

## Criterios para la evaluación crítica de objetos de diseño

Jorge Pokropek

En nuestro rol de docentes de diseño se nos hace imprescindible establecer algunos criterios fundamentados y explicitables que nos permitan discriminar, en primer lugar, si nuestro objeto de análisis merece clasificarse como perteneciente al universo de los objetos de diseño y, en segundo lugar, cual es su calidad dentro del mismo.

Evidentemente para establecer un juicio sobre la mejor o peor calidad de un objeto diseñado o de su prefiguración como proyecto de mera existencia gráfica será menester explicitar el campo de consideración en el que nos movemos y los instrumentos de análisis a emplear, así como el punto de vista o enfoque desde el cual juzgaremos.

Advirtamos entonces que aquí nos limitaremos a tratar de establecer cuales son los fundamentos del diseño y como estos pueden ser satisfechos desde una perspectiva básicamente semiótica que no desdeña los aportes de la etología ni de la historia pero que prescinde de un enfoque social o antropológico.

A nosotros nos interesa el diseño de interior y la arquitectura como “actos poéticos habitables”.

Para clarificar nuestra posición resulta inevitable definir algunos términos.

Obviamente empezaremos por señalar que, para nosotros, el diseño de interiores es (junto a la arquitectura) aquella parte del arte que reúne al conjunto de los objetos espaciales cuya organización formal expresa un mensaje estético y permite la satisfacción de necesidades pragmáticas referidas a la noción de hábitat.

Recordemos que el Arte es el conjunto de objetos cuya organización formal expresa un mensaje estético a fin de responder a necesidades espirituales inherentes a la condición humana, favoreciendo así su crecimiento.

Recordemos también que en el hombre coexisten necesidades pragmáticas o zoonecesidades y necesidades espirituales que hacen a su dimensión poética.

Tanto las necesidades poéticas como las pragmáticas son satisfechas por el hombre a través de su interacción con objetos creados para tal fin.

El sistema de objetivos que un objeto debe satisfacer constituye la razón de ser del mismo, su principio de acción, en definitiva, su esencia. Según Aristóteles “un objeto es bello en tanto tiende a su entelequia o principio de acción”. Más allá de Aristóteles, tenemos la convicción de que la perfección de un objeto depende de la mayor o menor eficacia con la que satisface el sistema de objetivos que le dio origen y que, para ello, su forma debe expresar diáfana su esencia, es decir, aquel sistema de objetivos. Para expresar de manera diáfana su esencia, el objeto debe poseer una organización formal, una forma, que interprete coherentemente su esencia. Los elementos de la organización formal que no se relacionen armónicamente con la esencia sólo perturbarán su expresión.

En el diseño de interiores la esencia de un objeto, su principio o razón de ser, está constituida por su programa simbólico-funcional, esencia ésta de carácter dual,

ya que pretende la satisfacción de necesidades tanto pragmáticas como espirituales originadas en la noción de hábitat, siendo el habitar, una necesidad humana fundamental, pues, como señala Heidegger<sup>1</sup>, “el hombre es en tanto habita”.

En diseño de interiores, entonces, el objeto tenderá a la perfección cuando mejor exprese o comunique su programa simbólico-funcional específico, así como su esencia general. Aclaremos este punto. El programa simbólico funcional puede equipararse a la noción de “tema” en pintura, música o escultura. Cada parte del arte resolverá la comunicación del tema desde su especificidad expresiva. En pintura serán diferentes superficies de color y textura, en música diversos sonidos, en escultura el volumen material o virtual que difiere sutilmente del “objeto espacial”, propio del diseño de interiores, en su relación con la noción de espacio, ya que, en el caso de la escultura, el espacio es necesario para la manifestación del fenómeno plástico, pero no es objetivo primordial de la escultura la modificación y significación del espacio, lo que sí sucede en diseño de interiores. Puede decirse que el espacio en escultura actúa en forma neutra o pasiva, en tanto que la función del diseño de interiores es configurarlo y activarlo. Es por ello que podemos considerar una columna o una pared como “objeto espacial”, pues en sus respectivas esencias formales está el objetivo de interactuar activamente con el espacio, ya sea afectándolo como “espacio en derredor”, en el caso de la columna, o fragmentándolo en un antes y después, en el caso de la pared.

El objeto espacial será entonces el elemento arquitectónico y del diseño de interior que deberíamos emplear en la organización formal por su definición como configurador y significador del espacio. Esto implica que el color, la luz, la textura, y el material también pueden considerarse como “objetos espaciales” en tanto se empleen dentro de este rol. Recordemos que aquellos elementos que no se relacionan armónicamente con la esencia sólo la perturban. Esto implica, insistimos, la conveniencia de emplear en la confección de nuestro objeto de diseño aquellos elementos y estructuras compositivas que les son propias. Obviamente deberemos extendernos en este punto, pero antes será menester señalar otro requisito trascendental para la calidad del objeto diseñado y que tiene que ver con los mecanismos de su configuración formal.

Dijimos que el diseño de interiores es parte del arte y que los objetos artísticos lo son porque su organización formal expresa un mensaje estético.

Advirtamos que preferimos hablar de “organización formal” antes que emplear el término más simple pero menos riguroso de “forma”, porque la noción de “organización” es fundamental en nuestro arte como en cualquier arte.

Veamos por qué.

Organizar implica ordenar de manera racional y consciente un conjunto de partes en función de un objetivo común estableciendo así relaciones y jerarquías entre esas partes. En el campo del arte, a ese acto organizativo se lo define como “composición” y está sujeto a leyes inexorables, algunas pertenecientes al arte en general y otras específicas a cada parte del mismo. La composición

espacial tiene sus leyes propias y hay que conocerlas y respetarlas para poder seguir reinventándolas y hacer crecer así al diseño que, como todo arte, se desarrolla precisamente por la profundización en el conocimiento sobre su alcance y modos de operación.

Las leyes de composición, bueno es advertirlo, no son algo impuesto *a priori* al artista. Es el artista el que las crea. De hecho, en eso radica su función fundamental: Al “componer” crea la ley que organiza la forma y así puede expresar el mensaje estético que desea. Aclaremos esto último. Vimos que los objetos son “artísticos” en tanto expresen un mensaje estético. Si no lo expresan serán objetos “pragmáticos” y sus modalidades comunicativas podrán ser informativas, persuasivas, consolatorias, etc. Recomendamos aquí leer a Umberto Eco:<sup>2</sup> Para que un mensaje pueda considerarse como mensaje estético su estructura compositiva debe ser tal que lo torne ambiguo, polisémico y autoreferencial. Esta es la anatomía del mensaje estético. Por ende, es la anatomía de la expresión del diseño de interiores, en tanto se considere al objeto de diseño como perteneciente al campo del arte y no como mera construcción creada para la satisfacción de necesidades pragmáticas.

Conviene aquí recordar algunos conceptos y profundizar otros. Veamos la diferencia que existe entre la estructura literaria de un mensaje informativo del tipo Tu gato ha muerto, con respecto a la estructura poética subyacente en los versos de Viel Temperley: “De agua libre, el arroyo. Fue hecho para correr. Pero yo, de agua presa, sólo puedo llover”<sup>3</sup>

En el primero, la organización sintáctica, esto es, la ordenación de las palabras en un sentido lineal, permite, a quien decodifique el idioma castellano, entender el aspecto semántico, es decir, el significado de cada palabra y consecuentemente, el significado del mensaje total. El objetivo de la oración es la mera comunicación de un hecho, la descripción un estado de cosas, siendo, por consiguiente un enunciado verdadero o falso. Si el destinatario que la interpreta se emociona, será, no por la estructura literaria, sino por su relación afectiva con el referente, el gato.

En el segundo caso, en cambio, la estructura sintáctica que organiza las palabras en versos, obtiene una organización rítmica de sonidos que se complementa con los significados ambiguos, de carácter metafórico, que se suceden y sintetizan en una emoción estética coherente con la necesidad de llanto y la resignación que el autor expresa, sin por ello agotar el mensaje y dejándolo abierto a múltiples interpretaciones.

Asimismo, cabe destacar que los ritmos y contrapuntos, tanto de sonidos como de significados, producen un placer emergente de su análisis, llamando así la atención del observador sobre la manera especial en que están organizados.

Esta acción del mensaje estético al atraer la atención del observador sobre la propia forma en la que está organizado es lo que se define como “autorreferencialidad”. Algunos teóricos, Eco por ejemplo, sostienen que en la medida que se incrementa el grado de autorreferencialidad del mensaje, se incrementa su calidad, es decir, su capacidad para emocionar y generar reflexiones en el intérprete u observador.

En el caso del objeto de diseño, el mensaje estético se construye, al igual que en poesía, mediante el empleo de metáforas, es decir de formas significativas capaces de expresar, más allá de su significado inmediato, un significado mediato o lejano, distinto del primero, pero experimentado por el observador como más trascendente.

Recordemos que la metáfora opera, básicamente a partir del principio de analogía: debe existir entre el significante y el significado cierta contigüidad semántica o coherencia, cuya percepción haga posible la lectura. Así como existe una correspondencia entre los conceptos de lluvia y llanto que permiten el empleo del primero como metáfora del segundo, podemos ver como, en el caso de las formas del diseño de interiores, estas relaciones de contigüidad o analogía se dan constantemente. Es obvio, por ejemplo, asociar el concepto de violencia o agresión a un sistema de formas predominantemente puntiagudas o filosas, organizadas de manera dinámica. Por el contrario, el predominio de curvas refiere, inevitablemente, a las nociones de blando, vital, femenino, sensual, amigable, etc.

Las nociones de paz y sosiego, propicias para el desarrollo de actividades contemplativas o de introspección, suelen traducirse en sistemas formales de organización estática, con predominio de verticales y horizontales, generalmente monocromáticas y con iluminación uniforme.

Depende del diseñador el que una puerta sea algo más que la mera posibilidad de ingreso. Trascender la función pragmática de la puerta, sin negarla, proponiéndola como situación transformadora del ser, acceso a un universo misterioso y deseado, metamorfosis de lo profano en lo sacro, o simbólica penetración fecundante, depende, insistimos, de la actitud consciente del diseñador en el acto de diseño, así como de la intensidad y habilidad de las decisiones con las que lo lleva a cabo. Es el diseñador y no otro, quien decide qué mensajes expresar y cómo deben expresarse. La actitud consciente es fundamental para actuar con fuerza en las decisiones de diseño, traduciéndose esta fuerza en una mayor intensidad y coherencia expresivas. Es poco probable obtener una configuración eficaz de la forma del diseño de interiores si no se toman claras decisiones sucesivas y coherentes que tengan en cuenta la plenitud de los objetivos, tanto artísticos como pragmáticos. Este conjunto de decisiones coherentes se traduce inevitablemente en una mayor definición formal: el objeto expresa aquello que desea ser. En efecto, la decisión del diseñador al enfatizar los mensajes artísticos sobre los pragmáticos mediante la configuración hábil e intencionada de la forma, según las estructuras compositivas inherentes a la anatomía del mensaje estético, tiende a leerse como un incremento en la definición del sistema formal. El grado de definición formal, también definible como “nivel de consistencia”, revela, en definitiva, la habilidad del diseñador en la estructuración del mensaje estético. Revela, asimismo, la naturaleza de dicho mensaje, al tiempo que señala el tipo e intensidad de las intenciones del diseñador. Evidentemente, cuando el diseñador tiene la seguridad de haber comprendido profundamente la esencia simbólico funcional que su objeto expresa, esta seguridad tiende a traducirse en un conjunto de

intenciones altamente definidas e intensamente expresadas. Un objeto eficaz no posee un mensaje confuso ni titubeante. Su forma, por lo tanto, tampoco será confusa o “amorfa”, es decir, “sin sentido”. Ello nos conduce a apreciar y valorar como mejores, insistimos, a aquellos objetos que poseen un mayor grado de definición formal lo cual suele implicar lo que vulgarmente se conoce como “partido claro”. Hemos visto como esta preferencia por los “partidos claros” y las intenciones de diseño pertinentes e intensas, no se debe a un capricho personal sino a un conjunto de argumentos racionales, contrastables, que buscan hechar luz sobre la práctica de diseño mediante conclusiones formalizadoras de criterios que nos conduzcan a diseñar mejor.

En este sendero conviene profundizar en aquello que definimos como “primer principio”. Recordemos entonces que postulábamos la necesidad de una “composición evidente de elementos pertinentes” para el incremento de la eficacia del diseño.

Ahora comprendemos que la “composición evidente” es la consecuencia de tener que enfatizar los significados artísticos sobre los pragmáticos así como el requisito necesario para atraer la atención del observador sobre la propia forma alejándolo de la percepción de los significados pragmáticos y cumpliendo así con el mandato de “autorreferencialidad” impuesto por la anatomía del mensaje estético. Esta “composición evidente”, por otra parte debe ejecutarse mediante leyes propias del hacer del diseño de interiores y con “elementos pertinentes”, es decir con “objetos espaciales”.

Cuando hablamos de leyes de composición o leyes de organización formal, nos referimos obviamente a las nociones de ritmo, proporción y simetría, así como a todos sus derivados. Importa recalcar que es el diseñador el que crea y recrea el empleo de las mismas, aplicándolas con diversos enfoques estructurantes, configuradores cada uno de un lenguaje o idiolecto específico.

Obviamente algunos lenguajes tendrán mayor capacidad expresiva que otros o tenderán a expresar mejor ciertos significados, pero no podemos aquí profundizar en esta cuestión. Conviene sí reiterar la necesidad de “pertinencia” de los elementos “a componer” a fin de no traicionar la expresión de la esencia del diseño. Desde este enfoque adquiere especial relevancia la noción de “recorrido espacial” por ser aquella que resume y sintetiza la especificidad de la arquitectura y del diseño de interiores como Arte.

En efecto, siendo que la arquitectura y el diseño de interior constituyen el arte de configurar y significar el espacio, la organización intencionada de situaciones espaciales en forma de secuencia o recorrido es una función primordial del diseñador. Se entiende que nos referimos al diseño de un recorrido o secuencia espacial como sistema significante de un mensaje estético en él contenido y sólo “leíble” mediante la experiencia física del recorrido vivible como “melodía espacial” o conceptualizable como estructura narrativa compuesta por metáforas hilvanadas intencionadamente.

El recorrido o secuencia espacial<sup>4</sup> será entonces el primordial problema de diseño a ser resuelto por el diseñador. Obviamente este recorrido, factible de ser entendido como estructura narrativa o melodía desde el enfo-

que estético, tiene en su traducción pragmática la forma de la estructura circulatoria vinculante de los espacios de uso. Al igual que en el caso de la puerta depende exclusivamente de la intención e intensidad compositiva el que una escalera pueda leerse como vínculo entre lo terrenal y lo divino o el tránsito desde la ignorancia hacia la sabiduría sin que estas lecturas poéticas perturben su funcionamiento.

Por otra parte, una escalera mal diseñada, incómoda, inhibe o desvaloriza cualquier lectura simbólica. Insistamos entonces que sólo después de la resolución eficaz de los aspectos pragmáticos será posible encarar con éxito el diseño del mensaje estético pero, recordemos también que en ese “después” comienza el diseño y que su calidad puede medirse por la distancia que separa lo pragmático de lo poético, establecida por la profundidad del mensaje estético.

Por último nos parece conveniente recomendar en la configuración del mensaje estético el empleo de significados intrínsecos a la forma, es decir, aquellos pertenecientes al grupo de signos icónicos, ya que al poseer una relación no arbitraria entre el significante y el significado favorece la autorreferencialidad y la condición de ambigüedad y polisemia. Nos referimos por cierto al tipo de significados que emergen diáfananamente de la percepción de la forma por analogía, tales como los ya mencionados cuando hablamos de la lectura de violencia o agresión en la expresión de las formas puntiagudas o filosas. No serán recomendables, en cambio, aquellos signos de tipo convencional cuyo significado sólo puede ser interpretado desde la pertenencia a una convención cultural debido precisamente a la posibilidad de que esta convención cambie con el paso del tiempo<sup>5</sup> perturbándose el mensaje. Por otra parte, los signos convencionales son por su naturaleza menos ambiguos, lo cual no favorece al mensaje estético, pero si al tipo de mensajes persuasivos o consolatorios, muy utilizados en las áreas de la política y de la publicidad como instrumentos ideales de la sociedad de consumo para convencernos de ser oportunamente consumidos. Los signos convencionales se devalúan y agotan rápidamente no favoreciendo el fenómeno de la “semiosis ilimitada”, es decir, del encadenamiento sucesivo e infinito de significados, experiencia propia del mensaje estético. Tampoco exigen el esfuerzo de interpretación que el mensaje estético ofrece como desafío y placer.

Evidentemente quedan muchísimos temas sobre los cuales debemos reflexionar para establecer criterios adecuados en la proyectación eficaz del objeto de diseño. Aquí simplemente quisimos acercarnos al problema específico de la configuración armónica del mensaje estético como requisito ineludible de la noción de diseño. Nos despedimos por ahora, recordando que el diseño de interiores no se hace con paredes y vidrio, sino con proporciones y luz.

#### Notas

<sup>1</sup> Filósofo alemán existencialista.

<sup>2</sup> Eco, Umberto - *La estructura ausente* - Editorial Lumen, Barcelona.

<sup>3</sup> Viel Temperley, Héctor - *Humanae Vitae Mia* - Juarez Editor, Buenos Aires

<sup>4</sup> Recordar la noción de *promenade* de Le Corbusier

<sup>5</sup> Ver Eco, op. Cit. Cuando define los conceptos de “función primaria” (utilidad) y “secundaria” (significado).

## Algunas reflexiones sobre el lenguaje fotográfico

Mercedes Pombo

Pese a la infinita cantidad de imágenes y reflexiones acerca de la fotografía en los últimos veinte años, este lenguaje continúa balanceándose entre arte y documento. Se trata de una disputa nacida del enfrentamiento entre dos modelos fotográficos claramente establecidos: por un lado la fotografía como documento (como medio de apropiación de un objeto o de un acontecimiento social) y por otro lado, la fotografía como producción plástica (vinculado a una búsqueda conceptual). Eterno debate polarizado que se inscribe dentro de una sociedad acostumbrada a tener que posicionarse en un bando. Debate que empobrece cualquier mirada y que se transforma en la excusa perfecta para quedarse en la superficie de las cuestiones. ¿No sería más interesante acercarse a la fotografía desde un aspecto más reflexivo y artístico, manteniendo una postura crítica –en el buen sentido de la palabra– y sensible a las propuestas de los distintos autores y sus miradas?

Con esta costumbre simplificadora de polarizar los puntos de vista rechazamos las reflexiones comprometidas, eludiendo la posibilidad de referirnos al eje central del lenguaje fotográfico como una expresión sensible del ser humano, más allá de lo documental, de lo histórico o incluso de lo comunicacional y semiológico.

Este debate surge junto al nacimiento de la fotografía en 1839 y desde entonces continúa como discusión filosófica, histórica o social. Resulta emblemática la postura de Baudelaire en el Salón de 1859, en donde se proclama como primer enemigo de la fotografía por considerarla como una práctica mediocre para el consumo del francés medio. Sentenciada a ser esclava de las artes y las ciencias, el lenguaje fotográfico no era considerada objeto de estudio ni posturas teóricas. De hecho, pese a esporádicos textos de algunos movimientos plásticos de principios de siglo, es recién en 1931, con la “Pequeña historia de la fotografía”, y en 1936 con “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” en donde Walter Benjamin convierte a este lenguaje en objeto de estudio y crítica.

Pasaron muchos años sin grandes reflexiones artísticas hasta que, en la década del 70, cuando la fotografía entra al campo de las artes plásticas, se editan los textos de Gisele Freund (La fotografía como documento social, 1974), y Susan Sontag (Sobre la fotografía, 1978). Ambos son enfoques históricos y sociológicos, en donde la fotografía es abordada como un medio, como un instrumento para la reflexión de las sociedades. Recién en 1980, con la llegada del texto de Ronald Barthes La cámara lúcida pasa a abordarse la fotografía como lenguaje teórico y comunicacional<sup>1</sup>. Allí, Barthes se refiere a la fotografía como un momento en que el sujeto se

siente devenir objeto, en el cual se convierte en Todo – Imagen, es decir en la Muerte en persona. Y este objeto nos habla, nos induce a pensar. También Barthes crea una distinción entre dos elementos posibles de encontrar en una foto: el *studium* y el *punctum*, el primero es la manera en que percibo sin una agudeza especial, aquello que el fotógrafo quiere mostrarme o decirme; mientras que el *punctum* es “lo que viene a perturbar al *studium* (...) El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me pinza)” (Barthes, 1997, pg 65) El *studium* es lo que hace que la fotografía pueda significar, se pone en juego un bagaje cultural que aporta siempre información. Por el contrario, el *punctum* es aquello que me llama la atención desde lo emocional y me pincha, como una flecha, me hierde y despierta un tercer sentido, el de la significancia. Este texto resultó de suma importancia en la historia de la fotografía, ya que brindó herramientas de reflexión y crítica a este lenguaje, logrando una real legitimación en el campo de las artes. Se trató de una legitimación desde lo semiológico, que más tarde fue retomado por Philippe Dubois y Rosalind Krauss, quienes crearon excelentes textos y teorías al respecto.

La mirada, elemento central en el acto fotográfico fue modificando su naturaleza junto a los caminos transitados por la historia de la fotografía. El concepto de la mirada sobre lo que se basa parte de la teoría de Susan Sontag, y los conceptos planteados por Barthes respecto al plus simbólico del *punctum* son, a mi entender, los responsables de cualquier respuesta referida a la fotografía como arte. Lo importante es el camino transitado por el fotógrafo, aquella instancia que asegura la presencia de un individuo (o mejor dicho, sujeto) por detrás del lente.

En la mirada se centra la respuesta a estos históricos debates sobre la fotografía. Esta creencia acerca de dos tipos de miradas está instaurada en nuestra cultura como lo correcto: por un lado la mirada individual del “autor”, y por otro lado el fotógrafo como narrador objetivo. Y es en este punto donde radican los malos entendidos, y aquellas posturas extremistas entre arte y documento. La mirada es la mirada, es una y única. No importa si es desde el cronista o desde el artista. Este modo de ver atañe al creador y determina la imagen capturada.

También resultan fundamentales los aportes de Barthes respecto al lenguaje fotográfico y su plus simbólico vinculado con el *punctum*, desde donde se desprende su innegable aspecto artístico. Es imposible pensar la fotografía hoy, sin reflexionar acerca del rol que ocupa el arte en nuestra sociedad. En todo el siglo XX el paradigma de lo estético y artístico fue revisado y reconstruido, arribando a la posible definición de un campo abierto que se reorganiza continuamente.

Tanto la fotografía como cualquier obra de arte es un proceso con infinitas interpretaciones posibles, depositadas en las capacidades del espectador. Como dice Eco “la obra de arte constituye un hecho comunicativo que exige ser interpretado y, por consiguiente, integrado y completado por una aportación personal del consumidor” (Eco, 1985, pág. 51)

La capacidad de transformación, deslocalización y deconstrucción del lenguaje artístico contemporáneo brinda nuevos horizontes que, lejos de estructurar y empobrecer