

La semiótica en el estudio de los objetos de diseño

SEMIOTICS IN THE STUDY OF THE DESIGN OBJECTS

Artículo recibido el 01 de julio de 2013 y aprobado el 10 de diciembre de 2013

Iconofacto · Vol. 9, Nº 13 / Páginas 106 - 122 / Medellín-Colombia / Julio-diciembre 2013

Francisco Espinel Correal. Es diseñador industrial de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Magíster en Semiótica y especialista en Docencia Universitaria de la Universidad Industrial de Santander, en Bucaramanga, Colombia. Máster en Nivel Superior en Prevención de Riesgos Laborales, especialidad en Seguridad en el Trabajo de la Universidad Politécnica de Cataluña de Barcelona, España. Profesor titular de planta en la Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Colombia. Director del Grupo de Investigación en Ergonomía, Producto y Significado (GEPS); además, pertenece al grupo de investigación de Cultura y Narración en Colombia (CUYNACO) de la Escuela de Idiomas de la misma universidad. Los campos de trabajo giran alrededor de la ergonomía física y la semiótica de los objetos. Correo electrónico: fespinel@uis.edu.co

Gonzalo Ramírez Gómez. Diseñador industrial y magíster en Semiótica por la Universidad Industrial de Santander (UIS), profesor adscrito al programa de Mercadeo y Publicidad de la Universidad de Santander (UDES), miembro del grupo de investigación CIMEP, Centro de Investigación de Mercadeo y Publicidad; profesor del programa de Diseño Industrial de la Universidad Industrial de Santander, miembro del grupo de investigación CUYNACO, Cultura y Narración en Colombia, maestría en Semiótica, UIS. Actualmente adelanta estudios de doctorado en Currículum, profesorado e instituciones educativas con la Universidad de Granada, España. Correo electrónico: gonzaramirezg@yahoo.com

RESUMEN: El estudio de los objetos de uso desarrollados desde el diseño industrial representan un trabajo inter y multidisciplinario; para esto se requiere de la observación de la experiencia acumulada a partir de los primeros conceptos de prestigiosos representantes de la teoría y la práctica de la semiótica, hasta los más recientes en el campo de la teoría proyectual. Este trabajo de revisión tiene como objetivo la exploración y reseña diacrónica de los principales protagonistas y obras relacionadas con el ámbito del diseño de objetos de uso, desde la perspectiva teórica de la semiótica estructuralista perteneciente a la Escuela de París.

PALABRAS CLAVE: diseño industrial, semiótica, objetos de uso, cultura, comunicación.

ABSTRACT: The study of use objects developed in industrial design represent an inter and multidisciplinary effort; for this end, the observation of accumulated experience ranging from the primary concepts of prestigious representatives of the theory and practice of the semiotic discipline, to those most recent in the field of projective theory, are required. The objective of this summary work is the diachronic exploration and review of the leading principles and related works within the scope of the design of use objects, from the theoretical perspective of the semiotic structuralist pertaining to the Paris School.

KEY WORDS: industrial design, semiotic, use objects, culture, communication.

INTRODUCCIÓN

La lectura de los conjuntos significantes (Fontanille, 2001) es una práctica cotidiana que caracteriza al ser humano y se asocia de manera corriente al término *semiótica*. En su necesidad de informarse sobre el mundo, el hombre otorga significado y construye el sentido a partir de la revelación que la naturaleza le ofrece. De tal información depende la supervivencia de la especie; sin embargo, en su práctica estructurante, algunos intelectuales coinciden en afirmar que dicha lectura modela el pensamiento mismo a través de su instrumento más eficaz: el lenguaje y sus signos¹ (Barthes, 1986, 1993).

1 Existen diversas definiciones de signo, sin embargo la más común es aquella que lo entiende como algo que está en lugar de otra cosa bajo cierto aspecto y circunstancias y que permite realizar un análisis al transformarse en la unidad mínima de significado en el interior de un texto.

Existen diversas perspectivas acerca de lo que debe ser la función de la semiótica (Klinkenberg, 2006), que va desde la identificación y la explicación del mecanismo que rige a los lenguajes, hasta las estructuras que organizan un texto complejo y la cultura que se refleja en sus contenidos (Veron, 1993). Estos puntos de vista buscan conformar una disciplina que se preocupa por la comunicación a través del estudio de los signos. En este sentido, es posible hablar de dos vertientes que han predominado a lo largo de la historia de la disciplina y responden a tradiciones diversas. Su origen revela la herencia de la cual se desprenden y la solución a los problemas de la comunicación que pretenden resolver: por una parte

está la escuela francesa que acuñó, en el siglo XIX, el término “semiología” del francés *sémiologie* y cuyo precursor fue el lingüista Ferdinand de Saussure (1995), quien la propuso como “una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social”. Por otra, en el ámbito anglosajón, uno de los primeros en formular una definición en términos aplicables al estudio del lenguaje es John Locke, que le asigna una función específica: “El asunto de esta ciencia consiste en considerar la naturaleza de los signos de que se vale la mente para entender las cosas, o para comunicar sus conocimientos a los otros”(Locke, 1690). Una concepción más cercana a la actual se encuentra en Charles Sanders Peirce (CP 2.228, 1931-1958), quien la visualiza como una teoría general de los signos. El vocablo empleado originalmente en lengua inglesa por el estudioso norteamericano es *Semiotic*, que se transforma en *Semiotics* y respetar la norma para componer términos que definen ciencias, como por ejemplo, *Physics*.

La existencia de formas de expresar un mismo concepto no limita las posibilidades de establecer los cimientos para una sola disciplina. Sin embargo, a pesar de la coexistencia, cada una de ellas remite a la tradición que la genera. Como hemos referido anteriormente, la *semiología* corresponde a la escuela europea de corte lingüístico que se encuentra ligada al filón que se desprende de Saussure (Hjelmslev, Martinet, Barthes, Greimas, etc.) y se circunscribe a los trabajos realizados en la comunidad académica francófona fundamentalmente.

Algunos autores como Greimas y Courtés (1990), han identificado en cada uno de los términos diversos objetos o metodologías de estudio que, a pesar de todo, pueden llegar a ser coincidentes (Eco, 1995). Tal acuerdo permite sentar las bases para establecer la existencia de una disciplina común con dos nombres; la semiología, que se concibe como la herencia directa de corte postestructuralista de carácter fundamentalmente metodológico, y la semiótica, que se encuentra más cercana a la fenomenología y a la filosofía del lenguaje.

La definición del objeto de estudio de la semiótica permite también observar el desarrollo de la disciplina. Autores como Umberto Eco (1968, 1974, 1999), Paolo Fabbri, y Peter Torop han intentado, a través de reconstrucciones históricas, fijar estas fases en un afán por concentrar e identificar las características metodológicas que las han caracterizado. Por medio de la agrupación de las propuestas existentes, y para responder a la pregunta que motivó el presente estudio sobre ¿qué autores y qué aportes, desde la perspectiva semiótica, han contribuido para el estudio de los objetos de diseño? Para la búsqueda se acudió a la reseña de cuatro momentos o etapas: la de los precursores (Cid Jurado, 2002), la presemiótica, la translingüística y la semiótica propiamente dicha.

MATERIALES Y MÉTODOS

A partir de la revisión sistemática de fuentes primarias y secundarias algo más de cincuenta textos relacionados con la pregunta de investigación. Para determinar la homogeneidad y pertinencia de la búsqueda se emplearon las palabras clave señaladas, así como cuatro períodos en las que se clasificaron los materiales: los precursores, que correspondieron a publicaciones anteriores al año 1970, la presemiótica, entre 1970 y 1980, la translingüística de 1980 al 2000 y la semiótica que contiene a los posteriores al 2000. Cabe señalar que, si bien se fijaron límites exactos para los períodos de publicación, éstos en esencia son difusos puesto que hay casos en los que un mismo autor tuvo participación en varias etapas.

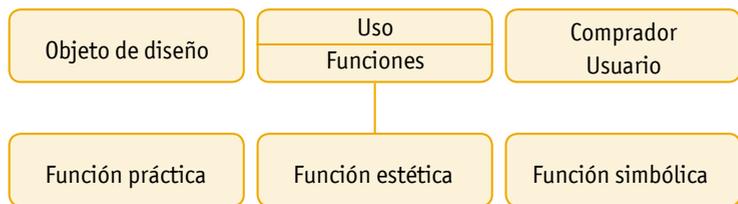
RESULTADO

En la etapa presemiótica se han considerado medios no propiamente semióticos que hicieron posibles los primeros acercamientos al estudio de los objetos de uso como tal, en ámbitos sociales y de su significación. De esta manera se abre un panorama en el cual la conceptualización del artefacto, y en particular de la categoría de entorno objetual, se hace estimable y relevante para la comprensión de factores culturales sensibles, vitales y cognitivos de los individuos en un momento y lugar determinado; panorama que pudo ser aprovechado por los analistas sociales para la comprensión de la imagen de la vida cotidiana del individuo contemporáneo.

Ver el objeto como signo supone reconocer los dos sistemas generales de éstos, a saber, el denotativo y el connotativo. Clara referencia hace Abraham Moles (1978) cuando establece que en “ellos la función en sentido clásico corresponde aproximadamente al sentido denotativo y objetivable susceptible de ser traducido a otro lenguaje y el sistema estético o connotativo relacionado con el campo emocional o sensorial, agregará

caracteres ornamentales, emocionales y ostentatorios”. Moles solamente propone la utilidad y relevancia entre el sistema denotativo y el sistema estético (connotativo) para comprender la singularidad del objeto de uso como mensaje, en la medida en que permite superar el enfoque fenomenológico restringido a una afirmación de los rasgos de la función operativa y a la vez mostrar la multiplicidad de características estéticas y creativas que rodean la proyección y adaptación del objeto de uso en el entorno cultural. En conclusión, las particularidades del objeto-signo pueden ser extendidas, con la singularidad del caso, a todos los objetos que abundan en nuestra civilización industrial. En esta medida podemos comprender que el objeto es siempre vector de comunicaciones; es decir, el objeto-signo “(...) representa al mismo tiempo la concretización de un gran número de acciones del hombre en la sociedad y se inscribe en la categoría de los mensajes que el medio social envía al individuo, recíprocamente, que el *homo faber* aporta a la sociedad global” (Moles, 1971).

Por otra parte, cabe señalar que al objeto de uso le es connatural un ‘simbolismo’ que corresponde a “aquella propiedad por la que el objeto es abocado y aun destinado desde su proyectación a ‘significar su función’ de un modo totalmente evidente a través de la semantización de un elemento plástico capaz de poner de relieve el género de la figuratividad que de vez en cuando sirve para indicarnos la función característica del objeto”(Dorfles, 1973). Entonces, el simbolismo no remite solamente a los elementos semánticos que denotan la función, sino también aquellos que posibilitan su identificación, reproducción y transformación en el mundo cultural. De esta forma, y de acuerdo con lo explicado por Bernd Löbach (1981), las funciones de los productos industriales corresponden a todas aquellas presencias esenciales que establecen la relación entre el hombre y el objeto, como se ilustra en el siguiente esquema:



01 Figura1. Esquema de las funciones de los productos industriales, B. Löbach.

Estas funciones son estructuradas por el diseñador y el fabricante del producto de manera conjunta; ambas partes disponen el objeto a través de un diálogo fluido interrelacionando las funciones para obtener una óptima satisfacción de la necesidad de los usuarios.

En cuanto a la función simbólica, se establece que ésta es determinada por aspectos sociales, espirituales y psíquicos de uso; y es lograda a cabalidad cuando la percepción del objeto por parte del usuario genera en él remembranzas de experiencias y sensaciones ya vividas (Floch, 1993; Groupe μ , 1993; Peréz, 1982) Así mismo, esta configuración simbólica se relaciona más con los aspectos formales y estéticos del producto que con los funcionales y prácticos del mismo. Siempre sucederá que una de las funciones propias del objeto será preponderante frente a las otras; cuando el caso es de supremacía de la función simbólica se establece el principio de configuración simbólico-funcional.

Un punto de vista actualizado sobre las funciones del objeto puede encontrarse en I. Catri (2006), donde el autor considera las funciones del objeto como dimensiones del mismo; es por esto que nos habla de los planos conductual, entitativo y connotativo. El conductual, referido a las conductas que todo objeto propone sobre su uso; trata de cómo el objeto es útil y qué tipo de interacciones puede tener el sujeto con éste; corresponde a la interrelación hombre-objeto que remite a las acciones del hombre sobre el objeto y sobre el mundo. El entitativo indica qué elementos componen el objeto y de la forma como ha sido constituido. Finalmente, el connotativo refiere a los significados que transmite el producto, a las asociaciones que el usuario puede hacer del objeto con su pasado, con sus recuerdos, a las experiencias y valoraciones socioculturales que puede explorar a través de él (Beuchot, 1979, 2004, 2006).

Estos planos están presentes en todos los objetos, en mayor o menor medida, y en algunos puede priorizarse el plano conductual, mientras que en otros predomina el connotativo, todo depende de la tipología del objeto. En ocasiones es posible que esta supremacía vaya ligada a las tendencias y estilos vigentes, pero siempre se rigen por las necesidades de los usuarios.

Ferdinand de Saussure circunscribió sus trabajos al lenguaje verbal, pero sus teorías abren las puertas de la disciplina a otros autores, y estos se sirven de las bases ofrecidas para indagar sobre otros tipos de signos. Esto señala la fase translin-



güística, donde, entre otros, se destaca Roland Barthes quien considera como signos y mensajes a la imagen, la publicidad, la fotografía, la moda y particularmente, el objeto. Barthes (1993) se basó en los elementos descritos por Saussure, pero su búsqueda de conocimiento cambia de dirección al plantearse la pregunta, ¿de qué forma dan los hombres sentido a las cosas que no son sonidos? Con esto busca dilucidar la generación del sentido dado por el hombre al objeto, con el propósito construir un sistema semántico de los objetos.

La propuesta del sistema semántico en ese momento resultaba incipiente, ya que como lo expone Barthes, “jamás nos encontraremos con objetos significantes en estado puro” (Barthes, 1993), puesto que en el mundo todo está mezclado de una u otra forma con el lenguaje. Así entonces, el objeto en tanto forma material, se vale del lenguaje para comunicar, a través de la publicidad, a manera de catálogo o como señal indicativa. El lenguaje interviene en el objeto, se mezcla con él para generar diversas interpretaciones del mismo. Al objeto se le otorga una connotación tecnológica, la de cumplir con la función para la cual fue construido. Sin embargo, siempre concurre un sentido más allá del uso; es función y signo, porque tiene una función práctica en la realidad humana y una función simbólica como signo. Es un mediador entre el mundo natural y el hombre, comunica, simboliza y adquiere sentido dentro de la cultura en la cual se encuentra situado. Entonces, el sentido transforma al objeto en un elemento significativo dentro de un conjunto de situaciones sociales, le concede un lugar en la historia, en el tiempo, lo hace partícipe de ese momento y sólo puede ser entendido de esa forma en relación con los otros elementos de esa escena.

Finalmente, Barthes (1999, 2005) se acerca un poco más al estudio de los objetos mediante sus estudios de la moda como sistema de signos; se destaca, entre otros, el aparte referido a la joyería y la bisutería, al explicar cómo la joya ha cambiado como signo, al perder sus connotaciones de poder económico y social, transformándose en bisutería, para dar paso a una democratización e igualdad. El autor señala cómo la joya evolucionó, cómo dejó atrás su inhumanidad y convirtió su poder de significación en elemento dictador del sentido en la moda y el estilo.

Otro de los autores que aportan interesantes planteamientos en esta etapa es Jean Baudrillard (1969), quien examina los objetos como signos o entidades jerarquizadas dentro de un espacio. Analiza cómo los objetos muebles, en el caso de los ambientes físicos, están organizados o dispuestos, no precisamente por su practicidad sino por una serie de concepciones culturales, y adquiere significados al actuar sobre las relaciones humanas establecidas en dichos espacios. Por otra parte, afirma que los objetos siempre han llevado la huella de la presencia humana, pero aho-

...

ra no son sus funciones primarias las que se imponen, sino las superestructuras que se dejan sentir. Así, el objeto automatizado representa a la conciencia humana en su autonomía, su voluntad de control y dominio. Esta tesis la ilustra con el ejemplo del automóvil, al considerarlo como un signo de poder, de refugio, una proyección fálica y narcisista, que reúne “la abstracción de todo fin práctico en la velocidad, el prestigio, la connotación formal, la connotación técnica, la diferenciación forzada, la inversión apasionada y la proyección fantasmagórica” (Baudrillard, 1969). Entre las principales influencias intelectuales y estilísticas de Jean Baudrillard (1969) pueden mencionarse pensadores franceses clásicos como Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé o Ferdinand de Saussure, y filósofos contemporáneos como Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Pierre Bourdieu y Émile Benveniste.

Otro punto de referencia en esta etapa la constituye la teoría comunicativa del producto, la cual sirvió, inicialmente, para el análisis de las funciones de los objetos. Esta teoría fue precedida por la Escuela Semántica de la Estética cuyos representantes fueron, principalmente, la filósofa norteamericana Susanne Langer y el semiólogo Charles Morris.

Langer (1942) aporta a la teoría del lenguaje del producto la diferencia entre señal y símbolo con relación al objeto. La primera es vista como una situación que hace referencia al objeto, que a la vez invita al sujeto a ejercer una acción sobre la entidad; por otra parte, el segundo va más allá del objeto, es un signo indirecto que remite a ideas y conceptos convencionalizados dentro de los grupos sociales, “estas ideas son fruto de los acuerdos y construyen las expresiones y manifestaciones culturales de los pueblos” (Bürdeck, 1994). Esta percepción permite identificar en el objeto las funciones simbólicas como producto de la interacción con el usuario; así mismo, se reconocen funciones inherentes al uso del objeto, como por ejemplo las relativas a su práctica.

Ahora bien, si se considera la sinergia que conecta los diversos aspectos en una propuesta de diseño, esto permite comprobar la continuidad en lo esencial de la postura de Charles Morris cuando, al emplear la teoría de los signos para el estudio de los fenómenos artísticos, se comprueba el interés que su planteamiento puede tener en una interpretación teórica del diseño, al hacer ver de forma rigurosa el estatus de cada uno de estos campos de significación. Morris (1939) estableció diferencias entre lo que él denominó el “discurso científico” donde se evidencia la relación entre signos y objetos designados, aspecto equivalente a la dimensión semántica; el “discurso tecnológico”, referido a la eficacia de los signos en el uso práctico de quien lo utiliza, o sea, su dimensión pragmática; y el “discurso estético” que acentúa de manera específica la estructura signíca misma, lo cual equivaldría a la dimensión sintáctica.

Otro de los autores que aportan sus teorías en esta etapa es Jochen Gros (Gros, 1983)², quien establece un modelo de las funciones del producto respecto al diseño, e introduce el esquema central de la teoría comunicativa del producto. En él se les atribuyen dos tipos de funciones de primer nivel: las funciones prácticas o utilitarias y las del lenguaje del producto. En un segundo nivel de categorías se hallan las funciones estéticas formales y las del signo; en el tercer nivel encontramos las funciones del signo que integran las indicativas y las simbólicas. Con el tiempo estas funciones han adquirido importancia en el desarrollo de productos, al convertirse en parte fundamental del objeto a pesar de las dificultades para definir con exactitud su configuración. Las dificultades, en parte, radican en el hecho de no poder consultar un “diccionario de significados”, como lo sugiere Bürdek, o una serie de modelos preestablecidos para las señales indicativas; esto sucede porque índices y símbolos son extraídos del contexto sociocultural del sujeto, mas no el conocimiento académico y teórico preestablecidos. De esta manera, el objeto se convierte en parte del imaginario humano, puesto que pasa a ser un elemento comunicativo que expresa las características de una cultura, se convierte en parte del escenario donde transcurren las formas de vida generadoras de mensajes producto de la interacción humana, como lo señala Bürdek (1994).

El estructuralismo barthiano instaló los cimientos metodológicos de la perspectiva semiolingüística, así como su sistema del lenguaje comunicativo, sus significaciones, los códigos deformantes y como tal, ideológico; todo esto requirió necesariamente un acercamiento desde su discursividad. La semiología europea frente a la semiótica norteamericana se centra en la clarificación de las reglas actuantes en la práctica comunicativa. En la etapa semiótica, la distinción entre ambas corrientes proviene del realce de lo lingüístico o los elementos lógicos.

2 GROS, J. *Fundamentos de una teoría del lenguaje del producto, introducción*. Escuela de Offenbach, número 1, 1983.

La semiología de origen europeo es la que con mayor frecuencia puede ser aprovechada para delimitar los sistemas de codificación de la producción de signos sociales. El autor italiano Umberto Eco, en su libro *Apocalípticos e integrados*, repasa a la luz de la nueva metodología una serie de nuevos fenómenos de la cultura de masas como son los cómics, el mito de *Superman*, el *Kitsch* y, en general, los contenidos que se 'ocultan' bajo

las categorías simbólicas del discurso masivo. Umberto Eco, Julia Kristeva, F. Rossi-Landi y Eliseo Verón, entre otros, corresponden a investigadores relevantes, quienes consideraron la necesidad de dilucidar el estudio del cuerpo de reglas que determinan la organización y el funcionamiento de imágenes y conceptos en la sociedad actual.

Desde la obra de Roland Barthes, la investigación semiótica ha desarrollado una pluralidad de áreas y aportaciones. Los trabajos de L. Hjelmslev (1971), A.J. Greimas (1971, 1973, 1976, 1989, 1990; Greimas & Courtés, 1990), L.J. Prieto, F. Rositi, G. Rosolato y un amplio listado de autores han enriquecido el conocimiento de la acción ideológica del nuevo modelo cultural-comunicativo. Este desarrollo ha privilegiado la comprensión profunda de los sistemas simbólicos contemporáneos. Hoy es posible encontrar tantas áreas como sistemas masivos de comunicación y significación; se trabaja en semiótica cinematográfica, televisiva, publicitaria, de los objetos de uso, de los rituales, etc., son nuevas direcciones que interrelacionan teoría y práctica con la finalidad de clasificar no sólo formas estéticas y creativas, sino especialmente, los modos en los que la cultura masiva refleja los estilos de vida y las representaciones correspondientes a ellos. En resumen, frente a la semiótica norteamericana de matiz conductista, la europea sigue en la propuesta crítica frankfurtiana de investigación de la lógica subyacente en los esquemas de clasificación que sustenta todo el edificio del intercambio económico de la producción y del consumo como efectos ideológicos en la construcción de conciencias. La búsqueda de las condiciones y consecuencias de estos efectos ideológicos resulta ser el sentido último de los esfuerzos y trabajos de la semiótica actual.

Es en este ambiente en donde se destacan autores como Hans Gugelot, quien abrió la puerta al proceso proyectual del diseño (Rodríguez, 2004) y por lo tanto contribuyó a la creación de una imagen totalmente nueva, que influyó de manera decisiva en las propuestas de diseño en el contexto tecnológico del periodo de la posguerra, alrededor de 1920. Gugelot nunca mencionó la estética, mostró especial antipatía contra el concepto de estilo y sintió un descontento cada vez mayor por el hecho de que

ciertos detalles formales fueron distorsionados y concebidos como reglas. Entre 1954 y 1965, dirigió el *Grupo de Desarrollo 2* de la Escuela de Ulm, que había sido fundada un año antes. En esta institución, Gugelot enseñó y promovió la *abordagem* modernista de “función sobre la forma” en el mundo del diseño, oponiéndose al “*Detroit styling*” (estilo de Detroit) y a los principios de Raymond Loewy del “*facelifting*” o *styling*. Hans Gugelot percibió que un buen diseño no debe ser sólo un medio para aumentar las ventas, más bien, una necesidad cultural.

Otro referente sobre el tema es el lingüista checo Jan Mukarovsky. Fue uno de los fundadores del círculo lingüístico de Praga, promotor de la lingüística estructural y de la crítica literaria estructuralista. Sus obras más importantes son *Función, norma y valor estético como hechos sociales* (Mukarovsky, 2000) y *Estudios de estética*. Mukarovsky y la Escuela de Praga pertenecen al acervo vital del pensamiento crítico del siglo XX en lo tocante a la estética, al estudio semiótico estructural de las artes, y a la filosofía de la labor científica en las humanidades. Sin embargo, no siempre se tiene una idea clara sobre la naturaleza de sus aportes o sobre la especificidad de su pensamiento, a tal punto que incluso algunas propuestas que se presentan hoy en día como nuevas, ya habían sido trabajadas por el círculo de Praga, y en particular por Mukarovsky.

Autor preponderante de esta etapa es Pierre Bourdieu, quien desde 1955 ejerció como profesor, primero en el Instituto de Moulins (Allier), después en Argelia (1958-1960), París y la ciudad Lille. Durante el período denominado argelino (de 1958 a 1960) comenzó sus trabajos de investigación que fundamentaron su reputación en el campo de la sociología. Bourdieu fue uno de los sociólogos más relevantes de la segunda mitad del siglo XX, sus ideas son importantes tanto en teoría social como en sociología empírica, especialmente en la sociología de la cultura, de la educación y de los estilos de vida.

Sus postulados se dotan de un conjunto de conceptos relacionados entre sí y que no se entienden sino en relación con otros; el punto de partida del análisis de lo social es el momento objetivista o de la indagación, en el cual nos abocamos a caracterizar las estructuras sociales externas, lo objetivo, lo social hecho cosa. El segundo momento del análisis será el subjetivista, la consideración de las estructuras sociales internas, subjetivas, o lo social hecho cuerpo.

Su producción (Bourdieu, 1976; Bourdieu, 1994, 2010; Bourdieu & Gutiérrez, 2003) es muy extensa y el discurso, que ya se había manifestado con matices críticos antes de Mayo del 68 se acentúa en los últimos años de su vida con nuevas argumentaciones contra el neoliberalismo y en favor de la sociedad civil y del naciente foro social mundial, lo que lo lleva a estar cerca de los sindicatos, de las organizaciones no gubernamentales, de los emigrantes y de las asociaciones cívicas contra las posiciones neoliberales que nutrían el discurso de la sociedad llamada postmoderna.

La posmodernidad productiva, ahora permitía que “todo fuera posible” y no que fuera algo impuesto desde afuera.

Registrados los autores anteriores, retornamos al continente europeo, donde el arquitecto y diseñador italiano Ettore Sottsass se constituye como otro de los autores importantes en esta etapa. Sottsass comenzó su carrera en Milán, en 1947, y desde entonces se involucró en la experimentación de nuevas posibilidades en una gran variedad de campos de creación, tales como la arquitectura y los diseños industrial y gráfico. Participó en el movimiento “arte concreta” con el diseño de objetos para importantes firmas italianas, como las máquinas de escribir y las computadoras Olivetti, además de muebles y archivos para Sistema 45, así como para la fábrica de muebles Knoll de Milán. En los años setenta se interesó por la arquitectura radical, proyectó viviendas populares, y con otros reconocidos diseñadores

italianos, fundó *Global Tools*, una escuela basada en la libre creatividad individual. A esta época pertenecen sus colaboraciones en las revistas *Domus* y *Casabella*. Participó en la creación del Grupo Memphis (Design Technology Department, 2011), que se mostró muy activo en el ámbito de la decoración y el diseño de objetos. Entre los numerosos premios y distinciones que ha recibido se halla el doctorado honorario del London Royal College of Art.

Sus diseños fueron creados para ser producidos por modestos talleres artesanales. Así fue que Sottsass arrebató a las formas geométricas su rigor intelectual (matemático si se quiere) y le devolvió su significado primitivo como símbolos; estando Sottsass influenciado por el pop americano y el diseño radical, el misticismo indio de las culturas primitivas, conjuntamente a una deliberada apreciación del mal gusto (*kitsch*). Se suma el desafío a los años de funcionalismo serio, con humor, ironía, ciertos elementos cuya única función es la inutilidad total o provocar una sonrisa. Con una fuerte influencia del diseño radical o antidiseño, el Grupo Memphis (Rambla, 2000), sin formarse utopías o una actitud crítica, saca provecho: “Haciendo más soportable el ámbito donde convivir con los objetos”. Con inspiración de contextos culturales diversos y que pudiera representar a cualquier continente jugando con el significado de los productos (a esto podemos llamar auténtico internacionalismo). La posmodernidad productiva, ahora permitía que “todo fuera posible” y no que fuera algo impuesto desde afuera.

Por otra parte, también se han considerado las contribuciones de Lorenzo Vilches, para quien la imagen

es un texto y que, por tanto, se lee; es la hipótesis capital del libro (Vilches, 1985). Lo que le interesa es descubrir la mediación cultural y, por lo tanto, artificial que existe tanto en la producción como en la percepción de las imágenes y llegar de este modo más allá de la teoría del iconismo. El texto apunta a una teoría de la imagen formulada en dos aspectos: teoría de la percepción/teoría semiótica. De aquí que la hipótesis de la lectura de la imagen se desgrane en una serie de conceptos y sistemas cuyo fin último es explicar qué hace la imagen con su receptor y qué hace éste con ella. Resulta difícil encontrar en el panorama de los estudios recientes de la imagen, un texto que aplique tan minuciosa y eficazmente los desarrollos de la semiótica narrativa, la teoría de la enunciación y la pragmática a este objeto duro y difícil que es siempre la imagen. Luego queda el gran valor exploratorio de la obra que en ningún caso puede considerarse como una elucubración vacía y teoricista; es, por el contrario, un paso adelante de la teoría de la imagen y de la teoría semiótica.

La conceptualización teórica de la dimensión estética, cultural y semiótica de los diseños en las distintas prácticas socioculturales inicia los estudios en esta dimensión, con el fin de comprender la riqueza y complejidad de la vida social y sus diferentes manifestaciones. Katya Mandoki, profesora e investigadora titular de la Universidad Autónoma Metropolitana en México, autoridad en estudios estéticos, establece cómo la pervivencia de la estética cotidiana o prosaica (Mandoki, 1994, 2006) se expresa de muchas maneras, entre otras, como la forma de vivir, en el lenguaje o en recordar a los muertos; pero resulta que el papel primordial que la estética tiene en nuestras vidas es, por supuesto, en el diseño de los objetos.

De otro lado, la escuela parisina representada por Jacques Fontanille plantea que la semiótica de las culturas se basa en una jerarquía y un recorrido de integración de los niveles de pertinencia semiótica, ésta trata de buscar la continuidad entre la semiótica modal y actancial³ y la semiótica de lo continuo. En el análisis del plano del contenido son conocidos los “niveles de pertinencia”, analizables en estructuras elementales, actanciales y narrativas; en cambio, referente a los niveles pertinentes del plano de la expresión no hay nada claro.

Para buscar estos niveles, Fontanille plantea apoyarse en los modos de lo sensible, la aparición fenomenal y la esquematización en las formas semióticas, pero esto no es suficiente para definir los niveles de análisis y la jerarquía de los objetos semióticos constitutivos de una cultura. La posible solución estaría en hallar bajo qué condiciones a partir de la “aparición del fenómeno”, se pueden transformar los niveles de la experiencia en ni-

3 El término *actante*, originalmente creado por Lucien Tesnière, determina los seres o las cosas que, por cualquier razón y de una manera u otra, realizan o sufren una acción (como producto de un acto). El estatuto de la semiótica actancial define al actante en un momento dado del recorrido narrativo, teniendo en cuenta la totalidad, sea éste manifiesto o presupuesto. Cf. (Greimas y Courtés, 1990, 23).

veles pertinentes para el análisis semiótico: “aparición” del fenómeno → niveles de la experiencia → niveles pertinentes del análisis semiótico. De estos dos niveles de experiencia derivan dos tipos de entidades pertinentes: la experiencia figurativa de la que se extraen los signos, y la experiencia textual de la que se extraen los enunciados. El segundo incluye al primero. En suma, los elementos sensibles y materiales de la imagen solo son pertinentes en el momento de su integración como “texto enunciado”.

Fontanille continua con la presentación de otros tres niveles de la experiencia: el nivel de los objetos, el nivel de las situaciones y el de las formas de vida; el nivel de los objetos es una instancia intermedia entre los textos y las situaciones, específicamente los objetos-soporte permiten a los textos e imágenes jugar un papel en las situaciones y actuar como instancias enunciativas. Las formas de vida funcionan como una instancia englobante que recoge las continuidades e identidades de las situaciones reagrupadas en series, las formas de vida forman las configuraciones pertinentes para la caracterización de las culturas. (Fontanille, 2008; Greimas & Fontanille, 1994).

Fontanille, plantea una semiótica de los objetos que debe ir más allá de los objetos-soporte hasta el “entorno”; es decir, para incluir a los espectadores potenciales, sus expectativas, competencias modales y pasionales. En otras palabras, el conjunto de la situación semiótica que le permite al objeto funcionar según las reglas de su género. De otro lado, el nivel de las prácticas funciona como una interfase entre el nivel de los objetos y el nivel de las situaciones; la experiencia de los objetos es la de los “cuerpos materiales” y la experiencia de los cuerpos-objetos son formas de expresión: sintáctica local superficial o soporte de los “textos” y sintáctica global, que les permite jugar un rol actancial o modal.

Una situación semiótica es una configuración heterogénea que reúne todos los elementos necesarios para la producción y la interpretación de la significación de una interacción comunicativa (Fontanille, 2001); al respecto, Éric Landowski (Landowski, 1997) definió la semiótica de las situaciones como el resultado de una “semiotización del contexto” y propone considerar la armazón modal de las interacciones como el núcleo organizador de las situaciones semióticas. Por otra parte, Fontanille propone completar esta propuesta en dos direcciones: el sentido de la generalización según el cual los elementos contextuales del nivel precedente serán “semiotizados” y el sentido de la especificación, donde otros elementos se incorporan al núcleo actancial y modal para su articulación.

Hoy sabemos que el
diseño solamente existe
integrado al mundo de
la comunicación.

La situación semiótica se organiza en dos dimensiones principales:

1. La situación de comunicación, que constituye la dimensión predicativa de la situación (situación-escena), que se obtiene de la conversión de una experiencia práctica en dispositivo de la expresión semiótica. Lo que se llama generalmente una "situación de la comunicación" no es otra cosa que una práctica entre otras que se caracteriza frecuentemente por la preponderancia del texto-enunciado.
2. La situación-coyuntura, que constituye la dimensión estratégica (situación-estrategia), resulta de la conversión en dispositivo de la expresión de una experiencia de coyuntura y de ajuste entre escenas o entre prácticas.

Fontanille plantea el principio de integración definido como la esquematización en un nivel dado, de las propiedades materiales y sensibles que fueron miradas como no relevantes en el nivel precedente; pero esta presentación por las etapas oculta un hecho obvio: en el primer nivel de experiencia todo el material y características sensibles están ya presentes, toda la unidad, en un conglomerado que corresponde a la materia de la expresión y se puede considerar que estas instancias materiales y sensibles seleccionadas por su correlación con las instancias formales, constituyen la sustancia de la expresión (Fontanille & Zilberberg, 2004).

En general, en cada nivel el análisis considera la heterogeneidad de los datos que se tienen en cuenta y convierte esta unidad heterogénea en "unidad del significado"; así, el texto, la imagen, el objeto de la escritura, el panel de exhibición, la escena predicativa del uso de un objeto o una imagen, son tratados como "conjuntos significantes" de los cuales se puede proponer una descripción actancial, modal, pasional, figurativa y enunciativa, cualquiera que sea el nivel de pertinencia donde se ubique.

CONCLUSIÓN

Hoy sabemos que el diseño solamente existe integrado al mundo de la comunicación. Difícilmente se encuentra un ejemplo de objeto de diseño que no tenga, entre sus propósitos, el de informar algo a alguien. Además, el mundo de la comunicación está constituido por los signos, objeto de atención de la semiótica. Es en ese marco referencial establecido por los conjuntos significantes, sus funciones, su sintaxis, su significado y su práctica, definirán en gran parte al diseñador.

No son nuevos los estudios adelantados sobre los discursos de los objetos desde la semiótica. El diseño industrial, como disciplina que se encarga de su realización, ha sido también su objeto de estudio, por tanto ésta es una disciplina en la cual se hace indispensable el uso de sus propios lenguajes. El acto de diseñar es una forma particular que tienen los seres humanos de comunicarse con la sociedad a la que pertenecen, y de manifestar así su idea del universo. La producción del diseño es un sistema con lenguaje propio, que, como cualquier otro, expresa en signos su conocimiento de un determinado modelo de sociedad. Así entonces, no es difícil entender que una semiótica del diseño tiene un prominente futuro, puesto que se inserta en un proceso de manifestación cultural de modo igual que el diseño. Una de las formas más de “pensar sobre el diseño” puede utilizarse en el camino de la ciencia de los signos, con el acuerdo de que también ésta se adapte a las nuevas expresiones del diseño.

REFERENCIAS

- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. España: Paidós Ibérica.
- _____ (1993). *La aventura semiológica*. Buenos Aires: Paidós Ibérica.
- _____ (1999). *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- _____ (2005). *El sistema de la moda y otros escritos*. Buenos Aires: Paidós Ibérica.
- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- Beuchot, M. (1979). *Elementos de semiótica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____ (2004). *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2006). *Historia de la filosofía del lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. (1976). *Le sens pratique. Actes de la recherche en sciences sociales*, 2(1).
- _____ (1994). *Raisons pratique: sur la théorie de l'action*. Francia: Seuil.
- _____ (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourdieu, P., & Gutiérrez, A. (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos: Elementos para una sociología de la cultura*: Aurelia Rivera.
- Bürdeck, B. (1994). *Diseño: historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Catri, I. (2006). Dimensiones: lo que comunican los objetos. La jirafa con tacones, *Revista de Comunicación*, 11.
- Cid Jurado, A. (2002). *El estudio de los objetos y la semiótica*. México: Cuicuilco, 9(25).

- *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. (1931-1958). (Vols. 1- 8). C. Harstshorne, P. Weiss y A.W. Burks. Cambridge: Harvard University press.
- De Saussure, F. (1995). *Cours de linguistique générale* (1916). París: Payot.
- Design technology department. (2011). World association of technology teachers. recuperado de: <http://www.design-technology.org/memphis1.htm>
- Dorfles, G. (1973). *El diseño industrial y su estética*. Barcelona: Labor.
- Eco, U. (1968). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Editorial Lumen S.A.
- _____ (1974). *La estructura ausente*. Barcelona: Editorial Lumen S.A.
- _____ (1995). *Tratado de semiótica general* (C. Manzano, Trans.). Barcelona: Editorial Lumen S.A.
- _____ (1999). *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Editorial Lumen S.A.
- Floch, J.-M. (1993). *Semiótica, marketing y comunicación. Bajo los signos, las estrategias*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima.
- _____ (2008). *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Lima: Universidad de Lima.
- Fontanille, J., & Zilberberg, C. (2004). *Tensión y significación*. Lima: Universidad de Lima.
- Greimas, A. J. (1971). *Semántica estructural*. España: Gredos.
- _____ (1973). *En torno al sentido*. España: Fragua.
- _____ (1976). *La semiótica del texto*. España: Paidós.
- _____ (1989). *Del sentido II*. Trad. Esther Diamante. Madrid: Gredos.
- _____ (1990). *De la imperfección*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Greimas, A. J., & Courtés, J. (1990). *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. España: Gredos.
- Greimas, A. J., & Fontanille, J. (1994). *Semiótica de las pasiones: De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo XXI.
- Gros, J. (1983). *Fundamentos de una teoría del lenguaje del producto: Introducción*. (Vol. 1). Alemania: Escuela de diseño, Departamento de diseño de productos.
- Groupe µ. (1993). *Tratado del signo visual: para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra.
- Hjelmslev, L. (1971). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. España: Gredos.
- Klinkenberg, J.-M. (2006). *Manual de semiótica general*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Landowski, E. (1997). *Presencias del otro*. España: Universidad del País Vasco.
- Langer, S. K. (1942). *Philosophy in a New Key: A study in the symbolism of reason, rite and art*. Cambridge: Harvard University Press.
- Lobach, B. (1981). *Diseño industrial. Bases para la configuración de los productos industriales* (Vol. 208). Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.
- Locke, J. (1690). *An Essay Concerning Human Understanding*. (E. O’Gorman, Trans.). Inglaterra.
- Mandoki, K. (1994). *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*. México: Grijalbo.
- _____ (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*. México: Siglo XXI.
- Moles, A. A. (1978). *Teoría de los objetos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Morris, C. (1939). *Science, Art and Technology. The Keynon Review 1*.
- Mukarovský, J. (2000). *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovský*. (J. y. V. Jandová, Emil, Trans.). Bogotá: Plaza & Janes editores - Universidad Nacional de Colombia - Universidad de los Andes.
- Pérez, J. M. (1982). *La semiótica de la publicidad*. Barcelona: Mitre.
- Rambla, Z. W. (2000). *Principales itinerarios artísticos del siglo XX: una aproximación a la teoría del arte contemporáneo*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume.
- Rodríguez, L. (2004). *Diseño, estrategia y táctica*. México: Siglo XXI.
- Veron, E. (1993). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.
- Vilches, I. (1985). *La lectura de la imagen: prensa, cine y televisión*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Zilberberg, Claude. “Remarques sur l’assiette sémiotique du rythme”, 2001 en: portal web de Claude Zilberberg. [En línea] url: <http://www.claudezilberberg.net/download/downset.htm> (página actualizada el 13 de marzo de 2011).