

Devenir histórico de la materialidad de los objetos y sus efectos en la dimensión estética

The materiality of objects: their historical evolution and effects on the aesthetic dimension

Recibido: 7 de febrero de 2011. Aprobado: 1 de junio de 2011.

Augusto Solórzano

Artista plástico, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Especialista en Estética y Semiótica, por la misma universidad. Magíster en Estética, Universidad Nacional de Colombia. Doctor en Filosofía en la Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, Colombia. Se desempeña como profesor asociado en calidad de investigador de la Facultad de Diseño Gráfico en la misma universidad. Miembro del Grupo de Investigación en Diseño Gráfico GIDG, adscrito a Colciencias.

✉ portalsolorzano@gmail.com

Resumen

Este artículo es parte de la revisión teórica del Doctorado en Filosofía, adelantado en la Universidad Pontificia Bolivariana, cuya temática es la comunicabilidad que promueve la belleza empírica. Aquí se analiza, por medio de una revisión de casos específicos de la historia del diseño, cómo la experimentación sensible con los materiales que lleva a cabo el diseñador es un factor inseparable del desarrollo de la forma. Apelando a los planteamientos filosóficos de Flusser, Dagognet y Manzini, se muestra que dicha experimentación con la materia debe ser estudiada en relación con aspectos ideológicos, la expresión plástica, la creatividad y la imaginación. Esta reflexión reivindica que el proceso de creación en diseño es el resultado de un complejo entramado cultural que depende de la conjunción de ideas, la experimentación con la materia, los medios disponibles de producción y las relaciones entre personas.

Palabras clave: historia del diseño, cualidades estéticas, experimentación plástica, filosofía del diseño, objeto.

Abstract

This paper forms part of the final stages of a theoretical study for a doctorate in Philosophy, being undertaken at the *Universidad Pontificia Bolivariana*. The principle focus of the research is the method in which empirical beauty is able to express itself. Through a study of specific cases in the history of design, it will be analysed how careful experimentation with materials, undertaken by the designer, is an inseparable factor from the development of form. Calling on Flusser, Dagognet and Manzini's philosophical contemplations, this paper demonstrates that experimentation with materials should be studied in relation to: ideological aspects, plastic expression, creativity, and imagination. It is the claim of this investigation that the creation process in design is the result of a complex cultural framework that is dependant on the association of ideas, experimentation with materials, the means available for production, and interpersonal relationships.

Keywords: the history of design, aesthetic qualities, plastic experimentation, the philosophy of design, object.

Los materiales, la experimentación y el diseño

La vida de cualquier artefacto que hace parte de la cotidianidad tiene una existencia compleja. En ella convergen, entre otras cosas, la función, el uso, el estudio ergonómico y las relaciones prácticas, cognitivas y emocionales que las personas entablan con los artefactos. Particularmente, la dimensión antropológica del diseño se ha centrado en el estudio de cada uno de estos factores y ha dejado de lado el hecho de que la experimentación sensible y el desarrollo constante de nuevos materiales constituye un factor definitivo para el perfeccionamiento potencial de los artefactos. Pocas veces los análisis teóricos del quehacer profesional del diseñador vuelcan la mirada sobre el tema de los materiales, porque precisamente se considera que el diseño empieza cuando la materia en bruto se convierte en forma.

Si se mira detalladamente la relación que promueve la epistemología, la fenomenología y la praxología respecto a los materiales en el diseño, se evidencia que el interés se ha desplazado tradicionalmente hacia el estudio de la génesis de los objetos y los métodos de trabajo y que queda un hondo vacío en lo referente a las elecciones de materias primas que hacen parte estructural de la identidad de los artefactos y a la manera como ésta incide en la configuración de los imaginarios culturales. Al inicio de su texto *La materia y la invención*, Ezio Manzini resume con gran claridad este panorama y atribuye la responsabilidad de concebir la forma de los objetos como una expresión elevada al desarrollo técnico-científico, del cual dice:

[...] ha partido del conocimiento de una realidad constituida por materiales existentes y objetivos, materia pasiva antes de sus actividades y ha llegado hoy a tal complejidad y profundidad en la manipulación de lo existente, que propone un cuadro de la materia, y de nuestras relaciones con ella, contradictorio respecto a la idea de partida. Además, ha llegado a hacernos percibir, también en la práctica de la experiencia cotidiana cuánto aquella idea de partida sea evidentemente inadecuada con los términos de la nueva realidad.¹

1 Manzini, *Materia de la invención*, 23.

Con estas palabras, Manzini deja entrever un antiguo problema de la filosofía expuesto por Descartes. Basta recordar la *Segunda meditación*, en la que el filósofo moderno se dedica especialmente a la experiencia de la percepción de un trozo de cera que se derrite con el calor. Aquí el cambio en las propiedades de la cera lo hace rechazar cualquier conocimiento que provenga de la materia misma. A partir de esta idea, Descartes asegura tajantemente que lo *permanente* no puede provenir de lo sensible y que el *cogito*, punto de apoyo cartesiano, carece de atributos corpóreos. Recientemente, frente a esta postura, el filósofo francés François Dagognet (quien justamente hace el prólogo del texto de Manzini mencionado anteriormente), hace una crítica radical a la perspectiva cartesiana y pone en duda que el conocimiento del mundo sólo pueda provenir de la adopción y aplicación de un lenguaje cuantitativo de medición y cálculo que caracteriza principalmente a la ciencia.

En su obra *Elogio del objeto*, Dagognet muestra que los planteamientos de Descartes se refieren a un ejemplo elemental, centrado en un cambio de estado de la materia y reducido al aumento del volumen. A diferencia de la visión analítica propuesta por la ciencia moderna que descompone la materia hasta el punto de hacerla perder su unidad, la visión de Dagognet propende por reivindicar y conservar los elementos sensibles de la materia, pues considera que un conocimiento así constituye el primer paso para la reivindicación del mundo de las cosas, ese mundo donde las sustancias primeras (piedras, tierras y cortezas) le permiten al sujeto “experimentar un goce y realizar una especie de creación al revés, en lugar de sacar el objeto de la nada”,² que develará los secretos del objeto y le permitirá renunciar a su falso misterio. Con el ejemplo de la cera Dagognet afirma que durante más de cuatro siglos se ha dejado en el tarro del olvido una trama de cualidades que están a la espera de ser descubiertas. Por lo menos esto es lo que puede deducirse de las siguientes palabras:

2 Dagognet, *Elogio del objeto*, 25.

No olvidemos que la cera se inserta en un vasto conjunto, el de las concreciones-secreciones vegeto-animales —la cutícula de algunos frutos, las resinas, las gomas, etc.— La vida fabricó con todos ellos, una astucia objetiva. En efecto, duras a temperatura ordinaria, se funden y se suavizan con el calor o bajo el golpe de una tracción (la elasticidad). Tienen entonces un doble papel en la economía: el de sostén, de envoltura, debido a una relativa rigidez y a la resistencia a las oxidaciones, pero también una función de reserva, porque son capaces de licuarse y de entrar entonces en intercambios.³

3 *Ibíd.*, 41.

Obsérvese que Dagognet llama la atención sobre cómo las cualidades de los materiales no pueden simplemente restringirse a los cambios de estado de la materia. De hecho, el autor deja claro el inmenso abanico de cualidades que la cera esconde, sus riquezas como material y la multiplicidad de usos que tiene en la vida diaria. En esencia, la consideración cartesiana de que las cualidades sensibles son sólo “inspecciones del espíritu que pueden ser imperfectas o confusas”⁴ intenta controlar la mente para que no haga juicios, excepto aquellos que el entendimiento representa clara y distintamente.

4 Descartes, *Meditaciones metafísicas*, 158.

Otro caso paradigmático que ahonda en la relación entre la materia y la sensibilidad y que choca de frente contra el planteamiento cartesiano se identifica en *Filosofía del diseño*,⁵ de Vilém Flusser. Su propuesta fenomenológica alrededor de este campo dedica especial cuidado al tema del material, considerado por el autor el fundamento indisociable de la forma. Adaptando la dirección que Reinhart Koselleck⁶ traza para sentar las bases de la llamada *historia conceptual*, Flusser se empeña en explorar la semántica del concepto de *hylé* (forma) y muestra cómo la adaptación que los romanos hicieron de éste, desencadenó en *morphé* (materia). Es de notar cómo *hilé* y *morphé*, cada una a su manera, expresan verdades “aparentemente” opuestas que con el tiempo se han decantado en la manera de entender el modo en que se lleva a cabo el proyecto en diseño y cuál es su punto de arranque.

5 Flusser, *Filosofía del diseño*.

6 Koselleck, *Futuro pasado*.

Precisamente, gracias a la arqueología que hace Flusser de los conceptos en mención, salen a flote unas discontinuidades y rupturas a partir de las cuales es posible identificar cómo a través del tiempo las diferentes culturas han vaciado el contenido situacional de estos conceptos y también cómo se ha creado un contenido pretendido que resulta determinante en el diseño a la hora de interactuar con los materiales. Esta veta histórica que conduce al desmonte de la oposición forma-materia llevó a Flusser a expresar:

[...] cuando veo algo (como por ejemplo, una mesa), lo que veo es madera en forma de mesa. Aunque la madera sea algo duro (me tropiezo con ella), sé que es algo transitorio terminará ardiendo y descomponiéndose en cenizas amorfas). Pero la forma de la mesa es real, y su contenido (la madera) no es más que aparente.⁷

7 Flusser, *Filosofía del diseño*, 31.

Desde esta perspectiva teórica, se entiende que el binomio forma-materia está estrechamente insertado en el corazón mismo del proyecto de diseño. Desde aquí es posible subrayar el vínculo que tienen los materiales en la generación de la forma y en la manera en que éstos determinan las distintas maneras de vivir y comunicarse que se generan a partir de los objetos de uso diario. En el fondo, la apreciación de Flusser hace hincapié en lo sensible de la materia que abre la puerta para que ésta cobre un lugar protagónico dentro de la visión holística de la antropología, la estética y la sociología del diseño. La tesis irrefutable que aparece al final de su ensayo de que “la apariencia del material es la forma”⁸ pone de relieve cómo la sensibilidad en torno a éste ocupa un lugar importante en el epicentro de las relaciones e intercambios sensibles que determinan la realidad diaria del hombre.

8 *Ibíd.*, 36.

Cabe resaltar que justamente esta es la cantera teórica que explota el filósofo y doctor en medicina François Dagognet. Al volver sobre sus pensamientos, es posible identificar una dura crítica contra quienes consideran que la relación con los artefactos sólo puede ser validada por la forma y que ésta puede aislarse de las cualidades estéticas de los materiales. En *Elogio del objeto: por una filosofía de la mercancía*,⁹ Dagognet dedica especial cuidado a mostrar cómo el paso del artesano a la producción fabril en el siglo XVIII trajo consigo un cambio de coordenadas que transformó la manera de entender la producción y la relación estética con las cosas.

9 *Ibíd.*, 51-86.

Dicho cambio tuvo como telón de fondo el paso de una revolución termodinámica promovida por el uso del carbón y la entrada en decadencia de la madera como fuente principal de combustible. El haber logrado un notable aumento en las temperaturas con las que eran tratados los materiales marcó la pauta para la experimentación y generación de nuevas materias primas, que rápidamente fueron aprovechadas por los creadores en el proyecto de diseño. El ejemplo más significativo de cómo la experimentación con el material conlleva cambios morfológicos importantes lo ofrece el vidrio y, específicamente, las copas de vino. Estos objetos —tan comunes hoy en día— tienen un antecedente directo con la platería.

Antes del desarrollo formal de las copas de vidrio, éstas eran tazones generalmente de plata que, como cualquier objeto de uso personal, portaban los viajeros y personas del común en sus bolsillos. La importancia de este objeto llevó a muchos artesanos a especializarse en su fabricación y a desarrollar así toda una estética del ornamento conforme a los gustos y exigencias personales de los clientes. Con esmerada atención, las asas tenían hermosos diseños y sus formas variaban según su dueño. Vinculado a este objeto, también se encontraban los calígrafos que marcaban las tazas con los nombres o frases célebres.

Prueba de cómo la forma se conecta con las propiedades de los materiales y las funciones adscritas a ellos está en que antes del siglo XVIII no conocieron las copas de vidrio. La razón de ello radica en que la tecnología de esa época no logró desarrollar el calor necesario para lograr fundir el material hasta lograr el grado de plasticidad que exige el vidrio. Las altas temperaturas que este proceso requiere nunca fueron logradas con los hornos que utilizaban la madera. Sólo cuando la revolución industrial hizo del carbón el combustible que mueve a toda la industria en general, el vidrio se hace dócil y sutil. Con la transparencia y la posibilidad que ofrece de ser tallado, las copas dejan de ser algo que se transporta y personifica. Su fragilidad las obliga a convertirse en objetos que deben mantenerse en un lugar especial para que la rudeza del trajín diario no las estropee. En concordancia con el apogeo del vidrio y de las formas que facilita el nuevo estado de la materia, nace el exhibidor de cristal, un refugio donde las copas han de aguardar para ser usadas. En poco tiempo, la historia de las tazas que servían para beber vino es prontamente olvidada y con ello se entierra la posibilidad de que cada quien cargue sus propios objetos.

10 Forty, *Objetos de deseo*.

Todas estas observaciones se relacionan también con la propuesta conceptual que plantea el historiador del diseño Richard Forty, en *Objetos de deseo*.¹⁰ En ella quedan sentados los fundamentos para reenfocar la manera en que tradicionalmente el diseño aborda el estudio histórico de los objetos, por cuanto incluye una exposición pormenorizada de los materiales y, más aún, del modo en que los procesos de manufactura, las formas de producción, los inventos tecnológicos y el desarrollo de la termodinámica son aspectos comunes al objeto.

De hecho, a través de su estudio sobre el proceso artesanal cerámico que desarrolló en Inglaterra en plena expansión de la burguesía, en el siglo XVIII, Forty ofrece luces sobre cómo en el diseño, el experimento basado en sensorialidad, permite descubrir nuevas posibilidades plásticas en los materiales. Uno de los ejemplos más representativos de la manera en que a través de la experimentación con los materiales se descubren diversas formas sensibles se encuentra en el diario del ceramista inglés Josiah Wedgwood. En éste se registran apuntes sobre la transformación de la cerámica, pero también sobre cómo los métodos de producción que permitieron el desarrollo de nuevos productos decorativos y de uso diario tuvieron repercusiones importantes en la sociedad inglesa del siglo XVIII.

Es necesario aclarar aquí que en esa época la cerámica era de interés especial para las personas, ya que se consideraba un productopreciado. También es prudente advertir que la utilización de ese material se deriva en gran medida del ritual inglés de tomar el té, bebida introducida en el seno de esa sociedad y que promovió una serie de costumbres cuya vigencia se mantiene intacta. De conformidad con las necesidades del momento, la cerámica entró a reemplazar las costosas vajillas metálicas, que hacían poco comfortable tomar bebidas calientes.

Es necesario reconocer que el alto costo de los artículos cerámicos hizo que diseñadores como Wedgwood vieran oportunidades de negocio en este campo y sacaran provecho de la demanda de vajillas, productos cada vez más requeridos por las distintas personas que veían en el té una excusa perfecta para la socialización. Mirándolo así, existe una profunda relación entre el compartir y disfrutar esa bebida y la necesidad de producir objetos de cualidades superiores y de buena apariencia que acompañaran el intercambio social cotidiano.

En el curso de la búsqueda por encontrar métodos de producción de lozas que satisficieran funcional y estéticamente las necesidades de una población cada vez más interesada en intercambiar juicios y opiniones alrededor de una taza de té, Wedgwood apeló a estrategias novedosas de fabricación y mercadeo.

Ciertamente, la producción y modificación de la lojería corroboran que en la permanente interacción sensible con los materiales, la sociedad entera transforma y enriquece la condición humana. Hacia 1760, este diseñador introduce al mercado la innovación del vidriado verde, que sustituyó gran parte de los productos existentes.

De ahí que fuera necesaria más de una década para llegar a resultados óptimos y convincentes. En este trabajo constante, Wedgwood particularmente reflexionaba sobre sí mismo, sobre las peculiaridades del estilo, las innovaciones técnicas y las exigencias del público y de los materiales. Así, se da a la tarea de producir piezas que vendrán a satisfacer la demanda de una sociedad burguesa sedienta de la novedad.

Detenerse en la historia de los materiales y en la forma en que éstos han posibilitado el adelanto de nuevos productos y de nuevas formas de entender el contexto morfo-cultural abre un interrogante sobre cómo están relacionados los materiales con la creación en el diseño y, sobre todo, con la transformación de los hábitos cotidianos. En esta franja ilustrativa, los materiales tienen un lugar protagónico, pues sus cualidades le permiten al diseñador ahondar un conocimiento tácito que es casi imposible definir a través de las palabras.

Reivindicar un conocimiento así dentro de un sistema de pensamiento que abogaba por la validez científica y la razón deja en un primer plano la validez de cualidades sensibles que sólo llega a descubrir quien se compromete a fondo con el trabajo, explora pormenorizadamente la materia prima y descubre en ella nuevas posibilidades plásticas que

potencializan el perfeccionamiento de nuevos objetos. Otro vivo ejemplo de lo dicho aquí es el caso del celuloide, cuyo origen está vinculado con la necesidad de hallar un nuevo material capaz de reemplazar el agotado marfil utilizado para la fabricación de bolas de billar, teclas de piano, mangos de cuchillo y peines. Más que hacer una apología al factor contaminante en el que desencadenó este material, interesa citar este caso porque, mediante éste, se revela cómo los hermanos Hyatt transforman por completo el mundo material y objetual.

Es significativo que la larga experimentación con el alcanfor y la piroxilina que llevaron a cabo estos norteamericanos originara la primera materia plástica artificial que facilita segar, cepillar, cortar, laminar, plegar, perforar, estirar, torneear, estampar a presión, cocer y engrapar. Ligado a esto aparecen en la escena cultural nuevos conceptos que entran a enriquecer el habla del diseño, como “coloración”, “resistencia” y “resiliencia”, que ahora son parte estructural de los conceptos que se tienen en cuenta a la hora de diseñar los objetos.

Reflexión final

A manera de conclusión puede decirse que cuando la *historia del diseño* indaga sobre el objeto, sale a flote un sinnúmero de relaciones sociológicas y antropológicas que están a la espera de ser exploradas a cabalidad. Los ejemplos anteriores constituyen apenas un pequeño panorama de cómo están emparentados los materiales, el desarrollo de objetos, el gusto estético y los hábitos cotidianos. Investigar sobre esta relación precisa volver a mirar la historia de los procesos productivos, los combustibles que posibilitan el desarrollo formal de los objetos y los desequilibrios que acarrearán las distintas formas de producción. Hoy, cuando abiertamente se habla de una *era postindustrial*, es necesario indagar en las raíces que condujeron a las valoraciones, creencias, comportamientos y juicios que a diario las personas hacen respecto a los objetos cotidianos y los materiales con los que se les fabrica.

Por otra parte, es de vital importancia subrayar que el infinito valor comunicativo de los objetos requiere focalizarse en los criterios sociológicos, culturales, antropológicos, estéticos, morales, éticos, sociológicos y no sólo en el carácter funcional de los objetos. Precisamente, las reflexiones que de allí surjan son la base estructural para reescribir la historia del diseño. Esto es importante de señalar aquí, pues esta dimensión histórica en este campo plantea un reto importante para abordar la estética asociada a los hábitos, los gustos antropológicos, los imaginarios colectivos y los aspectos ideológicos que rigen a una sociedad.



Bibliografía

Dagognet, François. *El elogio del objeto: por una filosofía de la mercancía*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2000.

Descartes, René. *Meditaciones metafísicas*. Madrid: Tecnos, 2002.

Flusser, Vilém. *Filosofía del diseño*. Madrid: Síntesis, 2002.

Forty, Adrian. *Objetos de deseo*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Koselleck, Reinhart. *Futuro pasado: contribución a la semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós, 1993.

Manzini, Ezio. *La materia de la invención: materiales y proyectos*. Barcelona: CEAC, 1993.