

Sensualidad de las formas

Patricia Muñoz, Nora Pereyra, Juan López Coronel, Analía Rezk, Martín Helmer y Lucía Castellano

1. Primeras aproximaciones

Están quienes se ocupan del estudio de la sensualidad humana, desde la psicología, la filosofía o la antropología. Están quienes se ocupan del análisis y la producción de las formas que rodean al hombre, fundamentalmente desde la morfología. Pero en esta prolija asignación disciplinar surge una cuestión: la sensualidad se expresa *a través de* distintas formas. Así, sensualidad y forma no son términos escindidos como se verá a lo largo de este trabajo, donde ponemos a consideración nuestra mirada desde el lugar de productores de formas del hábitat construido.

Las formas sensuales están presentes en los objetos cotidianos, con los que el hombre conformó su entorno artificial. Buscó construirlo con aquello que le brindaba no sólo bienestar físico sino también una identificación, un reconocimiento de lo propio, para “‘hacer doméstico’ un espacio” (Manzini 1990 [1992:112]) Proyectó una imagen deseada de sí mismo o de aquello que lo completa, asumiendo la falta.

Reconocemos las formas sensuales como aquellas suaves, sinuosas, sugerentes superficies curvas que evocan lo íntimo, pero que lo hacen sutilmente: encubriendo y revelando aquello que forma parte de nuestro deseo, que nos invita a explorarlas y recorrerlas para develarlas y así apropiarnos de ellas. Baudrillard [1987:13] dice: “El deseo no se sostiene tampoco más que con la carencia. Cuando se agota en la demanda, cuando opera sin restricción, se queda sin realidad al quedarse sin imaginario...”

2. Sensible y sensual

Acordamos con Bachelard (1942 [1998:38]) en la discriminación entre los “valores sensibles” y los “valores sensuales”. Plantea que los primeros “apenas si dan traducciones”, mientras que los segundos ofrecen “correspondencias”. Esta diferencia necesariamente implica un alejamiento de lo meramente fisiológico, una mayor intervención de factores culturales. Pensamos que lo sensual en las formas del diseño excede lo meramente sensorial. Es dependiente de la imaginación, subsidiario de los sentidos. Los estímulos multisensoriales son tan solo la parte concreta, tangible de la sensualidad.

La tendencia de diseño de rescatar los valores sensibles constituye una compensación frente al avance de la virtualidad en la vida cotidiana. Thackara (1989) plantea que:

“Una de las razones por las que la tecnología informática aliena a la gente es su intangibilidad; nos sentimos incómodos porque no podemos tocarlo: esto explica el cuidadoso uso de nuevos materiales y el redescubrimiento de los procesos artesanales que son tan importantes en los productos más sofisticados. Tocar es entender parcialmente.”

La sensualidad emerge en el juego de ocultar y mostrar, que nos permite vislumbrar aquello que anhelamos. Se relaciona con lo sugerido y no con lo explícito, con lo imaginado y no con lo percibido efectivamente, con lo velado y no con lo expuesto. Son formas cautivantes, por lo que ocultan más que por lo que muestran. Nos atraen y nos invitan a la “delectación morosa”¹.

En algunos casos se debe descubrir lo que está velado, en otros lo interesante es imaginar la acción que puede devenir, ya sea por alguna transformación o algún movimiento. Estas formas son inquietantes y evocan vitales expresiones de cambio. Son movimiento de transformación que se conecta con el deseo, que anhela lo inasible, aquello que en su movimiento no nos permite apropiarnos de ellas sino tan solo disfrutarlas.

Bataille (1957 [1992:198]) plantea que... “ La imagen de la mujer deseable, dada en primer lugar, sería sosa –no provocaría deseo- si no anunciase, o no revelase al mismo tiempo, un aspecto animal secreto, más pesadamente sugestivo.” Por otra parte, un personaje de Kundera, era un médico que apenas conocía a una mujer podía adivinar exactamente y con todos los detalles como sería ella desnuda, pero lo que más le interesaba y no podía adivinar era cómo se comportaría cuando estuviera desnuda.

3. Natural y artificial

Esta remisión a lo orgánico, ya que no se limita a la evocación de lo femenino o lo masculino, es fragmentaria. Implica una jerarquización de algunos atributos y por lo tanto una interpretación, una valorización, una lectura. Es una manifestación de “los modos del deseo” presentes en una cultura. Es la forma en que lo erótico circula, de un modo masivo en un grupo social. Es lo sexual suavizado en su generalización, para hacerlo tolerable en lo público y masivo. Georges Bataille (1957 [1992:180]) explica: “El objeto del deseo es diferente del erotismo, no es el erotismo entero, sino el erotismo de pasó por él.” Estas formas se sitúan en el límite de lo público circulante y de lo íntimo y privado, bordeando lo permitido. Aparecen en los distintos medios de comunicación y también en la arquitectura y en los objetos que las ocupan. Son transgresoras pero sutiles. No están exhibidas, explícitas, expuestas, por lo tanto no producen afrentas ni ofrecen peligros. Evocan dentro de los márgenes de lo aceptado socialmente sin llegar a lo obsceno. En este sentido Hall (1966 [1987:77]) plantea que “nuestra cultura tiende a poner de relieve lo que puede ser controlado y a negar lo que no puede serlo.”

En las formas sensuales asoma también la relación entre lo natural y lo artificial. Ya Pessoa [2000:85] confirma la potencia entre ambos términos cuando dice que: “La artificialidad garantiza el goce de la naturalidad”.

Consideramos que este es otro de los factores que intervienen en su poder seductor. Muchos de los objetos que nos rodean conjugan los elementos mencionados en su concreción. Hay un consenso en la aceptación de la apariencia. Nadie cree que lo que muestran es un pedazo de cuerpo, sino que se acepta como mención parcial de lo natural, transformado en materiales y formas artificiales. Sabemos que no son lo que representan, pero en esa diferencia, en ese contraste es donde nos resultan interesantes. Paradójicamente para poder comunicar efectivamente lo sensual debemos evitar una reproducción directa de lo referido. El contraste y la tensión simultánea de su presencia conjunta lo enriquece.

4. Las prácticas proyectuales: los modos de la sensualidad

Determinar lo sensual en el diseño se torna complejo puesto que el diseño o sus productos en sí no lo son, sino que al trabajar con formas son éstas las que remiten a situaciones externas al producto al que le agregan valor comunicacional. Sin embargo la sensualidad de las formas se manifiesta asiduamente en las distintas prácticas proyectuales. La recurrencia mayor, en el diseño -tanto en dos como en tres dimensiones-, es la mención esquiva de lo orgánico. Por distintos tipos de semejanzas - fragmentación, emulación, analogía y veladura - se manifiesta esta tensión entre determinación y disolución.

Cada una de estos modos de la similitud asume aspectos distintivos en la operación en el espacio bidimensional (en diseño gráfico y fotografía) y en el espacio tridimensional (en diseño industrial y arquitectura). Sin embargo, pueden reconocerse como veremos en los ejemplos:

La *fragmentación* aparece en la representación parcial –con la distancia de lo real que esto implica- de partes de lo orgánico. El límite se encuentra en el reconocimiento de partes completas: hojas, patas, órganos.

En el diseño gráfico la sensualidad se hará presente siempre subsidiaria de la figuración y dependiente de su representación. Cuando hablamos de dos dimensiones esta parcialidad se produce por el reencuadre -recurso cinematográfico por excelencia- que apela al recorrido de la mirada, por el cambio de escala por el acercamiento extremo o el distanciamiento y el recorte parcial. En las imágenes así tratadas, el alejamiento de lo referencial con el fin de suscitar la evocación, lo que no está, les brinda un alto poder de seducción.

En tres dimensiones la ocultación es distinta. Al existir en el espacio son formas que pueden recorrerse. No hay un enfoque privilegiado y pueden también tocarse. En el trabajo sobre la configuración, las menciones fragmentarias evitan el reconocimiento de unidades diferenciables. El encubrimiento se produce de otra manera. Lo evocado se funde en formas de distintas características, que las suavizan/ neutralizan, o que no permiten completar la discriminación de la forma evocada. Otras veces materializan aquello que no estamos acostumbrados a ver. Por ejemplo en la aptitud de un agarre se verifica la apetencia por palpar la huella positiva, materializada, del espacio negativo del calce de la mano.

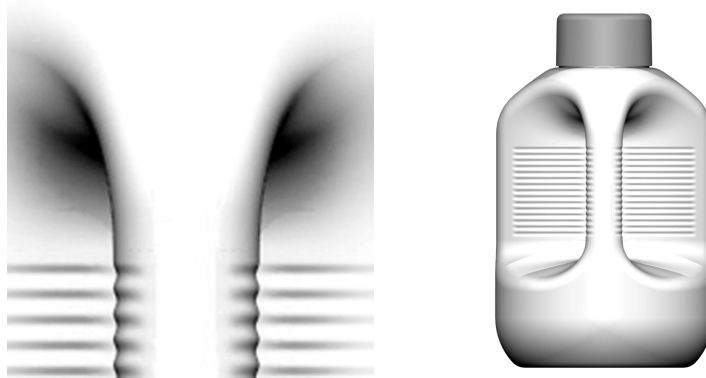


Figura 1. Detalle del agarre de un bidón de cera, diseñado por Juan López Coronel

La emulación aparece en una abstracción y generalización de lo orgánico mayor que en la fragmentación: se rescatan las recurrencias de lo orgánico, tales como la continuidad de los pasajes cóncavo / convexo que implican la presencia de inflexiones, las intersecciones, la presencia de texturas sin direcciones preponderantes. Según Foucault (1966 [1986]) “Hay en la emulación algo del reflejo y del espejo”. Aún en lo intangible de la acción y lo verbal: “la boca es Venus, ya que por ella pasan los besos y las palabras de amor.” (Foucault 1966 [1986:28])



Figura 2: Tapa “Tiptop”, diseño de J. Ronen, 1995

La *analogía* permite una evocación de formas o acciones características de lo sexual. Según Foucault (1966 [1986:30]) “su poder es inmenso, pues las similitudes de las que trata no son las visibles y macizas de las cosas mismas; basta con que sean las semejanzas más sutiles de las relaciones”. Y agrega: “El espacio de las analogías es, en el fondo, un espacio de irradiación.”(Foucault 1966 [1986:32]) El límite es cuando la analogía es demasiado obvia, acercándose a la representación de lo sexual.

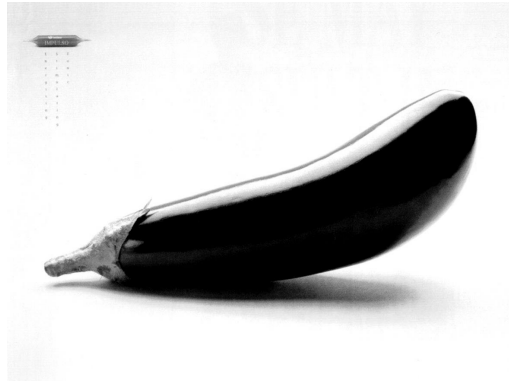


Figura 3. Tónico Vegetal, Herbora, Delvico Bates, Barcelona

La *veladura* ofrece distintos filtros que median, se interponen entre lo observable y el observador. Surge la posibilidad de conducir la mirada a espiar, a entrever, a adivinar lo encubierto, a rasgar los velos para vislumbrar el interior.

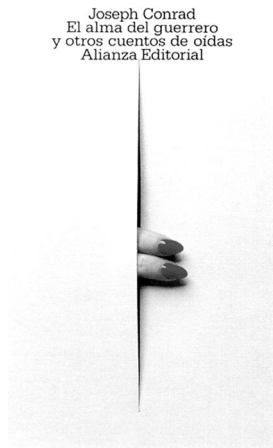


Figura 4. Tapa de libro, Daniel Gil para Editorial Alianza

En lo gráfico tendrá su punto de apoyo en ciertos climas sugeridos por los tratamientos de la imagen y las superficies: pasajes continuos claro-oscuro, texturas, incidencia de la luz (que actúa en la percepción de aquéllas), sombras, penumbras, transparencias.

En diseño industrial hay un trabajo de texturas que regulan también la acción de las luces y las sombras sobre las superficies, permitiendo su comprensión, fundiendo o segmentando partes del objeto. Por lo general lo opaco se vincula al contacto con lo corporal, los tapizados, interiores de vehículos, dando la sensación de poroso y mullido. Se reserva el trabajo con terminaciones brillantes para lo que enfrenta el exterior, como por ejemplo las carrocerías de vehículos.

A su vez, la relación entre transparencia y opacidad es un recurso para la ocultación intencional. Es muy fuerte también en arquitectura. Se sugiere la posibilidad de vislumbrar, pero con la ambigüedad suficiente para evitar la identificación, promoviendo el misterio. Así emerge el concepto de pantalla, de filtro que se interpone a la mirada.

En arquitectura en particular, surge un juego -bastante aprovechado por el posmodernismo-, de trabajar con “rajas” en la piel de los edificios, produciendo efectos impactantes por la entrada de luz.

En todos estos casos, por la mención simultánea de su *opuesto*, lo recto, filoso, anguloso -en transformación continua con lo curvo, suave, sinuoso- se potencia la lectura de los atributos de la forma general. Constituye un acento, un punto de atención, un contrapunto con lo que se busca comunicar. Por ejemplo aristas que se funden o que emergen de superficies, que definen difusamente sectores de una forma.



Figura 5. Fragmentos de la cara interior de la Fachada del Nacimiento, La Sagrada Familia, Gaudí, 1884

Consideramos que el límite entre sensual y sexual es cuando aparece la mimesis y el reconocimiento y no hay lugar para lo imaginario. Por ejemplo, en el encendedor “pájaro de fuego” diseñado por Guido Venturini (1993) para Alessi, que tanto por su forma como por su uso es demasiado literal para ser sensual. En objetos inconfundiblemente sexuales, como los “juguetes” sexuales, aparece distinto grado de reconocimiento. Desde la imitación más exacta a la sutil alusión.



Figura 6. Encendedor “pájaro de fuego” diseñado por Guido Venturini (1993)

5. Últimas reflexiones

Lo expuesto es una reflexión desde el lugar de la concepción de nuestro hábitat construido. Donde se manipulan no sólo los aspectos funcionales y tecnológicos sino también los comunicacionales, en la intrincada trama que constituye el diseño.

Evitando tanto la sensiblería malsana y la sobrada afectación como las falsas actitudes de recato que pudieran implicar, queríamos hablar de esto, que se conoce y se verifica en las diversas prácticas proyectuales pero que se evita en el discurso del diseño.

El bienestar es equilibrio de la sensibilidad, no ausencia de ella. La sensibilidad “es la propiedad más general y característica de la vida, la función que acompaña indefectiblemente al ser vivo”². Y la sensualidad de nuestro entorno la promueve y califica, dando cuenta de la mirada de nuestra cultura, con sus valores, sus permisos, sus dudas y sus anhelos.

NOTAS:

1. La sensualidad es “delectación morosa” según Bataille (1957 [1992: 328]).
2. Según el Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano, Editor Montaner y Simón, Barcelona

REFERENCIAS:

- BAUDRILLARD, Jean (1987) **De la séduction**, Traducción de Elena Benarroch, **De la seducción**, Buenos Aires: Editorial REI
- BACHELARD, Gastón (1942) **L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière**, Librairie José Corti, Paris. Traducción de Ida Vitale **El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia**, Fondo de Cultura Económica 2ºe.-Méjico, 1998
- BATAILLE, Georges (1957) **L'erotisme**. Les Editions de Minuit. Traducción castellana: Antoni Vicens. **El Erotismo**. 6º edición: noviembre de 1992. 1º ed.: abril de 1979. Tusquets Editores S.A.Barcelona. España.
- FOUCAULT, Michel (1966)**Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines**, Ed. Gallimard, Paris, Francia. Traducción de Elsa Cecilia Frost, **Las palabras y las cosas** - Ed. Siglo XXI, Méjico -17a ed.1986
- PESSOA, Fernando como Bernardo Soares (2000) - **Livro do Desassossego**, Lisboa, Traducción de Santiago Kovadloff, **Libro del desasosiego**, Buenos Aires: Emecé
- THACKARA, John (1989) “Il design tocca l'intocabile”, **Revista Modo N°112**, Marzo1989