

El papel de la teoría en el diseño contemporáneo

Alejandro Tapia

Teoría y Análisis

2 **M**uchos diseñadores experimentan su trabajo como una práctica constante que se define fundamentalmente por el hacer y el producir. Tal experiencia ha dado como resultado que el papel de la teoría en esta práctica sea subvalorado o inopinado. Ello repercute sobre todo en las escuelas, donde un prejuicio contra la teoría es generalizado a pesar de que, para ser tales, las instituciones necesitan fundamentar lo que hacen. La paralización de las posibilidades expresivas y la desvinculación de los procesos de diseño con respecto a su entorno es el resultado de este equívoco. La teoría no está desvinculada del hacer, al contrario, es la ocasión que tenemos para analizar qué está sucediendo cuando diseñamos, qué elementos sociales, simbólicos y formales entran en juego, o cómo los usuarios convierten a su vez al diseño en una experiencia que conduce después sus acciones, sus creencias, sus valores. El equívoco que separa a la teoría de la práctica no es natural sino histórico: en el renacimiento, por ejemplo, las artes liberales daban cuerpo a la educación de los arquitectos y productores de objetos y de imágenes, y la noción de "teoría", como la conocimos después, no existía, sino que las artes liberales postulaban un constante diálogo entre el pensar y el hacer. Sólo cuando conceptualizamos lo que pasa con un dibujo, un objeto o un espacio, y cuando tenemos formados nuestros lugares de pensamiento para incidir sobre los artefactos que producimos, es cuando la actividad de diseñar (o de cualquier otra) alcanza una capacidad real de incidir en el entorno, como sucede por ejemplo con la medicina, otra de las artes liberales que epistemológicamente es muy convergente con el diseño.

Otra cosa, en cambio, es preguntarse si las teorías que hemos construido para el diseño son las que le corresponden. A menudo los temas y problemas que se ven en una clase teórica son distintos a los que competen a la índole de nuestros proyectos, y entonces la teoría se vuelve infecunda. Pero esto no erige un dictamen definitivo para desfasar a la teoría del diseño, más bien pone en evidencia la falta de trabajo de investigación. En mi opinión, un diseñador debe tener elementos teóricos primero para pensar el entorno social en el que se mueve, las creencias de los auditorios y los acuerdos que se ponen en acción dentro de la esfera de las producciones específicas de las situaciones en las que el diseño se inserta. Y en segundo lugar, debe tener elementos teóricos específicos de sus propios lenguajes, saber qué relación guardan las tipografías, las retículas, el color, las formas y los tópicos o temas que pone en acción el diseño con sus elementos formales, para poner en diálogo ambas dimensiones de pensamiento y lograr proyectos que se vuelvan realmente enriquecedores de la cultura y la vida democrática. Ciertamente las teorías formales y muchas de las teorías estéticas o de los postulados de la creatividad –planteados así, en su generalidad– se escinden de este contacto, y entonces se produce un desfase que da pie a la práctica infundamentada o a la teoría autoreferencial y autocomplaciente. Sucede lo mismo, pero del otro lado, con las sociologías que estudian las relaciones sociales pero que no tienen elementos para comprender el papel que la comunicación y las formas concretas o los estilos tienen para la misma composición social.



La bibliografía teórica con la que cuenta el diseño es también responsable en gran medida de este desfase, pero esta situación comienza a cambiar. La teoría es poderosa cuando acierta a problematizar la realidad con la que trabajamos. Es un fecundador de la práctica, que sirve para desenajenar al sujeto y llevarlo a la desautomatización del hacer y reconfigurar el sistema de decisiones a través de las cuales se realizará un proyecto. Como dice Andre Blauvelt¹ se ha establecido una costumbre a-teórica en las escuelas de diseño, que ha dado lugar a prácticas repetitivas y poco significativas en la proyectación y realización, y por ello resulta fundamental ahora, en el ámbito del diseño, “revitalizar la teoría para transformar la práctica”.

Francisco Romero Méndez

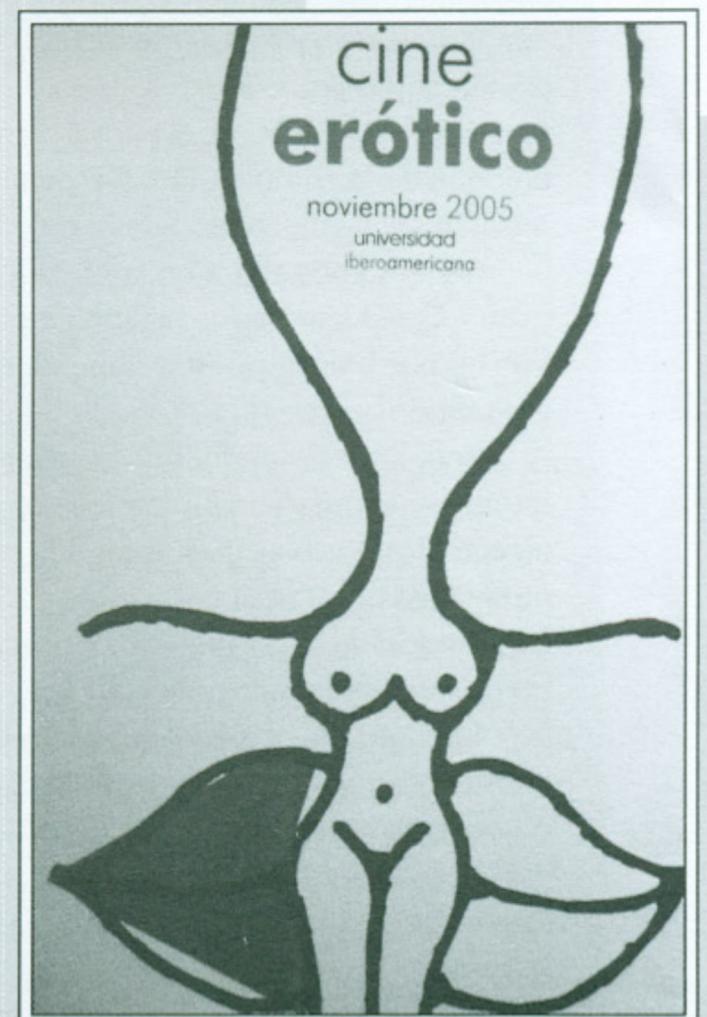
Métodos y Sistemas

En el diccionario Herder de filosofía encontramos del griego *theôria*: ceremonia religiosa o contemplación. Se trata de un enunciado que aporta un conocimiento que está más allá de los datos o hechos que se perciben de una forma inmediata; conjetura o hipótesis meramente especulativa que nada tiene que ver con la práctica, con la observación o con la verificación; también puede ser campo amplio de estudio, filosófico o no, como la “teoría de las ideas de Platón”. En resumen, la teoría es el aspecto sustancial del conocimiento, tanto del científico como del no científico.

Después de esta primera visión distingo la teoría como referente de las acepciones coloquiales frecuentes de “rollo” y “grilla”, ya que se trata de modos muy diferentes de abordar la materia en cuestión y es fácil, al menos para el conocedor, distinguir la diferencia, aunque para el lego pueda ser un asunto enredoso. Entendemos por “rollo” un discurso, exposición o lectura larga, fastidiosa y eventualmente falta de sustento real; por “grilla”, la expresión familiar con que uno da a entender que no cree una noticia o argumento que oye.

El entendido de teoría y práctica, en el pensamiento común y a veces no sólo en éste, ha sido asumido con frecuencia del modo que lo define el diccionario; no obstante, a título personal, prefiero asumir la teoría y la práctica de un modo diferente. Es decir, existen por un lado los haceres del ser humano, como acciones o secuencia de acciones que están representadas por la figura lingüística de los verbos: hay haceres de todo tipo; por otro, existen las hechuras, como resultado de tales haceres. La figura gramatical que representa a las hechuras es el sustantivo. Los sustantivos se corresponden con los productos de la acción de los verbos.

Así como tenemos cualquier tipo de acción representada por los verbos: correr, trabajar, estudiar, crear, diseñar, etcétera, también encontramos el verbo explicar. A mí me gusta asumir el concepto de teoría, con la idea de que ésta, es la práctica de la explicación. Se trata de una categorización diferente, en la que la explicación-teorización es una práctica, un hacer, de tipo mental, cognitivo, comprensivo, interpretativo, de abstracción, de simbolización. Esto hace la diferencia, sin demérito de ninguno, entre el trabajo físico y el mental, y asume a ambas acciones, simplemente como dos tipos de prácticas (praxis, hechuras) del ser humano.



¹Steven Heller, comp., *The education of the graphic designer*, Nueva York, Allworth Press, 1998.

En el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española encontramos como explicación: la declaración o exposición de cualquier materia, doctrina o texto con palabras claras o ejemplos, para que se haga más perceptible. Entendemos que la explicación (teorización) es una abstracción (simbolización) de los hechos, abstracción de una realidad observable y no observable. El ser humano, en su calidad de sujeto, posee la facultad de construir y de-construir sus objetos (componer, descomponer; sintetizar, analizar), con los símbolos, como representantes de la realidad observable y no observable (en última instancia la verificación de la observación depende del método, la técnica y tecnología que se utilice). En este hecho encontramos la maravilla de la creación mental, que se nos da, de manera abstracta.

Los arreglos artificiales de materia, a los que nos referimos en lo cotidiano como objetos materiales o cultura material, resultan ser metáforas que hacemos corresponder con los conceptos pensados (simbolizados por la mente); son dos realizaciones claramente diferenciables entre sí, dos objetos diferentes. La viabilidad de ambos en el mundo de lo posible depende de múltiples factores.

La explicación, para ser válida y legítima, debe ser consistente y referida a un marco teórico específico. Las diferentes comunidades epistémicas sustentan, ostentan, detentan y legitiman las diferentes posturas adoptadas. El teórico debe ser capaz de distinguir y explicar las diferentes visiones y explicar éstas en su contexto de manera razonable.

Desde esta perspectiva es de suponer la necesidad de una categorización pertinente de los objetos construidos por el sujeto. Entendemos por objeto, todo lo que puede ser materia de conocimiento o sensibilidad de parte del sujeto, incluso éste mismo, o bien, lo que sirve de materia o asunto de las facultades mentales.

La tradición del pensamiento común diferencia objetos materiales e inmateriales. En mi caso trabajo con la explicación de objetos construidos en categorías como el pensamiento común, el pensamiento científico, el pensamiento filosófico, el pensamiento basado en la teoría de sistemas y el enfoque de la complejidad. Desde ahí los objetos que construye el sujeto resultan ser explicables cada uno con un muy determinado carácter.

Si pensamos ahora en la pregunta planteada en el encabezado de este texto: ¿Qué lugar ocupa la teoría en la práctica del diseño?, podemos suponer que las posibles respuestas dependerán precisamente del marco teórico o visión del mundo que se elija.

Encontramos perfiles de personalidad, formación teórica y visión del mundo, muy diferentes entre los practicantes del diseño, lo que necesariamente afectará las posibles respuestas a la pregunta planteada, pues unos se ubican orientados hacia la praxis y otros están interesados en la observación, la explicación de los contenidos y procesos de su quehacer profesional, amén del dominio de la práctica misma.

La respuesta que prefiero asumir, es que la teoría es conocimiento consciente y autoconsciente, transparente en alguna medida, con o sin ambages de acuerdo con la naturaleza del objeto en estudio. Que produce incluso el goce estético del entender lo que damos por sabido, con base en explicaciones satisfactorias, tan apreciables para la facultad intelectual de la naturaleza humana.

La teoría puede explicar cómo son las prácticas del diseño, cuál es su función, su finalidad y cómo están caracterizadas en sí mismas y en el contexto, de qué y cómo están constituidos los productos resultantes de tales prácticas; así también, el hecho de que puede ayudarnos a formular explicaciones pertinentes, distinguiendo su correlación lingüística, tecnológica, económica, histórica, etcétera, muy importante en el ámbito académico.



La teoría (explicaciones razonables, legítimas y pertinentes), puede ayudarnos a socializar la producción del diseño, como parte de la producción social y cultural de nuestra comunidad; además, propiciar la generación de bases para la formulación de los procesos de enseñanza aprendizaje, que han de quedar inscritos en el contexto de nuestro sistema educativo.

D.I. Francisco José Soto Curiel

La actividad del diseñador industrial es multifacética; en su aspecto creativo tiene origen en la individualidad y tiende a un libre, pero condicionado ejercicio y aplicación de conocimiento colectivo en la concepción y elaboración de objetos satisfactorios de necesidades sociales.

Se distinguen varios niveles teóricos implicados en la solución de problemas de diseño, algunos como el conocimiento técnico y científico son casi palpables y cuantificables, tendemos a llamarlos conocimientos aplicados y por eso no los consideramos en "la teoría del diseño".

Cuando intentamos teorizar sobre diseño descartamos varios niveles teóricos implícitos y por lo común buscamos definirlo a partir de elementos del nivel metodológico o propios del nivel creativo, intentamos abarcar todas las actividades implicadas en esta disciplina creativa y brindarles una dirección concreta, y, en esa óptica de definición destaca –porque le brinda un enfoque– el que nos intrigue profundamente cómo es que se logran los niveles creativos y de concepción que a veces vemos en obras maestras del diseño, y quizá por estas ansias es que pensamos que definiendo el método y capturando "la teoría" podremos aplicarlo personalmente para concebir objetos como los de quienes admiramos profundamente, olvidando que dichos resultados son por lo común el reflejo del conocimiento colectivo –cultura, condición económica nacional etcétera– de quienes los realizan.

El propio ejercicio de la profesión parece ser la clave para comprender la ubicación del lugar que ocupa la teoría en la práctica del diseño, no es posible asimilar primero la teoría y después ejercer la profesión como en otras disciplinas humanas.

En un primer nivel –pero que resulta el más profundo y difícil de ubicar– tocante a los asuntos personales de la creación, su carácter de práctica creativa le otorga una subjetividad y motivación personal tal, que permite afirmar que desde la óptica creativa, cada diseñador encarna una teoría del diseño; una teoría, una motivación y una signica absolutamente personales, formas y planteamientos independientes hasta del problema a resolver con el objeto, y dependientes del "qué me divierte", "qué quiero decir" y "quién soy" del diseñador. En este nivel, es imposible una teoría colectiva del diseño, y es mejor darlo por existente sin intentar sondear sus muy particulares características; ahí reside el estilo; es en el que permea nuestra cultura, en él se asientan nuestros modos de ver más que nuestros modos de pensar, depende del "estómago" –aquel lugar que inventamos para ubicar lo incomprensible– y es por lo mismo el último nivel al que ascenderemos –tras años de feliz desempeño magistral del oficio– y el causante de todo el enredo y fascinación teórica.

Los otros niveles pertenecen a fenómenos menos personales y por lo mismo más racionales que los anteriores, con ellos podemos intentar una teoría que los haga accesibles al común y comprensibles a nivel teórico hasta para



nosotros los diseñadores. Si no son del todo fáciles, sí responden a las leyes del estímulo y respuesta, son 60 % comprobables. Dentro del universo de la solución de la forma del objeto, a ellos pertenecen los fenómenos sígnicos semicolectivos, dependen de los niveles de lectura sociales, sus características son susceptibles de análisis antropológico, histórico y estilístico, pueden contemplarse desde la óptica de la psicología social, del análisis de tendencia de mercado, etcétera, ahí parecen hincar el diente las ciencias sociales, la semiótica y otras "aves de presa de la creación ajena y ya realizada"; armadas para inmovilizarla, atraparla, explicarla y después devorarla para –ya digerida– entregárnosla a los mortales clavada con alfileres y dentro de un marco teórico que "todo" lo explica. Surge por fin, alguna teoría del diseño.

Quisiera que ubicáramos esto, si el anterior nivel estaba en el estómago, este está en el corazón y aún conserva rasgos subjetivos, sólo que ya acepta condicionantes, marcha al ritmo que le marquen y marca a su vez el ritmo. Es un nivel de fórmulas, recetas y normas.

6

De este modo, veremos surgir frutos brillantes de la actividad teórica encarnados a manera de manuales de identidad, manuales de imagen corporativa, normas de color y manuales de análisis de tendencia para diseño, moda y decoración. Bases conceptuales de diseño y proporción para empresas y corporativos, etcétera. Ahí, se utilizará la teoría del análisis de la forma y la composición plástica como herramienta de comprensión y prospección de fenómenos formales, los textos de semiótica, argumentación y lingüística para la estructuración de unidades de emisión de mensajes, los estudios de psicología de la percepción para valorar los efectos de tal o cual fenómeno, la estadística y ciencias de mercadeo y análisis de poblaciones para ubicar los mensajes a emitir en adecuación a las poblaciones receptoras del objeto-mensaje, etcétera. Aquí, cabe afirmar que la teoría afín a la emisión de mensajes se hace no sólo necesaria, sino preponderante para obtener los mejores resultados con nuestros objetos-producto; de la cantidad de información y cultura con que cuente el diseñador, dependerá su capacidad autocrítica y su ubicación y sobrevivencia en la realidad competitiva del universo de objetos; podemos afirmar que teoría es igual a evolución y adaptación.

Paralelo a lo anterior, tendremos los aspectos metodológicos del mismo nivel, –nivel corazón– en ellos observaremos que el diseñador que desee un método capaz de repetir con éxito su experiencia profesional, deberá desarrollar sus capacidades de análisis teórico para establecer sus propias metodologías y técnicas de programación y adecuarse a la realidad que su nivel y desempeño profesional exijan, solo así desarrollará "el olfato profesional", característica tan difícil de desarrollar y que no es más que una gran cantidad de experiencia acumulada y que al neófito le hace pensar en aquel conocimiento que debe estar condensado en algún texto y puede ser adquirido de sopetón; el sujeto con olfato, parece que razona sintiendo, o siente razonando, lo cual da pie al tercer y último nivel, la cabeza.

El nivel de la razón, la información que no requiere nuestra teoría sino la obediencia a sus propios esquemas teóricos y experimentales. Dicho de paso, la información científica y técnica, ésa sí se adquiere en libros y manuales, su teoría se obedece a ciegas, es receta, es cuantificable, como dije al principio no acostumbramos incluirla en la "teoría del diseño", pero si pensamos correctamente, la creación científica también existe: "el estómago" del científico también se manifiesta y da sorpresas bellísimas; su "magia" quizá pertenezca como nuestro "estómago" a niveles de subjetividad tales que se antojan sujetos de estudio de la estética, y lo que los caracteriza es ese sello personal que le imprime su creador: el famoso y nunca entendido estilo. Pero de eso hablaremos otro día.



CÁTEDRA POR LA PAZ
CICLO DE CONFERENCIAS
Septiembre 1 a Noviembre 4 • 1997
Lunes 4:30 p.m.
TEATRO METROPOLITANO DE MEDELLÍN
Organiza: • COMITÉ DE REPRESENTANTES ESTUDIANTILES •
• UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA • SEDE MEDELLÍN •
ENTRADA GRATUITA
INFORMACIÓN: Tel. 260.9111 - Extensión 501 - Fax 2.699.111