

---

## **FORMA Y VIDA. TOTALIDAD Y SEPARACIÓN**

**LANCELLE, Anna Irene; FERNÁNDEZ, Sergio Antonio**

[annalancelle@yahoo.com.ar](mailto:annalancelle@yahoo.com.ar), [sergio\\_arquitectura@yahoo.com.ar](mailto:sergio_arquitectura@yahoo.com.ar)

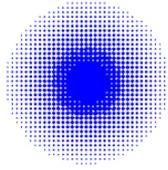
Historia y Crítica I y II; Morfología 3. CEHAU. FAU. UNNE

### **Resumen**

Como parte de los resultados obtenidos hasta el momento referidos al Proyecto de Investigación: “Arquitectura, ciudad, territorio y vida. Condiciones de posibilidad. Mecanismos de lo vivo”, se presenta aquí un estudio de imágenes relativas a diferentes objetos de la historia del diseño a modo de “expresados” o esencia que se expresa, diferenciándose de las meras “expresiones” o atributos de la substancia al decir de Deleuze, enumerando lo que él denomina la Tríada de la expresión.

Entendiendo con Focillon que las formas en sus diversos estados, no están suspendidas en una zona abstracta, sino que se mezclan con la vida de la que proceden traduciendo en el espacio ciertos movimientos del espíritu, se construirá así una constelación que intenta romper el hilo causal-cronológico de lo habitualmente narrado en las Historias del Diseño, a favor de ensayar un devenir en la concepción de recipientes: cestos, ánforas, cuencos, vasos, etc., los que se han elegido por tomar objetos más aprehensibles y acotados que la propia arquitectura, en el que los trayectos confluyen o divergen en función de su mayor o menor cercanía con los orígenes vitales de sus resultantes formales.

Se traza entonces un esquema que fluctúa entre el entendimiento del diseño como totalidad o como separación forma-contenido / expresión-material, lo que permite visualizar distinciones e implicancias en cada caso que bien pueden luego asimilarse a situaciones ya arquitectónicas, ya urbanas.



El trayecto esbozado va desde las cestas del pueblo Dogon y la Hidria griega a las teteras de Marianne Brandt o las cafeteras de Aldo Rossi, imágenes que tomadas como huellas del fondo vital que les da origen, serán estudiadas a la luz de textos de Semper, Loos, Debord y Quetglas, además de los ya citados.

Este estudio forma parte también de las investigaciones previas a la propuesta para el Módulo de Historia del Diseño que integra la Asignatura Introducción al Diseño del Nuevo Plan de Estudios de la Carrera de Arquitectura de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional del Nordeste.

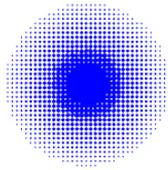
### **Palabras clave**

Imágenes como documento, Imágenes como expresión, Imágenes como huella, Imágenes que traducen, Imágenes como expresado

### **Introducción. Enfoque**

El presente trabajo forma parte de los resultados obtenidos hasta el momento referidos al Proyecto de Investigación: “Arquitectura, ciudad, territorio y vida. Condiciones de posibilidad. Mecanismos de lo vivo”, se expone aquí un estudio de imágenes relativas a diferentes objetos de la historia del diseño a modo de “expresados” o esencia que se expresa, diferenciándose de las meras “expresiones” o atributos de la sustancia al decir de Deleuze, enumerando lo que él denomina la Tríada de la expresión: “Reencontraremos siempre la necesidad de distinguir tres términos: la sustancia que se expresa, el atributo que la expresa, la esencia que es expresada.” Deleuze, (1999): 23.

Se entiende así, que la forma contiene un expresado que es su esencia, y que debe tanto a la propia sustancia de la que es expresión como a los tributos que la expresan. Por tanto, el “producido” (expresado), se encuentra en medio de quien “lo produce” o sustancia (el expresante) y de los atributos o cualidades del “producto” (expresión). El producido entonces, da cuenta de quién, cómo y bajo qué circunstancias ha hecho algo, y al mismo tiempo necesita para ello de los propios atributos del producto.



## **Objetivo: comprender la forma, la historia y las implicancias**

Lo primero que aparece bajo esta perspectiva, es que comprender la forma o expresión es comprender su historia, y de este modo, profundizar sobre sus implicancias. Entendiendo con Focillon que las formas en sus diversos estados no están suspendidas en una zona abstracta, sino que se mezclan con la vida de la que proceden traduciendo en el espacio ciertos movimientos del espíritu, puede decirse también respecto a la forma que:

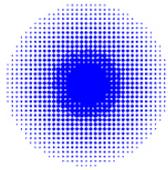
Aun antes de separarse del pensamiento y entrar en el espacio, en la materia y en la técnica, ella es espacio, materia y técnica. No es nunca una forma cualquiera. Así como cada materia tiene su vocación formal, cada forma tiene su vocación material, ya esbozada en la vida interior. Focillon, (1947): 9.

Según esto, cada forma deviene como expresado de los propios materiales o atributos, pero también dirá, debe su expresión a su modo de producción.

Las formas no son su propio esquema, su desnuda representación. Su vida se desarrolla dentro de un espacio que no es el plano abstracto de la geometría, sino que toma cuerpo en la materia, por la herramienta, en manos del hombre. Es ahí donde ellas tienen vida y no en otra parte, es decir, en un mundo poderosamente concreto, extremadamente diverso. Una misma forma conserva su medida, pero cambia de calidad según la materia, la herramienta y la mano. Focillon, (1947): 36

La forma no es una abstracción, deviene de flujos vitales concretos que se cristalizan. Esta consideración de la forma como cristalización de un devenir en el que intervienen múltiples factores, permite entender lo que implican ciertas formas y cómo se diferencian de otras. Es por ello, que se ve con más acierto el construir no una historia de objetos producidos u objetos de diseño según una cronología, sino antes bien como una constelación:

El historicismo se contenta con establecer un nexo causal de diversos momentos históricos. Pero ningún hecho es ya histórico por ser causa. Llegará a serlo póstumamente a través de datos que muy bien pueden estar separados de él por milenios. El historiador que parta de ello dejará de desgranar la sucesión de datos como un rosario entre sus dedos. Captará la constelación en la que con otra anterior muy determinada ha entrado su propia época. Fundamenta así un concepto de presente como «tiempo - ahora» en el que se han metido esparciéndose astillas del tiempo mesiánico. Benjamin, (1989): 175.



Una construcción que intenta romper el hilo causal-cronológico de lo habitualmente narrado en las Historias del Diseño, a favor de ensayar un devenir en la concepción de recipientes: cestos, ánforas, cuencos, vasos, etc. (los que se han elegido por tomar objetos más aprehensibles y acotados que la propia arquitectura) en el que los trayectos confluyen o divergen en función de su mayor o menor cercanía con los orígenes vitales de sus resultantes formales.

Se han elegido así una serie de objetos con los que se pretende evidenciar, por una parte, que toda forma implica un modo de vida que le es intrínseco como expresado, y, por otra parte, que intentar estudiar las formas por sus implicancias, puede ser más esclarecedor que sólo realizar agrupaciones por meras cuestiones cronológicas o de sucesión en el tiempo.

### **Objetos de análisis e instrumentos interpretativos. Recipientes y textos.**

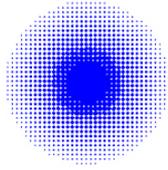
El trayecto esbozado va desde las cestas del pueblo Dogon y la Hidria griega a las teteras de Marianne Brandt o las cafeteras de Aldo Rossi, imágenes que tomadas como huellas del fondo vital que les da origen, serán estudiadas a la luz de textos de Semper, Loos, Debord y Quetglas, entre otros.

#### *Sítula egipcia. (2400 a.C.)*

La *sítula* es un vocablo latino que designa un pequeño recipiente en forma semicúbica, que mide de 20 a 30 centímetros y presenta de una a cuatro franjas horizontales decoradas, cuyo relieve se efectuaba mediante el repujado, desde la cara interna, siendo retocadas con punzones por el exterior. La decoración que presenta es en general abstracta, estando las figuras en perfil y las soluciones expresivas empleadas poco innovadoras. Han sido utilizadas por los celtas y los egipcios, se representaban escenas importantes de la vida de la elite, como banquetes, cacerías, acontecimientos deportivos y procesiones. Semper la denomina también “cubo del Nilo” y dice de ella que:

es un recipiente que se parece a los calderos de cobre con los que los venecianos sacaban agua. Parece una calabaza gigante abierta por arriba, no tiene pie y tiene asa como de cubo para incendios. Toda la conformación del país, su topo e hidrografía, nos la puede dar a conocer este cubo. El pueblo que se sirve de este recipiente tiene que vivir en una llanura baja, a orillas de un lento río. Semper en Loos, (1993): 82,83.

Es visible entonces, que la forma del recipiente se constituye a partir del modo de uso de este, lo que a su vez refleja una determinada geografía.



### *Hidria griega. (520 a 510 a.C.)*

La hidria, o *hydra* es un recipiente destinado a recoger, transportar, contener y verter líquidos y su forma responde a estas funciones. Su gran cuerpo ovalado sirve para contener el líquido, mientras que su alto cuello con gran boca circular sirve para recoger el agua y verterla. La mayor particularidad de la hidria consiste en sus tres asas: el asa vertical, que une la boca al cuerpo, es adecuada para sujetar el vaso inclinado mientras se recoge el agua del caño o se vierte y las dos asas horizontales lo son para transportar el vaso con las dos manos en recorridos cortos, los trayectos más largos la llevaban las mujeres en la cabeza. Existe así una perfecta adecuación entre la forma y la función, pero además su diseño es de gran belleza resultado tanto de la proporción y articulación de sus partes como del dominio de la técnica gráfica de “figuras negras” y de la expresiva escena que la decora. Por otra parte, este vaso está muy relacionado con la vida de la mujer por utilizarse muy especialmente en los rituales nupciales o funerarios en los que la mujer tenía un papel destacado.

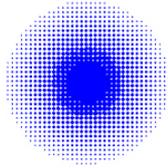
Dice Semper de ella, para diferenciarla de la *sítula*:

la hydra cuyo destino no consiste en sacar agua, sino en recoger la que mana de una fuente. De ahí la forma de embudo del cuello y la forma de olla del tronco, cuyo punto de gravedad está situado lo más cerca posible de la boca, pues las mujeres etruscas y griegas llevaban sus *hydras* sobre la cabeza, erguidas si estaban llenas, horizontales si estaban vacías. Quien haga la prueba de balancear un bastón sobre la punta del dedo, encontrará ese arte más fácil si pone en la parte superior el extremo más pesado; este experimento explica la forma original de la hydra helénica (el tronco se parece a una zanahoria con forma de corazón), cuya acción de levantar el recipiente sobre la cabeza se logra con dos asas horizontales a la altura del centro de gravedad, para levantarla estando llena, y con una tercera para llevarla vertical y para colgarla estando vacía, quizá también para el manejo de una tercera persona, que se situaría junto a la mujer que llevara agua, para ayudar a apoyársela sobre la cabeza. Semper en Loos, (1993): 82,83.

Vuelve a hacer Semper aquí una relación entre el recipiente y el modo de usarlo, lo que implica una vinculación también con una geografía determinada, el agua se recoge de una fuente natural que viene desde sitios más elevados, y no de un río de llanura.

### *Cesto Dogon (finales del SXIV)*

Los estudios de etnólogos suizos durante los años 60 y 70, de algunas de las comunidades africanas denominadas primitivas, entre ellos en especial, los relatos de Paul Parin, mencionan algunas de las

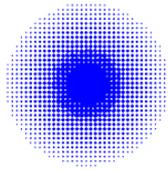


características de los recipientes fabricados por los Dogon. En su texto sobre esta comunidad, dice: *Los fenómenos materiales y espirituales de la vida Dogon se corresponden recíprocamente de tal manera que resulta casi imposible describirlos con nuestras palabras, que tienden siempre a dividir y a clasificar. Ellos consideran incluso el objeto más banal como parte de un sistema totalizador. El precioso cesto ondulado utilizado por la mujer Dogon, para llevar el grano y las cebollas sobre la cabeza, y también como unidad de medida, tiene el fondo cuadrado y el borde redondo; el cosmos viene representado por el cesto invertido: el sol es redondo y el cielo, sobre él es cuadrado. El granero celestial en el que el Nommo trajo a la tierra todos los animales, plantas y tipos de grano tiene forma de cesto invertido, igual que los graneros e que los Dogon almacenan sus alimentos durante los largos meses que median entre las sucesivas cosechas. El uso de un granero o un cesto de cualquier forma alterarían la relación entre el sol y el cielo y afectaría las lluvias anuales. Los graneros permanecerían vacíos, y la continuidad de la creación con la presente generación se vería trastornada.* Parin, en Jenks & Baird, (1975): 198.

Puede notarse que, en este caso, la forma del recipiente deviene de múltiples factores, desde los míticos y religiosos hasta los estrictamente funcionales, y el respeto de esta forma implica no sólo asegurar la buena utilización del cesto sino, por, sobre todo, la armonía con el cosmos y con la naturaleza.

#### *Ánfora Renacentista (SXVI)*

Gran ánfora de finales del Renacimiento, decorada “a lo rafaelesco” con un medallón que remite a la presentación del sometimiento del pueblo galo a Julio César. Fabricada para la farmacia de Roccavaldina. Presenta la inscripción en la base que alude a su autor y al lugar y fecha de factura: Antonio Patanazzi, Urbino 1580. En este caso, la forma remite al ánfora griega o romana, al tiempo que se alude a un estilo determinado, el estilo de Rafael, artista por excelencia del periodo en cuestión. Por otra parte, el tema del decorado no tiene que ver con el uso que se hace del ánfora como en los casos anteriores, seguramente servía a algún preparado de botica, sino que se alude a un episodio que se relaciona directamente con acontecimientos de la antigua Roma, espíritu propio del Renacimiento. No es menor la aparición del dato del autor y la fecha en el propio recipiente, el autor ya no es desconocido, el producto no pertenece al común en su anonimato, sino a un personaje determinado señalado como autor. En cuanto a su forma, también llama la atención que sus asas presenten la forma de centauros alados, lo que hace complicado el modo de “asir” realmente el recipiente, por lo que se deduce que están allí sólo por preservar una forma y no para cumplir con la función real que les da su razón de ser. Otra



cuestión curiosa es la aparición de un podio por debajo de la base, lo que hace evidente la intención de exponerla más que de servir de apoyo necesario.

#### *Jarrón Neoclásico (1784)*

Jarrón de porcelana de pasta tierna, de la Manufactura de Porcelana del Buen Retiro (Madrid, España). El jarrón está decorado con escenas de la historia de Don Quijote. Su tipología formal o la decoración pictórica o en relieve concuerdan con el estilo etrusco o pompeyano predominante en la decoración de los palacios reales durante el reinado de Carlos IV. Si bien retoma las ánforas griegas en su forma, los motivos decorativos son relativos a una obra literaria del siglo anterior. Presenta tapa (innecesaria para el caso de la hidria o el ánfora griega) y pedestal para la base, lo que también en este caso explica su función meramente decorativa y de exhibición más que utilitaria.

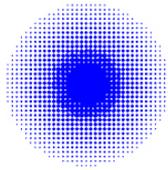
#### *La tetera de Marianne Brandt (1924)*

Esta tetera corresponde al periodo de la primera fase de la historia de la Bauhaus de Dessau. Realizada con láminas de latón plateado y ébano por dentro, tiene una altura de 7,5 cm. Como en muchos de los diseños de la Bauhaus de Weimar, Brandt parte para sus diseños de las formas básicas (en este caso círculo, esfera y cilindro) repertorio del que también participaban los dibujos y pinturas de Moholy Nagy, primer director del taller de metal. Los procesos de producción mecánica eran poco conocidos por lo que se creía que las formas elementales eran más fáciles de producir industrialmente. Si bien el funcionalismo de este diseño se evidencia en el filtro integrado, el pico antigoteo, la colocación fuera del centro de la tapa, y la elección de ébano resistente al calor de las asas –que, de otro modo sería demasiado caliente para sostenerlo–, su forma está determinada por este vocabulario purista que ha llegado a convertirse casi en una firma de todos los objetos diseñados por la Bauhaus de ese tiempo.

#### *Servicio N° 248 de la casa J. & L. Lobmeyr (1931)*

Acerca del pequeño vaso que forma parte del servicio diseñado por Loos, Josep Quetglas dice:

Sobre el mantel, el vaso es tan anodino que no consigue llamar la atención, no enseña su precio –él sí escandaloso-. Sin color, sin sabor, tanto como el agua que contendrán sus hermanos mayores. (...) Comparado con cualquier otro vaso, se vuelve invisible. Quetglas, (2017): 31,32.



¿Cómo puede expresar algo, un recipiente tan anodino? Sin embargo, siendo un vaso diseñado por aquel que sentenciaba “ornamento y delito”, su vacuidad adquiere otro sentido. Pero, además, sigue describiendo Quetglas:

Pero si alargó la mano y tomé el pequeño vaso entre los dedos, entonces algo cambia” (...) Entonces la yema del dedo empieza a sentir algo que la mirada no ha recogido: el culo del vaso está estriado, tallado en todo su círculo por dos densas series perpendiculares de líneas paralelas (...) Llenar el vaso produce otra transformación. El vacío absoluto de la forma, la transparencia muda del objeto, desaparecen, tragados por una red de líneas curvas que crecen de golpe, se adhieren y trepan por la pared del cristal. Quetglas, (2017): 33.

Es decir, la resultante formal del pequeño vaso ha tenido en cuenta no sólo su funcionalidad de modo extremo, sino algo más que toca esta vez a lo sensorial, la vista, pero también el tacto, producido todo esto en un contexto de fuerte lucha contra los historicismos y la decoración aplicada.

#### *Jarrón Savoy (1937)*

Creado por el arquitecto finlandés Alvar Aalto para la exposición de París en 1937 El jarrón formaba parte de la decoración del restaurante Savoy del que Aalto y su mujer Aino, se encargaron de la decoración. Este jarrón de Líneas orgánicas consigue que la forma sea acorde con su función de recoger agua y flores al imitar la forma ondulada del agua. Originalmente el jarrón se realizaba en un molde de madera. Después de que el vidrio endureciera, el molde de madera era quemado lentamente para poder extraer el jarrón. Este método daba al producto mayor dinamismo y textura que los actuales moldes de acero y acusaba la belleza de su imperfección.

En general se relacionó siempre su forma, ya a partir de los primeros bosquejos, con la ondulada costa de los lagos finlandeses, parte de la cultura y los orígenes de su país, y por los que el propio arquitecto navegaba habitualmente. Es decir, que formalmente se debe tanto a las cuestiones netamente funcionales, como con las contextuales y hasta a las perceptuales y materiales si se piensa en su proceso de fabricación original. Esta pieza fue exhibida en la exposición de París de 1937.

#### *Las cafeteras de Aldo Rossi (1984 y 1988)*

Aldo Rossi diseña en 1984 “La Cónica”, una cafetera elemental para la firma Alessi en acero inoxidable con fondo de cobre. Su geometría pura -un cono que descansa sobre un cilindro- parece aludir al Le Corbusier y sus volúmenes puros, aunque tal vez se emparente más con aquellos cenotafios y bibliotecas de los Utópicos del SXVIII. Sin embargo, “La Cónica” despertaba recuerdos; su

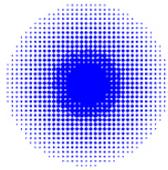


figura era familiar, como si fuese el Teatro del Mondo flotado sobre las aguas del Gran Canal cinco años antes.

Finalizando la década de los 1980, Alessi encarga un nuevo diseño al arquitecto italiano. Rossi; diseñó entonces una pequeña cafetera de acero con cuerpo cilíndrico que sostenía una pieza ovoide, y la llamó “La Cupola”. Se trata de la misma cúpula que destaca en el perfil de esas ciudades italianas dibujadas una y otra vez por Rossi.

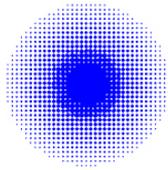
En los ratos que pasaba en la gran cocina de S., junto al lago de Como, dibujaba durante horas y horas, de un modo absolutamente espontáneo, cafeteras, pucheros, botellas. Me gustaban especialmente, por sus extrañas formas, las cafeteras esmaltadas en azul, verde, rojo; eran una especie de miniatura de las fantásticas arquitecturas con las que me iba a encontrar después. Hoy todavía me gusta dibujar esas grandes cafeteras que se convierten, en mi imaginación, en estructuras de ladrillo por cuyo interior se puede caminar. Rossi en Moneo & Scully, (1986): 249, 250.

Lo que es evidente es que ninguna fuerza funcional impele a la forma de las cafeteras a configurarse tal cual son, tampoco las cuestiones materiales, sólo está presente una especie de mimesis con la arquitectura de Rossi, lo que termina convirtiéndose casi en una “marca o estilo” a repetir tanto en el diseño general como en lo arquitectónico.

### **Resultados obtenidos: forma y vida. Totalidad y separación**

Se traza entonces un esquema que fluctúa entre el entendimiento del diseño como “totalidad”, es decir, donde las diversas dimensiones que intervienen se relacionan una con otras hasta hacerse a veces indiscernibles, o como “separación”, donde la dimensión formal, por ejemplo, se impone al material o a lo funcional, casos en los que se vulnera la posibilidad del material o la exigencia de la utilidad del objeto. Este hecho, en apariencia inocuo permite visualizar distinciones e implicancias en cada caso que bien pueden luego asimilarse a situaciones arquitectónicas o urbanas. Cuando se habla aquí de implicancias, se refiere a las consecuencias no sólo estéticas sino éticas de la separación.

Y sin duda nuestro tiempo (...) prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser (...) lo que es 'sagrado' para él no es sino la ilusión, pero lo que es profano es la verdad. Mejor aún: lo sagrado aumenta a sus ojos a medida que disminuye la verdad y crece la ilusión, hasta el punto de que el colmo de la ilusión es también para él el colmo de lo sagrado. Debord, (2007): 24



Con estas palabras de Feuebarch, inicia Debord el “Capítulo 1: La separación consumada” de su libro la *Sociedad del espectáculo*. Todo el texto es un manifiesto que pretende explicar lo que para 1968 es ya una evidencia.

Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación. Debord, (2007): 24, 25.

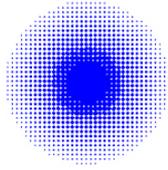
El mundo es ya un mundo de imágenes, de formas impuestas que no se derivan de necesidad ninguna, que no se presentan por la sola necesidad de su naturaleza, sino que re-presentan, “vuelven a presentar la realidad”, esta vez falsificada, vaciada de contenido. Rotos ya los vínculos que la legitiman como expresión, la forma se torna autónoma, desquiciada. Se asiste entonces a la inauguración de un mundo dominado por las imágenes de lo real. La realidad ahora es imagen o no es.

El derrotero de la re-presentación, iniciado con la revolución industrial y los nuevos modelos de producción, facilitó de modo exponencial esta escisión, de la que ya había dado noticias la preeminencia del lenguaje clásico renacentista y su autonomización de la técnica y del material.

Desde entonces, exceptuando interludios en otra dirección, como el del *Arts and Crafts*, algunas iniciativas teóricas y prácticas modernistas, y los primeros modernos, el camino de la representación fue exasperándose hasta la flexibilización total de la mayor parte del diseño actual, donde lo que parece ser mullido es en realidad de hormigón o lo que parece ser hormigón no es más que cartón

¿Pero qué implica la situación descrita? ¿Cuáles son entonces las consecuencias? Hay que decir que éstas exceden al diseño y a la arquitectura e involucran a todo un modo de vida, he aquí su verdadera implicancia.

Las imágenes que se han desprendido de cada aspecto de la vida se fusionan en un curso común, donde la unidad de esta vida ya no puede ser restablecida. La realidad considerada parcialmente se despliega en su propia unidad general en tanto que pseudo-mundo aparte, objeto de mera contemplación. La especialización de las imágenes del mundo se encuentra, consumada, en el mundo de la imagen hecha autónoma, donde el mentiroso se miente a sí mismo. El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no-viviente. (...) El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes. Debord, (2007): 24, 25.



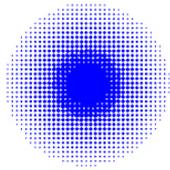
La vida devenida mediática, no es sólo el mundo de los *mass-media*, es la relación entre personas ahora ya inter-puesta por los filtros comunicacionales de las redes sociales y la realidad virtual entre otros formatos que separan cada vez más la vida de su re-presentación, los actores de los espectadores, tornando a las sociedades en masas contemplativas y por tanto pasivas.

### **Aplicación de resultados: curso Historia del Diseño**

Este estudio se origina en conceptos creados y trabajados en la Asignatura Morfología 3 que junto a investigaciones posteriores pertenecientes al Proyecto Acreditado configuran parte de la propuesta para el Módulo de Historia del Diseño de la Carrera de Arquitectura de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional del Nordeste.

A partir de estas evidencias, y según lo enunciado al inicio, tomando la serie de objetos estudiados, no desde la cronología, es decir desde la comprensión lineal de la historia (Fig.1) sino desde la concepción de la historia como constelación (Fig. 2), es que se propuso en el curso la construcción de constelaciones distintas: desde las que sólo agrupan recipientes del mismo material o recipientes de forma similar hasta las que agrupan recipientes que han sido concebidos como totalidad o como separación (Fig. 3).

Se sostiene, que la construcción de la lectura de la historia desde la noción de constelación permite visualizar más claramente las implicancias de los objetos estudiados, sean como en este caso, meros recipientes o sea la propia arquitectura.



**Fig. 1. Esquema de noción de historia lineal frente a la no lineal**



Fuente: A. Lancelle. Clase de Historia del diseño.

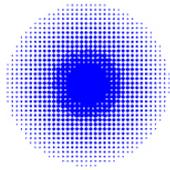
**Fig. 2. Esquema de la noción de constelación**

**Constelación**

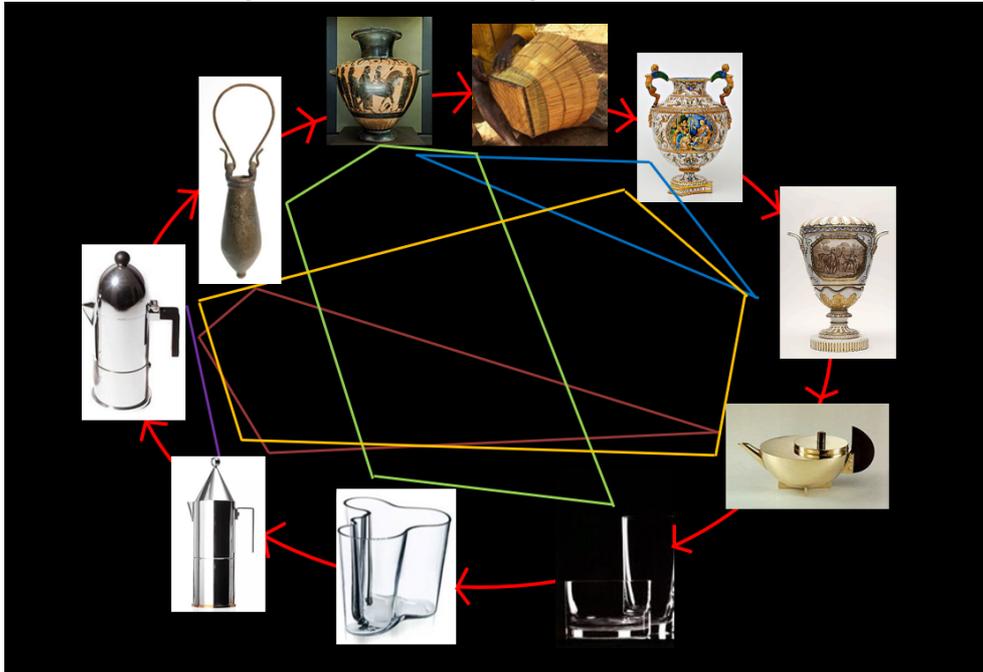
1. Conjunto de estrellas agrupadas en una región celeste que forman, aparentemente, una figura determinada.
2. Conjunto numeroso y agrupado de personas o de cosas de la misma naturaleza.



Fuente: A. Lancelle. Clase de Historia del diseño



**Fig. 3. Romper la linealidad. Esquema de la construcción de distintas constelaciones posibles entre recipientes**



Fuente: A. Lancelle. Clase de Historia del diseño.

## Bibliografía

Benjamin, W. (1989) *Tesis de filosofía de la historia*. En: *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Ed. Taurus.

Debord G. (2007) *La Sociedad del Espectáculo*. Rosario: Ed. Último Recurso.

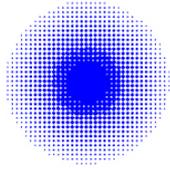
Deleuze, G. (1999) *Spinoza y el problema de la expresión*. Barcelona: Ed. Muchnik.

Esperon, J. Compilación. (2013) *Historia del Diseño industrial. Tetera Marianne Brandt modelo MT 49*. Recuperado el 02/04/19 de: <http://historia-diseño-industrial.blogspot.com/>

Focillon, H. (1947) *Vida de las formas*. Buenos Aires: Ed. El Ateneo.

Lahti, L.; Gossel, P. (2015) *Aalto*. Colonia: Ed. Taschen.

Loos, A. (1993) *Cristal y arcilla*. En: *Escritos I 1897-1909*. Madrid: Ed. El Croquis.



---

Moneo, R, Scully, V. (1986). *Aldo Rossi. Obras y Proyectos*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

Parin. P. (1975) El pueblo Dogon. En: *El significado de la Arquitectura* de Jenks & Baird. Madrid: Ed. Hermann Blume.

Quetglas, J. (2017) *Restos de Arquitectura y de crítica de la cultura*. Barcelona: Ed. Arcadia.