

Cuestión de forma: una reflexión sobre el medio como lenguaje

Matter of form: a reflection on material means as design language

Recibido: 14 de febrero de 2011. Aprobado: 1 de junio de 2011.

María Clara Salive Puyana

Profesional en estudios literarios de la Pontificia Universidad Javeriana con maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Profesora instructora del Departamento de Diseño de la Universidad de los Andes.

✉ mc.salive169@uniandes.edu.co

Resumen

Este texto realiza una aproximación semiótica a la pregunta por el medio como vehículo para reforzar el sentido del objeto de diseño y validarlo tanto conceptual como plásticamente. Para tal fin, se acerca a los planteamientos de la Bauhaus y sus reflexiones alrededor de los procesos creativos que, desde la materialidad, pretenden reedificar el sentido. A partir de ejemplos de las artes plásticas y el diseño gráfico, intenta validar procesos de construcción de significado desde la pregunta por las superficies expresivas que se trascienden a sí mismas y se hacen un lugar de reflexión.

Palabras clave: medio, lenguaje, tipografía, Bauhaus.

Abstract

This paper undertakes a semiotic analysis of the means as a vehicle to reinforce the meaning of the design object, and validate it both conceptually and plastically. In order to achieve its goals, Bauhaus' approach has been pondered, as well as the institution's ideas on the creative processes which, from a materialistic viewpoint, aims to rebuild meaning. Through examples given in the fields of plastic arts and graphic design it is the intention of this paper to validate well-known construction processes by contemplating surfaces that transcend themselves and become a space for reflection.

Keywords: means, language, typography, Bauhaus.

*El recurso del mármol demuestra que una gran cantidad de seres han alcanzado por fin la posición que en su día ocupará el ahora homenajead.*¹

1 Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, 26.

La lapidaria frase del epígrafe resume, de manera tangencial, la importancia del material en los procesos de diseño; más aún si nos referimos al tipo de diseño que se expresa en el medio y despliega su sentido en la forma como lenguaje y materia de reflexión. El medio, pensado como fin, pone en el tapete la pregunta por los significantes: superficies donde se configura el significado y se instala el mensaje. Ahora bien: ¿qué pasa cuando la forma insta su propio lenguaje? Más allá del significado, de la función o del concepto, ciertas características inherentes a la materialidad (tipografía, acero, cerámica o vidrio) llegan al receptor y lo interrogan o lo invitan a actuar en un diálogo muchas veces inconsciente, pero que en este texto quiero volver explícito.

Desde esta mirada semiótica y desde lo planteado por la Bauhaus se abordan los medios. El fin es abrir la reflexión desde las aulas de diseño, por cuanto es ahí donde los estudiantes se ven enfrentados a las posibilidades expresivas de la materia informe y la exploran para ponerla a hablar.² Aunque el fin de este texto no es profundizar directamente sobre los procesos pedagógicos que se vienen llevando a cabo en algunas escuelas de diseño, como la de la Universidad de los Andes, se parte del *pensum* de la Carrera de Diseño, en la medida en que hace hincapié en que el “diseñador es capaz de hacer uso de los medios cuando los entiende desde lo humano, lo histórico y lo técnico”.³ Mirada que se relaciona con la filosofía de la Bauhaus; una escuela que pone de manifiesto la reivindicación de la materia como posibilidad de reconstrucción de sentido y que trasciende la idea misma de material para permitir hablar de medios.

Sin embargo, y es aquí donde quiero enfatizar, es un sentido que, más allá de una lectura estructuralista que aborda la forma como subsidiaria de la función, como muchas veces se ha definido someramente la obra de la Bauhaus, deja la materia hablar desde sí misma: una función metasemiótica⁴ que genera un discurso que puede entenderse de manera perceptual e inconsciente (el usuario X encuentra en un rincón de una biblioteca pública una silla cómoda para sentarse y leer) o consciente; el aula. Esta vez como lugar donde la materia y la reflexión se conjugan buscando como aspira Walter Gropius: “unidad de todas las cosas y fenómenos que está emergiendo, otorga a todas las tareas humanas relacionadas con la creación un sentido global que descansa en lo más profundo de nosotros mismos”.⁵ Y, emerge, dicho sea de paso, de las tareas; talleres donde no sólo se querían forjar objetos, sino fortalecer un espíritu; nada menos que universal.

Al margen de los debates alrededor de la universalidad sobre los que construye sus principios esta escuela, es innegable el valor que en sus manifestaciones adquiere la materialidad hecha discurso y no cualquier discurso: un relato autónomo que descansa sobre sus propios

2 El habla, siguiendo a Ferdinand de Saussure, es vista aquí como la puesta en práctica de la lengua; el uso que llevan a cabo los hablantes. Actos que llevados a la tipografía o a los objetos suponen un proceso de apropiación y resignificación del código y su potencial expresivo. *Curso de Lingüística general*.

3 Tomado de www.universidaddelosandes.edu.co.

4 La función metasemiótica la retoma Klinkenberg de la función metalingüística a la que se refiere Jakobson. Ésta consiste en la reflexión sobre el mismo código. En este caso, el material. Klinkenberg, *Manual de semiótica general*.

5 Cirlot, *Primeras vanguardias artísticas*.

6 Roland Barthes se refiere a esta función para dar cuenta de cómo, en medio de lo polisémico que es cualquier texto iconográfico, existen significantes cuya función es reforzar alguno de los sentidos implícitos en el mensaje. Barthes, *Imperio de los signos*.

cimientos y devela un giro en la mirada que hoy sigue vigente. Para entender cómo el material (en este caso lingüístico) también puede hacerse plástico y desencadenar otros tipos de sentidos, traigo a colación a Paul Klee, quien no estuvo del todo ajeno a los planteamientos de la Bauhaus, aunque mantuvo cierta independencia. Su poema “Súbitamente surgió del gris de la noche” (1918) me sirve para ilustrar cómo la tipografía —que podría considerarse un medio expresivo atado al significado— es en sí misma una forma con autonomía y un discurso cuya materia significativa se desenvuelve en otras redes de sentido (fig. 1); quizá con más posibilidad expresiva, por cuanto su carácter polisémico se deriva del momento en que se rompe la relación entre el significante y el significado. Esto es, la función de anclaje⁶ que cumplen en el texto lingüístico las palabras, como unidad mínima de sentido, lleva a otro nivel a los fonemas, al abordarlos desde su plasticidad.

Este ejemplo asociado a las artes plásticas nos permite volver otra vez al diseño, el cual aunque no puede escapar del todo a su función de transmisibilidad o medio de comunicación, sí puede encontrar en la materia, en este caso tipográfica, un lenguaje paralelo a la función y un eco hacia disímiles e incontables significados. Estas letras inscritas en una cuadrícula de color vivo interrogan no sólo el límite entre artes plásticas y poesía, sino la autonomía en cuanto a construcción de sentido que puede tener la materia en cualquier medio de expresión plástica (en este caso, el diseño gráfico).

Este es un punto de partida que, siguiendo con lo planteado por la Bauhaus, hace que los procesos experimentales que se realizan con los materiales (en el caso de diseño gráfico los fonemas) supongan búsquedas de sentido independientes, mas no ajenos al problema de la función, en el caso de que se diseñen objetos o que se quiera transmitir un mensaje, como en el diseño de comunicación.

Traigo a colación el trabajo de Fukuda (Tokio, 1932), quien en la década de los setenta, en Nueva York, impone un estilo donde no sólo se explora la riqueza de la tipografía como un medio significativo y válido desde el plano formal, sino que explora la potencialidad expresiva de un discurso en que nada sobra. Forma y función se articulan en una superficie textual en que cada elemento significativo encuentra su equivalente en el significado. Un tipo de expresión que se asemeja a la búsqueda de unidad y sentido que tanto preocupa a la Bauhaus (fig. 2). Guardando la distancia de tiempo, lugar y connotaciones ideológicas, no está tan lejos lo que hace este diseñador con el trabajo de sus antecesores alemanes. Si se piensa que explorar los medios puede ser un trabajo de depuración para construir una pieza que condense la esencia de lo que se quiere expresar, estas dos piezas cumplen magistralmente con este objetivo.

Volviendo a la Bauhaus, esto que abiertamente quiere ser un problema de forma, se estrella con los contenidos, pero para potenciarlos como lo quería Kandinsky en lo *De lo espiritual en el arte*, al poner el

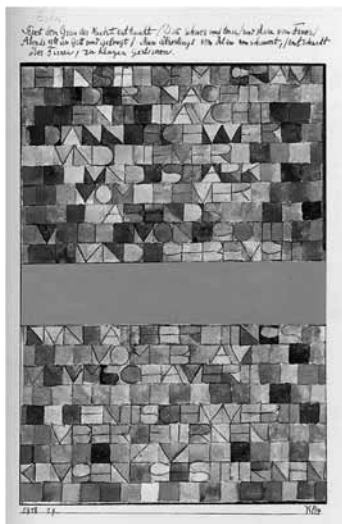


Figura 1. "Súbitamente surgió del gris de la noche", de Paul Klee. Fuente: Fundación Klee, Kunstmuseum, Berna.



Figura 2. Cartel de la Bauhaus, Joust Schmidt, 1923. Foto Hermann Kiesling, Berlín.

color y la geometría a hablar por sí mismas, lejos de la representación tradicional y de ciertos sesgos culturales impuestos muy pocos siglos antes por la cultura dominante sobre la que descansa el legado academicista. Así, el triángulo le sirve como modelo para representar la vida espiritual y, más adelante, cuando habla del color, éste aparece como medio expresivo que posibilita la reflexión:

[...] el ojo queda fascinado por la belleza y las calidades del color. El espectador tiene una sensación de satisfacción, de alegría como el si-barita cuando disfruta de un buen manjar. O el ojo se excita, como el paladar con un manjar picante. Luego se sosiega o enfría, como el dedo cuando toca el hielo.⁷

7 Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, 55.

Estas sensaciones físicas a las que alude el pintor no dejan de ser importantes en términos de hacer transmisible la experiencia que supone el primer contacto con el objeto artístico o con ciertos objetos de diseño. No obstante, continúa, "son de corta duración".⁸ Ir más allá de la superficie presupone, parafraseando al autor, abrir el alma, pero esto no sucede si no se penetra más adentro y se despiertan sensaciones más profundas que puedan provocar toda una serie de vivencias psicológicas. Una exploración profunda del medio, como la que propone Kandinsky hablando del color y la que realiza Paul Klee en el cuadro citado, es la que eventualmente hace perdurable y fructífera la experiencia y el diálogo con el objeto de diseño.

8 *Ibíd.*, 55.

Un objeto puede cumplir efectivamente con su cometido de usabilidad y comunicar o vehicular el mensaje de manera efectiva. Aquí la percepción no pasa del impulso pasajero cuando, siguiendo el ejemplo de Kandinsky, se sosiega y se resuelve de manera efímera la necesidad que establece la relación entre producto y usuario. Sin embargo, hay un diseño que va más allá. Si nos detenemos en el objeto reflexivo y vemos un medio que también se ha hecho cómplice de dicha reflexión. La sensación más profunda y duradera evidencia dos discursos paralelos que pueden llegar a cuestionar o a enriquecer la mecánica asimilación de la forma como mera subsidiaria de la función.

Vista la materialidad como parte de los muchos sentidos o lenguajes segundos que adquieren las cosas, el carácter polisémico de un objeto de diseño no tiene que ir en contravía de su función. Por el contrario, la forma, ya no sólo como interface o canal, es un mensaje manifiesto con que el diseñador se confiesa y el usuario interactúa. El material, intervenido tras el proceso de experimentación, se vale de su gramática, asume una sintaxis, pero sobre todo se rebela y se revela de su creador.

Como todo proceso que implica significación, el objeto, si es entendido, es resignificado, por eso el material, tras enunciar, también se rebela. Dicha transgresión no necesariamente implica desviar el sentido o no aceptar la función, sino otorgarle otros significados que, desde lo plástico, evidencian la reivindicación del espíritu sobre el que de manera ontológica construye su discurso la Bauhaus.

Una reivindicación no sólo hija del tiempo de crisis que marca la Primera Guerra Mundial, sino de la relación entre ornamento y poder: esta vez entendiendo los materiales y los objetos en que se configuran como medios suntuarios para excluir al otro de la posibilidad expresiva de ciertas formas. Más específicamente mercancías que, por su valor de signo,⁹ excluyen a quienes no las pueden adquirir. No es gratuito que en Viena el arquitecto Adolf Loos, cuya obra es vista como simple y elegante a la vez, se fuera mano en ristre contra el ornamento como síntoma de degeneración moral. Otra cara del lenguaje formal y de los materiales que obligatoriamente nos desvía del espacio en que estamos ubicados, para llevarnos a otros terrenos en el que el diseño también se encuentra circunscrito: la industria.

9 Este concepto lo expone Baudrillard a partir de las teorías de valor de Marx, donde la clase social se escenifica en objetos que poseen un valor diferenciador. Baudrillard, *Crítica a una economía política del signo*.

Lo curioso aquí, y creo que esto no nos desvía del todo de la reflexión teórica alrededor de los medios, es cómo el valor económico de cambio de los objetos en la era del consumo masivo depende cada vez menos del material. Aunque es indudable que los costos de producción aumenten dependiendo de esta variable, el discurso de la marca, mediante la publicidad, sería una manera un tanto alienante de suscribir el sentido a otras instancias culturales, ahora sí, lejos de la pregunta por el objeto mismo.

Tras este paréntesis vemos como, frente al ornamento, la escuela que traigo a colación se sumerge y busca el significado en un proceso que interroga desde la cosa informe, el material a sus posibilidades expresivas. Mientras en el ornamento se migra de un significante a otro, de una superficie que se le impone a la cosa, pero no la interroga ni la trasciende, el objeto de diseño que parte de una reflexión e interroga la materia mira al usuario y vuelve sobre la función, con lo que se sostendría un diálogo quizá más coherente con el destinatario. En otras palabras, muchas de las capas que se sobreponen de manera irreflexiva o excesiva al objeto, como en el caso de lo *kitsch*, también generan un discurso irreflexivo que implica ver la masa como un entramado de seres poco críticos y manipulables.

En contraposición y como crítica al sistema del que también reniega Adorno, la Bauhaus se sumerge para quitar lo accesorio e irse hacia dónde la geometría y el color se expresan por sí mismos: ellos los oyen y los dejan hablar. El espíritu, si volvemos a que su búsqueda es ontológica, está en la observación atenta de lo que está ahí, obviamente decantado en el proceso de abstracción implícito en su idea de universalidad. Si la mercancía circula como fetiche y fantasmagoría¹⁰ de un verdadero lenguaje, la Bauhaus busca en los objetos eso que podían volver a decir.


10 Benjamin, *Iluminaciones II*.

El aula, lugar heterotópico que puede posibilitar múltiples representaciones, entrena al aprendiz en preguntarle a la materia. Y ¿el método? Gropius sugiere un esquema basado en talleres donde los cursos se abren con la enseñanza de la forma, tras lo que propone la observación, el estudio del natural y la enseñanza de los materiales. De lo

particular a lo general, un segundo módulo pasa a la representación para terminar en el diseño. En el caso de este universo comunicacional donde hasta cierto punto se ha desmaterializado el diseño: ¿dónde quedaría la experimentación con el material no asumido tan rápido como medio?

La tipografía, como un ejemplo de un medio que con los computadores, asiste vertiginosamente a un proceso de estandarización (más aún si en el aula los estudiantes de diseño gráfico se limitan a fuentes pre-determinadas), hace pertinente volver a pensar en ¿cómo podría integrarse la pregunta por la posibilidad expresiva de un morfema, desde antes de remitir al significado?... Aunque este texto no pretende de ninguna manera agotar dicho interrogante, los ejemplos acotados dan cuenta de esta doble expresividad que tiene el material visto como medio; no sólo como contenedor, sino como parte esencial del contenido.

La expresividad que se logra mediante detonantes plásticos también puede ser vista como un lenguaje de signos que apelan al discurso de las emociones, hoy tan vigente en el pensamiento de diseño. Y, más allá, si se retoma el pensamiento de la Bauhaus como una manera de asumir la práctica del diseñador un poco al margen de los legados mecanicistas. Es verdad que el profesional, no sólo en el diseño, se encuentra en medio de cadenas productivas. Lo es al poner otra vez en los márgenes (espacio utópico pero no tan lejano en la academia) el debate sobre una escuela que permite la experimentación desde lo material y, por qué no, una especulación sumamente reflexiva que no siempre tiene que ir en contravía de las lógicas del mercado, cada vez menos ajenas a la forma, esta vez asociada con el estilo.

En síntesis, aunque el objeto reproducido en serie nos remite a la famosa mercancía que Benjamin asocia con la pérdida del aura,¹¹ el primer prototipo o el cartel bien estructurado dejan pensar que la experimentación en medios aun tiene mucho que aportar al diseño. Muchísimos ejemplos lo corroboran. Se ha hecho posible en repetidas ocasiones: un momento privilegiado de comunión donde se juega y se piensa desde la plástica, se instaura un discurso y una estética, se dejan por un momento a un lado los fines prácticos, pero no se descartan. Todo en virtud de una comunicabilidad que, en primera instancia, es un problema de percepción (materia, color y composición) y, casi simultáneamente, se vuelve un tema cognitivo. 

11 *Ibíd.*

Bibliografía

Barthes, Roland. *El imperio de los signos*. Madrid: Seix Barral, 2006.

Baudrillard, Jean. *Crítica a una economía política del signo*. México: Siglo XXI, 2002.

Bayley, Stephen y Coran Terence. *Diseño: inteligencia hecha materia*. Barcelona: Blume, 2008.

Benjamin, W. *Iluminaciones II: un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid: Taurus, 1972.

Cirlot, Lourdes, ed. *Primeras vanguardias artísticas textos y documentos*. Barcelona: Labor, 1992.

Droste, Magdalena. *Bauhaus*. Londres: Tachen, 2002.

Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Labor, 1993.

Klinkenberg, Jean-Marie. *Manual de semiótica general*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano, 1996.

Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada, 2008.

Stuart, Ewen. *Todas las imágenes del consumismo*. México: Grijalbo, 1991.