estilos, de facultades “plásticas”, “creativas”, o “funcionales”, es decir, adecuadas a la más alta de la apropiación cultural y a un modo más refinado del consumo.

Desde luego, la idea del diseño como aplicación de criterios racionalmente pensados para potenciar las cualidades sintácticas o pragmáticas de esta segunda naturaleza producida (desde una lámpara hasta una edificación) no alcanza a

definir lo que, en términos simbólicos, significa socialmente esta nueva relación, pues es evidente que el diseño es una objetivación del mercado de los gustos, de los hábitos estéticos, de las marcas conferidas a distinguir condiciones de clase, por lo que el diseño no puede ser entendido únicamente como una procuración de eficiencia (ergonómica, retórica, espacial, etcétera.).

Las producciones que son resultado del diseño pueden presentarse, desde las ópticas originarias como las de la Bauhaus, como la neutralización de los discursos adheridos al diseño desde otros campos, pero esta neutralización se vuelve a su vez la expresión de la estandarización social, el símbolo de un nuevo proyecto cultural con alcances interna-

cionales, aunque cuestionado y desconstruido después por las tradiciones regionales y las ideologías no supeditadas a la racionalidad funcional. Sin embargo inaugura un paradigma, que consiste en dar una dimensión prodigiosa a “la modernidad, la funcionalidad, la técnica, la iniciativa y el progreso” como único conjunto expresivo, “que ya no es una medida ética sino un símbolo que quiere representar lo menos posible” dando a la primera época moderna la intención de presentar “una civilización que agrupa razas tan diversas, en las que la sangre divide pero la inteligencia une; heterogénea, pero ansiosa de la homogeneidad; lleva a poner el acento en la cualidad impersonal de la inteligencia y de la investigación, en una especie de *pool* universal



Figuras 1 y 2. El diseño de los objetos se hace sentir como producto de una competencia específica en el “estilo”. Su discursividad poética (entendida como adhesión al gusto legítimo) se sintetiza con su función; ésta última, como se aprecia, no se agota en lo ergonómico sino que *elige* también a un usuario diferenciado. El público otorga un reconocimiento implícito a estas condiciones cuando dice: “es el tipo de muebles que aparecen en los libros de diseño moderno” (apreciación de una ama de casa).

de las teorías y de la razón.² Proyecto este que, aun cuando entró en crisis, tanto metodológica como formalmente, no evitó el subsecuente proyecto contemporáneo que, mirando todavía al futuro, inscribe aún las más altas esferas del diseño hacia la exaltación de la modernidad globalizadora; una expansión discursiva del diseño que propicia incluso la “producción comercial de un kitsch desenfrenado, en la cual la teorización de un retorno a la decoración se utiliza y se absorbe dentro de un gigantismo comercial de formas gratuitas”³ y masivas, desplegada a través de la enorme maquinaria tecnológica.

Ubicado en este contexto, el diseño apunta en su conjunto a establecer una apuesta discursiva global, que confiere a sus formas tanto tipográficas como arquitectónicas, urbanísticas como objetuales, la tarea de dotar de una dimensión estética a las empresas económicas más poderosas de la civilización contemporánea.

La apuesta discursiva del diseño se revela, pues, en las prácticas y la lógica del consumo que se inscriben en él. Sería posible, entonces, establecer su morfología y su estilo por la relación de oposición con respecto a las entidades que definen otros hábitos de clase en tanto que formas no diseñadas, cuyo rechazo tácito depende de la legitimidad de la norma en cuestión.

Así, el objeto de diseño se define por la articulación de carácter formal de un plus de significación, que hace borrar del objeto la sensación de necesidad primaria y la sustituye por un gesto de distanciamiento y de emancipación de la familiaridad. No hay nada más caro para la burguesía contemporánea, líder finalmente en la definición de los gustos, que mostrar con aparente desinterés y desapego su entorno simbólico.

Si recordamos la caracterización sociológica que hace Pierre Bordieu de las producciones hábitos de consumo, los bienes culturales “permiten expresar las más fundamentales experiencias so-

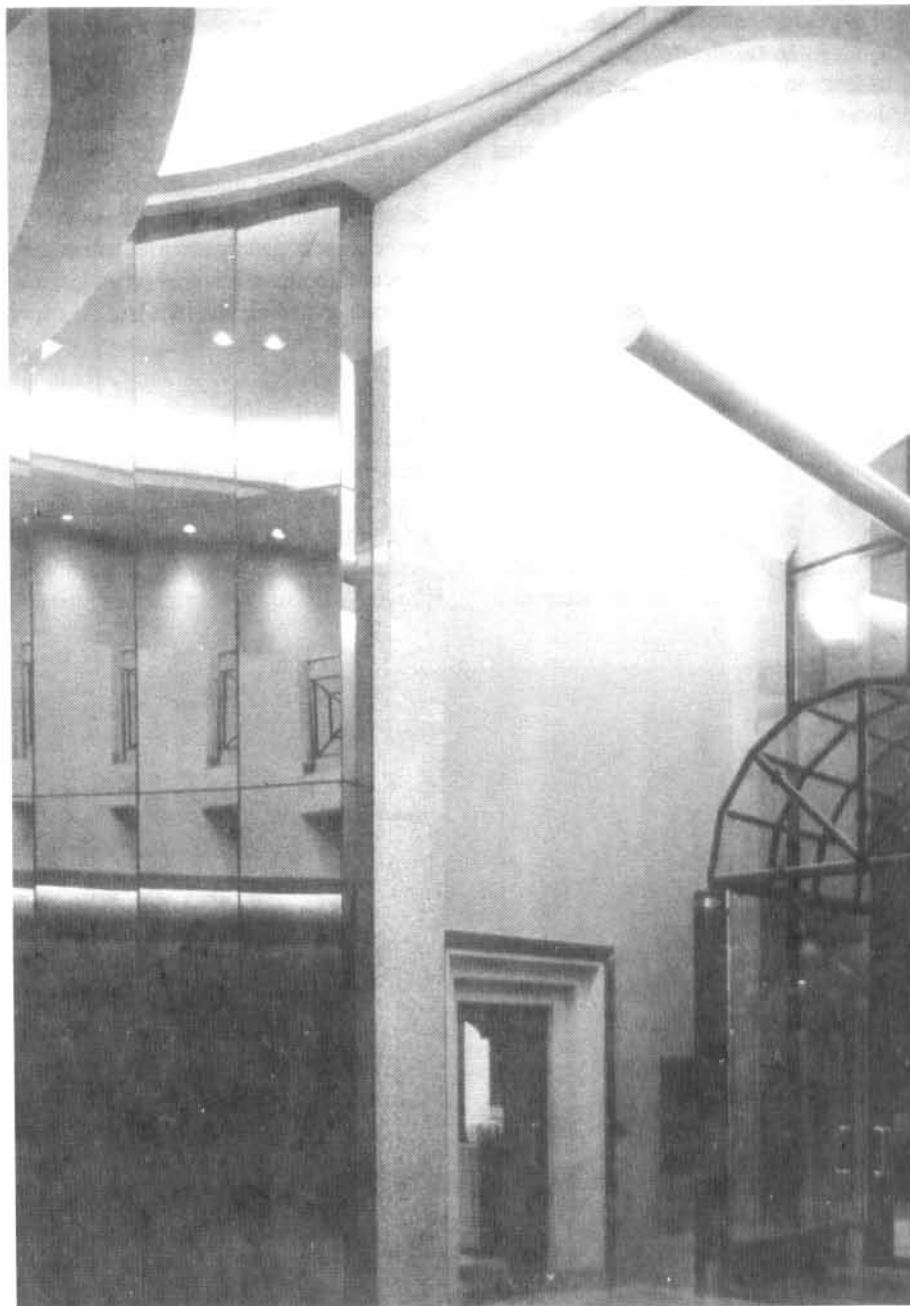


Figura 3. El carácter y el gusto de los objetos legítimos se continúa en la atmósfera del estilo arquitectónico. Se debe entender que los espacios y acabados han sido elaborados desde una perspectiva específica del diseño, estableciendo un orden narrativo que se refiere a sí mismo y a su propia higiene como muestra de refinamiento. Dentro del diseño actual juega un papel importante para tal efecto la idea de la construcción a partir de las variaciones geométricas.

ciales de una forma casi tan completa como los sistemas más complejos y refinados que pueden ofrecer las artes legítimas”⁴ Esto es, el amplio sistema de las selecciones formales que florecen con el desarrollo del diseño podría describirse como un complejo andamiaje discursi-

vo, compuesto por las variantes estilísticas, pero cuyas significaciones están siempre determinadas por el papel que juegan en tanto que materialización de las distinciones sociales.

El estilo, como en las artes, es una apuesta del diseño que tiende a presentar esa voluntad de forma como necesidad expresiva o funcional. Incluso los estilos que se pretenden más neutros (los mobi-

² Bianca Bottero, “Estilo internacional y movimientos nacionales”, en *La cultura del 900*, Vol.5, México, Siglo XXI, 1985, p. 64

³ *Idem*, p. 67

⁴ Pierre Bordieu, *La distinción*, Taurus, Madrid, 1991, p. 223

liarios que se configuran para no *hacerse notar*, la arquitectura impersonal y silenciosa, las imágenes destinadas a situarse como un *descanso* de la mirada) son un signo de distinción. Bordieu sustenta lo anterior al afirmar que el universo de los bienes, espacios de preferencias del gusto “como universos posibles estilísticos existen” parece estar predispuesto a “expresar las diferencias sociales (fenómeno de desplazamiento) porque la relación de distinción se encuentra objetivamente inscrita en él y se vuelve a activar, se sepa o no, se quiera o no, en cada acto de consumo, mediante los instrumentos de apropiación económicos y culturales que la misma exige”.⁵

Recordemos también que el desplazamiento supone una homología estructural entre la estratificación social y los gustos estéticos, aunque a veces esta homología se presente de un modo irrecognocible, debido a que las relaciones de poder que la cultura ejerce tienden a presentarse, transfiguradas, como relaciones de sentido.⁶

Podemos hallar en el diseño esa tendencia señalada por Bordieu según la cual la civilización actual define al estilo legítimo como producto de un distanciamiento estético frente al objeto, separado de la tentación ética a reconocerse en él (es decir, estableciendo una relación sujeto objeto claramente distanciada), lo que evita la narración del *pathos* cultural como parte del enunciado del diseño, pues éstas caracterizan al gusto vulgar, frente al cual aquél se define. Este distanciamiento estético exige del usuario una disposición estética, entendida como la facultad de adecuar su gusto a la norma legítima, la cual pone a prueba el capital cultural y mide su cercanía con el poder, simbólicamente representados en los bienes ya reconocidos.

Al parecer, pues, no puede pasarnos desapercibida esta facultad discursiva del diseño, pues su competencia y rendimiento simbólico están potenciados en su morfología, y ésta no puede caracterizarse sólo por su función práctica. Articular en la teoría del diseño esta dimensión de

⁵ *Ibid.*

⁶ Bordieu, P., “Sobre el poder simbólico” (trad. Eduardo Andión) en *Actes de la Recherche*.

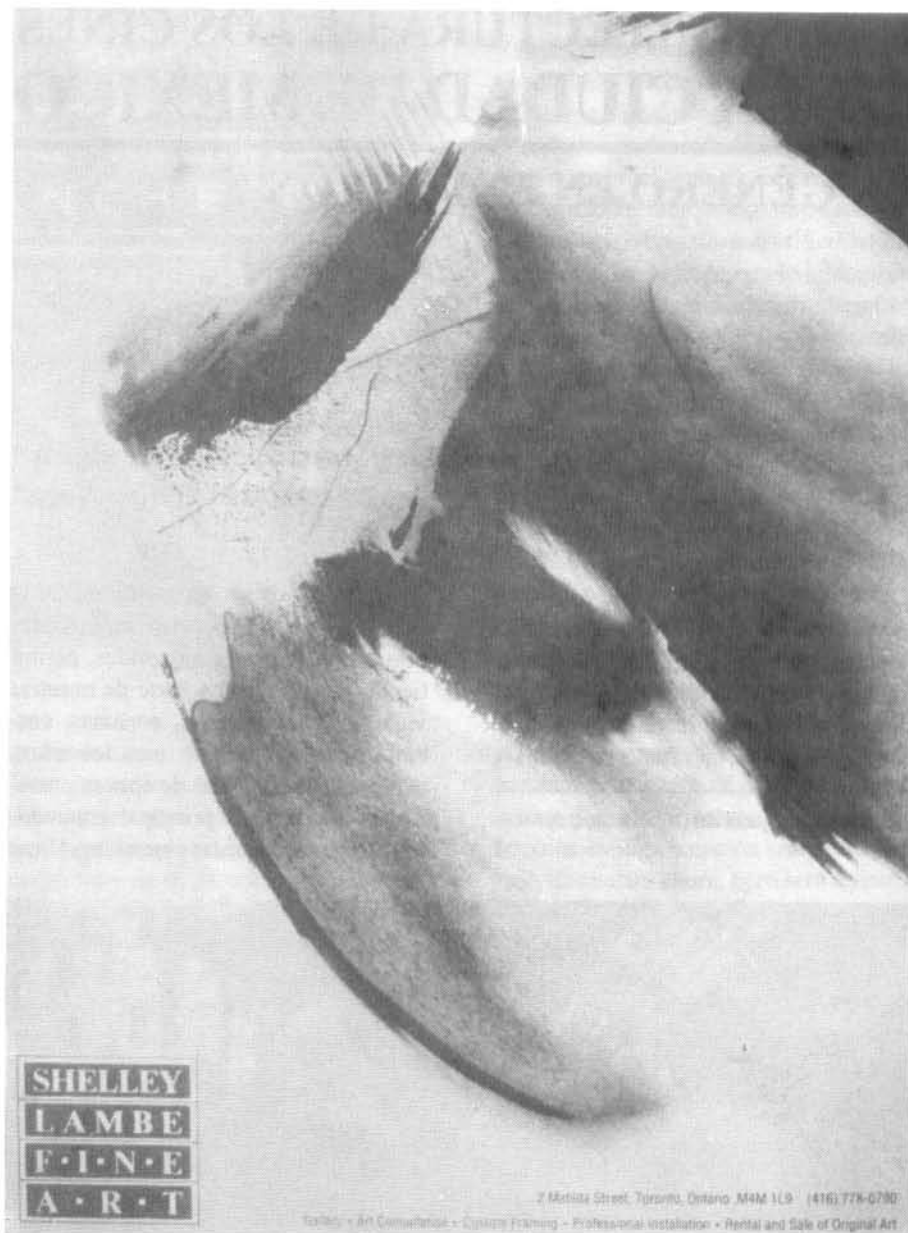


Figura 4. En la definición social del estilo legítimo la divisa principal es la noción del “distanciamiento estético”: la lejanía con respecto al objeto, el sesinterés y el rechazo a la figuración son en este sentido un instrumento de distinción. En este cartel el diseño toma a su cargo esta discusión justamente refiriéndose al arte (Fine Art) a través del gesto plástico abstracto que define a la pintura moderna desde principios de siglo. Es un mensaje dirigido a los que han aprendido a reconocer “los signos de lo admirable”

las formas traerá como consecuencia el establecimiento de un sistema de signos, los cuales, inscritos en las entidades del diseño, significan, más que el estado actual de segunda naturaleza cultural de la civilización, las distinciones y oposiciones que se dan dentro de ella como expresión de las diferencias sociales. Si revisáramos el universo de las formas posibles articuladas en esta cultura, ad-

vertiríamos también la convivencia de distintos proyectos de civilización que objetarían la preeminencia de un único proyecto global en constante progreso.