

Paper

Criterios parentales en las categorías discursivas de diseño industrial. Incidencias de la escala en la codificación de los conjuntos

Arango Daniel; Deleo Daniela

dfarango@hotmail.com; danideleo89@hotmail.com

UNMDP (Universidad Nacional de Mar del Plata). FAUD (Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño). Diseño Industrial. Lenguaje Proyectual 3. CIPADI (Centro de Investigaciones Proyectuales y Acciones en Diseño Industrial). Mar del Plata, Argentina

Línea temática 1. Escalas, diagnósticos y representaciones

Palabras clave

Semiótica objetual, Diseño industrial, Codificación, Categorías discursivas, Criterios parentales

Resumen

El estudio indaga sobre Semiótica objetual para dar continuidad e incorporar líneas de abordaje en cuanto al proceso comunicativo de los productos. Parte del concepto de taxonomía desplegado en SIFADU-2022 introdujo la noción de categorías discursivas en diseño industrial, para sistematizar la construcción de discursos en conjuntos de objetos a partir de la producción material de la cultura proyectual.

Las investigaciones precedentes sobre semiótica se centran en definiciones variables de distintos enfoques y posicionamientos de autores que abordan una descripción del objeto de estudio, no así en herramientas metodológicas que permitan transferir y operar las variables en el campo disciplinar proyectual.

El marco epistemológico del diseño se encuentra en un proceso de construcción. Desde su aparición,

las posturas más hegemónicas fueron el modernismo y el posmodernismo que enfatizaron ciertas relaciones de variables del proyecto sobre otras. Actualmente empiezan a posicionarse otras nociones como sustentabilidad, experiencia de usuario o lo digital, que introducen otras vinculaciones que hacen al desarrollo de productos.

Desde esta perspectiva, donde se visualiza un área de vacancia, se aborda la problemática del plano de significación buscando identificar estrategias de codificación que se establecen entre los conceptos y el desarrollo morfo-sintáctico en la configuración de los productos.

El estudio pretende focalizarse en el desarrollo de conjuntos de objetos, desplegando las categorías discursivas, los planos entitativos y de significación de la forma, los repertorios del lenguaje objetual y los criterios parentales.

El trabajo se encuadra en una investigación aplicada que adopta metodologías cualitativas. El diseño exploratorio permite inicialmente reconocer las variables necesarias para la conformación de una matriz de análisis. Se seleccionan mapas conceptuales, entrevistas semi estructuradas y fichas de relevamiento que permitan la elaboración de los datos.

Se espera contribuir y establecer correspondencias entre la producción teórica y transferencia a la práctica profesional.

Introducción

El siguiente trabajo pretende abordar al diseño con una mirada semiótica desde el área proyectual, la cual aporta una mayor profundidad en el análisis de los objetos, la composición y abordaje de los mismos, algo que se incorpora como herramienta en el campo del diseño a principio de siglo. Es desde este enfoque donde se profundiza la investigación. Indagar desde este punto de vista pretende clarificar el análisis y permite profundizar y decodificar el proceso por el cual un diseño fue concebido. Permite detectar cuáles fueron los recursos utilizados de modo tal que el objeto se pueda entender como portador de significado culturalmente reconocido. La metodología se basa en la construcción de mapas conceptuales, matrices de vinculaciones, fichas de relevamiento, entre las herramientas metodológicas que permitirán la interpretación y reflexión tanto en la elaboración como el procesamiento de los datos.

La metodología aplicada es a partir del análisis de conjunto de objetos donde se encuentran los grupos pertenecientes a las categorías cerradas como línea familia y colección, diferenciadas por rubros como la indumentaria, productos y textiles aplicados.

Se espera reconocer los criterios parentales en las categorías discursivas de diseño industrial y las incidencias de la escala en la codificación de los conjuntos a partir de la construcción de un mapa de conjunto de objetos donde se potencie la conceptualización de los productos desarrollados, analizar la correspondencia entre significados y significantes en el proceso de codificación, desarrollar una matriz morfo-sintáctica para registrar los elementos significantes con los que opera el diseñador e identificar sectores o rubros donde se evidencien productos con una carga conceptual en sus desarrollos.

Estado de la cuestión

En la actualidad, el diseño abarca un campo cognitivo que se ve reflejado en diferentes prácticas, que poco a poco se fueron fortaleciendo y adquiriendo variadas complejidades. Podemos decir, que desde principios de siglo, la disciplina comienza a transitar una nueva etapa como es la profundización de su campo cognitivo. (Arango, 2012). La misma va surgiendo en líneas y proyectos de investigación de las distintas facultades, o por la inserción del diseñador en distintos sectores o rubros en el ejercicio profesional. Se empiezan a esbozar aportes teóricos respecto a un marco epistemológico que se encuentra en un lento proceso de construcción (Iglesias, 2013). Podemos decir, que desde principios de siglo, la disciplina comienza a transitar una nueva etapa como es la profundización de su campo cognitivo. (Arango, 2012).

Las investigaciones precedentes sobre semiótica se centran en definiciones y variables de distintos enfoques y posicionamientos de autores que abordan una descripción del producto como objeto semiótico; generalmente producciones teóricas provenientes de otras disciplinas que no son proyectuales. El diseño industrial comprende la construcción del artefacto como síntesis morfológica de los procesos basados en variables determinadas por el mismo.

A más de un siglo de su gestación, la sociedad determina que se debe priorizar a la hora de diseñar como también los modos de producción. La modernidad y la postmodernidad fueron posturas de gran relevancia, la primera impactó en el proceso de industrialización ya iniciado en la segunda etapa de la revolución industrial; la segunda como síntoma de los años 60 en respuesta de la sociedad de consumo, "mass media" produciendo sin pausa y de manera industrializada. Es en esta etapa, donde algunos incorporaron la semiótica pensándola como semiótica-cultural sobre el diseño (Arfuch, 1997), como también diferentes interrogantes para dar respuesta a diversas conformaciones. El diseñador como comunicador social puede operar sobre un campo de posibles efectos de sentido que su pieza puede tener en la instancia de consumo o recepción, sin embargo la interpretación de aquel que lo consume o recepcione no es dominio total del diseñador (Arfuch, 1997).

Es entonces, que el diseño incorpora más de una cuestión a operar teniendo en cuenta los múltiples sentidos que pueda provocar al ser interpretado, considerando el bagaje cultural y el contexto al que estará destinado entre otros. Los debates en el campo de la semiótica se introducen, en la posmodernidad, interpela más allá de lo que hasta ese momento se reconocía solo en el campo de la lingüística. Desde los inicios de los años 50, las disciplinas proyectuales comienzan a incorporar el estudio de la semiótica. Hacia los 80, en la República Democrática de Alemania, la semiótica ocupó un papel destacado en el debate teórico de diseño industrial (Bürdek, 1994).

Se introducen nociones acerca del lenguaje de los productos, en donde el estudio de la semiótica potencia su capacidad comunicativa. En Estados Unidos también se desarrolla la teoría acerca del "mensaje" transferido en el producto asociada a las concepciones de semántica.

Lo sustancial de este proceso es que se profundizaron las variables de análisis respecto al campo epistemológico de la semiótica, empezaron a surgir estudios en otras disciplinas o campos de actuación profesional. Se comenzó a hablar de semiótica visual, semiótica del comic, el cine, incluso hoy tiene un desarrollo en el campo de la medicina.

Entre los estudios más recientes se pueden destacar, la *semiótica indicial* que pretende aportar nociones acerca de la interpretación de los objetos y comportamientos, focalizándose en "encontrar esas reglas que son específicas de una determinada semiosis" (Magoriños, 2003: 8). Por otro lado, el *nonágono semiótico* desarrollado por Guerri (2013), que aporta una herramienta de trabajo a partir del análisis de la triada de Pierce. Este abordaje, con un enfoque en investigación cualitativa, permite analizar tanto problemas concretos como conceptuales, como la toma de decisiones en la etapa proyectual; es decir un modelo interpretativo-propositivo.

En cuanto a la enseñanza del diseño industrial en la Argentina, se da en un contexto de hegemonía absoluta de las ideas del movimiento moderno y el arte concreto en la facultad (Benveniste, 2007). Universidades como la de Mar del Plata y Córdoba, incorporan el plano de la significación de la forma a la enseñanza de la morfología. Actualmente este posicionamiento o conocimientos de este campo, ha sido incorporado en el currículo de los planes de estudios de distintas carreras como la UNL y UNaM en Semiótica y comunicación; y Semiología en el nuevo plan de estudios de la UBA.

En Mar del Plata, aparece una preocupación por el proceso proyectual y la construcción de una teoría empírica que consolide una lógica en sus prácticas (Jiménez, 2001), enfatiza en el valor comunicativo que constituye la forma en los objetos. Si bien la forma no tiene la rigurosidad del discurso verbal, la semiótica colabora para analizar e identificar los códigos utilizados en los productos. Parte de los aportes teóricos de Nicolás Jiménez se gestan en la corriente de pensamiento en las que se enmarca Jannello, que define al diseño como "objeto de conocimiento constituido por el sistema general y los sistemas particulares que regulan la manifestación formal, durante el proceso de

producción de esos hechos y durante el proceso de conocimiento y utilización de los mismos” (Guerri, 2012: 90).

Marco teórico

Partimos de entender el objeto como un fenómeno comunicativo que tiene una caracterización polisémica (Barthes, 1993), dado que nos permite abordar el proceso de in-formar un producto para que pueda ser leído o interpretado por quienes lo utilizan.

Posicionados en el enfoque semiótico se sostiene que todo acto comunicativo, mediado por el lenguaje, se funda en un código que es “un sistema de símbolos que por convención previa, está destinado a representar y a transmitir la información”(Eco, 1989: 11). Más adelante focaliza en los símbolos visuales que los considera dentro de los lenguajes codificados en los casos a los que se “refieren al signo en relación con el propio objeto” (1989: 188).

Esto nos permite inferir que la codificación es el proceso por el cual podemos dotar de significado a la materia con la finalidad de transmitir información para que pueda ser interpretada o decodificada por las personas a las cuales está dirigido el mensaje. El *acto sémico* (Prieto, 1967) le permite al diseñador materializar la transmisión de un conocimiento con la intención de que se apropie en el receptor, donde el conocimiento son los significados que se quieren comunicar. Por otro lado, la *atribución* (Magariños, 2007: 56) que constituye una operación básica en términos semióticos donde el interpretante establece una relación entre una forma con un valor en el objeto semiótico.

En un producto industrial, podemos decir que la codificación se da cuando el diseñador (interpretante productor), en el *acto sémico*, establece una relación entre los repertorios conceptual y formal-articulario inherentes al lenguaje objetual, la cual será interpretada por el público (interpretante usuario y/o consumidor) al que está dirigido el artefacto. Es decir que cuando se proyecta se establece una relación de los elementos significantes con las variables y funciones del objeto que son los portadores de esa información; y el usuario a través de la percepción y un proceso cognitivo, transforma esos significantes en significados.

Esto implica poner en relación los dos planos de sentido de la forma, el entitativo que aporta los aspectos generativos de las entidades formales con sus dimensiones y atributos; con el plano del signo que considera la forma como significado y la aborda como una entidad cultural.

En SIFADU-2022 se transfirió el concepto de taxonomía al campo del diseño industrial para sistematizar la construcción de discursos en conjuntos de objetos a partir de la producción material de la cultura proyectual; lo que introdujo la noción de categorías discursivas.

El trabajo estuvo centrado en describir el ordenamiento planteado a partir de conjuntos más reducidos a más amplios. Yendo de menor a mayor, se parte de

la línea, la familia y la colección; que se denominan categorías cerradas, a la serie, la tendencia, el estilo y la tipología que son las categorías abiertas.

La concepción de escala bajo esta mirada, se asocia al número de productos que configuran cada categoría. Así una línea o familia pueden comprender entre 3 y 12 productos y una colección entre 15 y 60 al igual que una serie; en cambio una tendencia, estilo o tipología, se constituye por más de un centenar. La escala de cada categoría puede variar de acuerdo a la orientación proyectual o al rubro de los producto a desarrollar.

Estos agrupamientos toman de referencia la noción de codificación y de los repertorios que constituyen en lenguaje de los objetos; sosteniendo que dichos conceptos son transversales a las distintas orientaciones que hacen al diseño, tanto industrial o productos, como se las ordena en la UNMDP, textil e indumentaria.

“La codificación en conjuntos de artefactos opera en dos niveles: el primero se establece en la relación entre el repertorio conceptual y los repertorios formal-articulatorio, al cual denominamos pautas de significación. Es decir, el concepto que se quiere transmitir (significado) y qué dimensiones de la forma y la sintaxis los van a transmitir (elementos significantes).

El segundo nivel opera en las relaciones que se tratan de establecer entre los productos a través de los repertorios formal-articulatorio, al que llamamos rasgos parentales. Son aquellos criterios que se definen desde el plano entitativo para que generen lectura de conjunto” (Arango, Rodríguez Ciuró, 2022).

En las categorías cerradas se establece una fuerte relación entre los repertorios formal-articulatorio, y una relación más débil con el repertorio conceptual. En estas categorías la codificación de significantes es sustancial para la lectura de conjunto de los productos que la establecen.

En las abiertas el repertorio de conceptos es más dominante o bien, ciertos rasgos formales que identifican y caracterizan al conjunto. Queda claro que en el proceso de desarrollo de este tipo de categorías, no hay un planteo a priori o acordado en cuanto a criterios parentales; pero se reconocen ciertas características formales que persisten en el conjunto.

Supuestos iniciales & objetivos

A modo de supuesto o conjetura inicial por tratarse de un diseño exploratorio-descriptivo, se plantea cómo a partir de los planteos conceptuales y desarrollo morfo-sintáctico se pueden identificar estrategias de codificación en el desarrollo de conjuntos de objetos.

Objetivo General

Analizar las estrategias de codificación en conjunto de objetos desarrollados por diseñadores.

Objetivos Particulares

Se establecen los siguientes objetivos particulares:

- 1- Construir un mapa de conjunto de objetos donde se potencie la conceptualización de los productos desarrollados.
- 2- Analizar la correspondencia entre significados y significantes en el proceso de codificación.
- 3- Desarrollar una matriz morfo-sintáctica para registrar los elementos significantes con los que opera el diseñador.
- 4- Identificar sectores o rubros donde se evidencien productos con una carga conceptual en sus desarrollos.

Metodología

Se indagará en la construcción de mapas conceptuales, matrices de vinculaciones, fichas de relevamiento, entre las herramientas metodológicas que permitirán la interpretación y reflexión tanto en la elaboración como el procesamiento de los datos.

El trabajo se enmarca en una investigación cualitativa del tipo exploratorio-descriptivo. Al inicio se pretende indagar en el tipo de proyectos y variables que enfatizan las cuestiones de codificación en el desarrollo de productos. El diseño exploratorio al inicio permite reconocer las variables necesarias para la conformación de una matriz de análisis en torno a la problemática específica.

Una vez establecida, se pasa a un diseño descriptivo donde se analizarán en los artefactos las relaciones entre significados y significantes que provocan las asociaciones en las unidades de significación y construcción de significados.

Se seleccionan mapas conceptuales y entrevistas semi estructuradas que permitan la elaboración del mapa de diseño industrial y productos, así como la identificación de categorías y variables de análisis. El mismo permitirá establecer vinculaciones entre categorías y variables para la confección de una matriz, como así identificar rubros y sectores productivos para los que se proponen los productos. La recolección de datos de los productos quedará registrada a través de fichas de relevamiento.

Al comienzo se trabajará con muestras en cadena o redes donde se seleccionarán participantes claves para identificar profesionales y productos que se consideren los más adecuados para la investigación en curso. Se coordinarán experiencias participativas tanto en el desarrollo del proyecto donde se inserta la beca como en las asignaturas de Lenguaje Proyectual y Pensamiento Contemporáneo a cargo de los directores del presente plan y del proyecto donde se inserta respectivamente.

En una segunda instancia se abordarán muestras conceptuales para elegir proyectos que posean las características o atributos que contribuyan a desarrollar los objetivos del presente estudio. Se recurrirá a entrevistas

profundas en los casos que se requiera ampliar la información recolectada de los proyectos.

Se utilizarán fuentes de información primaria, a través de entrevistas semi estructuradas individuales; que se realizarán tanto a docentes como profesionales referentes. También se emplearán fuentes de información secundaria, se utilizará triangulación de datos de diferentes fuentes y métodos de recolección. Se recurrirá a libros, revistas y distintas redes sociales sean personales e institucionales.

Desarrollo

El trabajo se encuadra en un análisis semiótico focalizado en el proceso de codificación en los productos desarrollados en el campo del diseño industrial. Pretende transferir las nociones centrales de entender el objeto como signo y operarlas en este campo disciplinar donde se visualiza una vacancia.

En la edición anterior de SI-FADU, se abordó la codificación en conjuntos de artefactos que operan el nivel que denominamos pautas de significación; esta presentación aborda el segundo nivel que denominamos criterios parentales. Para ello, es importante comprender que en el campo del diseño se opera con el lenguaje objeto que, como todo lenguaje está constituido por elementos y relaciones; en este caso estamos en presencia de los repertorios.

En esta etapa del proyecto se pretende focalizar en el proceso de codificación para analizar las estrategias utilizadas. Identificar de qué manera los diseñadores utilizan los repertorios morfo-sintácticos para codificar y dotar de sentido a un conjunto de productos, permite disponer del mecanismo implementado.

Los criterios parentales en estas categorías se desarrollan en la misma unidad espacial, es decir se proyectan simultáneamente todos los productos al mismo tiempo. La unidad de tiempo depende de la envergadura y número de productos a incluir dentro del conjunto.

Estas categorías pueden desarrollarse por un diseñador o un equipo de diseño, dependiendo de la escala del emprendimiento, marca o empresa. Los repertorios formal y articulador en ocasiones son definidos previamente por el diseñador, estableciendo los criterios parentales. En muchos casos, los criterios se establecen durante el proceso de diseño, cuando se obtienen las primeras configuraciones de los productos a desarrollar.

En consonancia con el desarrollo de las actividades planificadas, nos encontramos en el análisis y procesamiento de los conjuntos seleccionados. A continuación, se presentan algunos casos seleccionados, donde se identifican los criterios parentales presentes en cada conjunto focalizando el análisis en la generación formal, los atributos y las operaciones sintácticas intervinientes.

Figura 1: Familia. Wave of Light, Sachio Kawasaki, 2008.



Fuente. Elaboración propia en el marco del Taller de Lenguaje Proyectual 2 a 4 (LP3) de la carrera de Diseño Industrial. FAUD-UNMDP.

En el conjunto todas las prendas comparten un largo, el cual termina antes de las rodillas a pesar de que varíe el cuello en escote en V y cuello cerrado, son simétricas en el eje vertical. Se utiliza la misma materialidad y un mismo diseño del textil para todo el conjunto incluidas las medias ya que el patrón diseñado también acompaña a las mismas. Lo que varía es su tamaño y aplicación en cuanto a cada una de ellas. La organización del diseño se puede encontrar en un eje transversal y longitudinal. El diseño del textil aplicado está generado a partir de la unión de dos mitades de óvalos cortados por la mitad y desfasados para generar continuidad en la línea. Las curvas van cambiando de grosor y de tamaño dependiendo de cada diseño con lo cual también pueden convertirse en planos, pueden ser variadas pero su origen, su generación formal es la misma. Se utiliza la combinación de planos y líneas desde la misma generación formal. La proximidad entre ellos genera otra nueva figura ya que copian las formas. Utiliza el color blanco y negro en todas las prendas lo cual genera la relación fondo-figura y viceversa, haciendo hincapié en la forma, a partir de ello se perciben diferentes planos de lectura aportando profundidad. Utiliza un diseño por prenda, sucede lo mismo en las que están compuestas por dos partes. Su disposición es en el eje vertical u horizontal con simetría como invariable. En ambos ejes se produce una organización lineal, además de que también forma una hilera, salvo en una de las prendas. Todos los motivos están generados por una adición luego de haberlas espejados. El diseño produce una textura visual, ya que se perciben como efectos de luz y sombra que se simula gráficamente. Los diseños tienen una línea de remate, delimitan las prendas en los bordes dispuestos de manera horizontal o contorneando la prenda en el caso del vestido del centro, se da en los laterales y en los otros casos en el borde inferior. Las prendas se encuentran unidas en sus costuras por yuxtaposición, los textiles visualmente se articulan por superposición y proximidad entre líneas y planos ya que se utiliza la misma línea con un cambio

dimensional para la generación de una trama, ya que las líneas se fusionan entre sí.

Figura 2: Familia. Little London, Charlene Mullen 2015.



Fuente. Elaboración propia en el marco del Taller de Lenguaje Proyectual 2 a 4 (LP3) de la carrera de Diseño Industrial. FAUD-UNMDP.

Todos los objetos están formados a partir de volúmenes prismáticos, predominan los paralelepípedos (en todos los objetos, está presente dicho volumen). Están compuestos por varias piezas, formados de volúmenes adicionados, mientras que los que se componen de una única pieza no se adicionan sino que cuentan con una sustracción como el resto de los productos de la familia. Predomina la simetría axial en el eje longitudinal, como también en el eje transversal u horizontal, por lo tanto tienen simetría biaxial. Los objetos comparten un mismo material, la porcelana blanca. Este tono sirve de fondo para las tramas en color negro estampadas en los objetos, generando un efecto de fondo-figura.

Además, todos los objetos desde su morfología, ya sea debido a la adición de volúmenes o a la estructura en sí misma, tienden a una organización longitudinal.

Todos los objetos están operados por sustracción para generar espacio de almacenamiento. Los rapports están diseñados a partir de líneas y/o planos en color negro sobre un fondo blanco, generando un efecto de fondo-figura, con un alto contraste. El significado de la figura se vuelve ambiguo debido a que esta se encuentra condicionada por el fondo. En la mayoría de los diseños se repiten las figuras dejando entre ellas o enmarcando una porción de fondo, lo que provoca una doble lectura, ya que este en ocasiones también adquiere valor de figura. Si bien su geometría es simple, la complejidad está dada por la repetición de cada elemento en el campo delimitado. Son diseños en color negro sobre fondo blanco, que generan un juego de fondo-figura desplegando dos tipos distintos de lectura; donde el fondo blanco, condiciona el significado de la forma. Los módulos se repiten uno al lado del otro de manera lineal y a su

vez, esas organizaciones lineales se repiten hacia abajo de manera tal que conforman una trama. Esta continuidad tiene una doble lectura: es una trama formada a partir de módulos blancos y negros ubicados de manera saltada, o es una alternancia de organizaciones lineales blancas y organizaciones lineales negra.

Los diseños aplicados en negro se organizan de manera tal que no completan la totalidad del objeto sino que se encuentran delimitados por un espacio en color blanco que los encuadra. Se utilizan módulos dispuestos en el eje horizontal para generar continuidad y linealidad, lo que hace que se perciban como guardas.

Se repiten también módulos espejados sobre una especie de malla por superposición y forman una organización lineal simétrica, debido a la reflexión. En la formación de las tramas predominan las operaciones aditivas de rapport en todas las continuidades de todos los objetos. Se repiten uno al lado del otro de manera lineal, adicionados y yuxtapuestos. Cuando esas organizaciones lineales comienzan a repetirse hacia abajo, lo hacen de manera aditiva por tensión, sin contacto físico entre ellas. Un espacio en blanco las separa y convierte en una guarda donde predomina su organización el eje vertical.

Figura 3: Familia. Structural Experiments. Becca McCharen. Chromat. 2012.



Fuente. Elaboración propia en el marco del Taller de Lenguaje Proyectual 2 a 4 (LP3) de la carrera de Diseño Industrial. FAUD-UNMDP.

Utiliza el mismo textil en el conjunto, todas las prendas de la familia son simétricas y acromáticas. La línea blanca delimita y contornea todas las prendas, son el recurso constructivo, la primera en color blanco y el segundo en color negro por el cual se forman de tres y cuatro lados. Es decir, las líneas blancas entrecruzadas en sentido diagonal, generan a los planos negros por estar superpuestas pero también el entrecruzamiento solo de las líneas blancas forman planos "vacíos" ya que en algunas prendas el sector central no está articulado por el textil debajo. A partir de esta operación se generan particiones del plano en formas geométricas de tres y cuatro lados. Sus formas de tres y

cuatro lados muy marcadas se organizan simétricamente en el espacio y la dirección de la prenda.

En la parte del escote, todas poseen un “escote en V”, con forma triangular en el eje vertical.

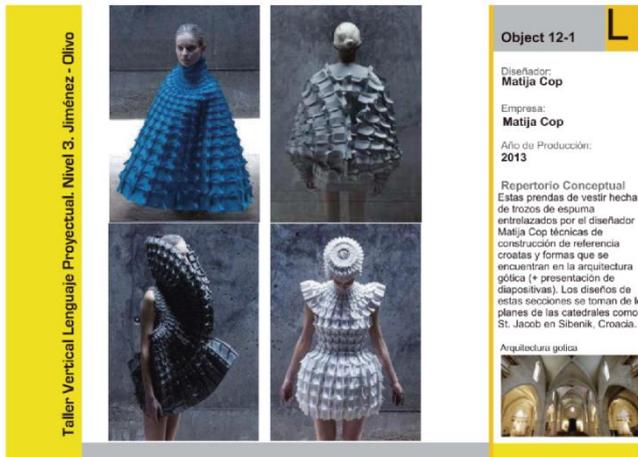
Los bordes (cintas o líneas) y los planos están adicionados por yuxtaposición.

Figura 4: Andreas Seegatz-Stars Milano. Empresa: Bugatti. 2012



Fuente. Elaboración propia en el marco del Taller de Lenguaje Proyectual 2 a 4 (LP3) de la carrera de Diseño Industrial. FAUD-UNMDP.

Se reconoce la figura del cono en la generación formal de los objetos de la siguiente línea. Dependiendo de su función, los identifica un corte en el remate con distinta orientación y a vez mantienen otro corte horizontal en todas las bases, con lo cual se identifican como conos truncados. Otras de las cosas que se puede apreciar en la línea entera es que cada producto utiliza una base, lo que hace que divida el objeto en dos, una parte de funcionalidad del objeto, superpuesta y otra de sostén del mismo. Las mismas son circulares en forma de disco u óvalo, algunas con más espesor que otras a modo de apoyo, comparten color y materialidad. Se identifica una superficie que recubre a un volumen, cuerpo principal compuesto por un textil que los diferencia del resto de los objetos del mismo ámbito. Se encuentra superpuesta al cuerpo del objeto los recubre protegiendo la carcasa tomando la forma del mismo. Utiliza la misma materialidad en todos los objetos así como también el color y textura. Emplea líneas guionadas del mismo color que las bases con diferente cesía a modo de contorno en el remate y base como también en la unión de los planos que cubren el objeto. Las uniones internas de los planos yuxtapuestos que cubren los objetos no se ven pero las resalta con una línea externa doble con un color diferente al del textil. Utiliza un plano rectangular de color marrón superpuesto, de textura lisa en cada objeto, articulados por superposición con un bajo relieve que denota la marca. Estos también se encuentran contorneados por una línea guionada que representa la costura de la etiqueta. La línea mantiene la misma paleta de colores, plateado, negro, azul y gris.

Figura 5: Object 12-1. MatijaCop. 2013.

Fuente. Elaboración propia en el marco del Taller de Lenguaje Proyectual 2 a 4 (LP3) de la carrera de Diseño Industrial. FAUD-UNMDP.

Todos los vestidos mantienen el largo, son prendas sueltas, no copian completamente la figura y exageran alguna parte de la silueta mediante volúmenes que distorsionan la misma. Se utiliza más de un plano compuesto por módulos para su generación y se adicionan por superposición. Todas las prendas poseen simetría a partir de un eje vertical y se perciben como volúmenes pero son planos generados por módulos. Los mismos se identifican como rectángulos con sustracciones lineales a sus lados en el eje vertical y otros formados por rectángulos con planos adicionados en forma de "T". Su repetición radial se articula por penetración (uno contiene una sustracción y el otro penetra por la misma) para la generación formal en la totalidad de las prendas. Sus tamaños van variando ya que se organizan de una manera que se forma una especie de abanico voluminoso y los mismos se van agrandando a medida que se expande organizados de forma radial de acuerdo a la parte del cuerpo en donde se posiciona. Por ejemplo, en el caso del vestido, el tamaño de los módulos del cuello es mucho menor que el de los bordes inferiores. Lo mismo sucede con las mangas de la prenda gris, el módulo más pequeño se encuentra ubicado en la zona de la muñeca. En las zonas de ajuste hay módulos de menor tamaño que también crecen hacia los bordes. La disposición de los mismos hace que se perciban líneas entre ellos. Si bien son formas simples, la complejidad de las prendas está dada por el material y la misma articulación entre las partes que componen los módulos entre sí. En el sombrero sucede lo mismo, hay una organización radial, pero en lugar de ser un cono se utiliza una corona circular para mantener la idea de volumen, como sucede en las prendas.

Aunque los colores sean diferentes, cada una de las prendas posee un único color plano, para resaltar la textura generada por la manipulación del textil, ya que está cargada por la repetición de este motivo.

Figura 6: Issey Miyake, 2002.



Fuente. Elaboración propia en el marco del Taller de Lenguaje Proyectual 2 a 4 (LP3) de la carrera de Diseño Industrial. FAUD-UNMDP.

En esta línea predominan dos prendas por conjunto y en cuanto a las tipologías las identifica lo geométrico en cuanto a su morfología. En todos los casos hay un ajuste de cintura o bajo busto. En cuanto al textil en todos los casos son simétricos y solo cambia el color que los compone en algunos de los sectores. Se utilizan planos y líneas de diferente grosor, horizontales y verticales para su composición. Se mantiene lo fragmentado, los planos particionados, la simetría trabajada en bloques y la ortogonalidad dada por los planos y líneas que lo forman. Su organización con cambios de ejes generan un efecto de continuidad y a su vez quiebres de sentidos dado por la alternancia en el color. En su mayoría se identifica el uso de los mismos ya que se comparten en mayor o menor superficie. Predomina una organización por franjas horizontales y verticales que varían en cuanto al grosor ya que se pueden percibir como sectores aislados con menos intervención de líneas. Todas están alternadas y diferenciadas por color y tamaño. Al usar diferentes grosores y superposiciones de líneas de diferente color no se percibe que es fondo y que es figura por su disposición. Cuando se utilizan líneas perpendiculares al eje horizontal, intervienen equidistantes y superpuestas diferenciándose también del fondo en común por color quedando superpuestas y convirtiéndolas en figuras. Las líneas generan planos dispuestos en distintos sentidos acompañan y marcan la forma del recorte de las prendas, como sucede en las solapas del el saco/trench la orientación de las líneas es en diagonal, en el caso de las remeras, las disposición y curvatura de las líneas acompañan el escote redondeado de la prenda. En el caso de la campera las líneas forman y el recorte de los hombros dispuestos verticalmente. En todos los casos se adicionan por yuxtaposición y superposición entre los textiles y las partes.

Figura 7: Louise Goldin, 2010

Fuente. Elaboración propia en el marco del Taller de Lenguaje Proyectual 2 a 4 (LP3) de la carrera de Diseño Industrial. FAUD-UNMDP.

En la siguiente colección predomina la volumetría extracorporal de las prendas, sobre todo en las faldas con formas geométricas ubicadas desde la cintura hasta un poco más arriba de la rodilla. Estas estructuras deforman la silueta femenina, generando la exageración de las caderas. Se percibe una separación en parte superior e inferior del torso humano a partir de una operación de entallado en la zona de la cintura por medio de recortes. Intervienen dos materialidades y un mismo color, por un lado un textil opaco de textura porosa y espesor con características similares al neopreno que se establece como base de las prendas y el otro más rígido, brillante y liso similar al cuero. Este es aplicado por medio de planos geométricos de tres y cuatro lados superpuestos manteniendo el mismo distanciamiento entre sí, en la zona delantera de alguna de las prendas. En ambos textiles se aplica el recurso de costura generado por la sucesión de líneas equidistantes en algunas de las zonas, lo cual se percibe como acolchonado. En el caso de las que se encuentran en los recortes superpuestos, los pespuntos no lo sobrepasan. Las invariables en este conjunto son los materiales anteriormente nombrados, la acentuación en la cadera, la direccionalidad en los planos de las prendas y la delimitación de las costuras. Otra de las características son la utilización de figuras geométricas que componen a las faldas y su corte lampara y los recortes que refuerzan la geometría de los mismos.

Figura 8: Balmain, primavera/verano 2013.



Fuente. Elaboración propia en el marco del Taller de Lenguaje Proyectual 2 a 4 (LP3) de la carrera de Diseño Industrial. FAUD-UNMDP.

Algunas reflexiones

En esta etapa, se obtuvieron conclusiones parciales, dado que está en proceso de elaboración.

Generalmente la cantidad de criterios que le dan coherencia al conjunto depende de la complejidad de los productos que lo conforman, como así también la cantidad de partes que constituyen cada producto. En las líneas y familias la codificación en los rasgos parentales es más estricta y más controlada. En la colección ocurre lo mismo cuando el número de productos que la conforman es bajo; pero si la cantidad es elevada no siempre la totalidad de los criterios parentales se trasladan a todo el conjunto.

Por otro lado, los criterios morfogenerativos que se establecen son más pregnantes, pudiendo advertir que se van reduciendo a medida que los conjuntos se amplían en términos de cantidad de objetos componentes.

El dominio de los repertorios y sus relaciones, se constituyen en instrumentos concretos para dotar de sentido a los objetos a través de un proceso de codificación; actuando como mediadores en el acontecer del proyecto y permitiendo al diseñador disponer de medios para operar el mensaje e informar a la materia.

La presentación da cuenta de la importancia de la importancia de operar los planos entitativo y de significación para lograr el proceso de codificación, y con ello controlar la comunicación del producto y la lectura de conjunto.

Finalmente instala una noción del producto como fenómeno comunicativo, donde a partir de identificarlo como un lenguaje, estableciendo sus elementos y relaciones, permite reconocer y controlar los mecanismos de formación de discurso.

Agradecimientos

A todo el equipo docente de Lenguaje Proyectual III: Adj. Gabriela Rodríguez Ciuró, Auxiliares Cecilia Bastida, Analía Bernasconi, Joaquín Bosch; y los

adscriptos que han colaborado en esta presentación: Victoria González Girodo, Melisa Moretto, Camila Ignoto y Mercedes Gerometa.

Bibliografía

- Arango, D., Rodríguez Ciuró, G. (2019). *La imagen como disparadora en la construcción del discurso*. Libro de Actas de las Jornadas de Investigación de la FADU-UBA. XXXIII Jornadas de Investigación, XV. SIFADU. CABA. Edit. Secretaría de Investigación UBA.
<https://publicacionescientificas.fadu.uba.ar/index.php/actas/article/view/1110>
- Arango, D., Rodríguez Ciuró, G. (2019). *Polisemia. El proceso de significación de los objetos*. Libro de resúmenes Forma y Lugar. XII Congreso Nacional y IX Internacional SEMA. Resistencia. Ed. FAU-UNNE.
<https://docplayer.es/170459717-Libro-de-resumenes-f-o-r-m-a-y-l-u-g-a-r.html>
- Arango, D., Rodríguez Ciuró, G. (2012). *Masificación=diversificación*. En Libro de ponencias del I Congreso Internacional de Diseño Industrial. Córdoba. Editorial FAUD-UNC. Pp. 349-356.
- Arfuch, L. (1997). *El diseño en la trama de la cultura: desafíos contemporáneos. Diseño y Comunicación. Teorías y enfoques críticos*. Buenos Aires. Ed. Paidós.
- Bangert A. y Armer K. , (1990). *El diseño de los 80*. Madrid. Ed.. Castellana NEREA S.A.
- Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica. Barcelona y Buenos Aires*. Ed. Paidós.
- Bürdek, B. (1994). *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili.
- Devalle, V. (2005). *Tomas Maldonado: del valor plástico al iconismo*. deSignis (11), 169-184. Editorial Gedisa.
- Eco, U. (1989). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona. Ed. Lumen.
- Guerri, C. (2012). *Lenguaje gráfico TDE. Más allá de la perspectiva*. CABA. Ed. Universitaria de Buenos Aires.
- Hablando de Diseño. (2007). *Hitos, relatos y vivencias del diseño en Argentina*. Ciclo de charlas 2007. CABA. Equipo Editorial INTI – Programa de Diseño.
- Iglesias, R. et al. (2013). *La epistemología del Diseño como construcción problemática*. Anales del IAA, 43 (1), 121-134. Recuperao el (13-05-2021) en <http://www.iaa.fadu.ar/ojs/index.php/anales/article/view/109/97>
- Jiménez, N. (2001). *Régimen y acción proyectual*. Mar del Plata. Área editorial Secretaría de Extensión Universitaria. FAUD-UNMDP.

Magariños de Morentin, J. (2003). *Hacia una semiótica indicial. Acerca de la interpretación de los objetos y los comportamientos*. Editorial Edicions do Castro.

Prieto, L. (1967). *Mensajes y señales*. Barcelona. Ed. Seix Barral.