

## Alcances de una historia de los objetos

### Scopes of a history of objects

Carlos Mazza

#### Abstract

Based on critics made to diverse histories of design, and taking into account the variety of viewpoints on the history of designed objects, it is possible to generalize the existence of two types of problems to consider: on the one hand, those relative to the determination of the organization and the object of such a history, of the general and particular delimitation of the historic universe of reference, and consequently of the possible internal and external relations of the selected objects; and, on the other, those pertinent to the historiographical choice criteria of the interpretation as well as of the facts or objects to study, the establishment of causality nexuses, foundations of the choice and construction of repertories, series, classes or systems of objects, and of its conditions and related elements.

With this panorama, it is proposed the subscription to a history of objects, trying to achieve an articulated historiographical approach that makes possible the inclusive study of different classes of objects and disciplines in different times and places, that enables us to solve the exposed problems, and that sets up a narrative scheme that is general, integrated, open, as well as apt to deal analytically with the process and dynamics of the transformations of the objects in particular cases..

#### Resumen

Es posible generalizar a partir de críticas realizadas a diversas historias del diseño, y tomando en cuenta la variedad de miradas sobre la historia de los objetos diseñados, la existencia de dos tipos de problemas a considerar: por una parte aquellos relativos a la determinación de la organización y del fin u objeto de una historia tal, de la delimitación general y particular del universo histórico de referencia y consecuentemente de las posibles relaciones internas y externas de los objetos seleccionados; y, por otra, los atinentes a los criterios de elección historiográfica tanto de las interpretaciones como de los hechos u objetos a estudiar, el establecimiento de nexos de causalidad, fundamentos de la selección y construcción de repertorios, series, clases o sistemas de objetos y de sus condiciones o elementos relacionados.

Ante este panorama se propone la suscripción a una historia de los objetos, procurando un enfoque historiográfico articulado que posibilite el estudio inclusivo de distintas clases de objetos y disciplinas en distintas épocas y lugares, que permita superar los problemas planteados, y que configure un esquema narrativo general, integrado, abierto, a la vez que apto para tratar analíticamente el proceso y la dinámica de las transformaciones de los objetos en casos singulares

history of objects – historiography – culture of objects – design

historia de los objetos - historiografía - cultura de los objetos - diseño

## Introducción

### Historias de objetos

Sin duda las historias disciplinares, que hoy lo son más de objetos disciplinares que de las propias disciplinas, resultan centrales para desarrollar una explicación autónoma de las diversas expresiones proyectuales, como así también al momento de comprender el devenir histórico relacionado con el proceso de organización de las ideas, las técnicas, las formas y los preceptos concurrentes en la concepción y realización de un cierto tipo especial de objetos. Pero su estructura narrativa omite la historia de la propia dimensión objetual de lo estudiado, en tanto fenómeno relacionable, de mayor duración histórica, e inserta y compromete el estudio de los objetos en períodos, movimientos y biografías funcionales a sus objetivos.

El problema general de las historias específicas, y en particular de las disciplinares, o de objetos disciplinares, no consistiría tanto en lo que incluyen, ya que su conocimiento es central si bien puede resultar *ad hoc* y muchas veces es sustancial para comprender ciertos fenómenos, sino, principalmente, en lo que excluyen o no consideran y en la utilización de categorías tipológicas, técnicas o formales y criterios temporales que eventualmente no son compatibles con la totalidad de los objetos, sean de una clase similar, o de otra.

Una crítica de las historias del diseño relativamente reciente, realizada por Javier González Solas luego del análisis de veinte libros de historia del diseño (González Solas, 2010) destaca que:

*El tratamiento y las prácticas del diseño parecen adolecer de una ausencia de mirada temporal y haber alcanzado ya un eterno presente que se autojustifica. Esta situación indica un predominio de lo sincrónico frente a lo diacrónico, es decir, una relegación de la historia y de su capacidad directriz (González Solas, 2010, p. 4).*

Afirmando:

*Cuando se da por sentada una posición hegemónica de interpretación de la sociedad, la del mercado, la historia es un inconveniente que hay que eliminar. Y una de las formas más productivas de eliminación es la reducción de la historia del diseño a una historia inocua, descriptiva y constatativa, que siempre juega a favor de los hechos, olvidando que los hechos también han sido establecidos por formaciones sociales particulares (González Solas, 2010, p. 5)*

Tras analizar los diversos textos de historia del diseño concluye:

*Las tipologías halladas tras el análisis de los textos se inscriben en tres ejes que remiten a la selección de los hechos relevantes para la historia, según el destinatario de los mismos (masa-élite), según el punto de vista del historiador, que constituye el objeto formal de estudio (desde la estética o desde el proyecto), y, por fin, según la metodología histórico-científica adoptada (descriptiva o ensayística) (González Solas, 2010, p. 6).*

Establece en consecuencia formas preferenciales de tratar la historia del diseño. Luego de un pormenorizado análisis de las formas antedichas propone como salida la idea de **totalización**:

*Ante las múltiples posibilidades de narración histórica encontradas cabe la pregunta de si sería posible o deseable una historia que cumpliera con todos los tipos enunciados, o al menos con los señalados como más positivos. Para esta hipótesis se ha utilizado en varias ocasiones el término totalización. Con ese término no es que se propugne la opción de una historia universal, enciclopédica y única, sino más bien un lugar desde donde el sujeto pueda formarse un juicio que lo constituya como tal frente a la dispersión de sí mismo como sujeto o a cualquier tipo de esquizofrenia. Una perspectiva que tenga en cuenta precisamente una situación variada y global a la vez, pero que permita algún tipo de síntesis. El término ensayismo es utilizable también en ese sentido de interpretación coherente, lo*

que, como ya se ha dicho, no significa única. Es posible que para cierta versión del postmodernismo también esa forma moderada de totalización represente una opción “moderna” (González Solas, 2010, p. 9).

A partir de las conclusiones emergentes del análisis realizado, González Solas desarrolla propuestas alternativas de narraciones, períodos e interpretaciones, siempre con la ya definida tendencia a una lectura totalizadora e integradora.

También desde reflexiones provenientes del propio campo de la historia del diseño se encuentran argumentos diversos sobre la cuestión planteada. Por ejemplo Isabel Campi (2007), al referirse al desfase entre la aparición del diseño Industrial como actividad profesional y la aparición de su historia señala la complejidad de un abordaje integral de la historia del diseño al plantear que el mismo debe referirse a diversos aspectos:

*Es decir al trabajo del (o los) individuo(s) responsable(s) del acto de proyectar los objetos, al proceso de producción de los mismos y a su recepción, sin olvidar los factores políticos, económicos y culturales que motivaron su creación* (Campi, 2007, p. 221).

El otro elemento que Campi entiende como central para la explicación de este desfase es el hecho de que hasta que la tecnología no fue comprendida como cultura, que se produce al desarrollarse el concepto de *cultura material*, explica el escaso interés en la especulación histórica del diseño y la tecnología (Campi, 2007, p. 222).

Luego realiza un breve y selectivo recorrido por los denominados *Antecedentes de la historia del diseño* (Campi, 2007, p. 223), para luego avanzar sobre el *Objeto de estudio* de la historia del diseño y los tópicos que habría que evitar en la historia del diseño, según John A. Walker, comportando un particular interés el dedicado al objeto, denominado *El objeto como fetiche* en el cual señala:

*La historia del diseño debe ir más allá de los límites del objeto en sí mismo para explorar el proceso según este alcanza su resultado final.*

*Debe analizar su relación tipológica y formal con otros objetos similares con los que configura un estilo y estudiar las relaciones con el contexto socio-cultural que les da vida* (Campi, 2007, p. 227).

Agregando:

*Así también debemos apuntar que los artefactos, además de ser entidades físicas, son también la expresión de fenómenos mentales y simbólicos* (Campi, 2007, p. 227). *Argumentando finalmente que la historia del diseño debe estudiar también sistemas y organizaciones* (Campi, 2007, p. 228).

Culmina con un itinerario sobre las “Tendencias historiográficas”, que se evidencian a partir de la desvinculación de la historia del diseño de los métodos de la historia del arte (Campi, 2007, p. 231) configurando el siguiente panorama:

*La continuación de las artes decorativas, El énfasis en la modernidad, el énfasis en la profesión, El énfasis en el contexto socio-político, La interpretación feminista* (Campi 2007, pp. 231-41).

Sin analizar la totalidad del libro de Campi, podemos plantear los siguientes aspectos de interés; primero, la idea integral de la historia del diseño propuesta y su vinculación con la historia de la cultura material; segundo, el sentido y la forma de estudio indicado para los objetos, más allá de la multiplicidad de definiciones que admitiría el concepto de estilo; tercero, la posición señalada con respecto a la indefinición o indeterminación del objeto de estudio de historia del diseño y de aquello que puede o no ser considerado diseño; cuarto, la heterogeneidad de los ejes de las tendencias historiográficas. Cabe una objeción sobre la exclusión de los objetos no industriales, ya que los mismos muchas veces están fuertemente relacionados con el diseño de los objetos industriales.

Una muestra interesante de las varias consecuencias y de la complejidad de los problemas señalados hasta aquí, se ve representada en el apartado bibliográfico que

se ha visto obligado a componer Ezio Manzini (1992) para la realización su libro *Artefactos*, texto en que se propone, recordemos, indagar sobre la totalidad del ambiente artificial. Este apartado comprende nueve secciones organizadas internamente por orden alfabético, (...) *cada una relativa a un tema al que se ha dado una importancia particular en Artefactos*. Manzini amplía el concepto al explicar que:

*Evidentemente no se trata de una lista exhaustiva de las obras disponibles de cada tema específico, sino de un esquema bibliográfico que perfila los puntos de referencia en los cuales Artefactos se ha basado. Finalizando con la aclaración de que: Algunas de ellas, habrían podido figurar en más de una sección, pero se han incluido sólo en la sección en la que se encuentra su principal referencia (Manzini, 1992, p. 199).*

Lo descripto por sí sólo merece un comentario, ya que la organización general de la bibliografía no obedece a un criterio sistemático sino a uno relativo a su importancia o grado de influencia, es, según su propio autor; casi subjetivo y *ad hoc*, o a demanda de saberes de cada bloque temático, se podría decir; pero en la organización interna de cada sección el orden se mecaniza, es alfabético.

Pero más interesante y esclarecedor resulta el criterio distributivo del *corpus* bibliográfico: en la sección 1. **La cultura del proyecto**, por ejemplo, encontramos textos considerados comúnmente de historia (o a lo sumo teo-historia) del diseño tales como *Teoría y Diseño en la primera era de la máquina* y *La Arquitectura del entorno bien climatizado*, ambos de Reyner Banham, como así también *La mecanización toma el mando* de Siegfried Giedion, o *La Casa de Adán en el Paraíso* de Joseph Rickwert y *La idea de ciudad* del mismo autor, aparecen combinados con textos de Le Corbusier, Tomás Maldonado, Robert Venturi y otros que más fácilmente podrían ser comprendidos sólo como de cultura del proyecto.

En el apartado 5. **Metamorfosis de los objetos** encontramos *El sistema de los objetos* de Jean Baudrillard y *The World of Goods* de Mary Douglas, entre otros. En el bloque 6. **La metamorfosis del espacio-tiempo** encontramos textos como *The Culture of time and Space* de Stephen Kern que estaría más vinculado a la historia cultural o intelectual de los objetos literarios, conjuntamente con *Il tempo nello spazio* a cargo de Sandra Bonfiglioli, *Community and Privacy*, de Chermayeff y Alexander, *What Time is This Place?* de Kevin Lynch, entre títulos de otros autores como por ejemplo Ilya Prigogine o Ruggiero Romano.

En el apartado 7. **Modelos de evolución**, tal vez el que más fácilmente uno pudiera relacionar con la historia de los artefactos, aparecen de manera combinada textos que hablan de historia de los objetos: *The Shape of Time* de George Kubler y *Vie des formes* de Henry Focillon, con libros de historia como *Civilisation moderne et capitalisme* y *Ecrits sur L'histoire* de Braudel, o hipótesis de procesos de transformación de los paradigmas científicos como *The Structure of Scientific Revolutions*, de Thomas Kuhn o la historia de las ciencias de Piaget y Rolando García.

Por otra parte, y al igual que el autor, sin la finalidad de ser exhaustivo, se advierte que textos como *The Invention of Tradition* de Eric Hobsbawm, o los de Bertrand Gille *Les ingénieurs de la Renaissance* y *Prolégomènes à une histoire des techniques*, quedan confinados a los apartados 8. **Pensar la técnica** y 9. **Instrumentos de lectura**, esta última posiblemente la más amplia de las categorías utilizadas y la que más textos incluye.

La primera reflexión a la que nos lleva la organización bibliográfica realizada por Manzini es aquella que confirmaría nuestro punto de partida. El sesgo, orientación y sentido de los contenidos de los libros de estudios o ensayos específicos resultan insuficientes al momento de construir las síntesis necesarias de los distintos saberes inherentes al mundo de los objetos, y

consecuentemente se debe recurrir a una desagregación (y re-agregación) de temas en múltiples y diversos textos de conocimientos adyacentes al de los objetos para sustituir falencias, y esto tiene como consecuencia indeseada una multiplicidad heterogénea de contenidos, un orden complejo, y una secuencia de textos que configura un mosaico de aportes de una lógica intermitente o reiterativa.

La segunda reflexión relativa a la sucesión temática de la bibliografía utilizada en *Artefactos* –un relato de los objetos, de los “artefactos”, del “ambiente artificial”– es que hace que nos sea necesario, nos obliga, a pensar hipótesis acerca de cómo podría ser la “emergencia” de los distintos objetos específicos (y consecuentemente de sus saberes disciplinares o no, en nuestro caso históricos), con respecto a la totalidad de los objetos artificiales, hipótesis que finalmente nos facultan a especular sobre las condiciones y elecciones de un saber histórico que procure, en lo posible, ser “general” y “totalizante” sobre la comprensión de dichos objetos.

### Historia de los objetos

Caracterización de una historia de los objetos y demarcación de su posible universo

Según Kubler, si intentásemos una separación absoluta entre objetos utilitarios y artísticos sucedería lo siguiente:

*Vamos a suponer un continuum que se extiende desde la utilidad absoluta al arte absoluto; los extremos puros sólo estarían en nuestra imaginación, ya que los productos del hombre, siempre incorporan, en mezclas variables, tanto utilidad como arte, y no es posible concebir un objeto que no sea mezcla de ambos* (Kubler, 1988, p. 71).

El mismo autor reflexiona: *Dentro de la historia de las cosas se encuentra la historia del arte* (Kubler, 1988, p. 121). Y aclara luego la forma en que se relacionan:

*¿Cómo se diferencia la invención artística de la utilitaria?*

*Difiere como la sensibilidad humana difiere del resto del universo. Las invenciones artísticas alteran la sensibilidad de la humanidad. Todas emergen de la sensibilidad humana y vuelven a ella, diferentes de las invenciones utilitarias que están ligadas al ambiente físico y biológico. Las invenciones útiles sólo alteran indirectamente la humanidad al alterar su entorno; las invenciones artísticas aumentan el conocimiento humano directamente con nuevos medios de experimentar el universo, más que con nuevas interpretaciones objetivas* (Kubler, 1988, p. 127).

*En términos generales, la invención artística es uno de los muchos caminos para alterar la postura de la mente, mientras que la invención utilitaria señala la amplitud del conocimiento que el instrumento estaba previamente diseñado para abarcar* (Kubler, 1988, p. 128).

*Es propio de la naturaleza del ser el que ningún acontecimiento se repita, pero es propio de la naturaleza del pensar el que podamos comprender los acontecimientos sólo a través de las identidades que imaginemos entre ellos* (Kubler, 1988, p. 129).

Nada impide que reflexiones similares se apliquen o se hagan extensivas a las obras en general, o a los objetos diseñados o no diseñados. Si procurásemos establecer una secuencia de clases de objetos, por un proceso deductivo nos plantearíamos que los manufacturados específicos, artísticos, diseñados, proyectados, artesanales, industriales y otros, forman parte de una clase general que es la de los objetos y que se producen dentro de dicha clase o especie, conformando subespecies de los mismos.

De hecho, podemos postular, siendo más precisos, que los objetos específicos utilitarios, diseñados o no, industriales o no industriales, artísticos o con finalidad estética, en sus diversas escalas, técnicas y formas de producción, “suceden” o “emergen” dentro de una clase, serie y conjunto anterior y mayor, que es el de los objetos en general,

manifestándose al producirse inicialmente esta emergencia una cierta especialización y una división del trabajo. Que dichos objetos forman parte de un proceso genérico y a la vez específico, que es el de sus transformaciones y variaciones, y que constituyen o integran entre sí subconjuntos articulados. Finalmente, que configuran un sistema de relaciones históricas intra-objetuales y extra-objetuales que constituye una integridad culturalmente compleja, enlazada, múltiple y finita.

De acuerdo con esto también podríamos decir que, por definición, el saber inherente a una historia de los objetos abarcaría, y llevaría contenido en él, el saber de cualquier otra historia objetual que fuese restringida en la clase de objetos a considerar, es decir que abarcaría, comprendería o incluiría saberes específicos o segmentados “emergentes” en su seno, en tanto subdivisiones, tales como la historia del diseño o de los objetos diseñados, o de la arquitectura o la edificación, también la historia de la o de las técnicas industriales o artesanales, la historia de los objetos cotidianos, o la historia del arte y de los objetos artísticos, entre otros, pudiendo plantearse entre estos saberes tantas relaciones como las comprendidas entre las diferentes clases de objetos.

De un modo similar pueden argumentarse otras relaciones entre los objetos, sean estos utilitarios, diseñados, artísticos o de cualquier otro tipo. Las posibles articulaciones entre objetos son múltiples y pueden operarse en el desarrollo de elementos tipológicos, formales, técnicos o teóricos y culturales. De muchas de estas relaciones dan cuenta diversos textos de historia.

Según señala Siegfried Giedion (1978) al realizar un análisis de las sillas del tipo *cantiléver*, luego de comentar los desarrollos de Mart Stam y otros diseñadores, para encontrar vínculos mayores con dicha silla es necesario retomar elementos provenientes del movimiento del mueble patentado en Estados Unidos:

*La silla cantiléver flexible que Europa creó en 1927 para satisfacer una exigencia interna*

*había aparecido ya en Norteamérica en el 1880.*

*La encontramos ante todo en un lugar inesperado: en las máquinas agrícolas. Ya en 1860, los asientos de los arados y las segadoras y cosechadoras mecánicas estaban sujetos al chasis por un soporte único que se proyectaba diagonalmente en el aire. A principios de la década de 1880, los fabricantes se dedicaron a eliminar todas las partes de madera y a construir sólo con hierro arados, gradas, segadoras y todas sus máquinas. Los chasis tubulares eran extensamente utilizados para eliminar peso y, en este momento el asiento del conductor se convirtió en una elástica tira de acero capaz de compensar las desigualdades de un suelo accidentado. Fundido o estampado, el asiento, con sus grandes orificios de ventilación, se amolda admirablemente al cuerpo y está en línea directa con los asientos de los sillones Windsor americanos de principios del siglo XIX (Giedion, 1978, p. 501).*

Herbert Read (1985) supone un proceso de emergencia de la conciencia artística a partir de una actividad utilitaria en su análisis de interpretación estética del período neolítico, al plantear la hipótesis de cómo (...) los elementos de los dibujos abstractos fueron un subproducto de las actividades prácticas (Read, 1985, p. 164) y posteriormente pasaron a ser formas artísticas:

*Modelos parecidos fueron un subproducto del modelo de esteras, y estos diseños del tejido eran trasladados algunas veces a la superficie arcillosa antes de que las vasijas se secan o cocieran (Read, 1985, p. 50).*

*Dos artesanías –el tejido con mimbre y carrizo, y el modelado de vasijas de barro– explicarían la génesis de una conciencia física tanto de diseño como de volumen. El tejido implicaba la creación de complejos diseños geométricos por la acción manipuladora de los dedos; la cerámica, el dar volumen a un material plástico. Estas son las experiencias sensoriales básicas en el diseño, y la única conexión que tenía que establecerse, en la mente del hombre prehistórico, era entre forma y contenido. No*

*digo que la forma y el contenido tuvieran que diferenciarse conscientemente, ya que no hay necesidad de que intervenga un intelecto consciente en esta etapa; bastaría una intuición de la forma. Pero tenía que haber una intuición, una percepción de la forma física o Gestalt con una imagen –imagen derivada de una experiencia sensorial completamente separada (Read, 1985, pp. 50-51).*

Aclarando más adelante:

*En el capítulo II sugerí algunos de los caminos por medio de los cuales el hombre pudo haber descubierto las formas geométricas, las formas como tales abstraídas de las actividades prácticas del tejido, la cestería, la cerámica. Pero estas experiencias no se realizaron individualmente; puede aún dudarse de que este proceso, realizándose a través de largos períodos del desarrollo económico, incluso haya sido consciente (Read, 1985, p. 164).*

*Así modos condicionados de configuración se convirtieron en parte de las dotes sensibles del hombre en una cierta etapa de su desarrollo (Read, 1985, p. 165).*

También son ampliamente conocidas las numerosas relaciones entre pinturas y objetos diseñados, tanto edificios como utensilios, relaciones que se han desarrollado en un sentido y en otro, rastreables desde hace varios siglos. Posiblemente menos estudiadas han sido las articulaciones y correspondencias entre edificios y utensilios, y tal vez menos aún las relaciones entre los objetos artísticos o diseñados y los objetos cotidianos (o el uso cotidiano de los objetos), como así también la estilización o rediseño de objetos populares o espontáneos o la apropiación, difusión y reproducción anónima de objetos diseñados.

Consecuentemente, por lo dicho hasta aquí, si partimos del supuesto de que la clase “objeto” denomina y constituye el conjunto de mayor amplitud, pasado y presente, conformado por las cosas artificiales, una historia de los objetos o de las cosas o de los artefactos, sería una historia que consideraría e incluiría la mayor cantidad de productos humanos abarcable

dentro de dicho término, y que además conformaría su común denominador.

Igualmente válido y consecuente es sustentar, con respecto al enfoque inclusivo y totalizador de una historia de los objetos, que muchas de las historias de los objetos específicos o especiales, tomadas aisladamente, podrían ser consideradas conceptualmente extemporáneas, además de reductivas en su repertorio, ya que sólo toman en cuenta tipos de manufacturados selectos y particulares, organizados y periodizados *ad hoc*. Pero que en tanto historias de estos “sucesos” específicos o particularizados, que forman parte integrante de aquello que “se produce” en el “interior” de la historia de los objetos, que las abarca y las comprende, podemos articularlas, formando series históricas de objetos, con otras series de objetos y conceptos, resolviendo, al entrelazarlas, parte de su extemporaneidad o reduccionismo. Desde el punto de vista de la duración, estas historias configurarían aportes a secuencias de corta, media, o larga duración, pudiendo ser incluidas en períodos que tomarían conjuntos relacionados desarrollados en lapsos mayores.

Kubler es partidario de una “historia de las cosas”, que configura desde una concepción temporal totalizadora, articulada, y objetual:

*El que hablemos de “historia de las cosas” es algo más que un eufemismo para reemplazar la enhiesta fealdad de “cultura material”. Este término lo usan los antropólogos para distinguir las ideas o “cultura intelectual” de las herramientas. Pero la “historia de las cosas” intenta unir ideas y objetos bajo la rúbrica de las formas visuales. El término incluye tanto herramientas como obras de arte, tanto copias como ejemplares únicos, tanto utensilios como expresiones; en resumen, todos los objetos trabajados por las manos del hombre bajo la guía de ideas relacionadas, desarrolladas en sucesión temporal (Kubler, 1988, p. 66).*

Desde estas últimas perspectivas integradoras, la de la cultura o la de la historia de las cosas, es desde donde podemos considerar negativo

el hecho de circunscribir el conjunto de objetos a cierto tipo de historia que delimite cierto universo de elementos característicos y comunes en su concepción y su constitución, ya que implicaría para el estudio histórico el único, pero fundamental, costo de omitir el análisis de muchas posibles relaciones de los objetos estudiados con otros distintos, o de sólo abordar algunos segmentos espaciotemporales en detrimento de otros.

En términos similares, pero desde la filosofía del diseño, pareciera ir el planteo del problema para Vilém Flusser:

*Un "objeto" es algo que está en el medio, que estorba, algo que nos ha sido arrojado en mitad del camino y que nos lo bloquea (en latín, ob-iectum; en griego pro-blema; en alemán Gegenstand). El mundo es objetual, objetivo, problemático, en tanto en cuanto estorba. Un "objeto de uso" es un objeto que se necesita y se utiliza para apartar otros objetos del camino. En esta definición está contenida una contradicción: ¿un obstáculo que sirve para eliminar obstáculos? Esta contradicción constituye la llamada "dialéctica interna de la cultura" (si por "cultura" entendemos el conjunto de los objetos de uso) (Flusser, 2002, p.67).*

*Cuanto más progreso tanto más me cierran el paso objetos de uso (más bien objetos del tipo coches o aparatos burocráticos que del tipo tormentas de granizo o tigres). Y me obstruyen, por cierto, doblemente: primero, porque los necesito para seguir avanzando; y segundo, porque están siempre en el medio del camino, bloqueándolo. Dicho de otro modo: cuanto más progreso, tanto más objetual, objetiva y problemática se torna la cultura (Flusser, 2002, pp. 67-68), menos "cultura material" que "historia de las cosas" en el decir de Kubler (Kubler, 1988, p. 66).*

Coincidiendo con Flusser, Kubler nos dice:

*Es una verdad evidente que los objetos que nos rodean corresponden a nuestras necesidades viejas y nuevas. Pero esta verdad, como otras, sólo describe un fragmento de la situación.*

*Además de esta correspondencia entre necesidades y cosas, también existen correspondencias entre cosas y cosas. Es como si las cosas generaran otras cosas a su semejanza a través del intermediario humano cautivado por esas posibilidades de sucesión y progreso que acabamos de describir (Kubler, 1988, p. 123).*

*La aparición de las cosas está regida por nuestras cambiantes actitudes hacia los procesos de invención, repetición y abandono (Kubler, 1988, pp. 123-124).*

*Nuestras propias actitudes para con estos procesos están en cambio constante, de tal forma que nos enfrentamos a la doble dificultad de trazar cambios en las cosas al mismo tiempo que rastreamos el cambio en ideas sobre el cambio (Kubler, 1988, p. 124).*

Consecuentemente una aproximación a una historia que respondiese a los objetivos que hemos ido planteando nos indicaría que: una de sus finalidades lógicas, y centralmente su objeto, sería aquella que describiese y explicase las dinámicas de las transformaciones de los objetos, y de las distintas clases relacionadas de objetos, en la cultura y en el tiempo, en términos de Kubler, ( ... ) *las variables del ritmo de cambio (Kubler, 1988, p. 147).*

Que para este fin, debería, en tanto historia de los objetos, comprender los patrones de cambio y las modificaciones temporales en la definición y en la lógica interna o externa de realización de los objetos en sí, como así también de sus series formales, funcionales o tipológicas, sin dejar de lado el estudio de sus configuraciones asociativas y sus diversas articulaciones, subordinando a este esquema tanto periodizaciones como repertorios.

No habría tampoco, en el esquema que estamos considerando, objetos marginales para ser estudiados, ya que quedarían incluidos los objetos más destacados o los no integrantes de las actividades de diseño principales, sino que también los objetos cotidianos, anónimos, espontáneos, etc., tendrían la misma importancia como objeto de



estudio dentro del sistema de relaciones históricas propuesto.

Las formas particulares de trabajo relacionadas con la producción de las distintas clases de objetos, proyectar, fabricar, hacer, pintar, esculpir, construir, también deben ser consideradas al momento de desarrollar los estudios propuestos, ya que es evidente la conexión entre las sociedades, la cultura, los tipos y modos de trabajar, las técnicas aplicadas y las formas de producción.

De acuerdo al conjunto de elementos componentes que definamos y el segmento temporal resultante, podemos decir que la historia de los objetos adquiere distintas configuraciones, escalas y magnitudes. También podremos establecer que estas configuraciones, escalas y magnitudes se encuentran determinadas o definidas por la serie o secuencia considerada en la finalidad del estudio particularizado en relación con la historia general de los objetos.

Finalmente, el problema de la interpretación resultaría menos aleatorio ya que implicaría la superación de instancias subjetivas, eruditas o ideológicas, para pasar a ser un proceso argumental deductivo y demostrable, alterable sólo por la aparición de nuevos elementos, relaciones o casos, que justificaran el cambio de enfoque interpretativo, procurando una mínima unidad del conocimiento histórico.

### **La elección historiográfica en una historia de los objetos. Criterios para una definición de sus contenidos**

Podemos preguntarnos, a partir de lo visto hasta aquí, cuál podría ser un criterio de validación y también de selección, del conjunto de elementos historiográficos y del repertorio de objetos a ser estudiados que, vale la pena decir, quedaría demarcado inicialmente por la propia definición de aquello que se quiere conocer o estudiar, practicando así la primer elección y toma de posición historiográfica.

Un ejemplo nos lo da Campi cuando nos dice que:

*Del mismo modo que un museo de arte contemporáneo debe decidir qué admite y qué no admite como obras de arte, un museo de diseño debe decidir qué admite como diseño y qué no. En la medida en que todos los objetos industriales han sido mejor o peor diseñados, es difícil para un museo decidir dónde empieza y dónde acaba su concepto de diseño (Campi, 2007, p. 231).*

En relación con el problema de la valoración, Renato De Fusco, en *Historia y Estructura* (De Fusco, 1974) relaciona los términos "objeto histórico" y "valor", estableciendo una correspondencia entre estos términos al señalar: (...) *el tercer carácter del objeto histórico es su significado o valor, al que corresponde el principio historiográfico del conocimiento selectivo* (De Fusco, 1974, p. 113).

Al referirse a los principales problemas del conocimiento selectivo historiográfico observa:

*Este encierra tres complejas cuestiones íntimamente conexas entre sí: el problema de los valores y de la valoración, la perspectiva desde la que se desarrolla la investigación (selección del acontecimiento histórico y su interpretación) y la serie de factores problemáticos resumibles en el precepto de la contemporaneidad de la historia* (De Fusco, 1974, p. 113).

Lo dicho nos plantea entonces el problema de determinar de qué manera delimitaremos el grupo de cosas que es necesario estudiar desde nuestra toma de posición historiográfica, de cómo definir un objeto o conjuntos de objetos en el tiempo y en el espacio. En definitiva debemos establecer desde qué enfoque, con qué recursos, y qué clases y series de objetos estudiaremos históricamente, de tal modo de no excluir ningún tipo de relación posible con otros objetos, o hechos, o problemas, y que a su vez sea de aplicación posible a distintos segmentos espaciotemporales y a diversas formaciones culturales.

¿Pero cómo podemos vincular objetos, cultura y sociedad sin caer en las críticas que señala González Solas?

Si nos aproximamos a la definición y problemática de los objetos desde la visión ampliamente difundida de Abraham Moles sobre la noción de objeto, consideraremos lo siguiente:

*Para mayor claridad terminológica, reservaremos el término cosas para los sistemas naturales, separables y enunciabiles, y el de objetos para los que son realmente de factura humana: el sílex tallado y pulido en oposición al sílex bruto (Moles, 1974, p. 16).*

Proponiendo que: *El objeto tiene, pues, un carácter a la vez pasivo y fabricado. Es el producto del homo faber o, mejor aún, el producto de una civilización industrial (Moles, 1974, p. 30).* Separa las “cosas” de los “objetos” señalando que: ( ... ) estas constituyen en la sociedad industrial el conjunto pariente, dentro del cual se le atribuye al objeto la idea de producto típicamente humano (Moles, 1974, p. 30).

Jean Baudrillard, ante la complejidad del mundo de los objetos, se pregunta si hay ( ... ) quien pueda confiar en clasificar un mundo de objetos que cambia a ojos vistas y en lograr establecer un sistema descriptivo ( ... ) (Baudrillard, 1997, p. 1). Y al buscar la respuesta ubica, como un punto de referencia, la obra de Siegfried Giedion *La Mecanización toma el Mando*, en tanto ( ... ) análisis funcional, formal y estructural de los objetos, en su evolución histórica, ( ... ). Calificándolo como una ( ... ) suerte de epopeya del objeto técnico (que) señala los cambios de estructuras sociales ligados a esta evolución ( ... ), pero también la cuestiona al no encontrar en este estudio respuestas a una más amplia gama de preguntas sobre los objetos, preguntándose por la relación entre objetos, uso, sociedad y cultura:

( ... ) la pregunta de saber cómo son vividos los objetos a qué otras necesidades, aparte de las funcionales, dan satisfacción, cuáles son las estructuras mentales que se traslapan con las estructuras funcionales y las contradicen, en

*qué sistema cultural, infra o transcultural, se funda su cotidianidad vivida (Baudrillard, 1997, p. 2).*

Con una perspectiva histórica disciplinar del proyecto Stanford Anderson nos plantea un cambio de modelo explicativo a partir de la *historia por la duración y el cambio de los artefactos* (Anderson, 1987) como apertura a más completas e innovadoras interpretaciones.

A partir de considerar la ( ... ) íntima relación de pensamiento y realización y a la reciprocidad de pensamiento y artefacto, Anderson señala que el artefacto no sería sólo un medio de expresión, sino un ( ... ) triunfo sobre la realidad. Propone una “discriminación” dentro del mundo de los objetos al señalar que: ( ... ) un artefacto es el producto de la acción humana pero no del diseño humano y argumenta que:

*Según esta definición, se podrían caracterizar y separar tales productos humanos como la herramienta largamente evolucionada (un martillo) o el complejo controlado de manera indirecta o incompleta (una ciudad) del objeto diseñado (un avión). Esta definición de artefacto sigue siendo útil, no como distinción categórica entre lo planeado y lo no planeado, sino como el reconocimiento de un alcance significativo de control intencional aun cuando se afirme que todos los productos humanos escapan al diseño. Cada artefacto posee consecuencias imprevistas, está abierto a interpretaciones imprevistas. Un artefacto es siempre algo más (o primero otro, luego más) de cuanto se intentó (Anderson, 1987, p. 20).*

Más allá de si la palabra es “objeto”, “artefacto”, algunas de estas ideas son parcialmente compartidas por Abraham Moles:

*El papel fundamental del objeto es resolver o modificar una situación mediante un acto en el que se le utilice (raíz de las palabras utensilio y útil). Este aparece –y es ya un primer sentido– como mediador entre el hombre y el mundo. El objeto, inicialmente prolongación del acto humano en una funcionalidad esencial,*

*utensilio generalizado (la casa de Gropius: máquina para ser habitada [sic], se separa de esta inserción en la acción para acceder al rango de parte del Umwelt, transformándose luego en elemento del sistema, en condicionamiento del ser humano por el entorno (Moles, 1974, p. 15).*

La idea de la calificación aplicada a los objetos al considerarlos como un “medio de expresión” y un “triunfo sobre la realidad” de acuerdo con Anderson, o una “resolución” o “modificación” según Moles, y a partir de esto considerar su selección, es también planteada, con coincidencias de interpretación por Kubler. Para Kubler, cada vez en la historia que un problema es individualizado, las distintas “soluciones”, que constituyen una “forma-tipo”, plantean entre sí una secuencia formal que conforma una secuencia temporal:

*Los tipos que estamos considerando contienen acontecimientos relacionados como soluciones progresivas de problemas cuyas exigencias se ven modificadas por cada solución sucesiva (Kubler, 1988, p. 159).*

Sin duda ya contamos por lo dicho hasta aquí con factores centrales de selección: la condición de “objeto” o “cosa”, y la de poder ser caracterizado como una “invención”, o “forma-tipo”, o un “triunfo sobre la realidad”, o una “resolución”, o una “eliminación de obstáculos”, o una “modificación”; o en su defecto la supervivencia de una idea; o finalmente algo que ha sido dejado de lado. Todos ellos considerando objetos individuales, clases o series en el marco de un proceso de cambio histórico.

La segunda de las cuestiones planteadas por De Fusco quedaría entonces respondida hasta aquí por lo ya argumentado. Resulta esta cuestión definida por la concepción de “objeto” o “cosa” de la cual se parta, de cómo se comprendan sus transformaciones y temporalidad, y de cuál sea la finalidad demostrativa del análisis histórico objetual. Selección, enfoque e interpretación encuentran orientación en la determinación de

los propios objetos como elementos básicos constitutivos de la cultura y de la historia.

Pero sigue quedando a nuestro arbitrio, o podría seguir siendo materia altamente objetable, la determinación de establecer cuándo, en qué casos, estamos ante una forma-tipo, o una invención, una resolución, una superación de obstáculos, o un triunfo sobre la realidad; o cómo establecemos criterios de omisión; o deducimos procesos del estudio de las supervivencias o irradiaciones de los objetos estudiados.

Esta tarea, aclaremos, debemos realizarla de manera necesaria y reiterada para recrearnos en lo disciplinar y en lo intelectual, para lograr, aunque sea parcialmente, que las interpretaciones de los artefactos continúen teniendo la obligatoria apertura a lecturas imprevistas como las reclamadas por Stanford Anderson (1987, p. 20), es decir, que sean comprendidos e interpretados, también, un poco más de lo que hasta el momento se intentó.

Por esto, complementariamente tendremos que considerar la valoración del o de los objetos, centro del análisis, como otro de los elementos rectores de la selección y transformación de la elección historiográfica. Dicho de otro modo, la selección y conformación del repertorio de objetos a analizar y sus hechos relacionables se definirá por la configuración de los casos elegidos, como secuencia o serie historiográfica y del posible desarrollo de relaciones planteado, pero también por la valoración cultural (social, económica, artística, estética, técnica) de dicha obra o repertorio, en tiempo pasado, considerada bajo sus condiciones históricas de emergencia.

El primero de los puntos planteado por De Fusco, la señalada cuestión de la valoración, contiene una herramienta de importancia para este fin, la teoría de los valores, y nos orienta en nuestro cometido al considerarla desde la filosofía de la historia. León Dujovne (1959), en *Teoría de los valores y filosofía de la historia*, plantea que:

*En efecto, los valores cambian con las mudanzas de las sociedades: más aún, las mutaciones históricas pueden ser consideradas como cambios de valores o de preferencias (Dujovne, 1959, p. 179).*

¿Pero cómo considerar y construir una hipótesis de valor?

*Una filosofía de la historia que destaque en cada una de las distintas épocas históricas una intrínseca afinidad entre los valores de diferente especie, puede justificar o, por lo menos contribuir a justificar la concepción genérica del valor (Dujovne, 1959, p. 181).*

*Alguien puede decir que tal objeto le parece útil o bello, que tal gesto o actitud le place o le repugna; esto es evidente y pone de manifiesto que las cosas son individualizadas por el valor que se les atribuye (Dujovne 1959, p. 198).*

*En suma: la unidad y objetividad de las ciencias culturales están condicionadas por la unidad y la objetividad de nuestro concepto de "la cultura", y esta a su vez, por la unidad y objetividad de los valores que valoremos (Dujovne, 1959, pp. 201-202).*

Finalmente, ante el reconocimiento de la multiplicidad continua y cambiante de la vida cultural histórica sostiene:

*Los principios del conocimiento histórico no son ni leyes, ni interpretaciones generales, sino cierto sistema de valores (Dujovne, 1959, p. 205).*

Lo fundamental que podemos obtener de las ideas de Dujovne es la inevitable relación entre historia y cultura traducida en una concepción epocal y geocultural de las cosas, referente y referencia de valores generales y particulares. Sistema de valores que transitivamente puede extenderse a los objetos o series y secuencias de obras u objetos, para una ponderación e interpretación contextualizada que permita explicar parcialmente su aparición, continuidad, irradiación o desuso. En términos similares, pero dirigidos específicamente a los objetos se expresa Kubler, señalando que se debería tener en cuenta:

*La deseabilidad como punto de partida para considerar los objetos. En efecto, las únicas muestras históricas que están continuamente ante nuestros sentidos son las cosas deseables hechas por el hombre (Kubler, 1988, p. 57).*

*Nace así un retrato visible de la identidad colectiva, ya sea tribu, clase o nación. Esta imagen propia que se refleja en las cosas es guía y punto de referencia para el futuro del grupo, y con el tiempo se convierte en el retrato que dejan a la posteridad (Kubler, 1988, p. 66).*

Queda finalmente pendiente el tercer problema planteado, el de la contemporaneidad de la historia, el de la valoración en el tiempo presente del objeto, o serie de objetos, por parte del historiador, y para responder a esto recurriremos nuevamente a De Fusco:

*En cuanto a los valores, el arte es por definición valor y productor de valores. Considerando valor lo que es objeto de preferencia y de elección, siendo la artística una experiencia cognoscitiva, ella nos proporciona una visión de la realidad conformada esencialmente en sentido selectivo (De Fusco, 1974, p. 123).*

*Queriendo seguir así indicaciones de muchos metodólogos de la historia, desde Weber hasta Croce y hasta Dewey, para quienes es un interés esencialmente práctico y actual el que da sentido a la indagación histórica, deberíamos juzgar válidas sólo aquellas obras de historiografía arquitectónica que logran motivar su razón de ser respecto al debate crítico y operativo contemporáneo, considerando las demás como anacrónicas y, en el mejor de los casos, como obras de erudición. Sin que se quiera impedir a nadie investigar en lugares y tiempos remotos, sin que la historia de la arquitectura deba demostrar una tesis, sin que, en fin, ella deba sumergirse en un mero pragmatismo, es necesario, sin embargo, que el historiador presente motivaciones, cualesquiera que sean, que permitan verificar la historicidad y la perspectiva de las elecciones hechas. Así será perfectamente legítimo indagar sobre la arquitectura de cualquier época y país con tal de que se explicité el*

*motivo de tal indagación y se demuestre su utilidad, por convergencia o contrapunto con la cultura crítica y operativa presente* (De Fusco, 1974, p. 129).

Lo aquí expresado para la obra de arquitectura, resulta sin duda apto para su aplicación a cualquier obra, clase de objeto, o serie de objetos.

En síntesis, nos encontramos aquí ante maneras complementarias de aplicación del problema de la elección historiográfica: lo desarrollado en los primeros párrafos, los criterios ya señalados de conformación de repertorios historiográficos a partir de "formas-tipo", concepto que para este fin podría ser reemplazado por el de "resolución" o el de "triunfo sobre la realidad", nos permite establecer selecciones y criterios o enfoques historiográficos, establecer un punto de partida interpretativo y demarcar parte de los criterios que nos facultan una elección.

Lo propuesto por Dujovne nos abastece de un modo de abordar los fundamentos para analizar y explicar la interpretación de la aparición, la continuidad, la difusión o la desaparición de un objeto, o de series de objetos, y la caracterización de formas de valorar, y de hacer y de pensar los objetos, en la propia condición de emergencia histórica (o momentos, o procesos culturales en que los objetos fueron concebidos, realizados o utilizados), en otras palabras, nos permite relacionar todo lo referente a los objetos con el todo cultural de la sociedad de la que estemos hablando, en el lugar y en el momento en que el proceso cultural tiene lugar, sostenido por los criterios de "valoración" o "deseabilidad" histórica de los objetos considerados. Este análisis, que debería encontrar referencia y reciprocidad en el propio proceso de concepción, uso, repetición u obsolescencia de los objetos, articularía ambas dimensiones de problemas. Una historia así configurada, resolvería además, de manera lógica y consecuente, parte del problema de los nexos causales.

Los argumentos de De Fusco nos indican, a través del desarrollo de las posibles instancias de valoración para el debate actual de un objeto, o de una serie o secuencia de objetos, y de la manera de comprenderlos, criterios complementarios de selección y conformación del repertorio que tienen como orientación la referencia al pensamiento contemporáneo.

### Consideraciones finales

En busca de una totalidad a través de la historia de los objetos

Las historias disciplinares, especiales o específicas, parecieran tener como finalidad principal la fundamentación teórica de aspectos conceptuales e institucionalizados de dichas disciplinas, o el abonar la constitución y organización conceptual de enfoques y marcos interpretativos particulares sobre esos saberes y su realización, limitándose, aunque sea parcialmente, en sus objetivos inherentes al quehacer histórico propiamente dicho. Esta tendencia ha generado, por una parte, una polivalencia de los textos históricos, pero también formas de segmentación y exclusión de conocimientos que hace que sus trabajos sean redundantes en algunas de sus áreas de saber o insuficientes a la hora de cubrir una determinada demanda historiográfica, requiriéndose de múltiples textos para responder a un problema general o integrado.

Los problemas abordados en este artículo, y las respuestas ensayadas, constituyen el aspecto medular de una posible resolución, a través de una historia de los objetos, de las objeciones realizadas a las historias específicas. En las consideraciones de los dos problemas estudiados se encuentra la explicación de las posibles virtudes de una historia de los objetos. La más destacable de ellas es la de establecer conexiones históricas que nos permitan una explicación integral y totalizante tanto de los propios objetos, como de sus transformaciones y de sus nexos causales. Complementariamente, contribuye a cierta unicidad, o al menos alternativa a la fragmentación del

conocimiento histórico objetual, permitiendo un mayor radio de actuación de las articulaciones posibles.

Cabe reafirmar que si bien se postula a lo largo de todo lo dicho aquí un saber integrado y totalizador, este enfoque no pretende ni propone limitar las distintas posiciones teóricas ante diversos problemas, ni postula la interpretación única, cosa por otra parte imposible, ni mucho menos pretende restringir marcos conceptuales de abordaje de los problemas aquí planteados.

Se propone, en definitiva, que las clases y series de objetos no queden definidas por preceptos funcionales a los modos de validación institucionales, sino que sean producto de construir conjuntos relacionados de objetos en los que la secuencia la determinen los propios objetos y sus articulaciones, logrando de este modo vincular objetos de diversa procedencia y así no solo no excluir ninguna clase de objeto, sino establecer hilos conductores entre aquellos de origen artístico o disciplinar con otros espontáneos o utilitarios, en ambas direcciones.

Pero además, entre las propiedades de una historia de los objetos, se encontraría la de superar patrones de organización, interpretación o narración biográficos, disciplinares, periódicos, o cualquier otro esquema ficticio y excluyente, para pasar a uno basado en los objetos, en sus lógicas y variables de cambio articuladas, sean definidas estas por su transformación, repetición, creación o invención, desuso o abandono. Que permita lograr una base explicativa e interpretativa fundamentada en los mismos objetos, en su condición y en las relaciones históricas y culturales (pero no por ello menos objetuales y proyectuales). Un universo donde todos los objetos y sus relaciones tengan cabida y los modos de agrupamiento sean definidos por el sistema de relaciones, y a partir de este, se establezca cada posible nexo causal, y no que suceda que estos nexos constituyan el inicio de la explicación.

Finalmente, que cada estudio histórico sobre los objetos nos remita a hipótesis sobre las transformaciones del tiempo y su transcurso, donde la vida de los objetos transmuta en referencias sobre las formas de las culturas o las sociedades, donde estas, de distinto modo que ellos, se crean, se desarrollan, sobreviven, se difunden, se adaptan o desaparecen, en procesos independientes y en ritmos y secuencias distintos. Una historia de los objetos con vínculos y articulaciones en diversos segmentos cronológicos de sus respectivas instancias de conformación, pero fundamentalmente donde los objetos se explican y adquieren configuraciones ordenadas, encadenadas, guiadas e instituidas por las correspondencias que conlleven y que se establezcan para su interpretación en cada examen o análisis y por los atributos inherentes a su propia entidad.

## Bibliografía

Anderson, S. (1987). La actualidad de la interpretación y de los artefactos: hacia una historia por la duración y el cambio de los artefactos. *Sumarios*, 115, 20-27.

Baudrillard, J. (2010). *El sistema de los objetos*. México: Siglo veintiuno editores S. A.

Campi, I. (2007). *La idea y la materia*. Vol. 1: El diseño de producto en sus orígenes. Barcelona: Gustavo Gili, SL.

De Fusco, R. (1974). *Historia y estructura. Teoría de la historiografía arquitectónica*. Madrid: Alberto Corazón Editor.

Dujovne, L. (1959). *Teoría de los valores y filosofía de la historia*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Flusser, V. (2002). *Filosofía del diseño*. Madrid: Editorial Síntesis S. A.

Giedion, S. (1978). *La mecanización toma el mando*. Barcelona: Gustavo Gili S.A.

González Solas, J. (2010, Marzo 02), (referencia: AA25. 1003. 125). La historia como marco. Crítica de las historias del diseño. Universidad Complutense de Madrid, Área abierta, 25, 1-17. Extraído el 21 de Setiembre de 2011 de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3199763>; <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB1010130001A>.

Kubler, G. (1988). *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*. Madrid: Editorial Nerea.

Manzini, E. (1992). *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*. Madrid: Celeste Ediciones-Experimenta Ediciones.

Moles, A. (1974). *Teoría de los objetos*. Barcelona: Gustavo Gili S.A.

Read, H. (1985). *Imagen e idea*. México: Fondo de Cultura Económica.