

Una aproximación morfológica: formas de la pradera y su intencionalidad estética en el espacio interior y el objeto

Claudia Marcela Woodhull *

Resumen: Adoptando una mirada histórica, este documento se inscribe en la Morfología de espacios interiores y objetos para explorar la forma desde categorías que, a manera de instrumentos conceptuales, puedan explicitar la lógica que estructura a la geometría, sus atributos materiales visualmente perceptibles y el mensaje estético que portan. Con una perspectiva integradora del Diseño, la Arquitectura, la Estética y la cultura, se procura reflexionar sobre su intencionalidad estética y la producción de significados que, a la luz de la época y el contexto, den cuenta de su construcción de sentido y su vinculación con los modos de representación realizados por el diseñador a través del lenguaje formal. El referente de estudio la Casa Robie de Frank Lloyd Wright construida en 1910 en Chicago, E.E.U.U. observando su espacio interior de la zona social y el aplique de iluminación.

Palabras clave: morfología - diseño - arquitectura - estética - cultura - objeto.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 78]

(*) Doctoranda en Diseño, Universidad de Palermo. Máster en Educación. Especialista en Gestión de Proyectos. Diseñadora Industrial. Cargo actual: Profesional Consultor Senior Business Design Lab.

Introducción

El buen pintor tiene que pintar principalmente dos cosas, a saber: el hombre y la intención de su mente. La primera es sencilla y la segunda es difícil, porque esta segunda debe representarse a través de gestos y movimientos de los miembros; esto puede aprenderse observando a los mudos, quienes se expresan con gestos mejor que cualquier otro hombre (...) no se rían de mí porque propongo un instructor que carece del habla y que les enseñará un arte del que no está consciente, porque yo les aseguro que él les enseñará mejor a través de sus actos que lo que pueden enseñarles otros a través de sus palabras (Da Vinci 1452-1469).

Leonardo deja una lección muy importante sobre la importancia de construir mirada y no catalogar para imitar sin fundamento; indagar, desocultar lo no evidente ofrece un

camino arduo, una urdimbre confusa que enfrenta al diseñador frente a la polisemia de la forma.

Su configuración como estructura lógica, supone la capacidad de aprender a ver de múltiples maneras, desde otras perspectivas y fuentes de una manera estructurada e intencional. Poner en conexión productiva el bagaje de conocimiento, la capacidad de abstracción, la imaginación y la sensibilidad dependen de una observación multidimensional esmero por el detalle y la calidad.

Una travesía para ir profundo en una conceptualización estructurante no estática, sino flexible, soportada en un proceso reflexivo permanente, capaz de deshacer viejas estructuras, conservando lo esencial en reconocimiento del otro y con apertura a introducir un avance. Aproximarse a espacios de construcción de significado inaprensibles como el Diseño, la Estética y la Cultura requiere una mirada integradora, optimista de lo que puede otorgar su relacionamiento para la construcción de sentido que hace el hombre; en el modo en que observa, capta e interactúa con el mundo.

Su creación artificial, supone un acto de responsabilidad para comprender la razón de ser, la esencia de la forma y no su surgimiento de manera indiscriminada como sí se tratase de meras mutaciones, transformaciones carentes de sentido.

Como se desarrolla más adelante, este recorrido de conceptos es una exploración y más que ello un gesto de indagación de las múltiples tensiones dialécticas, sus entrecruzamientos y afinidades para que, en un proceso estructurado, de conexiones receptivas, pero también depurativas produzca lo que acá se propone como esquematización de la forma.

La tarea del diseñador lo mismo que la forma atravesará un proceso de internalización-externalización en donde no todo será desocultado, permitiendo a cada observador el acto de interpretación para alimentar el discurso.

La significación entonces no viene de inmediato, se requiere continuar con la trama y en todo caso con la intencionalidad de crear nuevas posibilidades.

La geometría de la superficie, es una delimitación de materia en el espacio con sentido, sus cualidades texturales proyectan aspectos sensibles, su definición reta a la creación y disolución de imágenes, siempre y cuando se vea: por dentro y hacia fuera.

Marco Teórico

Partiendo de la concepción de la morfología como el estudio de la estructura lógica que organiza la forma en tanto esquematismo material e inmaterial para producir una configuración intencionada, portadora de un mensaje estético que conecta a los sujetos con los espacios y los objetos, en tanto producto del Diseño, se seguirán aquí las categorías estructurales acuñadas por Pokropek (2015) y otros, con el propósito de comprender y dar cuenta de variables clave para el análisis de formas existentes que aunque amparadas en un estilo particular, aporten la argumentación como esencia formal: características perceptibles de carácter universal, tanto en su lectura geométrica como en su construcción de significado a partir de sus valores de representación.

Siguiendo el marco de análisis de la forma arquitectónica, el espacio interior y el objeto aplique de iluminación (en su apariencia exterior), serán explorados a través de categorías

texturales y conceptuales desde el diálogo cruzado de disciplinas y desde su apariencia visible, atendiendo sus cualidades materiales y su carga expresiva contrastando los pares de categorías formales como son:

- Homogéneo-heterogéneo
- Denso-diáfano
- Transparente-opaco
- Esquemático-Farragoso
- Luminoso-oscuro
- Brillante-mate
- Permeable-impermeable

Diseño, Estética Cultural

De acuerdo con Folkmann (2013), el Diseño puede definirse como un medio para que los seres humanos puedan concebir y realizar nuevas posibilidades de crear significado y experiencia dando forma y estructura al mundo a través de formas materiales y efectos inmateriales traducidos en experiencia de comunicación con los objetos en sus diversas apariencias.

A través de su configuración comunica un modo particular de significar el entorno y el modo de experimentarlo. Entonces, la configuración formal opera como un código que refleja un modo de pensar, sentir, gustar en un contexto y tiempo definidos procurando la recreación de deseos y de asombrar para lograr la creación de un gusto que percibido como particular responda a una conducta universal.

El Diseño como una configuración lógica, intencionada para la experiencia estética, a través de la apariencia atractiva y un conjunto de significados provenientes de la cultura, de la integración con el pasado, construye una estructura lógica, multidimensional portadora de una carga simbólica característica, y la expresa a través del lenguaje formal el cual, además, hablará del esfuerzo creativo del diseñador. Parafraseando a Simondon (2012), la humanidad emplea las formas como símbolo; el pensamiento abstracto y la imaginación están muy cerca. Dado que la forma constituye un medio de diálogo entre los sujetos y los objetos desde sus invenciones. Es necesario precisar que la percepción estética como una aptitud de la psique humana, en relación a la forma como estructura organizada: geometría, tenderá a la unicidad universal; “Leibniz había comprendido ese poder de universalidad de las formas y su riqueza semántica cuando pretendía representar los conceptos a través de las formas, y las proposiciones por combinaciones de formas”(Simondon, 2012 p. 182); se trata de naturaleza y complejidad del contorno, de contraste, cerrado - abierto o sea las categorías polares estructurales, que constituyen, un medio visualmente perceptible para acentuar los significados a ser fácilmente comprendidos en el lenguaje formal expresado por el diseñador. Desde la Estética, abordada como experiencia de goce, el diseño es una expresión armónica de contenidos que conecta con los sujetos para producir emoción. En otras palabras, esta expresión armónica, se entiende como el conjunto de cualidades estéticas, atractivas, soportadas en la composición formal que conectan sujeto

y objeto. Para Simondon (2012) en relación a la teoría de la buena forma, la percepción de los contrastes debiera considerarse la base de la percepción de las formas y entonces, la búsqueda de la simetría; la organización más estable como la más pregnante. Acudiendo a lo que Jauss (1972) plantea, el goce (Genuss), el foco de la experiencia estética; refiere a éste como el placer experimentado frente a la belleza en el gozo que resulta del contacto con la obra: un objeto completado por su lector. De una parte, una condición reflexiva subjetiva y una intrasubjetiva o (Catarsis) que permite, socializar la apreciación y adherir a un colectivo en tanto afinidad y gusto por un patrón determinado para poner en perspectiva la respuesta del mercado al que se oferta la estética propuesta. Si el interés estético hacia los objetos resulta de la experiencia, emoción que producen sus formas, colores, texturas, atributos que se gozan en el cotidiano, en el entorno material creado por el hombre, resulta relevante el abordaje de la Estética, no para forzar la contemplación del objeto como una obra de arte, sino para establecer los aspectos clave para su comprensión y operación que dan lugar a la experiencia estética de creación para su posterior recepción en el diseño, reconociendo el papel activo del sujeto que contempla e interactúa con el objeto. No hay un papel pasivo en los sujetos que perciben y consumen la apariencia de los objetos, sino más bien una deconstrucción de su significado en tanto interpretación y que en todo caso, no está desvinculada a su realidad, a su carácter de producción cultural. Ahora, cabe citar a Gadamer (1999): “Un gusto que fuese sólo subjetivo-individual resultaría absurdo en el ámbito de la estética” (Gadamer, 1999, p. 60). Los espacios y objetos como producción cultural y material constituyen signos: sujeto y objetos siguen representados. Por otra parte, Maquet (1999), alude a la noción de: *locus estético* como el lugar donde una cultura deposita su interés a través de categorías de objetos que concentran las representaciones y expectativas estéticas de esa cultura con sus rasgos particulares, lo que supone, una variación intercultural y así una especificidad. La experiencia de significación simbólica de los espacios y objetos abordados como referentes está soportada en su composición formal, con lo cual, Maquet (1999) considera que ésta y su significado se experimentan en tanto pueda ser percibida desde un proceso mental vinculado al campo material, de los grupos humanos que lo idean y producen y de lo que evocan en los sujetos que los perciben.

Referente del Diseño Moderno, Espacio Interior y Aplique de Iluminación a Analizar. Casa Robie Diseñada por Frank Lloyd Wright (Ver Figuras 1 y 2)

Narrativa de la Forma

Parafraseando a Simondon (2012), según teóricos de la escuela de la forma, la noción de la línea recta como aspecto primario de la “buena forma” o “buena figura” o “forma pregnante”, puesto que es percibida con la agudeza más fina a la mayor distancia; es el contraste en estado puro, presentado con la mayor simplicidad de estructura, su pregnancia facilita la percepción de equilibrio.

El lenguaje formal de Wright expresado en esta casa está basado en las líneas horizontales con inspiración en el paisaje natural de las praderas circundantes de Chicago, locación de



Figura 1.

Figura 1. Vista exterior de la casa construida en 1910, Chicago, E.E.U.U. de estilo "Prairie Style" (Casa Estilo Pradera, Exterior). Imagen recuperada 210318 de: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1601185>

Figura 2. Casa Estilo Pradera Exterior Imagen recuperada 210318 de: https://1.bp.blogspot.com/_HCFuHK4mCtQ/SlkLGJflB-I/AAAAAAAAAB2o/SUnnZXzljzo/s1600-h/casa+robie+2.jpg

Figura 3. Espacio Interior. Imagen recuperada 210318 de <http://51089dceb3fc4b276d00016f-clasicos-de-arquitectura-frederick-c-robie-house-frank-lloyd-wright-foto>



Figura 2.



Figura 3.

esta propiedad. A la luz de este arquitecto estadounidense podría, además, reflejar valores de su país como democracia y con ello, las ventajas mecanicistas para la reproducción de formas simples y limpias. Sin embargo, se le atribuye la inclusión de la tradición de artes y oficios presente en la manufactura de los vitrales, encastres de madera, del mobiliario y los apliques para enriquecer los contrastes como un modo de riqueza estética industrial y tradicional (Ver Figura 3).

Siguiendo a Pokropek (2015), esta espacialidad arquitectónica como experiencia mental, faculta un goce estético a través de las características estructurales y materiales organizadas por las líneas dominantes de este lenguaje formal particular. Desde la perspectiva poética, alimentada ésta por el contexto, la pareja del encargo y del acto creativo del arquitecto, comporta una intencionalidad expresiva: la imagen de un espacio con luminosidad

natural, limpio en sus líneas, de preferencia horizontales y verticales, con formas sin mayor ornamento y que reflejaran también, el pensamiento ingenieril, mecanicista en tanto fácil reproducibilidad. La concepción de Wright coincide con su cliente al procurar para sus habitantes fluir en el espacio interior sin mayor obstrucción física y visual, en la continuidad espacial que otorga el juego de espacios vacíos y llenos, y a la vez, con una clara delimitación de sus áreas funcionales. Cada plano interior facilita la interacción de manera discreta con su entorno. Y la figura dominante, en el sentido de la Gestalt, el rectángulo, será consistente con la pregnancia ya citada de la línea recta.

Al referir a las cadenas armónicas formales, como conjunto de nociones polares que asisten su coherencia, las líneas rectas establecen juegos opuestos como: homogéneo - heterogéneo al contrastar las calidades texturales por cambio de material (madera a concreto) y de brillo - mate en los muros, techos, marcos de puerta, y ventanas brillantes. Lo luminoso - oscuro es logrado en el juego de transparencia - opacidad de los materiales, cristales intervenidos con vitrales para el paso de la luz natural o la proyectada por los apliques, además del tratamiento de color que aporta una percepción a veces densa, a veces diáfana en tanto la armonía y ritmo de la línea facilita la lectura de unidad formal.

De ese juego de contrastes texturales, la operación retórica y la creación del concepto, estilo, se llega al término de autorreferencialidad: autonomía que esta unidad formal comporta como mensaje estético, conlleva a la reflexión de que la estructura lógica de la forma y su intencionalidad para provocar la experiencia estética no sólo obedece a leyes perceptuales, lógicas y tampoco metafóricas, es del tejido con sentido, de todo ello; de ahí la capacidad de la forma para estimularla experiencia estética: la conexión por representación e identificación que los sujetos logran a través de la apariencia, más allá de la cosa física en el objeto o de la percepción del espacio por su proximidad visual, de olores, de sonidos, de grano dicen y no dicen todo. El diseñador y sujeto actuando como hermeneutas entienden que esa unidad formal inacabada estará sujeta a ser llenada por la capacidad interpretativa de los espacios vacíos o no resueltos de cualquier morfología. Es decir, la línea difusa entre la lógica de la forma y su expresión estética es completada por la experiencia sujeto-espacio y sujeto-objeto.

Agregando, el significado aportado por la madera como un material conciliador entre el externo e interno, el concreto, metal y vidrio para representar calidez y sofisticación, como sustancia también comportan significación cultural, tecnológica, económica. Esta casa representa el caso de propuesta disruptiva con el contexto de Chicago, la comunidad que reconocía patrones de las clásicas casas de la pradera en el momento de su construcción, al punto que fue rechazada por su apariencia ortogonal de contraste con otras tipologías de corte Victoriano, para ser valorada luego por su contundencia sintáctica, semántica y pragmática y ser reconocida como hito histórico nacional en noviembre 27 de 1963, lugar histórico en octubre 15 de 1966 y ahora postulada como Patrimonio material de la Humanidad. Para Wright un hito de la Arquitectura Moderna (Ver Figura 4).

Al explorar el aplique como objeto de iluminación de la Casa Robie, en tanto apariencia exterior desde sus relaciones formales conviene acudir a definiciones en el Diseño: el término objeto aparece como el fin del proceso proyectual, como la cosa útil configurada con función e intencionalidad estética acudiendo a diferentes técnicas y saberes para su materialización. Posee una estructura formal para el cumplimiento de su propósito en funcio-



Figura 4.

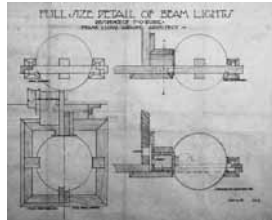


Figura 5.

Figura 4. Aplique de Iluminación. Imagen recuperada 230318 de <http://80fe9764ff2c539f28b6059efae2960b.jpg>. **Figura 5.** Plano Aplique de Iluminación. Imagen recuperada 250318 de http://infomadera.net/uploads/articulos/archivo_5863_2880633.pdf

nes técnicas, de uso y también comunicativas, indicativas y simbólicas. Maldonado (1963 y 1977), Bonsiepe (1975), Ricard (1982), Dorfles (1989), Blanco (1990), Bürdek (1994) lo que permite verle también como el producto de unos conceptos estructurados con intencionalidad de organizar una materia dándole apariencia para su utilidad y disfrute estético. El objeto es abstracto, contiene conceptos de carácter multidimensional: socio culturales, artísticos, científicos y tecnológicos.

En relación a una perspectiva de su significancia como materialismo cultural, Maquet (1999) define como: objeto estético aquel que faculta una percepción estética, y aunque bajo su visión, acotado a objetos de carácter ritual, este aplique porta cualidades para esta clase. Como esquematización formal juega con la heterogeneidad de figuras: cuadrado y círculo para crear una unidad que es a la vez abierta y cerrada. En una mirada tridimensional, la esfera concéntrica es suspendida en el marco de paralelepípedos, sólidos por su materialidad y calidad superficial: madera cerezo y la ligereza del vidrio, su ligereza y transparencia en una suerte de levitación (Ver Figura 5).

El armazón coherente con las líneas rectoras del espacio, acordes a una simetría, se corresponden a la espacialidad interior, a la superficie que lo porta crea el entorno, convirtiéndolo en un elemento del sistema espacio vital allí propuesto: una interacción para el goce y para el uso, como perfecta disposición para su interpretación. Una relación de pertenencia con el espacio estimula la experiencia estética y la apreciación de su apariencia atractiva también para sus visitantes. Su belleza radica en lo que representa, un elemento funcional equilibrado que pertenece a las partes del espacio conformando un todo, con lo anterior se constituye un puente sensual entre la lógica y la estética.

Esquemmatización

La esquematización en el ámbito estético sirve para comprender la construcción de significado. Con la noción de esquematización sin concepto de Kant (1781/1787), se dialoga con lo expuesto por Alexander (1964), Jones (1980), Simon (1996) para afirmar que le es propio al diseño partir de un concepto que no conoce de antemano y que bajo este proceso de construcción de un esquema alcanza sus objetivos:

En su búsqueda de comprender “nuestra forma de percibir y reconocer los objetos”.

Kant (1781/1787) investiga, el filtrado de la realidad hecha por la mente humana desde la cognición y un factor intersubjetivo alimentado por la experiencia.

En una perspectiva estética, incorpora a la imaginación porque ésta puede vincular el significado conceptual con la materia sensual, relevando los poderes productivos de la imaginación para una construcción abierta a nuevas posibilidades y no sólo a conceptos teológicos simplemente, que serán acá tomados como estéticos o paradigmáticos.

Es el primero, es el primero en separar la imaginación “reproductiva” orientada a la sensación empírica de lo sensual, más psicológica de la “productiva” más cognitiva, que opera en la síntesis de conectar materia a un significado coherente.

Releva las infinitas posibilidades de la imaginación, soportada en la razón y en la atenta observación que perciba patrones y su posterior re configuración como imaginarios posibles. Wright muestra en su propuesta la capacidad de disolución de lo Victoriano y otros paradigmas hegemónicos, aunque no por ello borrando precedentes que son incorporados al concepto y su concreción. Un trabajo intersubjetivo de conexión entre el punto de vista del cliente, sus saberes y el acto de comunicación a realizar en la espacialidad y los objetos. Hay una nueva construcción que procura concordancia pero que es capaz desde los imaginarios interiores producir un excedente de significado al previo para lograr así la “idea estética” un medio de relacionar el significado más allá de lo dado; un tipo de aprehensión de la imaginación como pensamiento definido, concepción que conecta con concepto previo y nuevo con capacidad de conexión sensorial.

Así un objeto estético es un medio de experiencia “sensual” un significado que excede la razón y la expresión humana porque es la producción de un significado intersubjetivo en tanto su conexión sensorial y su capacidad emancipadora de imaginación y emoción. En otras palabras, una apariencia sensual posee propiedades plásticas que exceden la comprensión y tienen un valor significación.

El juicio del gusto como experiencia estética tiene incorporado además de la búsqueda de concordancia con patrones preestablecidos en correspondencias simétricas de imágenes, un alto componente de imaginación porque la contemplación no es solamente la búsqueda de comprensión y significado sino la posibilidad de tener un interés por la apariencia sensual percibida como nueva aparición.

Uno de los grandes aportes de Kant para la discusión de que el mundo se percibe a través de la razón es, la noción de juicio reflexivo. El significado se crea en una interacción compleja de factores constructivos que conectan aspectos cognitivos, sensoriales, y a la habilidad de la mente humana de alterar configuraciones previas en otras deseables, inmersas en un contexto ambiental, socio cultural, tecnológico, ideológico, dados.

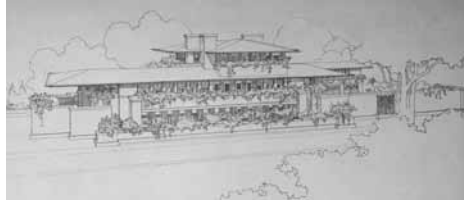


Figura 6. Boceto Casa Robie. Imagen recuperada 010418 de <https://flwright.org/researchexplore/archives>

El punto clave es su noción de “esquema” como una matriz para la conexión receptiva y sintetizadora de los conceptos y las apariencias sensoriales, sensoriales, perceptibles para la producción humana de significado. En sí mismo el esquema es un producto de la imaginación (Ver Figura 6).

Una mezcla de cognición, imaginación, expresión con procesos de externalización e inter-subjetivos para dar forma con sentido en una suerte de auto organización. Con el propósito de explicitar esa matriz inmaterial, el desarrollo de la esquematización se propone en palabras de Jones: un metalenguaje para describir la “relación entre estrategia y situación de diseño” (Jones, 1980, p. 55).

Se aborda la esquematización como una serie de dicotomías, como tensiones que el diseñador asume en el proceso para la construcción de sentido. Hablar de sentido, remite a una mirada del diseñador hermeneuta que en un ciclo iterativo de captación-integración, abstracción-ordenación, exploración-validación, conformación-configuración, dirección-disrupción va pasando de una información desconocida, incomprensible, desordenada y difusa a un conjunto de valores decodificables, expresables en imágenes para su materialización.

La esquematización morfológica actúa como la organización sistemática de las ideas en relación a la construcción de sentido.

La forma como construcción visualmente perceptible a través de su geometría, palpable por su materialidad y comprensible por su capacidad de denotar códigos contextuales comporta una dicotomía de internalización- externalización, la cual puede explicarse desde Novalis (1965) con su afirmación de que el secreto es el viaje hacia dentro, una vez se haya observado lo exterior.

Allí se da un proceso reflexivo que, además, acude a la memoria, para integrar el pasado o la experiencia previa al presente con las proyecciones de expectativas creador-receptor y proyectarlas a través de códigos visuales.

En un nivel más profundo, la alianza entre imaginación y el poder racional de la mente aunado a la voluntad del creativo para solucionar una geometría tridimensional, permite pensar en el diseñador como un actor social permeable a sus condicionamientos. Sin em-

bargo, la imaginación tiene el potencial de transformar el material que podría recibir de la experiencia, y a través de la “negación de la condición de estar en el mundo” (En Folkman, 2013, p. 71: Sartre, 1940, p. 261) ofrecer nuevas condiciones de significación, aquellas que de seguro pasaron por una lluvia de ideas. De vagas líneas a la composición detallada. De ideas gruesas o difusas, farragosas a una esquematización estructurada.

La flexibilidad de la esquematización radica en la apertura dada por la imaginación a nuevas combinaciones de conceptos en concordancia con otros de base entre razón, sensorialidad y emoción.

Para Kant el juicio estético se mueve en la intersubjetividad de dos facultades: la sensibilidad y el entendimiento. Sí se da armónicamente, habrá algo bello o su opuesto; su premisa abre un punto de diálogo con la imaginación en relación al intento de conocer y desear placer o displacer desde el mero juicio de la forma, independiente de su utilidad. Lo anterior resulta interesante para conectar el lado sensual de la apariencia y su capacidad de ser juzgada estéticamente despojándola de la funcionalidad que acompaña el lado objetivo del diseño de un objeto, en tanto la cosa útil como la solución con una promesa de uso es trascendida por una mirada más interior.

El objeto: forma cultural

Sudjic (2009) llama la atención sobre lo que significan los objetos y las relaciones que los sujetos establecen con ellos iniciada en el factor sensual de su apariencia. Poseen contenido y actúan como signos que, de manera no inocua, las personas aprecian consciente y subjetivamente apropiando su configuración en su esfera de vida.

La visión coincidente de Rams (2009) para quien la “concepción del diseño como expresión de verdad interior, de significado” pone de relieve la importancia de una configuración formal que lejos de ser arbitraria es portadora no sólo de imagen sino de esencia; un contenido simbólico que debe ser fácilmente comprensible e intencionalmente responsable en el diseño al reconocer los cruzamientos del acto proyectual con lo socio cultural, tecnológico y económico (Ver Figura 7).

Reflexionando la mirada de Geertz de que el lugar de estudio no lo hace el objeto de estudio, permite pensar que puede darse una pretensión de universalidad conceptual, con consciencia de rasgos de especificidad, pero con una naturaleza humana común que muestra como variante más clara su acción, el conjunto de conductas y sus modos de captar el mundo desde su experiencia deben ser conocidos, comprendidos y decodificados en el proceso de esquematización y así alimentar el ciclo iterativo de su configuración.

Para Gadamer (1977), “La inevitable y necesaria distancia de los tiempos, las culturas, las clases sociales y las razas –o las personas– es un momento suprasubjetivo que da tensión y vida a la comprensión” (Gadamer, 1977, p. 110). Al relacionar el lenguaje del producto, su dimensión semántica como la expresión intencional de acontecimientos y valores históricos.

Sí en el análisis cultural se pueden alcanzar mega conceptos y no teorías rígidas o de corte positivista, lo que no pretende es como en para los científicos descubrir los componentes de estructuras existentes para ser llevados a leyes, en el diseño aplica de manera similar,



Figura 7. Aplique de Iluminación. Imagen recuperada 230318 de <http://80fe9764ff2c539f28b6059efae2960b.jpg>

aunque la forma como geometría tenga una estructura matemática con leyes físicas perceptuales que comprometen la apreciación de belleza; lo que ocupa acá es su posibilidad de configuración en función de su valor cultural.

Un modelo de praxis de diseño no resulta pertinente a todos los contextos, así como geometrías replicadas a múltiples contextos con asimetrías evidentes en su composición social, conductas, recursos, prácticas cotidianas, por ejemplo.

Lo que se ve como posible es un esquema flexible, receptivo, capaz de asimilar, integrar, adaptar como estructura de instrumentos conceptuales posibilidades-imposibilidades del contexto.

La articulación en tanto sujeto observador, en tanto praxis, se ha dicho, es fundamental. Supone múltiples factores, de lo contrario se cae en configuraciones especulativas que como intento arriesgan demasiado. Una forma carente de esta coherencia es una estética vacía anota Selle (1988).

Berlyne (1971), Fechner (1879), Hekkert (2006, 2014), Post, Blijlevens & Hekkert (2013) en la definición de determinantes perceptuales y Berlyne (1971), Fechner (1879), Hekkert (2006, 2014), Post, Blijlevens & Hekkert (2013) y en cuanto a las determinantes cogniti-

vas a Berlyne (1971), Fechner (1879), Hekkert (2006, 2014), Post, Blijlevens & Hekkert (2013) concluyen que muchas de las escalas usadas para la medición de la apreciación de los objetos respecto del placer estético que evocan, en ciertos ámbitos de investigación no contemplan el valor simbólico y utilitario que, aunque no explícito es manifiesto, lo que permite concluir que no puede ser reducido a una parametrización estática.

Quizás se trata de una armonización entre exploración, validación, argumentación, expresión, concreción, retroalimentación para retroalimentar el ciclo y así perfeccionar el detalle, porque allí, reside la belleza, incluso en los que no son expuestos, sino que son develados por la mirada atenta del observador.

La abstracción imaginativa es fundamental en la esquematización, pero la cultura reclama proximidad, interacción. En cuanto avanza el refinamiento del análisis, también lo hace la tensión.

La cultura deja claros trazos discontinuos pero coherentes. Geertz (1957) insiste en el reconocimiento de conceptos previos, de referentes previos, pero con la firme determinación de construir nuevos y mejores aportes, que permitan una mayor profundidad y veracidad en lo que se acomete, desde cada una de las praxis. Los estudios sin precedentes, lugares y objetos no explorados pueden aportar elementos novedosos a los patrones que, por inercia, tienden a repetirse.

Como la cultura, es inadecuado hablar de una propiedad predictiva como expectativa de regulación o reducción a unidades caracterizantes; en el estudio cultural para Geertz (1957), los significantes son actos simbólicos que pueden conducir a identificar el valor y sentido de las cosas.

El diseño de Wright ha jugado un papel histórico como cultura material de la humanidad: su análisis, taxonomías, estudio deseperspectiva histórica, morfológica hablan del momento ideológico, ambiental, tecnológico, económico: de las ficciones creadas y su relación no sólo de uso con ellos sino afectiva por la proyección que de ellos mismos hacen. Aquí algunos trazos conceptualizables desde la espacialidad interior y el aplique de iluminación en la Casa Robie:

La forma como expresión socio cultural tiene sus propias categorías morfológicas, en sí mismas son construcciones simbólicas y pueden ser sistematizadas porque poseen estructura, sin que ello suponga su reproductibilidad indiscriminada.

Las formas de la cultura son representaciones de la significación de lo deseable; un signo de belleza-utilidad y del modo en que un colectivo humano apropia su entorno; el diseño actúa como un medio de circulación de sentido de sus aspiraciones, saberes, valores, hablando de sus hábitos, gusto e incluso, de sus conexiones emocionales y afectivas, relaciones entre sujetos, sujetos-objetos y del diseñador-sujetos-objetos, procurando correspondencia, curiosidad, interés y apreciación.

Estas conexiones que, trascienden la funcionalidad de la forma, en tanto, utilidad, producen a través de su belleza aparente, resonancia cultural, cambiante sí, a lo largo de la línea histórica de su producción material.

Las ideas, emociones son productos culturales; la plasticidad humana transforma a los sujetos en artefactos culturales de acuerdo a Geertz (1962) y allí el camino propicio para el proceso de la fascinación en el sentido de despertar la envidia de otros. En términos más políticos de reconocimiento social, crítico y o reconocimiento (Ver Figura 8).



Figura 8. Robie House. Imagen recuperada 210318 de: <https://www.archdaily.co/02-273181/clasicos-de-arquitectura-frederick-c-robie-house-frank-lloyd-wright/51089dd7b3fc4b276d000170-clasicos-de-arquitectura-frederick-c-robie-house-frank-lloyd-wright-foto>

Su valor está en la conexión que se establece con los sujetos impulsando la imaginación en el ciclo iterativo de creación, re-creación que alimenta el proceso de Diseño.

La forma configurada en E.E.U.U. tiene un origen diverso, mixto proveniente de las migraciones europeas, principalmente, ansiosas de la creación de una nueva realidad, lo que fue conformando un pensamiento disruptivo, pragmático y a veces, eludiendo lo dogmático, hegemónico alimentado por el deseo de concreción y de la capacidad de arriesgar, y el valor de aprender de sus errores, pero también de concepciones que respondan a la dinámica de la vida, la cultura y los aprendizajes.

Un espíritu inventivo, democrático, de obsesión económica, conducta dominante y de individualismo con sueño de prosperidad y progreso en medio de un respeto regional son los rasgos culturales fundantes del lenguaje formal o estilo formal-estético.

El diseño opera culturalmente de manera significante para la sociedad. Los productos representan valores identitarios. Las personas se identifican socialmente con los productos. Las personas dependen de los objetos para satisfacer desde necesidades básicas hasta su entretenimiento en su esfera vital.

Agregando el Lugar Ficcional Estético

Selle (1997) habla del lenguaje de productos para explicar que: “el diseño de objetos no sólo porta funciones, sino también información” (Selle, 1997, p. 13). Su apariencia resulta de ficción una representación mental cargada de subjetividades particulares que exceden la materialidad armónica configurada originalmente que se dota de propiedades recono-

cibles como modelos para que representen los grupos socio culturales que la generan y apropian (Ver Figura 9).

La ficción que significa cosas consiste en la representación de aquello que se conoce y de la capacidad de una expresión comprensible y provocadora de fantasía en otros. Para el diseñador conculca, una manera consciente de relación entre imagen y sujeto observador. Como continente absoluto el espacio tiene un dominio limitado con propiedades específicas de orden físico, existencial, geométrico en el sentido lógico formal descriptible desde el lenguaje euclidiano y de los cuerpos platónicos.

El espacio como substancia, es una materialidad delimitada y tangible por las calidades texturales o de superficie, las cuales, se convierten en signos perceptuales: un medio de diálogo entre sujeto y objeto en donde los opuestos tienen sentido: rugoso-liso, cóncavo-convexo facultan la comprensión por contraste para la orientación de acciones que llevan a ese espacio al plano de lo vital, desde lo experiencial.

La superficie del espacio, le define como recinto y, sus cambios pueden, además connotar múltiples significados los cuales transmiten sensaciones como seguridad, protección, libertad, empatía o, sus opuestos.

La superficie tiene un rol estético: de acuerdo a Hekkert (2006), afirma que un conjunto de efectos como sentidos gratificados, las emociones y su significación surgen por la interacción con los objetos; el hombre como entidad viva, adaptativa acude a todos los sentidos para percibir su entorno. El contacto con la superficie y sus calidades texturales aportan información para reconocer los atributos formales y sus posibles interacciones. En relación a la experiencia como juicio estético, le faculta la confrontación con patrones previos, guardados en la memoria para ser aceptados o rechazados.

Hekkert (2006), se propuso argumentar desde la psicología evolutiva como marco teórico que, la experiencia estética de placer, está atravesada por tres procesos que aunque conceptualmente son diferentes, actúan como un conjunto inseparable en la percepción humana: unidad de placer sensual (algunos principios del gusto son uniformes y no por ello, las reacciones ante ellos), la interpretación significativa (el sujeto acude a memoria, interpretación y asociaciones de experiencias significativas previas), y la implicación emocional (supone la evaluación de un evento en términos positivos o no para dar lugar a sentimientos), es decir que la experiencia con el producto trasciende la clásica experiencia estética en los términos atribuidos a las bellas artes, especialmente las visuales; todos los sentidos se ven envueltos y con ello la estimulación de la imaginación para re-crear la experiencia. Es así como un conjunto de experiencias sensoriales da lugar a una estructura de percepciones, organizada con sus diferentes gradientes en virtud del sujeto y de las propiedades del espacio y de los objetos.

El espacio como sistema de relaciones, comporta nuevamente polisemia e incluso ambigüedad. Se habla de relaciones del sujeto con un espacio imaginario, o uno real y sus propiedades o uno psíquico. De otra parte, el espacio como sistema de relaciones geométricas, comporta entidades como el punto, la línea, la superficie o la figura y que procurarán disponerse como unidades y conjuntos armónicos y si bien carecen de corporeidad tendrán dimensión y proporción, aquella capaz de producir la experiencia estética con la naturaleza y artificialidad que le circundan (Ver Figura 10).



Figura 9.



Figura 10.

Figura 9. Espacio Interior. Imagen recuperada 210318 de <http://51089dceb3fc4b276d00016f-clasicos-de-arquitectura-frederick-c-robie-house-frank-lloyd-wright-foto>. **Figura 10.** Boceto interacciones Casa Robie. Imagen recuperada 230318 de <https://www.archdaily.co/co/02-273181/clasicos-de-arquitectura-frederick-c-robie-house-frank-lloyd-wright>

Abordaje Hermenéutico

Para Gadamer (1977), la historicidad representa una condición positiva para el conocimiento de la verdad, partiendo de un ámbito experiencial que se asemeja a la experiencia del arte, en tanto: “Comprender significa aquí reconocer y hacer valer” (Gadamer, 1977, p. 110), como también, pone de manifiesto que la comprensión sólo es posible de forma que el sujeto intérprete ponga en juego sus propios supuestos y haga un aporte productivo, sin desconocer que el lenguaje en sus diversas manifestaciones como creaciones humanas, posee un código propio que impone un abordaje objetivo de interpretación, es decir, un reconocimiento al sentido de lo expresado con respeto por su contenido. Para Gadamer (1977), “la inevitable y necesaria distancia de los tiempos, las culturas, las clases sociales y las razas o las personas es un momento suprasubjetivo que da tensión y vida a la comprensión” (p. 110), lo cual puede relacionarse con una mirada de la praxis y la línea histórica recorriendo los momentos significativos y el sentido expresado del individuo diseñador en la sociedad hasta la experiencia que hace esa sociedad desde el pensamiento estético reflejado en los productos.

La experiencia estética de producto manifiesta en el proceso de percepción sensible y cognitiva del objeto como proceso iterativo en tanto creación y recepción puede ser abordado bajo la presunción de Gadamer diciendo que: “el intérprete y el texto tienen su propio horizonte” (1977, p. 111) y “la comprensión supone una fusión entre esos dos horizontes”, es decir que hay una lectura objetiva de los atributos físicos y una subjetiva del sentido, en-

tendido éste como una nueva comprensión o relato de lo observado y que deviene además, del prejuicio que porta el sujeto. El prejuicio entonces es una suerte de pre-comprensión como resultado de un conocimiento previo. Para Gadamer (1977), la interpretación es una acción inmanente que consiste en objetivar, no busca el observador imparcial que se representa algo a sí mismo sino lo que es algo para ser entendido desde el núcleo del lenguaje.

Como trama de significados, la cultura es una construcción de sentido. Su naturaleza es cambiante todo el tiempo, aunque como la forma, posee una esencia que la describe y la representa; le otorga autorreferencialidad y de esa consistencia viene su naturaleza hegemónica para condicionar la conducta de los sujetos, sus interacciones y el modo en que se apropia el medio.

Actúa como contexto faculta la circulación de símbolos los cuales poseen una inteligibilidad descriptible sin pretensiones, nunca de reducciones particulares, sino más bien de rasgos que le den universalidad en armonía con la especificidad.

Conclusiones

La razón de ser de la morfología de un espacio y de un objeto puede ser explicada desde el proceso interpretativo que del saber de la forma, la inspiración de elementos similares y diferentes, lo histórico, referentes de la naturaleza, de las necesidades, deseos del cliente y del contexto pasa a un proceso cognitivo y de ideación para imaginar, conceptuar contextos hipotéticos que mediante una estructura lógica y poética se concretan en un conjunto de características perceptibles a través de su materialización.

La estructura geométrica del espacio interior y objeto analizados, se corresponde a una esquematización que puede ser explícita desde:

Sintaxis de la Forma: Estructura y contenido visual.

Funcionalidad de la Forma: Representación formal de la función.

Formato de Diseño: Patrones y cánones característicos del diseñador, descriptibles en categorías formales.

Se encontró que el diseñador, Arquitecto Frank Lloyd Wright de manera disruptiva y exitosa, consciente o inconscientemente se enfoca en un patrón estilístico y descompone en subconjuntos el espacio y el objeto para atender de manera jerárquica su composición y tratarla de manera independiente para obtener un conjunto, consecuente con un concepto que satisface la semántica narrativa co-creada con su cliente.

Hacer una forma considerada bella es una gran presión, incluso produce dolor para el Diseñador. Su distanciamiento con los sujetos, por el aumento de escala desafían propuestas como la de Wright que permite señalar que, desde los artesanos, el proceso de configuración es una actividad imaginativa, racional, artística que se materializa para que su resultado físico llegue al sujeto de manera sensual, racional y afectiva para el disfrute de su apariencia y de sus funciones.

Referencias

- Barthes, R. (1970). *Mitologías*. (2ª ed.). 1ª reimp. Buenos Aires: Siglo Veintiuno: 2010.
- Blijlevens, J.; Hekkert, P.; Helmut, L.; Thurgood, Chen, L., C., Whitfield, T. (2017). *The Aesthetic Pleasure in Design Scale: The Development of a Scale to Measure Aesthetic Pleasure for Designed Artifacts*. American Psychological Association, 11(1), 86-98.
- Bürdek, B. (1994). Las Funciones Estético Formales. En Zimmermann, *Historia, Teoría y Práctica del Diseño Industrial*. (pp. 180-186). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Fraenza, F. (2015). *El Diseño del Sentido a la Acción*. (1ª ed.). Córdoba: Brujas.
- Focillon, H. *La Vie des formes* (p. 11). Paris: E. Leroux.
- Folkman, M. (2013). Aesthetics. En The MIT Press (Ed.). *The Aesthetics of Imagination Design*. (pp. 26-66). Cambridge: IT Press Books.
- Gadamer, H. (1998). Verdad y Método I: Retórica, Hermenéutica y Crítica de la Ideología. *Comentarios Metacríticos a Verdad y Método I (1967)*. (pp. 225-265). www.esnips.com/web/Linotipo.
- Gadamer, H. (1998). *Verdad y Método II: Hermenéutica Clásica y Hermenéutica Filosófica* (1977). (pp. 95-117). Ediciones Sígueme - Salamanca.
- Geertz, C. (1987). *The Interpretation of culture* (1973). (pp. 89). Nueva York, Basic Books Inc. Traducción española. Barcelona: Gedisa.
- Gorman, C. (2003). The Industrial Design Reader. (pp.144-186). New York: Allworth Press.
- Hekkert, P. (2006). Design Aesthetics: Principles of Pleasure in Design. *Psychology Science*, 48 (2), 157-172.
- Hutcheson, F. (1992). *Una Investigación Sobre el Origen de Nuestra Idea de Belleza*. Editorial Tecnos.
- Krause, K. (1883). *Compendio de Estética*. (1ª ed.). (pp. 15-103) de Pedro de Aullon de Haro, (1995) Madrid: Editorial Verbum.
- Kemp, M. (2006). Leonardo (1977). (pp. 57-91). 2ª ed. México: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Linton, R. (1945). *Cultura y Personalidad*. (3ª ed.). (pp. 12-40) México: Fondo de cultura económica.
- Llovet, J. (1977). *Ideología y Metodología del Diseño. Introducción crítica de la teoría proyectual* (p. 25) Barcelona: Gustavo Gili.
- Meikle, J. (2005). *Design in the USA*, (pp.131-210), Oxford: Oxford University Press.
- Oliveras, E. (2005). *Estética La cuestión del Arte*. (1ª ed.). Buenos Aires: Ariel.
- Pokropek, J. (2015). *La Espacialidad Arquitectónica. Introducción a sus Lógicas Proyectuales para una Morfología de las Promenades*. 1ª ed. Buenos Aires. Bibliográfica de Voros S.A.
- Reinante, C. (2014). *Morfología y espacio. Materiales para una comprensión morfológica*. 1ª ed. Santa Fe: ediciones UNL.
- Ricoeur, P. (2008). *Hermenéutica y Acción. De la Hermenéutica del Texto a la Hermenéutica de la Acción*. (pp. 80-99). (1ª ed.). Buenos Aires: Prometeo libros.
- Simondon, G. (2012) *Curso Sobre la Percepción (1964-1965)*. 1ª ed. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Sautu, R. (2010) *Manual de Metodología. Construcción del Marco Teórico, Formulación de los Objetivos y Elección de la Metodología*. Buenos Aires: Prometeo.

Sudjic, D. (2009). *El Lenguaje de Las Cosas*. (pp. 9-49). Madrid: Turner España.

Abstract: Adopting a historical perspective, this document is part of Morphology of interior spaces and objects to explore the form from categories that, by way of conceptual instruments, can make explicit the logic that structures geometry, its Visually perceptible material attributes and the aesthetic message they carry. With a integrative perspective of Design, Architecture, Aesthetics and culture, is sought reflect on its aesthetic intentionality and the production of meanings that, in light of the time and the context, give an account of its construction of meaning and its connection with the modes of representation made by the designer through formal language. He reference of study the House Robie of Frank Lloyd Wright built in 1910 in Chicago, USA, observing its interior space of the social area and the lighting fixture.

Keywords: Morphology - design - architecture - aesthetics - culture - object.

Resumo: Adotando uma perspectiva histórica, este documento faz parte da Morfologia de espaços interiores e objetos para explorar a forma de categorias que, por meio de instrumentos conceituais, pode tornar explícita a lógica que estrutura a geometria, atributos materiais visualmente perceptíveis e a mensagem estética que eles carregam. Com uma perspectiva integradora do Design, Arquitetura, Estética e cultura, é procurada refletir sobre sua intencionalidade estética e produção de significados que, à luz do tempo e do contexto, dar conta de sua construção de significado e sua conexão com os modos de representação feitos pelo designer através da linguagem formal. O referência de estudo da Casa Robie de Frank Lloyd Wright construído em 1910 em Chicago, E.E. U.U. observando seu espaço interior da área social e a luminária.

Palavras-chave: Morfologia - desenho - arquitectónico - estética - cultura- objeto.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
