

ArtyHum, 90, 2024, pp. 8-44.

## ARTE

### BREVE HISTORIA OCCIDENTAL DEL DISEÑO DE MUEBLES DE CULTO: LA SILLA (PARTE 3).

**Construcción de un Marco Teórico de la silla como *máquina-herramienta para-sentarse* a través de la premodernidad, modernidad y posmodernidad.**

*Por Ibar Federico Anderson*

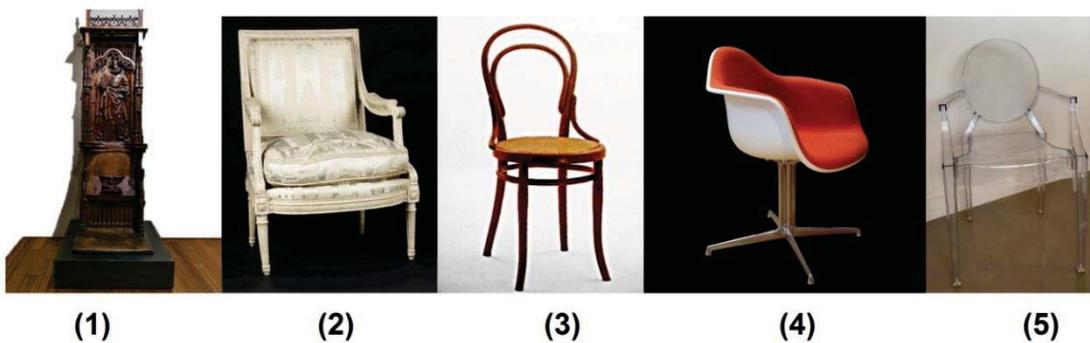
*Universidad Nacional de La Plata.*

*Por Gastón Eduardo Girod*

*Universidad de Palermo.*

Fecha de recepción: 13/10/2024

Fecha de aceptación: 08/12/2024



### **Resumen**

*Este trabajo combina la Tesis de Doctorado del Dr. Mg. Diseñador Industrial Ibar Federico Anderson (UNLP) denominada “La Belle Époque argentina. Arte, arquitectura doméstica y diseño de muebles aplicados a la decoración de interiores burguesa (1860-1936)”, defendida en el año 2014 en la Universidad Nacional de La Plata; con la Tesis de Maestría de la Universidad de Palermo del Arquitecto Gastón Eduardo Girod (UBA) denominada “La construcción de muebles criollos argentinos. Sillas de campo de San Antonio de Areco, Provincia de Buenos Aires, en el período 1990-2021”, defendida en el año 2023. Busca elaborar un nuevo Marco Teórico para lo que será la Tesis de Doctorado en la Universidad de Palermo del Mg. Arq. Gastón Girod; cuyo título es “La incorporación de técnicas artesanales tradicionales en el diseño de mobiliario contemporáneo argentino, periodo 2000-2023”.*

*Ya se han escrito dos trabajos previos en el año 2022 en co-autoría en la revista ArtyHum Este trabajo hace énfasis en la publicación “La silla criolla argentina. Un estudio de las tipologías más relevantes de muebles 'para sentarse' (urbano-rurales) de la República Argentina” (ArtyHum n.º 84).*

**Palabras clave:** *Diseño, Historia, Marco Teórico, Occidente, Premodernidad, Modernidad, Posmodernidad, Sillas.*

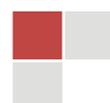


**Abstract**

*This work combines the Doctoral Thesis of Dr. Mg. Industrial Designer Ibar Federico Anderson (UNLP) called “The Argentine Belle Époque. Art, domestic architecture and furniture design applied to bourgeois interior decoration (1860-1936)”, defended in 2014 at the National University of La Plata; with the Master's Thesis of the University of Palermo by the Architect Gastón Eduardo Girod (UBA) called “The construction of Argentine Creole furniture. Country chairs from San Antonio de Areco, Province of Buenos Aires, in the period 1990-2021”, defended in 2023. It seeks to develop a new Theoretical Framework for what will be the Doctoral Thesis at the University of Palermo by Mg. Architect Gastón Girod; whose title is “The incorporation of traditional artisan techniques in the design of contemporary Argentine furniture, period 2000-2023”.*

*Two previous works have already been written in 2022 in co-authorship in the ArtyHum magazine. This work emphasizes the publication “The Argentine Creole chair. A study of the most relevant typologies of 'sitting' furniture (urban-rural) in the Argentine Republic” (ArtyHum n.º 84).*

**Keywords:** *Design, History, Theoretical Framework, West, Premodernity, Modernity, Postmodernity, Chairs.*



## Introducción.

En la revista *ArtyHum* n.º 71, bajo el título “*Breve historia occidental del diseño de muebles (Parte 1)*”, se estudiaron las relaciones entre el diseño artesanal e industrial del mueble con la historia de la arquitectura. Donde se abordaba el problema de la enseñanza de la Historia del Diseño Industrial que radica en el enfrentamiento que se evidenció entre el capitalismo industrial y otros modos de producción anteriores a la producción seriada y Fordista (como lo fue el feudalismo), tal como lo describiera el filósofo y teórico **Karl Marx** (1818-1883). Por lo que se generaron muebles como producto de la cultura material de la época tal cual lo describe el historiador de la arquitectura: **Siegfried Giedion** (1888-1968). Para este trabajo se utilizó como fuente documental toda la historia del diseño de muebles en general y de sillas en particular; y a partir de aplicar una metodología de análisis cualitativa (o hermenéutica) de la historia del diseño, sustentado en el análisis económico del materialismo histórico marxista, se arribó a las conclusiones sobre la importancia que, para el proyecto de diseño, posee el estudio de

la historia del diseño de muebles antes de la *Revolución Industrial*. Lo cual pone en crisis el paradigma del *Diseño Industrial* académico fundamentado en una filosofía política y económico-productiva sesgada en la Modernidad filosófica y en el Movimiento Moderno de Arquitectura y Diseño de la Escuela de la Bauhaus. Pues la historia no debe ser negada políticamente, debe ser estudiada científicamente.

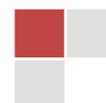
Por otro lado, en el número 73 de dicha revista, bajo el título “*Breve historia occidental del diseño de muebles (Parte 2)*”, a partir de un enfoque en la historia del diseño artesanal e industrial de la silla, se realizó un estudio pormenorizado de la historia del diseño artesanal e industrial de la misma (sin tener en cuenta sus vínculos con la Historia de la Arquitectura). Considerando que existen muchos libros sobre Historia del Arte que ilustran ejemplos del diseño de muebles desde los antiguos egipcios, pasando por las cortes europeas de **Luis XIII**, **Luis XIV**, **Luis XV** y **Luis XVI** entre otros de relevancia histórica; y que, por otro lado, también existen muchos libros de Historia del Diseño Industrial que ilustran ejemplos del



diseño de muebles a partir de la Revolución Industrial del Reino Unido de Gran Bretaña de mitad del siglo XVIII en adelante. Se ha encontrado que estas dos áreas de estudio de las Ciencias Sociales (arte versus diseño) no están vinculadas por razones epistemológicas imposibles de discutir en tan breve espacio para un artículo. Razón por la cual, este ensayo nace de una idea innovadora sobre el análisis historiográfico del arte y el diseño (artesanal e industrial) de muebles. Teniendo en cuenta de que en la revista *ArtyHum* n.º 71, bajo el título “*Breve historia occidental del diseño de muebles*”, se abordó un estudio general del diseño de muebles y sus relaciones con la arquitectura. Aquí se abordó un estudio pormenorizado del diseño de sillas, desde un enfoque mixto, híbrido y complejo del arte y el diseño artesanal e industrial (sin analizar sus vínculos con la Historia de la Arquitectura).

Asimismo, en la misma revista *ArtyHum* n.º 84, con el título “*La silla criolla argentina*”, se realizó un estudio de las tipologías más relevantes de muebles “para sentarse” (urbanorurales) de la República Argentina.

En este trabajo se abordó la siguiente pregunta: ¿se puede considerar que dentro de la producción de Arquitectura y Diseño de Interiores en la República Argentina podemos hablar de un estilo campo? Para poder responder la pregunta anterior, se debe poder responder: ¿qué es el estilo campo? ¿A qué se refiere cuando hablamos de estilo campo? Para lo cual se deberán establecer algunas categorías teórico-analíticas previas del lenguaje de diseño. En efecto, son los paradigmas y categorías analíticas de orden moderno los que entran en juego para analizar el diseño pre-moderno gauchesco, con reminiscencias inspiradas en la cultura aborígen sudamericana. Para lo cual se efectuó un desarrollo teórico-analítico basado en la semiología de las necesidades funcionales, estéticas y simbólicas de la silla (caso de estudio). En efecto, la silla, ese mueble de culto fue, es y será objeto de deseo y análisis teórico constructivo (material), antropológico y estético-simbólico por parte de arquitectos y diseñadores industriales profesionales. En este trabajo de investigación nos centramos en un abordaje cultural amplio, híbrido y



complejo que dé cuenta de su profundidad histórica. También de la influencia cultural que el *Nuevo Mundo* –en Sudamérica y Argentina principalmente– recibió del Viejo Mundo –de la Península Ibérica y España principalmente– a partir del descubrimiento-conquista que significó **Cristóbal Colón** (1451-1506).

Finalmente, en el trabajo publicado en la misma revista *ArtyHum* n.º 85 con el título “*La silla estilo campo argentina*”, que es una continuación de la publicación n.º 84 de la misma revista, se trabajó con la teoría del arte como paradigma teórico para explicar la tipología del diseño artesanal de la silla proto-racionalista de estilo campo (o estilo gaucho) en la República Argentina. En la revista *ArtyHum* n.º 84 (agosto de 2022), se habían sentado las bases e hipótesis de dicha investigación sobre la silla criolla de la República Argentina y sus relaciones con las colonias de la península Ibérica (las colonias de los Imperios español y portugués de 1790 que se asentaron desde América Central hasta América del Sur). Afectando tanto a la actual República de Brasil como a la República Argentina. El objetivo de este

trabajo, consistió en continuar aquel desarrollo explicando la tipología del diseño de la silla estilo campo (rural), de la República Argentina, apelando a las iconografías de las pinturas u obras de arte de uno de sus máximos representantes nacionales, el artista **Florencio Molina Campos** (1891-1959); de reconocida y legitimada trayectoria por su obra artístico-caricaturesca de la vida social del gaucho. Como se observa, en el contenido del desarrollo teórico, no deja de ser sorprendente que las ideas proto-racionales del diseño vernacular del mueble premoderno del gaucho, en la República Argentina –con su geometría minimalista y austera–, anticipan no solo al *Movimiento Moderno en Arquitectura* y diseño de muebles de Europa y la *Escuela de la Bauhaus* en Alemania (de principios del siglo XX). Sino que arrojan resultados y conclusiones hermenéuticas que asimilan el diseño de este mueble, de un modo etnográficamente análogo al comportamiento –en diseño de objetos– a otras culturas rurales y campestres como la comunidad Shakers en EE.UU.



Estas dos publicaciones *ArtyHum* n.º 84 y 85 se escribieron en co-autoría con el Mg. Arquitecto especialista en diseño de muebles de la UBA (Universidad de Buenos Aires) y alumno y profesor del posgrado de quien quizás fue el diseñador de muebles más famoso e importante de la República Argentina por su enorme trabajo y producción: Ph.D. Arq. **Ricardo Blanco** (1940-2017).

En esta continuación (Parte 3), de las publicaciones n.º 84 y 85 (centradas en Latinoamérica), se utilizarán conocimientos desarrollados en dichos trabajos y otros de las otras publicaciones n.º 71 y 73 (centradas en Europa). Así es como del Viejo y Nuevo Mundo se construirán nuevas categorías teórico-analíticas para un nuevo Marco Teórico para la tesis doctoral del Mg. Arq. Gastón Girod en el doctorado en diseño de la Universidad de Palermo.

**Jesús Vicente Patiño Puente** en *Historia del mueble hasta el siglo XIX* (2010) lo define muy bien a este mueble como un objeto o producto destinado a hacer la vida del hombre más fácil y cómoda. Otros autores como **Luis Feduchi** en *Historia del mueble* (1946)

y **Sigfried Giedion** en *La mecanización toma el mando* (1978) han realizado un profundo estudio sobre el mueble en general (incluidas las sillas).

Quizás ningún otro producto de diseño para el ámbito doméstico ha recibido tantas influencias culturales como el diseño del mueble para sentarse. Y aunque son variados los casos más famosos de la historia del diseño artesanal, que no serán tratados aquí por su complejidad artística, lo cierto es que no son productos típicos del diseño industrial. Aunque **Charlotte & Peter Fiell** (1997) sostienen que a pesar de los cambios producidos en la historia mundial (Revolución Industrial, etc.), la silla no ha variado en su esencia; esto está marcando, por otro lado, un problema epistemológico en la bibliografía de historia del diseño industrial que ha abandonado –académicamente– el estudio del diseño artesanal de muebles para dejarlo como un campo de estudio de la historia del arte.

Estas significaciones sociales y convenciones han sido tan complejas a lo largo de la historia, que los modos de sentarse, corresponden a una evolución histórica del campo de la cultura. No



son un fenómeno propio del siglo XX, vienen con anterioridad a los planteos del diseño moderno (luego de la Revolución Industrial). Incluso con anterioridad a la *Modernidad* (entendida en términos filosóficos) y del Movimiento Moderno en arquitectura y en el diseño de muebles. Esto ha sido tema de debate de artículos anteriores escritos por Anderson en diversas publicaciones.

### Introducción a la hipótesis.

El famoso arquitecto *Charles-Édouard Jeanneret-Gris* (1887-1965), más conocido como *Le Corbusier*. La frase famosa es: “*La maison est une machine à habiter*” (La casa es una máquina para vivir). Esta cita se extrae del libro “*Vers une architecture*”, publicado en 1923.

En este trabajo se sostiene que esta idea o concepto no es original de Le Corbusier, ya que se considera una paráfrasis al espíritu de la época (concepto del arquitecto Giedion) del teórico economista y filósofo Karl Marx, en su libro *El Capital* (Tomo I), Capítulo 13 cuando sostiene que:

*“Toda maquinaria un poco desarrollada se compone de tres partes sustancialmente distintas: el mecanismo de movimiento, el mecanismo de trasmisión y la máquina-herramienta o máquina de trabajo. La máquina motriz es la fuerza propulsora de todo el mecanismo. Esta máquina puede engendrar su propia fuerza motriz como hace la máquina de vapor, la máquina de aire caliente, la máquina electromagnética, etc., o recibir el impulso de una fuerza natural dispuesta al efecto, como la rueda hidráulica del salto de agua, las aspas del viento, etc. El mecanismo de trasmisión, compuesto por volantes, ejes, ruedas dentadas, espirales, fustes, cuerdas, correas, comunicaciones y artefactos de la más diversa especie, regula el movimiento, lo hace cambiar de forma cuando es necesario, transformándolo por ejemplo de perpendicular en circular, lo distribuye y transporta a la maquinaria instrumental. Estas dos partes del mecanismo que venimos describiendo tienen por función comunicar a la máquina-herramienta el movimiento por medio del cual ésta sujeta y modela el objeto trabajado.*”

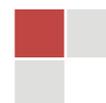


*De esta parte de la maquinaria, de la máquina–herramienta, es de donde arranca la revolución industrial del siglo XVIII. Y es aquí donde tiene todavía su diario punto de partida la transformación constante de la industria manual o manufacturera en industria mecanizada”.*

En efecto, fue en la “máquina herramienta” (o “máquina utensilio”) donde se originó la *Primera Revolución Industrial* en el siglo XVIII en Inglaterra. Dado que la publicación original de la teoría económica de Marx en alemán fue en 1867 (56 años antes de Le Corbusier), se puede inferir que hubo una influencia no intencionada de Marx sobre Le Corbusier respecto al concepto de “espíritu de la época”, tal como lo trató el historiador de la arquitectura Sigfried Giedion en su libro *Mechanization Takes Command* (La mecanización toma el mando), publicado en 1948. En esta obra, Giedion analiza cómo la mecanización influyó en la sociedad y la arquitectura, abordando el impacto de la tecnología en la cultura contemporánea.

La relación entre las ideas de Le Corbusier, Karl Marx y Sigfried Giedion refleja un diálogo sobre la modernidad y la industrialización. La frase de Le Corbusier se conecta con la influencia de la tecnología en la vida humana, ya presente en el pensamiento de Marx. Esta intertextualidad sugiere que muchas ideas arquitectónicas son reinterpretaciones de conceptos previos en un contexto histórico y cultural determinado. Aunque no hay evidencia concreta de que Le Corbusier haya leído a Sigfried Giedion (quien publicó su obra más influyente en 1948, cuando Le Corbusier ya había desarrollado muchas de sus ideas en 1923), ambos compartían un contexto intelectual similar. Sus obras reflejan preocupaciones comunes sobre la modernidad, la tecnología y la arquitectura.

Por lo tanto, se presupone que Le Corbusier –en línea con lo que Giedion sostenía– fue influenciado por el espíritu industrializador de su época. Giedion, al analizar la mecanización, proporciona un marco que posiblemente haya informado a Le Corbusier, subrayando la interconexión entre disciplinas y la importancia de entender



la arquitectura como un producto de su tiempo, en diálogo con la teoría económica de Marx, ya consolidada en ese momento.

Ceteris paribus; aquí se sostiene que “*la silla es una máquina-herramienta para-sentarse*”. En conclusión, considerar la silla como una “*máquina utensilio para sentarse*” permite explorar las interrelaciones entre diseño, funcionalidad y contexto social. Esta perspectiva resalta cómo los objetos cotidianos son productos de su tiempo, reflejando tanto la innovación tecnológica como la adaptación cultural, en un diálogo continuo que abarca las ideas de Le Corbusier, Marx y Giedion.

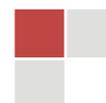
“*Si observamos un poco de cerca la máquina-herramienta, o sea, la verdadera máquina de trabajo, vemos reaparecer en ella, en rasgos generales, aunque a veces adopten una forma muy modificada, (...) Unas veces, la maquina no es, en conjunto, más que una nueva edición mecánica más o menos corregida del viejo instrumento manual, (...)*”.

Genial, Marx lo explica a la perfección en el este Capítulo 13 del Tomo I, de El Capital; aunque hay que ser honestos intelectualmente y decir

que se refiere a otro tipo de maquinarias como las máquinas de hilar y analiza tres (3) conceptos: la máquina-herramienta, el mecanismo de transmisión o engranajes, etcétera y el motor de la máquina a vapor. El motor de **James Watt** (1736-1819) de la primera máquina de hilar a vapor fue la *Spinning Mule*, inventada por **Samuel Crompton** en 1779, analizado por Marx.

Karl Marx analiza la *Spinning Mule* y otros tipos de maquinaria, abordando tres conceptos clave: la máquina-herramienta que se refiere al componente que realiza el trabajo, en este caso, el hilado del algodón. El mecanismo de transmisión se refiere a los elementos que permiten que la energía se transfiera del motor a la máquina-herramienta (incluye engranajes, poleas y otros mecanismos que transforman el movimiento del motor en movimiento útil para la máquina de hilar) y el motor de la máquina a vapor de James Watt. Esto fue un hito en la Primera Revolución Industrial de Inglaterra.

Le Corbusier describió la *Chaise Longue LC4* como una “máquina de reposo”, frase que refleja su enfoque funcionalista y su creencia en el diseño



como un medio para mejorar la calidad de vida. Le Corbusier habla de los muebles y su relación con el ser humano, destacando la importancia de la ergonomía y la funcionalidad en el diseño. Encapsula su visión de que los muebles deben ser diseñados con una finalidad específica y deben servir para mejorar el bienestar del usuario, como una máquina optimizada para el descanso; esta perspectiva es clave en su obra y se refleja en sus diseños.

### **Hipótesis.**

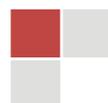
La analogía de las tres (3) partes que define Marx en *El Capital*, Tomo I, Capítulo 13, se puede explicar de la siguiente manera en el diseño de sillas o máquinas-herramientas para sentarse.

- En primer lugar, el motor o máquina motriz (que evidentemente no posee una silla, como sí lo tiene un automóvil o medio de transporte motorizado).

- En segundo lugar, el mecanismo de transmisión (que es “dinámico” en las máquinas industriales, como la caja de cambios y transmisión de un vehículo motorizado), y que en una silla es “estático”, refiriéndose a lo que podemos denominar “la estructura de

soporte” (eso que estudian los arquitectos, los ingenieros civiles y que los diseñadores industriales estudian como el chasis de un vehículo motorizado).

- Finalmente, y en tercer lugar, la máquina-herramienta: esta –también es una estructura– (como el carrozado de la industria del automóvil) que sostiene, soporta y contiene al ser humano, a la que podemos considerar como la máquina-herramienta propiamente dicha. Esto, la máquina-herramienta de la silla ha venido cambiando a lo largo del tiempo (junto con los materiales y tecnología) con todos los diseños famosos de sillas realizados por importantes diseñadores industriales, arquitectos y artistas. Esta idea coincide con las nociones de Marx sobre la máquina-herramienta, ya que en las sillas existe un diseño variado del respaldo y el asiento, que se manifiesta en diferentes formas, materiales, tamaños y lenguajes de diseño (que pareciera no tener fin por sus infinitas posibilidades de diseño); un ejemplo de esto se encuentra en el libro “The 1000 Chairs” (en español, “Las 1000 sillas”) publicado por *Charlotte & Peter Fiell* en 1997.



## Metodología.

Análisis multidimensional, dentro de un Marco Teórico híbrido de múltiples autores. Desde un punto de vista epistemológico, el texto propone una metodología de análisis cualitativa (hermenéutica) basada en el materialismo histórico marxista (como gran Teoría Económica). Una aclaración obvia, que resulta motivos de confusiones teóricas –por ignorancia o manipulación ideológica– es la confusión entre la teoría económica y la propuesta política (socialismo, marxismo, etc.).

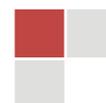
Cabe aclarar que, el materialismo histórico y la teoría económica de Marx, son principalmente herramientas de análisis para comprender el capitalismo y cómo evoluciona a lo largo de la historia. Se centran en observar las dinámicas económicas objetivas (propiedad, explotación, distribución de riqueza, etc.) que moldean las sociedades. Este enfoque es fundamentalmente científico y crítico, en el sentido de que busca entender cómo funcionan las economías y cómo surgen las contradicciones en los sistemas económicos, particularmente el capitalismo.

Por otro lado, el comunismo y el socialismo son propuestas normativas o ideológicas que buscan reemplazar el capitalismo con sistemas económicos y otros sociales y/o formas de gobierno no democráticas. Estas propuestas son interpretaciones políticas de los análisis de Marx y *Friedrich Engels* (1820-1895), pero no forman parte de su teoría económica *per se*.

Pero hay que diferenciar y no confundir una cosa (la teoría económica que es parte del análisis histórico económico del capitalismo en su nacimiento) con otras ideas políticas revolucionarias que no interesan en este documento (no son objeto de estudio).

## Desarrollo.

En su monumental obra *Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc* (1814-1879) desarrolla *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* (Diccionario razonado de la arquitectura francesa del siglo XI al siglo XVI), esta obra fue publicada entre 1854 y 1869 en diez volúmenes.



No solo analiza las características formales y estructurales de la arquitectura gótica, sino que también contextualiza estas obras en relación con la sociedad de la época.

Viollet-le-Duc sostiene que la arquitectura no puede ser entendida sin considerar las condiciones sociales, económicas y políticas que la influyeron. Para él, la arquitectura medieval es el resultado de un “Orden Social” específico que se manifestaba a través de las construcciones, reflejando los valores y la organización de la sociedad de ese tiempo. Su enfoque racionalista le permitió articular cómo las obras de la arquitectura gótica estaban íntimamente ligadas a la identidad cultural y social de la época medieval.

Este enfoque sociológico ha influido en muchos estudios posteriores sobre la relación entre arquitectura y sociedad, y su trabajo es considerado fundamental para entender la evolución de la crítica arquitectónica y la historia de la arquitectura.

En la obra de Eugène Viollet-le-Duc, la expresión *orden social* no se utiliza de manera explícita como un

término técnico; sin embargo, su concepto está implícito en su análisis. Viollet-le-Duc discute cómo la arquitectura gótica refleja y responde a las condiciones sociales, económicas y políticas de su tiempo, y esta idea puede interpretarse como una referencia a un *orden social*.

Su enfoque se centra en cómo las obras arquitectónicas son manifestaciones de la cultura y las estructuras sociales de la época medieval, sugiriendo que la arquitectura está intrínsecamente ligada a un contexto social específico. Aunque no emplea el término *orden social* de forma directa, sus argumentos sobre la relación entre la arquitectura y la sociedad son claros y forman parte fundamental de su análisis. En resumen, el concepto de *orden social* está presente en su obra, pero más como una noción subyacente que se puede inferir de su análisis sociológico de la arquitectura gótica.

Pero en la Tesis Doctoral de Anderson (2014) se ha utilizado la definición de *orden social* explícitamente con cierta analogía con el espíritu de la época de Giedion.



La relación entre el *orden social* en la obra de Eugène Viollet-le-Duc y el *espíritu de la época* de Sigfried Giedion se puede establecer a través de la interacción entre arquitectura, sociedad y cultura en diferentes contextos históricos; Viollet-le-Duc examina la arquitectura gótica como manifestación de las estructuras sociales y culturales de la Edad Media, sugiriendo que las obras arquitectónicas son reflejos de un *orden social* específico, donde la arquitectura no es solo diseño, sino que está vinculada a la organización social, creencias y valores de la época. Asimismo, Giedion en su obra *Space, Time and Architecture* (1941) –traducida como *Espacio, Tiempo y Arquitectura* en el año 1948–, habla del *espíritu de la época* (o *Zeitgeist*) como la influencia cultural y social que moldea las expresiones artísticas y arquitectónicas, abarcando no solo la arquitectura, sino también otras manifestaciones culturales, y reflejando cómo la tecnología, la filosofía y las condiciones sociales influyen en el diseño y la construcción. Ambos autores coinciden en que la arquitectura es un espejo de la sociedad y que, para entenderla, es necesario considerar el

contexto histórico y social en el que se desarrolla; Viollet-le-Duc enfatiza que el *orden social* define y limita las posibilidades arquitectónicas, mientras que Giedion señala que el *espíritu de la época* determina tendencias y estilos arquitectónicos. La obra de Viollet-le-Duc puede verse como un análisis enfocado en la historia y el contexto específico de la arquitectura medieval, mientras que Giedion ofrece una visión más amplia que abarca múltiples períodos y aspectos de la cultura moderna; sin embargo, ambos comparten la idea de que la arquitectura es inseparable de su contexto social y cultural, y que la comprensión de una época requiere el análisis de su *orden social* y su *espíritu*.

Bajo estos lineamientos se buscó y se encontró que este es el aporte teórico de este pequeño trabajo a la investigación en historia del diseño de muebles (no-industrial e industrial): producir pocas categorías teóricas para interpretar la complejidad estilística del diseño como resultado de tres categorías analíticas del *orden social* que determinaron –influenciaron– sobre cuatro tipos de estéticas aplicadas al diseño del mueble.



Al inicio, en trabajos anteriores, Anderson escribía que:

- *El Orden Social Feudal*: se relaciona con una *estética feudal-monacal* típica del mobiliario monacal, donde el mobiliario refleja la jerarquía y el poder de la Iglesia Católica (pero también existían muebles para los campesinos, aunque en menor medida y calidad). Los muebles de este periodo eran elaborados y representaban un estilo de vida aristocrático.

Ejemplo: Detalles sobre la silla de oración o silla de coro: Diseño y funcionalidad: Este tipo de silla a menudo presenta un diseño sencillo y robusto, con respaldo alto y brazos; se fabricaba generalmente en madera, mostrando un trabajo artesanal, con detalles tallados que podían incluir motivos religiosos. Uso: Estas sillas eran utilizadas por los monjes y miembros del clero durante las ceremonias religiosas y la oración, reflejando la importancia de la religión en la vida feudal y la jerarquía social de la Iglesia. Jerarquía: La silla de coro simbolizaba la autoridad y el estatus de los miembros de la comunidad religiosa; a menudo, las sillas más ornamentadas y elaboradas

eran reservadas para los altos clérigos, mientras que los miembros de menor rango utilizaban sillas más sencillas. Materiales: Se elaboraban con maderas duras como roble o pino, y podían estar adornadas con tapicerías que, aunque simples, eran de mayor calidad que las utilizadas por la población campesina.

Este tipo de mobiliario no solo ilustra la jerarquía y el poder de la Iglesia Católica en el periodo feudal, sino que también representa un estilo de vida aristocrático y la dedicación a la religión, elementos fundamentales de la sociedad feudal de la época.



Lámina 2. Imagen del Museo Nacional de Escultura, creado en 1842 como Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid (España). Esta silla de coro (circa 1497)

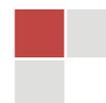
procedente de la Catedral Nueva de Plasencia, Provincia de Cáceres, Extremadura, España; está tallada en madera de nogal para el cuerpo alto del coro por Rodrigo Alemán. Fecha 16 de enero de 2018, Fuente del autor José Luis Filpo

Cabana. Es un claro ejemplo del El Orden Social Feudal que generó una estética feudal-monacal, silla de oración o silla de coro de una Iglesia católica. La silla de coro, como objeto de culto y oración, tiene una estrecha relación con las prácticas litúrgicas y monásticas de la época medieval dentro de la Iglesia católica.

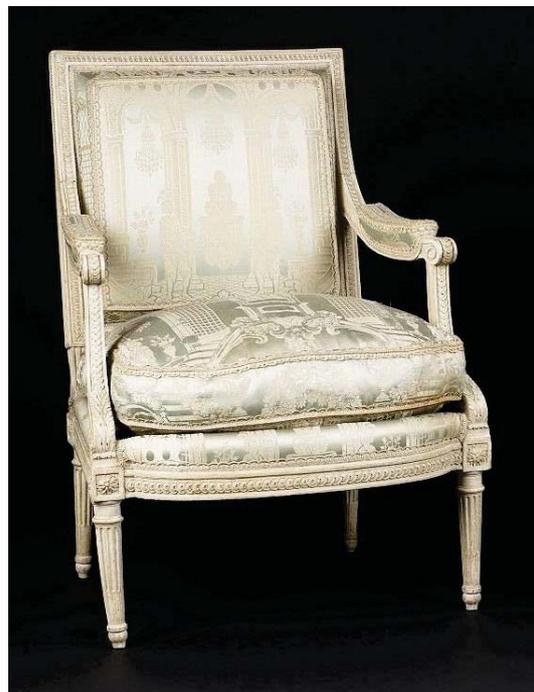
Durante el feudalismo, las instituciones eclesiásticas, como las catedrales y los monasterios, no solo cumplían una función religiosa, sino también social y política. La estructura de la Iglesia Católica estaba estrechamente vinculada a la organización feudal, en la que la jerarquía eclesiástica (obispo, clero, monjes) desempeñaba un papel central en la vida social y política. Aunque el sistema feudal comenzó a declinar en Europa durante los siglos XIV y XV, todavía era predominante a finales del siglo XV, especialmente en regiones como España. En ese momento, la organización social y política de la mayoría de los territorios europeos, incluida España, seguía estructurada según las bases del feudalismo. El feudalismo se caracterizaba por la jerarquía social (reyes, nobles, clérigos, campesinos), el dominio de tierras por parte de la nobleza y la iglesia, y las relaciones de vasallaje entre los señores y sus vasallos. En 1497, España aún mantenía estas características, especialmente en la vida rural y en muchas de sus instituciones, incluidas las eclesiásticas.

- El Orden Social Absolutista-Monárquico: En este contexto, se deriva una estética cortesana-monárquica (1643-1789) típica del Ancien Régime asociado a las monarquías absolutistas de la corte de Luis XIV y su Palacio de Versalles (lo que reflejaba opulencia) incorporando el simbolismo del poder real, con elementos decorativos que simbolizaban la autoridad de la monarquía, donde el mobiliario también refleja la opulencia y el poder de la monarquía como lo fueron el barroco y el Rococó.

Ejemplo: *Estilo Luis XIV* (1643-1715): Este estilo, también conocido como estilo barroco francés, refleja la opulencia y la autoridad de la monarquía absolutista; las sillas de esta época, como la silla de brazos y la silla bergère, se caracterizan por sus formas robustas, tallas ornamentales y el uso de materiales lujosos como la madera dorada y tapicerías ricas; los diseños suelen incorporar motivos decorativos como hojas de acanto y elementos simbólicos que exaltan el poder del rey. *Estilo Luis XV* (1715-1774): Conocido como el estilo rococó, este periodo se caracteriza por una mayor ligereza y elegancia en el diseño; las sillas, como



la silla Cabriolet, presentan formas curvilíneas, asientos con suamar integrados con patrones florales y acabados delicados; la decoración es más exuberante, pero menos rígida que en el período anterior, reflejando la influencia de la naturaleza y la intimidad de la vida en la corte; el uso de madera pintada y dorada también es común. *Estilo Luis XVI* (1774-1792): Este estilo es una respuesta al rococó y se inspira en la antigüedad clásica; las sillas, como la silla medallón y la silla de escritorio, presentan líneas más rectas y una estructura más austera; se utilizan motivos neoclásicos, como columnas y guirnaldas, y los materiales incluyen madera clara y tapicerías más sobrias; este estilo refleja una búsqueda de equilibrio y armonía, alineándose con los ideales de la Ilustración y una crítica a la opulencia del pasado. En conjunto, estos estilos no solo reflejan las tendencias estéticas de sus épocas, sino también la evolución del mobiliario en relación con el poder y el orden social de la monarquía absolutista en Francia.



*Lámina 3. Silla de madera de haya creada en el estilo Neoclásico por el fabricante de muebles francés Georges Jacob, fecha: entre 1780 y 1785, madera de haya pintada con tapizado moderno. Ejemplo del El Orden Social Absolutista-Monárquico que generó una estética cortesana-monárquico, silla Luis XVI. Georges Jacob fue un reconocido fabricante de muebles durante el reinado de Luis XVI en Francia, y sus obras son representativas de la transición entre el estilo rococó y el neoclásico, estilos que fueron muy populares en la corte francesa durante ese período; reflejaba una estética vinculada a la nobleza y la corte monárquica, diseñada para expresar la grandeza y el poder del absolutismo. Las sillas de estilo Luis XVI, como las que Jacob creaba, eran parte de este entorno cortesano, con un diseño sobrio pero elegante, que simbolizaba el poder y el orden jerárquico de la monarquía.*

Sabemos por la Hipótesis n.º 1 o hipótesis premoderna: La hipótesis n.º 1 sobre el diseño de objetos premodernos sostiene que, en este contexto, *lo-bello* (*aptum*) es igual a *lo-verdadero* (*verum*), y *lo-útil* (*utile*) es igual a *lo-bueno* (*bonum*). Esto implica que, en los objetos de diseño premodernos, la utilidad funcional y la belleza estética estaban unificadas, es decir, *lo-bello* (lo estético), *lo-útil* (lo lógico) y *lo-bueno* (lo ético) se consideraban equivalentes. En estos objetos, la utilidad funcional y la simbología estética se encontraban integradas, lo que significaba que el *valor-de-uso* era tanto funcional como estético y ético, una unificación basada en métodos de producción artesanales y vernaculares, donde la belleza y la utilidad se complementaban mutuamente.

El *valor-de-uso* en este contexto se entiende como una unidad de lo útil, lo bello y lo bueno. Los objetos de diseño premodernos integraban funcionalidad, estética y ética, de modo que un objeto era considerado bello porque era útil y cumplía con un propósito ético. Este enfoque también destacaba un *valor-de-signo-estético*, intrínsecamente ligado al *valor-de-uso*,

donde la estética no se separaba de la funcionalidad. Un objeto bello era funcional y simbólico, reforzando su valor en la comunidad.

Además, existía un *valor-de-uso-simbólico*, que se refería a la capacidad de un objeto para representar significados culturales o ceremoniales. Los objetos no solo cumplían funciones prácticas, sino que también tenían un significado simbólico que fortalecía su valor social. En este marco premoderno, no existía el *valor-de-cambio* capitalista, ya que los objetos eran valorados por su función, belleza y significado en la sociedad, y no por su capacidad de ser intercambiados en el mercado.

- *El Orden Social Liberal:* Estudios más recientes posibilitaron el ajuste de este concepto que en el pasado –formulado por Anderson– se pensaba como una doble estética; y terminaron, tiempo más tarde, desarrollándose como una triple estética: (a) *no-moderna* (1789-1928) típica de los muebles artesanales del siglo XVII y XIX, (b) *moderna* (1928-1959) típica de los muebles del siglo XX y (c) *posmoderna* (1960-2024).

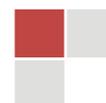


Profundizando, (a) la estética burguesa no-moderna manufacturera (1789-1914), este período mencionado abarca desde la *Revolución Francesa* en Europa, hasta la víspera de la *Primera Guerra Mundial* (1914), un tiempo de cambios radicales en todos los aspectos de la sociedad, incluida la estética y el diseño.

Incluye la producción de muebles que son aun predominantemente artesanales, lo que significa que no se basan en la producción en masa ni en las técnicas industriales que se desarrollaron más tarde, como las utilizadas en la producción fordista; el mobiliario de este periodo refleja una transición entre el estilo clásico, con sus características ornamentales y simétricas, y el Modernismo (*Art Nouveau*, *Futurismo*, *Cubismo*, *Constructivismo*, *Suprematismo* y el *Funcionalismo*), que comenzaría a tomar forma a finales del siglo XIX y principios del XX. Dichos muebles de la estética burguesa no-moderna están marcados por un enfoque en la artesanía y el detalle, con elementos decorativos elaborados en contraste con lo que posteriormente sería la producción en masa.

Es necesario aclarar que, durante gran parte del siglo XIX, el trabajo artesanal seguía siendo importante en la producción de muebles. Sin embargo, es crucial destacar que la Revolución Industrial, que comenzó a finales del siglo XVIII y se desarrolló a lo largo del siglo XIX, trajo consigo cambios significativos en los métodos de producción. Aunque muchas piezas de mobiliario seguían siendo elaboradas de manera artesanal, la industrialización comenzó a impactar la producción a medida que avanzaba el siglo. Esto se tradujo en la introducción de técnicas de producción en masa, el uso de maquinaria y la estandarización de diseños, especialmente para muebles más accesibles destinados a la clase trabajadora. Por lo tanto, es importante aclarar que, aunque el trabajo artesanal era relevante, la industrialización estaba empezando a transformar el panorama del diseño de muebles, lo que creó una coexistencia de técnicas tradicionales (artesanales) y nuevas (industriales).

A lo largo de la historia, el diseño ha mantenido una relación estrecha con la artesanía, aunque este lazo ha sido subestimado en varias



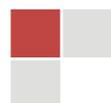
ocasiones, relegando el papel fundamental del artesano en el desarrollo cultural y social. Este vínculo ha sido dialéctico, con momentos de convergencia y otros de distanciamiento. Sin embargo, dicha interacción ha demostrado ser fructífera, especialmente en América Latina, donde la producción artesanal sigue desempeñando un papel esencial en las economías locales, en contraste con los países industrializados donde ha sido reemplazada por la producción masiva.

El diseño contemporáneo ha heredado principios clave de la artesanía, como el uso consciente de los materiales, las tecnologías aplicadas y el valor estético. *William Morris* (1834-1896), uno de los pioneros en defender la ética artesanal dentro de la producción industrial, sostenía que “*nada que no cause placer tanto al productor como al usuario debe fabricarse, y ese placer de fabricar ha de producir arte en manos del trabajador*”. Esta afirmación, extraída de su ensayo *El arte bajo la plutocracia* (incluido en *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir*), subraya la importancia del disfrute y la satisfacción en el proceso creativo.

Por otro lado, *Henry van de Velde* (1863-1957) también reconocía la necesidad de adaptar los métodos artesanales a las nuevas formas de producción industrial, evidenciando el esfuerzo constante por integrar tradición y modernidad en la evolución del diseño.

Sabemos por la Hipótesis n.º 2 o hipótesis moderna: La hipótesis n.º 2 sobre el diseño de productos modernos sostiene que existe una separación entre *lo-bello* (lo estético o subjetivo), *lo-bueno* (lo ético) y *lo-útil* (lo lógico u objetivo). En este contexto, la *belleza-adherente-kantiana* se considera puramente subjetiva y ornamental, desligada de la lógica, mientras que *lo-útil-kantiano* es visto como puramente objetivo y racional, enfocado en la utilidad. Esta separación refleja una dialéctica *cartesiana-kantiana*, donde el *valor-de-uso-funcional-llovetiano* se fragmenta o aliena de la *belleza-adherente-kantiana*.

En el capitalismo industrial, surge el *valor-de-cambio-signo* o *estético-simbólico-socioeconómico-llovetiano*, asociado a objetos de diseño producidos industrialmente mediante métodos taylorfordistas. Así, el *valor-de-uso* en



la modernidad se fragmenta, separando *lo-útil de lo-bello y lo-bueno*. Los objetos son diseñados con un enfoque prioritario en la funcionalidad, mientras que la estética pasa a ser ornamental y secundaria.

El *valor-de-signo-estético* o *valor-de-uso-esteticista*, se convierte en un elemento puramente subjetivo y decorativo, visto como un añadido al objeto, pero no esencial para su funcionalidad. El *valor-de-uso-simbólico* también se fragmenta, asociándose más con el estatus social y el consumo capitalista que con su significado cultural intrínseco.

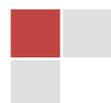
El *valor-de-cambio* se vuelve central en la modernidad, ya que los objetos son producidos en serie y transformados en mercancías dentro del contexto del capitalismo industrial. Este valor se vincula al intercambio económico y la capacidad de un objeto para ser comercializado o vendido, priorizando su valor de mercado sobre otros aspectos como la estética o la funcionalidad.

Ejemplo: la silla Thonet 14, también conocida como la silla bistró o la silla de café, es un excelente

ejemplo que ilustra la transición entre la producción artesanal y la industrialización en el diseño de muebles de esta época. Diseñada por **Michael Thonet** (1796-1871) en Austria en 1859. Posee una lógica racional, que no es racionalista.

La silla Thonet n.º 14 posee una lógica racional, pero no es racionalista, de manera similar a los principios del Movimiento Moderno en arquitectura y diseño, como en la Bauhaus. Thonet utilizó métodos que maximizaban la eficiencia, como la estandarización de piezas y la división del trabajo; esto refleja un enfoque racional en la organización de la producción para obtener mejores resultados. La silla fue concebida para ser cómoda y práctica, priorizando la funcionalidad; esta atención a las necesidades del usuario indica un enfoque racional, donde el diseño responde a criterios de utilidad.

Además, Thonet aplicó técnicas avanzadas, como el doblado de madera, lo que demuestra una comprensión lógica de los materiales y sus propiedades; esta innovación apunta a un diseño basado en la lógica y la efectividad. A diferencia del



racionalismo, que busca verdades universales, la lógica de Thonet se adapta a las necesidades específicas del mercado y los consumidores; su diseño responde a un contexto social y cultural concreto, sin depender de principios abstractos. Thonet también tenía en cuenta la interacción del usuario con el objeto, lo que se aleja del racionalismo, que a menudo ignora aspectos emocionales y subjetivos en favor de un enfoque puramente lógico. La silla Thonet n.º 14 permite cierta personalización y adaptación, lo que implica una respuesta a las condiciones cambiantes del entorno; el racionalismo tiende a ser más rígido en sus postulados y teorías. Al igual que Thonet, el Movimiento Moderno y la Bauhaus se centraron en la funcionalidad, la simplicidad y la utilización de nuevos materiales, buscando soluciones prácticas y estéticamente agradables; sin embargo, el Movimiento Moderno a menudo se asocia más con un enfoque racionalista, ya que buscaba principios universales y normativos en el diseño, mientras que Thonet se centró en soluciones más prácticas y contextuales, no encerradas en un sistema filosófico rígido.

En resumen, la silla Thonet n.º 14 ejemplifica una lógica racional a través de su eficiencia y funcionalidad, pero no es racionalista porque se basa en un enfoque práctico y contextualizado, priorizando la experiencia del usuario y adaptándose a sus necesidades específicas.

Se puede decir que el Movimiento Moderno en arquitectura y diseño de muebles, como el promovido por la Bauhaus, tiene elementos racionalistas. Esto se debe a varias razones: la búsqueda de principios universales; el Movimiento Moderno se basó en la idea de que el diseño debería seguir principios universales de funcionalidad y estética; este enfoque busca verdades que se aplican de manera general a todos los contextos, lo que se alinea con el racionalismo. En segundo lugar, el uso de la razón y la lógica; los diseñadores de la Bauhaus aplicaron métodos lógicos en el proceso de diseño, enfatizando la importancia de la razón en la creación de objetos funcionales y estéticamente agradables; esto refleja la creencia racionalista de que la razón puede guiar el diseño hacia la verdad y la belleza. Además, se observa la estandarización y



funcionalidad; el Movimiento Moderno abogó por la estandarización y la producción en serie, buscando crear muebles y espacios que fueran accesibles y funcionales para todos; este enfoque racionalizado contrasta con el diseño más subjetivo y personal de épocas anteriores. Por último, el desdén por lo ornamental; los racionalistas en la Bauhaus rechazaron la ornamentación innecesaria, promoviendo formas simples y funcionales; esta simplificación se basa en la idea de que el diseño debe servir un propósito lógico y práctico. En conclusión, aunque el Movimiento Moderno y la Bauhaus también se enfocan en la experiencia del usuario y el contexto, sus principios y métodos reflejan una fuerte influencia racionalista, buscando verdades universales en el diseño y la construcción que trascienden lo particular; esto establece una conexión entre la lógica racional y la filosofía del diseño de esa época.

Una cuestión es el uso lógico y racional del diseño en un objeto (con ciertos grados de libertad), otra cuestión es el abuso racionalista como único modo de alcanzar la verdad estética.

En efecto la manufactura, según Marx, Capítulo 12 del Tomo I de *El Capital*, va desde 1550 hasta 1789, si la Revolución Francesa se produce en 1789 cuando se estaba abandonando la manufactura y estaba naciendo la industrialización masiva, la silla Thonet n.º 14 es un diseño de sillas manufacturero, incipientemente industrial (no fordista). La silla Thonet n.º 14 se considera un diseño incipientemente industrial, aunque todavía refleja características de la manufactura. Thonet utilizó técnicas de producción en serie que estaban en la transición entre la manufactura tradicional y la industrialización masiva, pero no alcanzaba el nivel de automatización y estandarización del fordismo que se desarrollaría posteriormente en 1908 y 1920.

La manufactura, según Marx, es un modo de producción que surge con la revolución industrial y se caracteriza por la división del trabajo y la utilización de herramientas más complejas en comparación con la artesanía. En la manufactura, un proceso de producción se descompone en varias etapas, y cada trabajador se especializa en una tarea específica. Esto



permite una mayor eficiencia y producción en masa (que todavía no es fordista).

La manufactura se refiere a un sistema de producción que surge en la Revolución Industrial, donde se implementa la división del trabajo; en la manufactura, los trabajadores se especializan en tareas específicas, pero el proceso aún puede implicar un nivel considerable de habilidad manual (como la artesanía). Por otro lado, la artesanía se basa en el trabajo manual y la habilidad individual del artesano, quien controla todo el proceso de producción de un bien. En la artesanía, cada producto es único y refleja la creatividad del productor, mientras que en la manufactura los productos son más homogéneos y producidos en grandes cantidades. En resumen, la principal diferencia radica en la organización del trabajo: la manufactura se caracteriza por la división del trabajo y la producción en serie, mientras que la artesanía se centra en el trabajo individual y la producción personalizada.

La silla Thonet n.º 14, se estima que se han producido más de 50 millones de unidades desde su lanzamiento, convirtiéndola en una de las sillas más producidas de la historia. En cuanto a su relación con el período, es emblemática por ser una de las primeras sillas producidas utilizando técnicas de producción en masa, lo que refleja la industrialización que comenzaba a impactar la fabricación de muebles en el siglo XIX, y su diseño y construcción permitieron que se produjera de manera más eficiente, facilitando su difusión en cafés y restaurantes; a pesar de su producción en masa, la silla también conservó aspectos artesanales en su diseño, como la curvatura de la madera lograda mediante un proceso de vapor, lo que muestra la coexistencia de métodos tradicionales y nuevos, como Girod menciona en su análisis; además, combina funcionalidad y estética, elementos clave que se empezarían a valorar en el modernismo, y su diseño ligero y apilable la hace adecuada para el uso comercial, alineándose con la idea de que el mobiliario debía ser accesible y práctico.



En resumen, la silla Thonet n. 14 ejemplifica cómo la Revolución Industrial comenzó a transformar el diseño de muebles, integrando tanto la producción artesanal como las nuevas técnicas industriales por eso es una estética burguesa (industrial) no-moderna (no Bauhaus, no fordista).

Pero Thonet utiliza métodos racionales para la producción en serie, aunque no sea fordista, inaugura la manufactura en masa, superior a la artesanía baja escala productiva, casi de piezas únicas), pero inferior al fordismo y su escala productiva (altas series o unidades fabricadas).

La producción en serie de Thonet, aunque no se adscribe estrictamente al modelo fordista, representa un punto crucial en la evolución de la manufactura. Su enfoque se basa en varios métodos racionales que lo diferencian tanto de la artesanía tradicional como de la producción en masa fordista. Thonet desarrolló un sistema de producción que utilizaba piezas estandarizadas, lo que permitió la fabricación de muebles que podían ensamblarse de manera eficiente, reduciendo el tiempo de producción y aumentando la consistencia del

producto final; en lugar de un único artesano que creaba una pieza completa, implementó una división del trabajo donde diferentes operarios se encargaban de tareas específicas, aumentando así la productividad y facilitando la formación de los trabajadores; la utilización de madera contrachapada y técnicas de doblado de la madera permitió la creación de formas estéticamente agradables y estructuralmente eficientes, contribuyendo a una reducción de costos y un aumento en la producción.

A diferencia de la producción artesanal, donde cada pieza es única y requiere mucho tiempo, la producción de Thonet garantizaba un nivel de calidad y diseño constante en cada unidad, esencial para satisfacer una demanda creciente; al racionalizar el proceso, Thonet pudo ofrecer productos de diseño a precios más accesibles, democratizando el acceso a muebles de calidad.

Aunque pudo producir en serie, su escala era menor en comparación con el modelo fordista, que optimizaba aún más la producción en masa a través de líneas de ensamblaje y un enfoque casi mecánico, y no utilizaba la misma

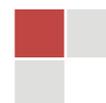


automatización intensiva; además, la producción de Thonet permitía cierta flexibilidad en el diseño, algo que el fordismo buscaba minimizar para maximizar la eficiencia, manteniendo un enfoque en la estética y la funcionalidad de sus muebles.

En conclusión, la contribución de Thonet al concepto de producción en serie se sitúa en un terreno intermedio entre la artesanía y el fordismo; sus métodos racionales permitieron una producción más eficiente que la artesanía tradicional, al tiempo que sentaron las bases para desarrollos posteriores en la manufactura en masa, siendo un testimonio de cómo la innovación en procesos puede transformar la industria del diseño y la producción de muebles.



*Lámina 4. Michael Thonet, Konsumstuhl Nr. 14, fecha de foto de 1982, Autor de la imagen Holger Ellgaard. Esta Silla Thonet n.º 14 del año 1859, claro ejemplo del Orden Social Liberal que generó una estética no-moderna (1789-1928). Michael Thonet fue el diseñador de la famosa silla número 14, también conocida como la “silla Vienesa”, esta silla fue creada en 1859, y es un diseño icónico que utilizó la técnica de curvado de madera para producir muebles livianos, resistentes y económicos. La silla se convirtió en un símbolo del diseño industrial en el siglo XIX. El diseño de la silla n.º 14 de Thonet puede entenderse como parte de un diseño industrial de finales del siglo XIX que, aunque no es moderno en el sentido estricto, puede considerarse un precursor de las formas más funcionalistas que llegaron con el modernismo.*



La (b) *estética burguesa moderna* (1914-1959) es una etapa es significativa por el impacto de movimientos como la Bauhaus, que introdujeron una ruptura con el estilo decorativo del pasado. La estética burguesa moderna se caracteriza por la funcionalidad, la simplicidad y el uso de materiales innovadores. Los muebles de la Bauhaus, por ejemplo, integran diseño y funcionalidad, abandonando las ornamentaciones excesivas en favor de líneas limpias y estructuras prácticas. En este periodo, se promueve la idea de que el diseño debe ser accesible y funcional para el ciudadano común, reflejando así los valores de la clase media en expansión.

Este mobiliario moderno también se asocia con la producción industrial, lo que permitió una mayor difusión y democratización del diseño. Esta etapa ya implica utilizar métodos fordistas de producción.

Ejemplo: La silla *Eames DSW* (Dining Side Chair Wood) y la *Stacking Chair Eames* son ejemplos emblemáticos de la estética burguesa moderna, que ilustran la funcionalidad, la simplicidad y la producción en masa que caracterizan este período.

La silla Eames DSW fue diseñada por *Charles Eames* y *Ray Eames* en 1950, en Estados Unidos, y se estima que se han producido más de 15 millones de unidades, convirtiéndola en una de las sillas más icónicas del diseño moderno. Por otro lado, la *Stacking Chair Eames* fue diseñada por Charles Eames en 1952, también en Estados Unidos, y aunque no hay cifras exactas, se estima que se han producido varios millones de estas sillas, lo que refleja su popularidad y uso en una variedad de entornos. Ambas sillas reflejan los principios de la Bauhaus, enfatizando la simplicidad en el diseño, la funcionalidad y el uso de materiales innovadores como el plástico y la madera contrachapada. Su producción en masa permitió que estos muebles se hicieran accesibles al ciudadano común, alineándose con los valores de la clase media en expansión y demostrando cómo el diseño industrial comenzó a democratizar el acceso a piezas de mobiliario de calidad. Estas sillas son ejemplos perfectos de cómo la estética burguesa moderna combinó la tradición artesanal con la innovación industrial.



La manufactura y la producción en masa fordista son conceptos distintos, aunque ambos implican una cierta organización del trabajo. La manufactura se refiere a un sistema de producción que surge en la Revolución Industrial, donde se implementa la división del trabajo; en la manufactura, los trabajadores se especializan en tareas específicas, pero el proceso aún puede implicar un nivel considerable de habilidad manual. La producción es más eficiente que en la artesanía, pero no necesariamente es completamente mecanizada. Por otro lado, la producción en masa (fordista), desarrollada por Henry Ford a principios del siglo XX, lleva la división del trabajo y la eficiencia a un nuevo nivel, utilizando líneas de ensamblaje y maquinaria avanzada. En este sistema, los productos se fabrican en grandes volúmenes con un enfoque en la estandarización y la reducción de costos; los trabajadores realizan tareas muy específicas y repetitivas, lo que limita su habilidad para ejercer creatividad o control sobre el proceso. En resumen, mientras que la manufactura se basa en la división del trabajo con un enfoque

en la especialización, la producción fordista eleva esta idea mediante la automatización y la producción en serie a gran escala.



*Lámina 5. Eames Plastic Chair de 1950, autor de la imagen Rama. La silla Eames Plastic Chair es análoga a la Stacking Chair de Eames de 1955, claro ejemplo del Orden Social Liberal que generó una estética moderna (1914-1959).*

*La afirmación es correcta en términos generales, con algunos matices importantes: la Eames Plastic Chair (1950) y la Stacking Chair de Eames (1955) fueron diseñadas por Charles y Ray Eames y son análogas porque comparten la misma carcasa ergonómica moldeada en materiales modernos, como fibra de vidrio y plástico; representan la idea de producción industrial en masa y la funcionalidad característica del diseño moderno; y son un símbolo del avance tecnológico aplicado al mobiliario de la época. La principal diferencia entre ellas es funcional: la Eames Plastic Chair no era apilable y tenía*



*bases diversas, mientras que la Stacking Chair fue diseñada específicamente para apilarse, ofreciendo una solución práctica para espacios colectivos. Ambas sillas son claras expresiones del Orden Social Liberal surgido durante el proceso de industrialización y consolidación de la sociedad de consumo en el siglo XX.*

La (c) *estética burguesa posmoderna (1960-2024)* surge como respuesta a los principios del modernismo, incorporando la pluralidad de estilos y la ironía en el diseño. Este periodo se caracteriza por una mezcla de influencias y una inclinación hacia la personalización, donde se busca romper las barreras de lo que se considera buena o mala estética. Los diseñadores posmodernos, como **Philippe Starck** y **Ettore Sottsass** (1917-2007) experimentan con formas, colores y materiales no convencionales, creando muebles que a menudo desafían las normas tradicionales y promueven un enfoque más lúdico y ecléctico. Este enfoque permite una mayor expresión individual, reflejando la diversidad de la sociedad contemporánea.

Sabemos por la Hipótesis n.º 3 o hipótesis posmoderna: aquí se sostiene que el diseño de objetos posmodernos sugiere que en este contexto se requiere recurrir a otros autores para ampliar las categorías analíticas. En la posmodernidad, se observa una unificación simulada (*simulación-baudrillardiana*) y un juego irónico (*lúdico-lyotardiano*) con la racionalidad moderna, lo que implica que los objetos de diseño posmodernos son fabricados mediante una mezcla de métodos artesanales, semi-industriales e industriales, a veces post-taylorfordistas. Esta hipótesis indica que la posmodernidad recupera la unión premoderna fragmentada por el pensamiento moderno, pero lo hace desde una perspectiva moderna, reconociendo que el pasado se convierte en un simulacro del presente.

El *antilogoscentrismo-derridaniano*, basado en la crítica de **Jacques Derrida** (1930-2004) a la centralidad de la razón en el pensamiento moderno, implica una ruptura con las estructuras tradicionales, sugiriendo que en la posmodernidad se juega irónicamente con la lógica y la razón. Esto conlleva una fragmentación

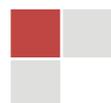


y falta de unificación en el diseño, que enfatiza la pluralidad y la heterogeneidad, integrando diversas influencias y métodos.

En este contexto, el *valor-de-uso* posmoderno es más complejo y plural. Los objetos pueden tener múltiples funciones y significados, y la funcionalidad no es la única medida de su valor. El *valor-de-signo-estético* se reinterpreta en un marco donde la estética puede ser tanto funcional como simbólica, entrelazándose sin necesidad de una unificación clara, lo que permite una diversidad de interpretaciones.

El *valor-de-uso-simbólico* se amplía para abarcar una variedad de significados culturales y sociales, donde los objetos son vistos como símbolos de identidad, estatus o pertenencia. Aunque el *valor-de-cambio* sigue siendo relevante, en la posmodernidad se cuestiona su primacía, al considerar los objetos tanto como mercancías como elementos de consumo cultural, operando en un contexto de pluralidad y diversidad que trasciende su valor económico.

Ejemplo: La silla *Ghost* de Philippe Starck es un ejemplo emblemático de esta estética: autor: Philippe Starck, Francia, año 2002, material: acrílico transparente, lo que le da un aspecto casi etéreo y la hace adecuada para una variedad de entornos decorativos, unidades producidas: si bien no hay cifras exactas, se estima que se han producido varios millones de unidades, convirtiéndola en un ícono del diseño contemporáneo. Conceptos importantes de la silla Ghost: diseño y funcionalidad: la silla combina un diseño clásico, inspirado en las formas de muebles antiguos, con un material moderno y una estética minimalista, lo que refleja el enfoque ecléctico y experimental del posmodernismo; transparencia y versatilidad: su material acrílico transparente permite que se integre en diversos ambientes, rompiendo las barreras de la percepción tradicional de los muebles, que suelen ser opacos y pesados; accesibilidad: a pesar de su diseño distintivo, la silla Ghost se ha producido en grandes cantidades, haciéndola accesible para el público en general, lo que refleja la democratización del diseño; en resumen, la silla Ghost es un claro

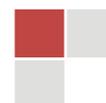


ejemplo de cómo la estética burguesa posmoderna desafía las normas del diseño tradicional y promueve la diversidad y la innovación.



*Lámina 5. Chaise Louis Ghost transparente de Philippe Starck para la marca Kartell, fotografía de 2024 del autor Lucie Starck. La Ghost de Philippe Starck del año 2002, claro ejemplo del Orden Social Liberal que generó una estética posmoderna (1960-2024). Es una pieza icónica del diseño contemporáneo, conocida por su estructura transparente y su reinterpretación del estilo clásico del siglo XVIII, específicamente el diseño de la silla Luis XVI.*

*Lucie Starck es una fotógrafa que ha trabajado con Philippe Starck en diversas ocasiones (autorizando su uso libre), Lucie Starck ha estado involucrada en proyectos visuales relacionados con el trabajo de su esposo, Philippe Starck. Respecto a la estética posmoderna (1960-2024), el diseño de la Louis Ghost de Philippe Starck, aunque pertenece al siglo XXI, puede considerarse parte de la estética posmoderna por varias razones. Reinterpretación de lo clásico, la silla toma un estilo tradicional (Luis XVI) y lo transforma mediante el uso de materiales modernos (plástico transparente) y un enfoque irónico; estilo y humor (la posmodernidad se caracteriza por una actitud irónica y ecléctica, combinando elementos de distintas épocas y estilos). La silla Louis Ghost encarna muchas características de la posmodernidad, como el eclecticismo, la ironicidad y la reinterpretación de lo histórico; fue diseñada en un contexto influido por el pensamiento posmoderno (especialmente a partir de los años 80 y 90), que buscaba romper con las estrictas normas del modernismo y ofrecer una mayor libertad en la mezcla de estilos y enfoques.*



## Conclusiones.

Es preciso aclarar que el materialismo histórico y la teoría económica marxista constituyen, ante todo, sofisticadas herramientas de análisis destinadas a desentrañar la naturaleza del capitalismo y su evolución a lo largo de la historia. Dicho enfoque se erige sobre una base rigurosamente científica y crítica, orientada a la comprensión de las dinámicas económicas objetivas que configuran las sociedades: la propiedad de los medios de producción, la explotación del trabajo asalariado y la distribución de la riqueza, entre otros factores esenciales. Estas categorías económicas no son meramente descriptivas, sino que permiten discernir las contradicciones internas que subyacen en el sistema capitalista, facilitando así una lectura profunda de sus crisis cíclicas y de sus tendencias hacia la concentración del capital y el aumento de la desigualdad<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> En contraposición, el comunismo y el socialismo, en sus diversas acepciones, representan proyectos normativos y sistemas ideológicos que aspiran a sustituir el capitalismo por otros modos de organización económica y social. Estos sistemas, en algunos casos, proponen formas de gobierno autoritarias y no democráticas, lo que los sitúa en un ámbito político distante del análisis económico estrictamente marxista. Aunque tales propuestas ideológicas se inspiran en la crítica

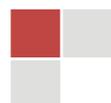
La frase idea de la silla como *máquina-herramienta para-sentarse* a través de la premodernidad, modernidad y posmodernidad se relaciona con una interpretación multidimensional de la evolución de la silla a lo largo de diferentes periodos históricos, usando conceptos de Karl Marx y otros teóricos sobre el diseño y su relación con el contexto económico y social.

En la premodernidad, la silla no era solo un objeto funcional, sino un símbolo de poder y jerarquía, especialmente en entornos religiosos y aristocráticos. La función de la silla estaba unida a su simbolismo, como un objeto de culto. Esta etapa unificaba *lo-bello, lo-útil y lo-bueno*, integrando la función, la estética y el valor ético.

En la modernidad, influenciada por la Revolución Industrial, la silla comenzó a separarse de su simbolismo. Se fragmentó el valor estético de su funcionalidad, priorizando la producción en masa y la utilidad, ejemplificada en diseños como la silla Thonet n.º 14. Aquí, la silla se convierte en un producto accesible para la nueva

---

que Karl Marx y Friedrich Engels elaboraron respecto al capitalismo, no constituyen parte integrante de su teoría económica en sentido estricto, sino que son interpretaciones políticas derivadas de aquella.



clase burguesa, destacando su valor de cambio en un mercado capitalista.

Finalmente, en la posmodernidad, la silla retoma un carácter simbólico y juega irónicamente con las normas modernas. Diseños como la silla Ghost de Philippe Starck desafían la funcionalidad estricta, convirtiéndose en manifestaciones estéticas que critican las convenciones del pasado. Aquí, la silla vuelve a ser una *máquina-herramienta*, pero con un enfoque en la diversidad de estilos, significados y usos que trascienden su simple función.

Por tanto, es imperativo realizar una distinción clara y precisa entre, por un lado, la teoría económica marxista, que se enmarca en un análisis riguroso de las estructuras económicas del capitalismo y, por otro, las propuestas políticas revolucionarias que emanan de su crítica. Estas últimas, tales como el comunismo y sus variantes de socialismo, no son objeto de interés en el presente documento y, por tanto, no deben ser confundidas con la teoría económica marxista, la cual se centra en explicar el surgimiento y desarrollo del capitalismo desde una perspectiva histórica y materialista, sin implicar necesariamente la adhesión

a un proyecto político particular. Así, diferenciamos claramente el análisis académico del fenómeno capitalista de las ideologías políticas que se han articulado en torno a dicho análisis, las cuales, como se ha señalado, no son el foco de este estudio.

Una conclusión que integra arte, sociología, antropología, economía y diseño de sillas a partir de tu texto podría centrarse en cómo la silla se transforma en un símbolo multidimensional que encapsula tensiones sociales y económicas a través del tiempo. En su análisis Girod—estas ideas han sido trabajadas en su Tesis de Maestría y continúan trabajándose en el desarrollo actual de su Tesis de Doctorado—menciona la interrelación del diseño de muebles con el contexto histórico, pero una conclusión novedosa podría explorar cómo la silla se convierte en un vehículo cultural que transmite ideologías cambiantes, reflejando transformaciones económicas y políticas.

Desde la perspectiva antropológica, la silla ha dejado de ser un simple objeto funcional. En sociedades premodernas, el diseño de sillas, especialmente para las élites,



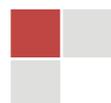
respondía a necesidades de status y poder, sirviendo como marcadores culturales de jerarquía. Esto se observa en la evolución de la silla monacal o la silla real, que denotaban no solo la función de sentarse, sino la posición social dentro de un orden feudal o absolutista. La silla simbolizaba un artefacto de autoridad y diferenciación social.

Desde el punto de vista económico, el paso a la modernidad con la Revolución Industrial marcó un giro hacia la democratización del mobiliario, transformando la silla en un objeto de producción masiva. Aquí, el diseño de sillas, como el modelo Thonet n.º 14, se inscribió en la lógica capitalista del valor de cambio, donde el diseño buscaba adaptarse a las nuevas clases emergentes, particularmente la burguesía, y satisfacer las demandas de un mercado cada vez más amplio. La producción en serie permitió que la silla pasara de ser un lujo para las élites a un objeto de uso común, vinculando su diseño a la accesibilidad económica y a la eficiencia productiva.

Desde una perspectiva sociológica, la silla moderna no solo representa la accesibilidad económica,

sino también un símbolo de la transformación del trabajo. El diseño industrial funcionalista, impulsado por movimientos como la Bauhaus, se enfocó en la ergonomía y la funcionalidad para adaptar el objeto a las nuevas formas de trabajo de la sociedad industrial, especialmente en oficinas. Aquí la silla adquiere un rol en la configuración del espacio laboral y en la producción del capital humano, donde la comodidad y la eficiencia del trabajador son primordiales.

El arte, a lo largo de estas transiciones, ha jugado un papel clave al tensionar la relación entre funcionalidad y estética. En la posmodernidad, la silla comienza a reflejar un enfoque lúdico e irónico del diseño, como lo ejemplifica la *Silla Ghost* de Philippe Starck, la cual desafía las normas funcionales en favor de un juego estético que desconcierta y redefine lo que entendemos por mobiliario. El valor simbólico de la silla en la era posmoderna va más allá de su uso, convirtiéndose en un objeto de arte que comunica ideas sobre lo efímero, lo visible y lo invisible, desafiando nociones tradicionales de materialidad y presencia física.



Finalmente, desde el diseño contemporáneo, la silla ya no es solo un objeto utilitario, sino un manifiesto de identidad cultural. El ejemplo del diseño gauchesco criollo en Argentina, al que se refiere Girod (2022), refleja cómo el diseño local se ha transformado en una declaración de resistencia cultural ante la globalización, destacando la importancia de las técnicas artesanales en la creación de sillas que no solo cumplen una función, sino que también simbolizan el patrimonio y las tradiciones locales.

En resumen, lo novedoso aquí sería que la silla como objeto de diseño funciona simultáneamente como un símbolo de poder, un reflejo económico de la industrialización, un artefacto cultural en evolución y un objeto de arte con múltiples interpretaciones. Esta complejidad permite que la silla trascienda su función original, conectando las dinámicas sociales, políticas y económicas en cada etapa histórica, lo que la convierte en uno de los objetos más culturalmente cargados en la historia del diseño.



## BIBLIOGRAFIA.

FEDUCHI, L.: *La historia del mueble*. Editorial Blume S.A., 1985.

FIELL, C., FIELL, P.: *1000 Chairs*. Italia. Taschen, 1997.

GIEDION, S.: *La mecanización toma el mando*. Gustavo Gili, 1978.

## WEBGRAFÍA.

ANDERSON, I. F.:

- (2008): *Estética y tecnología del paisaje interior doméstico moderno. Argentina: 1880-1980*. La Plata, Secretaría de Posgrado de la Universidad Nacional de La Plata. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/36746> [Fecha de consulta: 15/08/2008].

- (2010): "Paisajes de productos industriales del mobiliario doméstico argentino (1880-1990)", *Arte e Investigación*, N.º 7, La Plata, pp. 9-14. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39473> [Fecha de consulta: 30/12/2010].

- (2012): "El coleccionismo burgués y la decoración de interiores. Argentina (1860-1845)", *Arte e Investigación*, N.º 8, La Plata, pp. 6-9. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39691> [Fecha de consulta: 30/08/2012].

- (2013): "La estética burguesa en el diseño de sillas", *Arte e Investigación*, N.º 9, La Plata, pp. 20-25. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39536> [Fecha de consulta: 30/11/2013].

- (2014): *La Belle Époque argentina. Arte, arquitectura doméstica y diseño de muebles aplicados a la decoración de interiores burguesa (1860-1936)*. La Plata, Secretaría de Posgrado de la Universidad Nacional de La Plata, pp. 1-249. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/35108> [Fecha de consulta: 26/04/2014].

- (2015a): "Diseño industrial y artesanía. Una mirada desde la historia del arte", *METAL*, N.º 1, La Plata, pp. 65-71. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/49553> [Fecha de consulta: 30/07/2015].

- (2015b): "Teoría y crítica del diseño de muebles", *Arte e Investigación*, N.º 11, La Plata, pp. 20-26. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/51554> [Fecha de consulta: 30/12/2015].

- (2019): "Breve historia occidental del diseño de muebles. Relaciones entre el diseño artesanal e industrial del mueble con la historia de la arquitectura", *ArtyHum*, N.º 71, Vigo, pp. 58-93. <https://www.artylum.com/revista/71/#p=58> [Fecha de consulta: 01/04/2019].

- (2020): "Breve historia occidental del diseño de muebles (Parte 2). La Historia del diseño Artesanal e industrial de la silla", *ArtyHum*, N.º 74, Vigo, pp. 61-114. <https://www.artylum.com/revista/74/#p=62> [Fecha de consulta: 01/04/2019].

ANDERSON, I. F.; GIROD, G. E.:

- (2022a): "La silla criolla argentina. Un estudio de las tipologías más relevantes de muebles 'para sentarse' (urbano-rurales) de la República Argentina", *ArtyHum*, N.º 84, Vigo, pp. 8-65. <https://www.artylum.com/revista/84/#p=8> [Fecha de consulta: 01/08/2022].



- (2022b): “La silla de estilo campo Argentina. Cuando la teoría del Arte se convierte en un paradigma teórico para explicar la tipología del diseño artesanal de la silla proto-racionalista de estilo campo (o estilo gaucho) en la República Argentina”, *ArtyHum*, N.º 85, Vigo, pp. 8-65. <https://www.artyhum.com/revista/85/#p=8> [Fecha de consulta: 01/12/2022].

GIROD, G. E.: *Manifestaciones de las técnicas artesanales tradicionales en el diseño de mobiliario contemporáneo argentino en el periodo 2000-2023*. Buenos Aires, Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo, 2023, pp. 1-272. [https://www.palermo.edu/dyc/maestria\\_diseño/documentacion/GIROD.pdf](https://www.palermo.edu/dyc/maestria_diseño/documentacion/GIROD.pdf) [Fecha de consulta: 01/08/2022].

#### **Láminas.**

##### **Portada.**

*Elaboración propia a partir de imágenes de diversas sillas de estilos y época diferentes: (1) sillón feudal de la Iglesia Católica en España de 1497, (2) sillón estilo Luis XVI de 1780/85, (3) silla Thonet n.º 14 de 1859, (5) silla Eames Plastic Chair de 1950 y (6) silla Ghost de Philippe Starck del año 2002. Todas estas imágenes obtenidas de Wikipedia (con licencia libre de Derechos de Autor y Propiedad Intelectual) se han utilizado solo a modo de ejemplos ilustrativos, respetando el “Uso Justo” con fines académicos, educativos, científico, no-comercial y de uso proporcional a sus fines estrictamente científico-cultural.*

##### **Lámina 2.**

Fuente:

[https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Silla\\_de\\_coro,\\_Museo\\_Nacional\\_de\\_Escultura.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Silla_de_coro,_Museo_Nacional_de_Escultura.jpg)

##### **Lámina 3.**

Fuente:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chairs-GeorgesJacob-BMA.jpg>

##### **Lámina 4.**

Fuente:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michael\\_Thonet\\_14.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michael_Thonet_14.jpg)

##### **Lámina 5.**

Fuente:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eames\\_chair-IMG\\_4624.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eames_chair-IMG_4624.jpg)

##### **Lámina 6.**

Fuente:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chaise\\_Louis\\_Ghost.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chaise_Louis_Ghost.png)

