



Fundació
Història
del Disseny

Fundación
Historia
del Diseño

Design
History
Foundation

Còrsega 176, baixos int.
08036 Barcelona

T. +34 935 139 729
M. +34 663 852 449

info@historiadeldisseny.org
www.historiadeldisseny.org

OBJETOS Y TAMAÑOS

SÍLVIA PUIG PAGÈS

DRA. EN BELLAS ARTES POR LA UNIVERSIDAD DE BARCELONA.

SILVPUIG@GMAIL.COM



Objetos y tamaños by Sílvia Puig Pagès is licensed under a Creative Commons Reconocimiento- 4.0 Internacional License.

ABSTRACT

En esta comunicación se estudia cómo afecta el tamaño al diseño de objetos. Se muestran y analizan varias maneras de entender los vínculos que unen el tamaño con la concepción que se tiene del objeto, buscando su repercusión en la historia del diseño. Se detectan así tres tipos importantes o modelos de los que se investiga su fondo teórico: El modelo en el que el objeto es considerado exclusivamente en cuanto a la satisfacción de las funciones prácticas (cuando la función no cambia, no cambia el tamaño); el modelo proyectual que considera al objeto como una prolongación del cuerpo humano (el tamaño tiene cierto grado de variabilidad pero siempre dependiendo del cuerpo humano) y finalmente, el modelo que utiliza el objeto como elemento comunicativo y emocional (procesos de gigantización y miniaturización).

El objetivo final es observar como el conjunto de estrategias sobre la medida se han aplicado al diseño en este país. Se han buscado y hallado aportaciones teóricas autóctonas que representan estas tendencias en diversos momentos. Finalmente, habiendo conseguido vincularlas con el panorama histórico de nuestro diseño, se presentan ejemplos prácticos que demuestren la utilización de estos modelos.

TEXTO PRINCIPAL

¿Cómo afecta el tamaño al diseño de objetos? ¿Qué mecanismos podemos reconocer en la decisión tomada por los creadores de objetos? Las estrategias seguidas en relación al tamaño ¿son siempre las mismas o podemos reconocer tendencias diversas según las épocas y las tendencias culturales, sociales, modas, etc.? ¿Existen "modernos" y "posmodernos" en cuanto al tamaño?

Este es el objetivo a analizar en esta comunicación. Para ello se mostrarán varias maneras de entender los vínculos que unen el tamaño con la concepción que se tiene del objeto, más allá de los estilos y concepciones individuales.

El tamaño es una variante de la forma y así los vínculos entre función y forma serán fundamentales para entender estos posicionamientos que configuran momentos, épocas, estilos fulgurantes dentro de la historia del diseño.

También es objetivo de este trabajo ver como este abanico posicional se proyecta en nuestro país, observando las repercusiones en las producciones tanto objetuales como de textos teóricos.

Para agilizar este trabajo se escogerán tres maneras de entender el objeto y el tamaño que, creemos, pueden representar, más o menos, todo la gama de posibilidades.

PRIMER MODELO: donde la función no cambia, el tamaño no cambia

Una de las piedras de toque fundamentales del pensamiento del racionalismo descansa en la aserción de Louis H. Sullivan *la forma sigue a la función*. Extraída del artículo de Sullivan de 1896 *The Tall Office Building Artistically Considered*, esta reflexión en forma de ley abarca a todas las cosas tanto orgánicas como inorgánicas, humanas y sobrehumanas, físicas y metafísicas; donde la función no cambia, la forma no cambia. Hemos de entender, por tanto, que el tamaño, como una de las variables de la forma, ha de seguir también a la función; donde la función no cambia, el tamaño no cambia.

Más allá de la discusión académica de cuál es el origen de esta ley y de cuáles fueron las ideas anteriores que llevaron a Sullivan a formularla, podemos ver un rastro de este pensamiento dentro de un planteamiento más amplio de Issac Newton en sus *Principia: La Naturaleza nada hace en vano, y más es en vano cuando a nada sirve; pues la Naturaleza se complace en la simplicidad, y no adopta la pompa de las causas superfluas* (Newton, 1687). Aún sin hablar directamente de la función, Newton señala que en la Naturaleza no tienen cabida aquellas formas sin utilidad y que, por tanto, se pueden considerar vanas o superfluas.

En 1917, D'Arcy Thompson introducía el tamaño en su reflexión sobre las cosas, indicando que sólo hay una medida pertinente a cada objeto y no otra (...) *en consecuencia todas las cosas tienen el tamaño que les corresponde. Los hombres y los árboles, las aves y los peces, las estrellas y las galaxias tiene las dimensiones que deberían tener* (Thompson, [1917] 1980: 17). Para cada cosa, para cada ser, sólo hay un tamaño posible;

aquel que lo hace adecuado porque no depende de sí mismo sino de su relación con el entorno.

Otra vez donde la función no cambia, el tamaño no cambia...

En pleno siglo XX Christopher Williams recoge las ideas anteriores de estos pensadores (también de Arquímedes y Galileo, como ya había hecho Thompson) estudiando las fuerzas que actúan en los organismos vivos y refunde los conceptos anteriores en lo que él llama *ley de similitud o semejanza dinámica o alometría*, estableciendo la imposibilidad de la existencia de hormigas de tamaño de un tren o de escarabajos con las dimensiones de un edificio. Estas criaturas pertenecen al mundo de la fantasía, ya que no podrían mover sus enormes y pesadas antenas o estallaría su exoesqueleto hueco, o sus patas se quebrarían debido al peso del propio cuerpo (Williams, 1984: 60-75). Las dimensiones de los seres de la naturaleza no son en absoluto gratuitas ni arbitrarias sino que son una consecuencia inevitable de las necesidades de supervivencia de cada especie: de obtener comida en su propio hábitat o en lugar de tener que desplazarse, de la facilidad o dificultad de locomoción para huir de depredadores, o de la competencia por conseguir recursos con otros seres mayores, menores o iguales que ellos (MacMahon y Bonner, 1986: 5, 15, 151).

Una vez más donde la función no cambia, el tamaño no cambia...

En el ámbito de los objetos artificiales creados por el ser humano, el Movimiento Moderno, con su pensamiento racionalista, se entusiasmó con estas leyes que vinculaban íntimamente todas las decisiones formales con las necesidades funcionales. Derivadas de un análisis científico de la Naturaleza, estos preceptos legitimaban el culto a la forma esencial y pura, despreciando, en contrapartida, todo lo ornamental y superfluo, tal y como Newton detectaba en la Naturaleza.

Con el exitoso desarrollo de la Ergonomía y de la Antropometría a mediados del siglo XX, las relaciones entre tamaño y objeto parecieron cerrarse con fuerza en un ámbito científico y prácticamente matemático, sin atisbo de otras consideraciones; parecía que estaba todo dicho en cuanto al tamaño.

En nuestro país se dieron concepciones semejantes ya desde el primer momento de la introducción de esta disciplina, que se suele situar en el inicio las primeras instituciones profesionales, siguiendo la idea del tercer origen del diseño (Calvera, 2010: 78-86).

No obstante la radicalidad ideológica del Movimiento Moderno, sin concesiones al ornamento ni a los argumentos comerciales, no era aceptada ampliamente por todos. Hemos de recordar el contexto profundamente reaccionario y franquista en el que nace la primera institución pública profesional de diseño industrial, el ADI/FAD, las dificultades y las concesiones que tuvo que hacer para poder existir y sobrevivir (Fort, 2007: 34).

El primer libro escrito aquí sobre este tema y por un autor autóctono, Santiago Pey, (*Introducción al diseño industrial*, de 1963) tenía un talante funcional y racionalista. Su contacto con el diseño alemán seguramente influyó en su posicionamiento. El objetivo del libro no era tanto polemizar sobre posiciones ideológicas como intentar conseguir una divulgación cuanto más amplia posible del “nuevo” concepto de “diseño industrial”. Se trataba sobre todo de seducir y animar a los fabricantes a una colaboración fructífera. A pesar de ello la

idea de que la forma ha de corresponderse con la función es una frase que vamos encontrando en sucesivos apartados, aunque tiene en cuenta los intereses tanto del consumidor como del que realiza el producto: [en cuanto al consumidor] *se exigirá del producto que satisfaga a la función y, al mismo tiempo, que posea una forma y un acabado agradable. Según la segunda, se pide que esta función, esta forma y este acabado sean compatibles con los procedimientos industriales de que se dispone (...)* (Pey, 1963: 97).

Hay que decir que existía, al mismo tiempo, una cierta reserva en cuanto a la aplicación cien por cien del credo funcionalista. Así, en la misma publicación en la que aparecen los primeros Deltas de la recién estrenada asociación del ADI/FAD, un personaje tan fundamental para la asociación como Antonio de Moragas Gallissá discrepa en cuanto al rechazo de los aspectos simbólicos del objeto: (...) *Nuestra época, en cambio, ha degradado el símbolo hasta convertirlo en algo solamente propio de mentalidades primitivas e ignorantes; (...)*. Moragas aboga por los valores trascendentales o expresivos a los objetos, más allá de los valores de índole material (Moragas,1961).

No obstante, la implicación del conjunto del colectivo que iniciaron esta institución, con Moragas como primer director, es clara y explícita en la frase impresa en la entrada de la primera exposición del ADI/FAD en Barcelona, en 1961: *Esta selección ADI/FAD 1961 reúne aquellos artículos industriales genuinamente españoles que por el racional empleo de sus materiales forma estética y lograda solución utilitaria pueden considerarse buen diseño industrial.*(1)



(1) Entrada a la primera exposición organizada por el ADI/FAD de diseños españoles en 1961 y montada por Miguel Milá y Rafael Marquina. Imagen procedente de: Moragas, Antonio et al. (1961) *ADI/FAD*, Barcelona: ADI/FAD



2- Plancha Gina de Santiago Pey i Estrany, 1962, producida por Electromecánica Faraday.

SEGUNDO MODELO: el objeto como ampliación del yo

Ya mucho antes de que apareciera el Movimiento Moderno con sus fundamentos racionalistas, incluso antes de que Sullivan escribiera su famosa ley, otros pensadores entendían el fenómeno del objeto desde otros planteamientos, no necesariamente opuestos a lo anterior sino, en todo caso, diferentes.

En 1877 Ernst Kapp establecía que los primeros instrumentos y herramientas del hombre tenían ante todo la función de reforzar, prolongar y agudizar los órganos corporales.

El hacha de mano ampliaba las posibilidades del puño, siendo más eficaz, más dura, más fuerte y menos doloroso que la utilización del cuerpo. El palo de madera atado a la piedra de las primeras herramientas del hombre era la prolongación del brazo mientras que la piedra era el propio puño humano. El palo que servía para excavar sustituía al propio brazo, evitando al mismo tiempo tener que agacharse. En el mismo sentido las lanzas multiplican el alcance del brazo. *De la misma manera que la cabeza del martillo está prefigurado en el puño, el filo de las herramientas lo está en las uñas de los dedos y en los incisivos* (Kapp, 1877).

Estos ejemplos llevaron a Kapp a enunciar su Teoría de la “proyección orgánica” por la que el comportamiento instrumental del ser humano se entiende como una minuciosa auto observación de las actividades ejecutadas con el propio cuerpo: brazos, piernas y manos y, a partir de este análisis, como una transmisión de estas actividades a objetos externos a su cuerpo. Se crearon así las primeras herramientas. De esta manera las posibilidades de nuestros órganos corporales fueron proyectadas, en el curso de la historia humana, a objetos externos que se convirtieron así en recursos técnicos. Esta proyección actuaría desde las herramientas primitivas, pasando por las herramientas tradicionales de los diversos oficios, hasta las máquinas de la industria, las armas, las herramientas del arte, de la ciencia, configurando la esfera de la técnica.

Desde Kapp, incluso la cultura misma puede ser entendida como una forma de tecnología, como un instrumento de colonización del ambiente humano, como una manera más amplia de proyección o extensión de nuestros órganos corporales al entorno (López Cerezo y Luján, 1998).

Podríamos resumir la esencia de su teoría en su frase: (...) *el hombre, en la herramienta, siempre se muestra a sí mismo*. (Kapp, 1877)

Los antropólogos Winkler y Schweikhardt (Winkler y Schweikhardt, 1985: 52) retomaron las ideas de Kapp al estudiar el comportamiento instrumental del ser humano. La vigencia de sus ideas la pudieron comprobar en el funcionamiento del imaginario de los *nuer* africanos, quienes entienden su jabalina, de manera literal, como la prolongación de su mano derecha: al arrojarla gritan: “¡Mi mano derecha!”. De alguna manera, aunque sea subliminal o inconsciente, parecería que los humanos somos capaces de percibir esta vinculación entre la herramienta y nuestro cuerpo.

Su clasificación incluye aquellos objetos que substituyen al órgano corporal y aquellos que amplían y refuerzan las habilidades de su modelo de origen. En estos casos el objeto adquiere una mayor envergadura o talla que el cuerpo humano, superándolo, para poder conseguir una mayor capacidad (alcance, potencia, velocidad, precisión, etc.).

Si conectamos esta idea de objeto como proyección, como ampliación de las capacidades humanas, con el concepto de “extensión del yo” formulado por Nicola Squicciarino obtendremos que nuestra identidad también se amplía a través de la utilización de algunos objetos.

En su análisis sobre las consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria, Squicciarino señala que nuestras percepciones visuales y táctiles se prolongan más allá de la propia ocupación física de nuestro cuerpo a través de aquellas partes de la indumentaria que lo amplían, (...) *creando así una ilusión de aumento* (Squicciarino, 1998: 104).

Así, enumera una amplia lista de ejemplos objetuales que proporcionan y potencian en gran medida la ilusión de mayor altura: zapatos con tacones, peinados que aumentan el volumen de la cabeza, tocados, sombreros, sombreros de copa, cascos, tiaras, mitras... El mayor tamaño conseguido con el propio cuerpo se une a una sensación de mayor estima personal. *La altura crea una impresión de imponencia y seguridad, suscitando en los demás sentimientos de terror reverencial y respeto* (Squicciarino, 1998: 105).

Coincide este fenómeno con el estudiado por antropólogos y etólogos como *conductas de cortejo, amenaza y despliegue* en algunas especies de animales. Es éste un comportamiento por el que un individuo adquiere un mayor volumen corporal. El objetivo es aparecer más voluminosos ante sus congéneres para así llamar la atención de sus posibles parejas o asustar a sus oponentes o depredadores: *hay órganos expresamente desarrollados con este fin y que son el resultado de la ritualización (estructuras corporales resaltantes, como melenas, protuberancias corporales o plumas de adorno)* (Winkler y Schweikhardt, 1985: 175). El erizado del pelo de gatos, chimpancés, gorilas e incluso el ahueque de las plumas de palomas y otras aves corresponde a este fenómeno. También actúa así el pez globo o inflador, que cuando es molestado se hincha de agua, aumentando de manera espectacular su tamaño para desanimar a sus atacantes.

Algunos elementos de la indumentaria humana implican un comportamiento similar al de los animales al tender a aumentar el volumen del contorno para impresionar al contrincante. Desde las plumas en el hombro de los indios *waika* sudamericanos, a las hombreras de los actores japoneses de *kabuki* y a las charreteras en los hombros de los uniformes militares occidentales, todos estos elementos contribuyen a dar

este aspecto más amenazador y feroz del yo (Winkler y Schweikhardt, 1985: 171).

Las condiciones que analiza Squicciarino para que se produzca la “extensión del yo” son que los objetos que actúan como prótesis de ampliación (vestido, peinado, hombreras, bastones y otros) estén, en primer lugar, en contacto directo con el ser humano y en segundo lugar que proporcionen la sensación de que (...) *el cuerpo y el indumento constituyen un todo orgánico y armónico, pues el cuerpo debe tender hacia una fusión con el objeto que lo prolonga* (Squicciarino, 1998: 107). La *percepción táctil* tiene así un papel fundamental, que condiciona la acción de la extensión.

La necesidad de armonía entre cuerpo y elemento extensivo es un condicionante un tanto más ambiguo; la extensión del yo no se producirá si hay desequilibrio de tamaño, o bien descontrol debido al movimiento de la prótesis, vuelo de faldas, velos o cola. No se concreta un límite de tamaño, si bien se considera que los 68,5 metros de la cola del vestido de Catalina II de Rusia, fue, probablemente, un fracaso de *extensión del yo*, puesto que la desmesura de la prótesis en relación a las dimensiones corporales inhibía más que ayudaba al movimiento de la emperatriz. Es fácil imaginar que el sujeto pareciera más un apéndice de este inmenso traje que no al revés.

Es fácil detectar una amplia gama de objetos que mantienen esta categoría de “extensiones del yo” en la mente de los usuarios: no solamente todas las herramientas, todo tipo de instrumentos y armas, también caballos, motocicletas, bicicletas, coches... participan del fenómeno. Esto nos permite entender mejor lo que popularmente ya se sabía, que a menudo es tema de chistes y bromas y que los expertos en publicidad utilizan de manera inteligente y sugestiva en sus eslóganes: la íntima relación entre algunos conductores y sus coches o motos, ampliando su capacidad no sólo de movimiento y velocidad sino directamente de energía, de potencia. Estos objetos son claramente percibidos como una ampliación de uno mismo: cuanto más grande mejor, cuanto más potente mejor.

Es interesante comprobar como en nuestro país, la línea de pensamiento de Kapp, un tanto alejada de las reflexiones más maquinistas de Movimiento Moderno, se recupera en parte en los años setenta y ochenta, con una mirada que acepta mejor la vertiente simbólica del objeto.

Así André Ricard, en su libro *Diseño. ¿Por qué?*, reflexionaba sobre los objetos sencillos y los articulados de la siguiente manera: *Son como accesorios para la mano a la que completan en alguna tarea específica.*

Para auxiliarnos estos objetos imitan y substituyen a alguna parte de nuestra morfología: son como una prolongación de algún gesto humano al que superan. (...) Estos objetos engloban utensilios, herramientas o enseres cuya historia morfológica y conceptual es paralela a la propia historia del hombre (Ricard, 1982: 51-52). La idea del objeto como prótesis del cuerpo humano aparece así como una consecuencia de la teoría de la proyección orgánica. El objeto así entendido es utilitario y funcional, pero al mismo tiempo forma parte también del ser humano, parece como si estuviera aún dentro del aura o la esfera del propio yo. Ricard, al igual que Kapp, señala como (...) *la obra antropógena copia, sustituye y amplía a algún órgano o gesto humano. Los artefactos manuales, como prótesis que siempre han sido, tienen en el propio hombre a su*

modelo inspirador (Ricard, 1982: 53).

Como por casualidad observamos como una parte importante e interesante de la producción como diseñador de André Ricard parece que se deleite en la *tacticidad*, en las relaciones hápticas que se establecen con sus objetos, tal y como Squicciarino decía. Buen ejemplo de ello lo tenemos en las pinzas para el hielo de 1963 (3).

A este tipo de objetos a menudo es difícil ponerles unas medidas concretas. Obviamente tienen unas dimensiones físicas determinadas pero fácilmente se percibe que, fuera del cuerpo humano, parece que dejen de tener sentido.

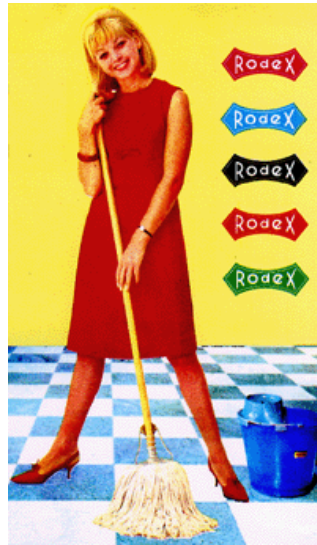
Al entender el funcionamiento del objeto de esta manera, estamos yendo más allá que el planteamiento puramente funcional sullivaniano: el objeto ya no tiene el tamaño necesario para cumplimentar la función primera de abrigar, ser un apoyo al cuerpo, o permitir la movilidad. Ahora aparece un parámetro diferente que es el simbólico. Las dimensiones del objeto estarán relacionadas con el cumplimiento de otras necesidades de índole totalmente diferente y que tienen que ver con el imaginario. En este sentido es interesante recuperar la síntesis que hace Isabel Campi de las cuatro categorías de las funciones: Las necesidades prácticas o materiales de los usuarios, los requisitos constructivos o estructurales, las necesidades simbólicas y psicológicas individuales de los usuarios y también las sociales que derivan del uso (Campi, 2007: 113-114).



3- *Pinzas para el hielo* de André Ricard, 1963, Arce.



4



5

4- *Doméstico* de Manuel Jalón Coronado, 1956, Manufacturas Rodex. 5- Propaganda de un modelo posterior.



6- *Paradise Helmet*, de Wendy Ramshaw. Pieza de joyería contemporánea que explora la utilización antropológica de las actitudes de despliegue.

TERCER MODELO: miniaturas y gigantes

Contemplar los objetos plenamente desde el simbolismo sería un tercer modo de entender el rol del tamaño. Para analizar este camino seguiremos las investigaciones de Gilbert Durand sobre el imaginario, ya que identifica, entre otros aspectos, dos procesos vinculados con el tamaño: *gigantismo* y *miniaturización*.

En su libro *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* propone un acercamiento al mundo del imaginario desde una postura que supera el concepto de símbolo simple. Partiendo de la antropología, plantea una clasificación estructural de los símbolos integrando ámbitos culturales, psicológicos y sociales. Todo el material ligado a lo simbólico se resumiría en esquemas y estructuras que recogerían constelaciones de imágenes organizadas por un cierto isomorfismo de símbolos convergentes, variaciones de un mismo arquetipo (Durand, 1992: 37-40).

Su trabajo detecta dos grandes esquemas que se vinculan a la dirección *ascendente* (régimen diurno de la imagen) y a la *descendente* (régimen nocturno de la imagen). El origen de este tipo de estructuras estaría en la necesidad del ser humano de vencer o exorcizar las imágenes de la muerte y del paso del tiempo. Una vez

el individuo ha creado una imagen de aquello que le asusta, puede intentar hacer alguna acción para dominarlo y vencerlo (Durand, 1992: 135). Cada dirección o sentido vincula entre sí una red de conceptos e ideas de una riqueza asombrosa que aquí, desgraciadamente, tendremos que simplificar.

La *estructura ascensional*, que es arquetipo también de la luz y el día, es el contrapunto del esquema de la caída. Ambos corresponden a los aspectos constituyentes de los reflejos posturales como son la verticalización y el esfuerzo de levantar el busto y también al juego conjunto de visión y tacto permitido por la liberación postural de la mano humana. Este esquema se vincula con lo “Muy Alto”, con los conceptos de elevación y poder, categorías en principio inaccesibles al hombre como tal, ya que pertenecen a los seres sobrehumanos. Esto explica el proceso religioso del “gigantismo” que afecta no solamente a las divinidades, sino también a nuestros “grandes” hombres políticos. En todos estos casos sus imágenes se gigantizan (Durand, 1992: 135-150).

En la *estructura descendente*, ligada a la noche, la superación del tiempo y de la muerte no se buscará ya en el nivel sobrehumano de la trascendencia y de la pureza de las esencias, sino en la seguridad y cálida intimidad de la substancia material. Los sueños de descenso, son tanto de retorno como de aclimatación o consentimiento a la condición temporal. Si los esquemas ascensionales se relacionan con lo exterior, el eje del descenso es un eje interior, íntimo, frágil y cálido. Los esquemas descendentes se relacionan con procesos de desdoblamiento y de contenido / contenedor, que llevan directamente al proceso de “gulliverización”: liliputienses, enanos, duendes, pequeñas hadas, etc., son algunas de las figuras que surgen de este proceso (Durand, 1992: 227-239).

Observamos así como se multiplica y se hace compleja toda la parte simbólica o del imaginario que se relaciona con el tamaño y los objetos. Ahí conectan entre sí tanto las posturas corporales, las zonas del cuerpo humano, como los sueños, los mitos, los ritos, los deseos y los terrores del ser humano. Los procesos de gigantización y gulliverización, o miniaturización, son como nodos o núcleos de un imaginario potente y denso que actúa a modo de red, quizás red tridimensional o multidimensional, en la que un punto concreto se vincula con multitud de otros puntos de aspectos y conceptos totalmente diversos de nuestra psique.

En los años ochenta, el diseño en este país entra ya en vías de normalización con respecto al panorama internacional. Los modos de entender el objeto, la función, la forma y el tamaño se desarrollan ya más o menos en sincronía con en el resto de Europa. Justamente nuestra entrada en el panorama europeo coincide con el desarrollo del posmodernismo en diseño: Se inicia el *boom* del diseño español y Barcelona pasará a ser considerada como una de las capitales del diseño en los años ochenta y noventa (Capella y Larrea, 1991: 33-37).

A pesar de los importantes matices ideológicos que separaban las diversas facciones que integraban el diseño radical que surgió en los años setenta, en la década siguiente Memphis fue el que se convirtió en el fenómeno visible más representativo. G. J. Sowden afirmaba que el funcionalismo se había convertido ya en un mero estilo, pura apariencia formal (Radice, 1986: 87-88). Memphis no tenía manifiesto, era anti-

ideológico y proponía el diseño como vehículo directo de comunicación; se habían abandonado los mitos del progreso y las utopías de los años sesenta y setenta que creían posible cambiar el mundo a partir del diseño racional (Radice, 1986: 141).

Ettore Sottsass, el líder carismático de Memphis, reivindicaba de manera explícita la importancia del diseño como elemento comunicativo y emocional: (...) *la finalidad del diseño consiste, más que nunca, en proponer figuras, es decir, sistemas más o menos vastos de lenguaje figurativo que puedan utilizarse para dar nueva dignidad, nueva transparencia y serenidad a la existencia, dentro de esta especie de vasta, circundante y bárbara invasión de la cultura industrial y tecnológica* (Sottsass, 1990).

Con los diseños posmodernos, todo lo desproporcionado, excesivo, fastuoso, lujoso incluso en algunos casos, volvió a escena. Para bien o para mal, se recuperó toda la carga ornamental del Art Decó que el Movimiento Moderno había proscrito. Todas las variables de la forma tomaron protagonismo en sí mismas: el color exuberante, la textura desmesurada, la mezcla de materiales o las composiciones exageradas invadieron los objetos. Y el tamaño empezó a fluctuar, protagonizando el anhelo de ensueños, de imaginación y referencias figurativas de otros mundos más allá de los objetos cotidianos. Gigantismo y miniaturización jugaron un papel estelar en la decisión del tamaño de los objetos posmodernos.

En nuestro país, Juli Capella será quien observará claramente este fenómeno internacional, analizándolo sobre todo en su libro *Arquitecturas Diminutas. Las cafeteras de Rossi eran las torres de sus edificios; las sillas de Venturi, sus frontones coloreados; las patas de las mesas de Bofill, sus columnas pero enanas; los muebles de Holein, un portaaviones; el tocador de Graves, uno de sus pórticos de entrada; las sillas de Botta, la mimesis de sus fachadas rayadas; las mesas de Foster, un detalle constructivo a escala 1/1; las lámparas de Ghery, una maqueta literal de sus proyectos...* (Capella, 2000:35).

Asimismo Alessandro Mendini ya apuntaba que los diseños de los arquitectos posmodernos eran más un experimento mini-arquitectónico que un diseño disciplinar: maquetas arquitectónicas que se podían utilizar como sillas, como bandejas o lámparas, eludiendo el problema del usuario y de la reproductibilidad (Mendini, 1987: 10).



7- Silla *Temple* de Lewis & Clark, 1984-85, Formica Corporation, 150 cm de altura.



8- Teléfono *Enorme* de Ettore Sottsass, 1987, Brondi, 12 x 10 x 10 cm.



9- *Juanito Cirici*, Alexandre Miró, *Pepe*, de Javier Mariscal, 1991, Porcelanas Bidasoa.

Así pues podemos concluir que la manera de tratar el tamaño ha estado siempre muy vinculada a la concepción que se tiene de lo que es un objeto y de lo que el diseño significa.

En los *modernos*, las medidas del objeto se ciñen estrictamente a los condicionantes de uso y a las necesidades de fabricación. No se atisba en absoluto cualquier otra lectura. En esta manera de entender el diseño existe únicamente un tamaño correcto para cada planteamiento proyectual.

Entender el objeto cómo prótesis del cuerpo humano, nuestro segundo ejemplo, implica un posicionamiento en el que, sin rechazar que las medidas del objeto sean exquisitamente coherentes con las necesidades ergonómicas y antropométricas del cuerpo humano, tienen en cuenta, también, los parámetros simbólicos del objeto. Estos son los que permiten que se active nuestro imaginario y que se realice esta proyección del cuerpo hacia el mundo.

En cambio, en los *posmodernos* la función práctica parece una mera excusa para entrar con el objeto en un mundo de ensoñación. El objeto, dentro de unos máximos y mínimos relacionados con la función práctica, puede fluctuar de manera notable para cumplir los aspectos comunicativos. Las funciones expresivas y simbólicas toman un protagonismo vertiginoso y las referencias a mundos externos llevan a menudo a estrategias de cambios de escala: pequeñas arquitecturas, personajes, animales extraños pueblan los interiores cotidianos.

En definitiva, existen “modernos” y existen “posmodernos” en cuanto a las medidas, tanto en el ámbito internacional como en el nacional.

Fuera de nuestra fronteras estos cambios de concepción se fueron dando con un paulatino paso del tiempo, mientras que en España las novedades se fueron sucediendo una tras otra, unas veces conviviendo y otras oponiéndose de manera más radical ya que se daban casi simultáneamente: Nuestra historia hasta el posmodernismo es de apenas veinte años!

BIBLIOGRAFÍA

Calvera, Anna (2010) “Cuestiones de fondo: La hipótesis de los tres orígenes del diseño”, en Isabel Campi (ed.) *Diseño e historia. Tiempo, lugar y discurso*, México: Designio y Fundación Historia del diseño.

Capella, Juli (2000) *Arquitecturas Diminutas. Diseños de arquitectos en el s. XX*, Barcelona: UPC Universidad Politécnica de Catalunya.

Capella, Juli y Larrea, Quim (1991) *Nuevo diseño español*, Barcelona: Gustavo Gili.

- Campi, Isabel (2007) *Diseño y nostalgia. El consumo de la historia*, Barcelona: Santa & Cole.
- Durand, Gilbert (1992) *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, París: Dunod.
- Fort, Josep M. (2007) *ADI/FAD (1960/2006) Diseño Industrial*, Barcelona: (ADI/FAD)/ Experimenta.
- Kapp, E. (1877) *Directrices para una filosofía de la técnica*, *Teorema*, disponible en <http://www.oei.es/salactsi/teorema00.htm> (ultimo acceso en 22/12/15).
- López Cerezo José A. y Luján José Luis (1998) "Filosofía de la tecnología", *Teorema*, disponible en <http://www.oei.es/teorema07.pdf> (ultimo acceso en 22/12/15).
- MacMahon, Thomas A. y Bonner John Tyler (1986) *Tamaño y vida*, Barcelona: Prensa Científica.
- Mendini, Alessandro (1987) "Introducción", Capella, Juli y Larrea, Quim *Diseño de arquitectos en los 80*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Moragas, Antonio de(1961) "El culto al objeto". *ADI FAD*, Barcelona: ADI/FAD .
- Newton, Isaac (1687). *Philosophia Naturalis Principia Mathematica*. Disponible en <http://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-ADV-B-00039-00001>(ultimo acceso en 26/12/15).
- Pey, Santiago (1963) *Introducció al disseny industrial*, Barcelona: Rafael Dalmau.
- Ricard, André (1982) *Diseño. ¿Por qué?*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Radice, Barbara (1986) *Memphis. Research, experiences, results, failures and succes of new design*, London: Thames and Hadson.
- Squicciarino, Nicola (1998) *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*, Madrid: Ed. Catedra.
- Sottsass, Ettore (1990) "Carta a los diseñadores", Bangert, Albrecht y Armer, Karl Michael *El diseño de los 80*, San Sebastián: Ed. Nerea.
- Sullivan, Louis H. (1896) *The Tall Office Building Artistically Considered*, disponible en <http://ocw.mit.edu/courses/architecture/4-205-analysis-of-contemporary-architecture-fall->

Thompson, D'Arcy Wentworth (1980) *Sobre el crecimiento y la forma*, Madrid: H. Blume. (1ª ed. Londres, 1917).

Williams, Christopher (1984) *Los orígenes de la forma*, Barcelona: Gustavo Gili.

Winkler, E. y Schweikhardt, J. (1985) *El conocimiento del hombre. Expedición por la antropología*, Barcelona: Planeta.