

La estética burguesa en el diseño de sillas

Ibar Anderson

// Profesor Titular de Integración Cultural I, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Resumen

El trabajo tiene por objeto analizar las influencias del arte y la arquitectura en el diseño de un tipo especial de muebles: la silla. A partir de una introducción al diseño artesanal (premoderno), se repasan las influencias que éste ha tenido en su interacción con el campo de la cultura, lo que permite entender el pasaje al diseño moderno (industrial, de producción en serie), en el que la vanguardia artística y el Movimiento Moderno en arquitectura han cumplido un rol influyente y protagónico. El artículo se centra en un análisis cualitativo, a partir de una selección paradigmática de casos, y finaliza con un estudio del Movimiento Posmoderno.

Palabras clave

Estética - Burguesía - Diseño - Sillas

Quizás la pregunta que corresponda sea: ¿por qué analizar la historia de la silla? Charlotte y Peter Fiell, en *1000 Chairs* (1997), responden a este interrogante de una manera muy clara: sostienen que, luego del diseño automotriz, debe ser el producto moderno más diseñado.

La definición que se brinda sobre este producto es clara. Jesús Vicente Patiño Puente, en *Historia del mueble hasta el siglo XIX* (2010), define a este mueble “para sentarse” 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 haya recibido tantas influencias culturales como el diseño del mueble “para sentarse”. Son variados los casos más famosos de la historia del diseño artesanal, que no serán tratados aquí por su complejidad artística, entre otras razones, porque no son productos típicos del Diseño Industrial.

Si tomamos el caso del mueble “para sentarse” o sillas/sillones hasta los siglos XVI y XVII, observamos que su historia tiene un desarrollo que podría ser reconstruido con los siguientes ejemplos de diseños artesanales (se citan sólo los casos más importantes para brindar una idea de la magnitud de esta actividad en la historia).

-El trono egipcio de Tutankhamon (1336-1327 a. C.)

- La silla romana: *curul* (753-133 a. C.)
- La silla griega: *klismos* (600-323 a. C.)
- El taburete griego: *diphros* (600-323 a. C.)
- Los taburetes de tijera “X” medieval: *faldistorios* (470-1492)
- El *arquibanco* medieval: arca + respaldo alto + dosel o techo (470-1492)
- La silla monástica-eclesiástica Gótica: *cathedras / sitiales* (800-1450)
- La silla del Renacimiento Francés (Luis XIII): *escabel* (1610-1643)
- La poltrona del Renacimiento Francés (Luis XIII): *canapé* (1610-1643)
- Los bancos silla-taburete del Renacimiento Europeo: *sgabellos* (1515-1643)
- Los bancos arca del Renacimiento Europeo: *cassone* (1515-1643)
- La silla de tres patas del Renacimiento Europeo: *pancheta* (1515-1643)
- La profusa variedad de sillas del Barroco Francés (Luis XIV): *duchesse / canapé / bergère / marquise* (1643-1715)
- La profusa variedad de sillas del Rococó Francés (Luis XV): *fauteuil / voltair / bergère voyeuse / marquise tête-à-tête o confidante / duchesse / ottomanes (canapé à corbeille) / paphose* (1723-1774)
- La profusa variedad de sillas del neoclasicismo Francés (Luis XVI): *fauteuil (anse de panier – chapeau – cabinet) / chaise en cabriolet / chaises à l’anglaise / voyeuse / Fontainebleau* (1774-1793)
- La silla del estilo Directorio: *méridienne (lit à la antique- bateau) / crosse / gondole / hémicycle* (1793-1799)
- La silla del estilo Imperio: *causeuse / chauffeuse / chaise à l’officier* (1799-1815)

Esta enorme variedad de creaciones de sillas, que viene de los siglos XVI, XVII y XVIII, pero que en los siglos XIX y XX adquiere un impulso mayor –gracias a la industrialización y a la producción en serie–, puede explicarse por lo que Charlotte y Peter Fiell (1997) consideran como la función “cultural” que ha priorizado el proyectista.

Comenzamos este desarrollo con el análisis de uno de los ejes temáticos centrales de este trabajo: el condicionamiento y la influencia del orden social liberal (burgués), a partir de las revoluciones burguesas (Revolución Industrial y Revolución Francesa), en la estética del dise-

ño de muebles en general y de sillas en particular.

La bibliografía concerniente a la historia del Diseño Industrial marca como fecha de inicio del diseño de sillas, de un modo industrializado, a la famosa *Thonet N° 14* (1853). Pero no hay que cometer el error de suponer que el arte no ha tenido influencias en el diseño incipientemente industrial, dado que la N° 14 fue de diseño austero (moderado en el uso de los recursos materiales) y muchos de sus modelos eran altamente decorativos. Mediante la aplicación de un uso racional de la decoración, con perfecto equilibrio entre decoración y función, las sillas Thonet marcan el inicio de una fase racional e imaginativa.

Entre 1895 y 1920, en EE.UU., se continúa con la austeridad funcionalista –típica de las sillas Thonet– y se crean las condiciones socioculturales adecuadas para el establecimiento de una tendencia general de la época hacia el productivismo, la limpieza formal, la funcionalidad de los productos y la producción en serie por medios mecánicos, lo que, por otro lado, podríamos definir como un estadio inventivo burgués, surgido entre 1850 y 1940. Entre 1850 y 1935, la ética protestante también fue influyente en la limpieza formal y en la austeridad para lograr sillas de tipo estándar.

La comunidad religiosa de franceses e ingleses (*Shakers*), que se asentó en EE.UU. a partir de 1775, generó, con medios reducidos de producción, muebles sencillos y funcionales (basados en los principios éticos y espirituales de los primitivos cristianos, en donde todo pertenecía a la comunidad). Imponían a sus muebles las mismas exigencias que regían su vida religiosa, con gran calidad y austeridad; mejoraron los muebles con el objetivo de aumentar su utilidad y su durabilidad, y llegaron a crear tipos estándar.

Claramente, la limpieza formal –la racionalidad aplicada al diseño de muebles– no fue un invento exclusivo del Movimiento Moderno en el diseño de muebles y de los postulados de la razón Moderna (que venían de René Descartes).

Tomás Maldonado, en *El diseño industrial reconsiderado* (1977), sostiene que el diseño moderno es consecuencia de múltiples historias, redactadas por importantes historiadores (Read, 1934; Mumford, 1934; Pevsner, 1936; Giedion, 1941).

La estética mecanicista de la época estaba provocando grandes cambios. Frank Lloyd Wright (1867-1959) aceptaba la decoración orgánicamente ligada a la función. En su interés por una mayor unidad de las disciplinas ligadas al diseño, éste y otros arquitectos, como, Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), Alvar Aalto (1898-1976) y Carlo Mollino (1905-1973), incluyeron sillas en sus proyectos artísticos para interiores y edificios. En 1895 Wright estaba interesado en el Arts & Crafts (1850-1915) y en la artesanía manual. Por ello, se dio cuenta de que las líneas rectas podían lograrse mejor con la utilización de máquinas que en forma manual. En su conferencia de 1901, “El arte y oficio de la máquina”, se mostró decidido al uso de la máquina, anticipándose al Movimiento Moderno de 1920 en arquitectura y diseño de muebles.

La denominada Comunidad del Siglo fue la segunda fase del Arts & Crafts y el eslabón con el Art Nouveau (1890-1914), que iniciaría una fase racional. Entre los ejemplos, puede citarse la silla *Mackmurdo* (1882), cuyo lenguaje asimétrico y naturalista se opone al lenguaje simétrico y naturalista de la silla *Morris & Co.* (1881), de William Morris (1834-1896). El Art Nouveau fue un estilo cosmopolita, urbano y burgués que, a diferencia del Arts & Crafts, aceptaba a la máquina (industria) como un elemento central y diferenciador en el uso de la ornamentación para el diseño de sillas.

Más allá del exotismo Art Decó (1920-1939), en Europa y en EE.UU. se estaba gestando una ética puritana, universalista, ahistórica y ascética aplicada al diseño de muebles y de sillas. Se inauguró, entonces, una era en la que podemos jugar con la idea del purismo, aportada por Le Corbusier (1887-1965), y cambiar su famosa frase de la casa como una “máquina para vivir” y decir que la silla es una “máquina para sentarse”. En efecto, en diseño de

muebles comenzaba a regir el Movimiento Moderno –influenciado por las nuevas teorías de la arquitectura– y la estética de las máquinas (estética mecánica) encontraba su lugar, según conceptos expresados en el manifiesto inaugural de la revista *L'Esprit Nouveau* (1920).

El Movimiento Moderno o Estilo Internacional en arquitectura y diseño de muebles, con su estética mecanicista (que nos hace pensar en Wright y su ética austera y funcionalista), fue el desarrollo de un discurso de dominación normativa (razón instrumental), con una justificación discursiva (que se legitimó culturalmente en una estética de las vanguardias y en un discurso técnico basado en el racionalismo científico), un método analítico cartesiano (división en partes) y una justificación morfológica ascética (formas puras desprovistas de ornamento), sustentada en la ética puritana (moral protestante de lo correcto, asociado al trabajo y nunca al ocio, que generó una estética de la limpieza formal, producto de una moral de la pureza del cuerpo).

En la austeridad de las formas poseía la siguiente ideología implícita:

- socrática (hiperfuncionalistas, donde belleza equivale a utilidad)
- platónica (morfología basada en un ideal de la forma geométrica)
- newtoniana (mecánica)
- cartesiana (racionalista)
- universalista (anti-regionalista)
- anti-histórica (negadora del pasado)
- tecnológicamente científica (por influencia de las ciencias físico-matemáticas)
- mesiánica (salvadora del proyecto de la humanidad)
- democrática (para toda la sociedad)

Una de las primeras sillas que encarnó el concepto –o “espíritu”, según Giedion– detallado en los nueve ítems descriptos, es la silla de oficina para la sede de *Larkin Company* (1904), de Wright, de diseño geométrico, racionalista, funcionalista, adecuada al ámbito de trabajo de oficina.

Famoso es el caso del diseño de Le Corbusier en tubo de acero y que fue descrito como *équipement de l'habitation* (poniendo a prueba la teoría del Movimiento

Moderno en arquitectura), con limpieza formal y geometría (pureza estructural, morfológica y estética), haciendo uso de la racionalidad constructiva, la sistematización, los elementos modulares y otros recursos técnicos constructivos (materiales y tecnología productiva). El modelo más conocido de esta serie es el *B306* (1928), de forma ergonómica, con estructura de tubo de acero pintado, base de chapa metálica y cubierta de lona.

La primera fase de la Escuela de la Bauhaus, entre 1918 y 1928, produjo la famosa silla de Gerrit Rietveld (1888-1964), *Red and Blue* (1918), que fue más una obra de arte que un objeto diseñado, un cuadro de Piet Mondrian (1872-1944) en tres dimensiones. La pintura de estilo neoplasticista de Mondrian, de 1900, influyó en el diseño de la silla de Rietveld. La silla *rojo-azul* fue un ejercicio de abstracción plástica y de síntesis formal. Su composición plástica, basada en los colores primarios (amarillo, rojo y azul y el valor negro), estaba conformada de tres partes bien diferenciadas: asiento (azul), respaldo (rojo) y estructura de soporte (negro con las puntas amarillas). Como buen arquitecto, el planteo de Rietveld está hecho sobre la base de un diseño modular, y la versión original no estaba pintada. El autor la pintó recién en 1923, lo que pone de manifiesto la notoria importancia que la vanguardia artística tuvo sobre el diseño de sillas.

Se han generado casos extremos de hiperesteticidad, análogos a la *Red and Blue*, como el sofá *Mae West* (1936), diseñado por Salvador Dalí (1904-1989) y fabricado en Londres por Green & Abbot y en París por Jean-Michel Frank. Fue un sofá inspirado en la obra surrealista de la *femme fatal* de Hollywood, cuyo nombre artístico fue Mae West y que Dalí pintó en su obra surrealista de 1934. Para el color rosa vivo, el artista insistió en el satinado más brillante posible para que se pareciera a la barra de pintura de labios “rosa shocking”, que popularizó la modista italiana Elsa Schiaparelli.

La segunda fase de la Escuela de la Bauhaus produjo la famosa silla de Marcel Breuer (1902-1981), *Wassily* (1925/26),

dedicada al pintor Wassily Kandinsky, con tirantes de cuero y cromada, símbolo de la técnica misma (parece haber estado inspirado en el manillar de una bicicleta, idea bastante difundida por diversos autores y confirmada por Giedion). La *Wassily* era liviana, utilizaba materiales hechos a máquina y no contenía adornos; su estructura era de tubo de metal doblado y cromado (donde se tensa un cuero desnudo que forma el asiento, el respaldo y los brazos) e imponía una belleza radical al no estar hecha a mano.

La *Wassily* es contemporánea a otra silla de tubo de acero de Breuer, igualmente famosa, la *cantiléver B32* (1928), aunque ésta tiene antecedentes previos:

- la silla de Gaudillot, que en 1844 introdujo la silla de tubos de gas y agua con el metal pintado con la forma de imitación de madera y vetas.

- la silla *cantiléver* (1926), de Mart Stam (1899-1986), que introdujo el nuevo paradigma de la silla en voladizo (sobre dos patas que, al llegar al suelo, se unen en un sin fin). Muy segura, estaba realizada con tubos de acero (copia de la silla de Gaudillot), pero sin pintar (aclaremos que, para ser doblados, los tubos de esta silla eran reforzados adentro con arena).

- la *N.º MR20* (1927), modelo que Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) realizó con el concepto en voladizo de Stam (le dio una misma respuesta al asiento y al respaldo en esterilla).

La *B32* tuvo consecuencias posteriores, dado que influyó en el diseño de la silla *N.º F* (1930), de Aalto, con asiento y respaldo de contrachapado moldeado. Aalto también diseñó el sillón (silla con apoya brazos) en “cantiléver” *N.º 31* (1931), de estructura de madera de abedul y asiento-respaldo de contrachapado moldeado.

Otro ejemplo posterior fue la silla cantiléver *Zig-Zag* (1934), diseñada por Rietveld, en madera con clavijas de cobre, y cuyo ángulo de 45° puede considerarse una respuesta a la idea lanzada por Theo van Doesburg (1883-1931) en 1924, a favor de la introducción de líneas oblicuas con el propósito de resolver la tensión entre elementos verticales y horizontales.

A pesar de que existen infinidad de soluciones a un problema determinado, algunas sillas han ejercido una gran influencia en la historia del diseño de muebles, como la *B3 Club Wassily* (1925), de Breuer; la *N.º 41 Paimio* (1931/32), de Aalto; las sillas de contrachapado moldeado (1945-1946), de Charles Eames (1907-1978) y Ray Eames (1912-1988); y la *4860* (1965), de Joe Colombo (1930-1971). Se trata de diseños extremadamente innovadores que surgieron de la búsqueda de conexiones más logradas y efectivas: una búsqueda que –más que en cualquier otro caso– ha hecho evolucionar la teoría del diseño y ha implicado una sucesión de importantes avances en los procesos técnicos y en las aplicaciones de materiales, desde el tubo de acero hasta el contrachapado moldeado o los materiales termoplásticos de inyección.

Entre otros materiales aplicados al diseño de sillas, entre 1960 y 1970 se inició una fase caracterizada por usar y tirar: la satisfacción de las necesidades a corto plazo y del placer hedonista. Se comenzó a gestar a partir de 1950, aproximadamente, en forma paralela al desarrollo de los materiales transformables, como el poliuretano y sus distintas densidades. Por ejemplo, la poltrona hinchable *Blow* (1967), el sillón amorfo *Saco* (1968) y la silla antropomórfica, que nació al abrirse el pack, llamada *Up* (1969).

En los años cincuenta, el Pop, en EE.UU. y en Gran Bretaña, desafió el canon intelectual de la vanguardia y cobraron importancia las bajas restricciones teóricas y formales. El funcionalismo no tenía nada que decir en la cultura pop, hasta que en 1965 el show ecléctico de materiales, de formas y de colores como fuente de placer estético –que se dio en llamar Movimiento Posmoderno en arte y arquitectura– marcó la diferencia con el Movimiento Moderno. A principios de los setenta, Robert Venturi (1925) declaró: “Menos es aburrimiento”, en respuesta a la frase “menos es más”, de Mies van der Rohe, quien le había dado un carácter singular al Movimiento Moderno en el diseño de muebles, a partir de la imposición de nuevas reglas en el lenguaje de diseño.

Bien podríamos definir a la Posmodernidad, y a sus nuevas reglas en el diseño de muebles y sillas, como fragmentada, no en el sentido de la cultura, sino formalmente. Cada parte recibe un tratamiento distinto, no uniforme (por ejemplo, respaldo y asiento); con argumentos light, high-tech, folk, dark, etc. Rompe con toda la lógica moderna (es deconstructivista), y también con la geometría, con las reglas productivas, y genera piezas únicas (en contra de los principios de la producción en masa o serie); incluso puede combinar lo artesanal con lo industrial. Es ornamental, historicista, revivalista, humorística, absurda, lúdica (puede jugar con el racionalismo, ironizándolo), metafórica, alegórica, expresiva, emotiva, evocativa (del pasado o historicista), simbólica, enigmática, intuitiva, onírica, imaginativa, psicológica. En algunas oportunidades es una mezcla de romanticismo y racionalismo; a veces ni sabe lo que es, simplemente desconcertante.

Dentro de esta nueva lógica, Philippe Starck (1949) realizó proyectos donde combinaba materiales con un tratamiento diferente; por ejemplo, la silla *Lola Mundo* (1986), en la que se observa la *pata cabriolé* en aluminio fundido, un neo Luis XIV, obvio retorno simbólico al pasado artesanal de la mejor ebanistería de Charles Le Brun (1619-1690) y la Manufactura de los Gobelinos, para el reinado de Luis XIV (1638-1715) en Francia.

Otros proyectistas, como Venturi, también efectuaron buenos ejercicios de diseño arquitectónico en las sillas (síntesis de sus ideas). Venturi diseñó una línea de sillas de madera curvada contrachapada, que aludía a Aalto en el tratamiento del contrachapado; con serigrafía aplicada –típico de los colores de Memphis y de las serigrafías de Andy Warhol– y que se acercaba a los diseños del siglo XVIII de Thomas Chippendale (1718-1779). Venturi también rediseñó el estilo Sheraton, efectuando alteraciones al lenguaje propias del Movimiento Posmoderno. Las sillas de Venturi son de contrachapado moldeado y serigrafiado, que simula el volumen (cuando, en realidad, el volumen del decorado aplicado al respaldo es gráfico,

en dos dimensiones o plano, y no en tres dimensiones, por lo cual es un simulacro de volumen). Clara expresión –metáfora– del simulacro posmoderno de Jean Baudrillard (1929-2007), en su obra *La guerra del Golfo no ha tenido lugar* (1991).

Del mismo modo que las sillas de Venturi, Piero Fornasetti (1913-1988) diseñó la *Corinthian Capitello* (1955), con la decoración gráfica aplicada –serigrafiado en dos dimensiones–, imitando el volumen del capitel (en tres dimensiones) y rechazando, en 1955, los principios fundamentales del Movimiento Moderno. El asiento de contrachapado moldeado presentaba en el respaldo el serigrafiado y patas ahuecadas de tubo metálico pintado.

Diseñadores como Ettore Sottsass (1917-2007), se suman a Venturi y Starck. Algunos ejemplos de diseño de sillas bajo la influencia del Movimiento Posmoderno son: la de plástico, de Colombo, tapizada con dibujos de mármol; y la *Hill House*, de Mackintosh, llena de banderines, entre otros diseños exóticos.

Asimismo, en la Argentina, Ricardo Blanco (1940), en sus libros *Sillopatía* (2003) y *Sillas argentinas* (2006), intenta demostrar su pasión y su fanatismo por el diseño de este tipo de muebles, debido a la innumerable cantidad de productos desarrollados. En muchas ocasiones los arquitectos y los diseñadores locales pueden sentirse tentados de imitar (no vamos a decir *copiar*, sino que lo llamaremos *inspiración*) modelos internacionalmente famosos. Un ejemplo de esto lo encontramos en Blanco, el más famoso proyectista nacional de sillas, quien encontró clara inspiración en los modelos consagrados de la historia mundial: su sillón *Basilio SE 110* (1975), está inspirado en la silla *Wasily Modelo N.º B3* (1925/27), de Breuer; y lo mismo sucede con su silla *Nínive* (1984).

Pero si rastreamos el simbolismo en el diseño de sillas, quizás la denominada *Cobra* (1902), de Carlo Bugatti (1856-1940), que se presentó en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de Turín, haya sido una de las primeras en introducir el simbolismo a inicios del siglo xx. Desde el punto de vista semántico la

silla tiene una serie de significados muy fuertes: es el trono o el símbolo de poder, el banquillo de los acusados, el lugar de trabajo, el sitio para el relax, entre otros (más allá de la simple función de sentarse que impuso el Movimiento Moderno). Dada la importancia que tiene el mensaje del diseño, más allá de los fines meramente funcionales, este fue un tema muy tratado por el Movimiento Posmoderno.

En efecto, recuperar el mensaje que comunica una silla ha sido el objetivo del Movimiento Posmoderno (como lo era en el diseño premoderno de las sillas de ebanistería para los reyes de Europa); pues los diseños no sólo están vinculados a lo funcional, a los nuevos materiales y tecnologías o a la variable económica (venta masiva), producto del capitalismo industrial de la revolución industrial inglesa, sino, también, al imaginario del diseñador, a las variables estéticas y culturales (que son portadoras de ideas y formas); de ahí la pluralidad actual en el diseño de sillas que se caracteriza por el cruce de retóricas.

Hemos dejado fuera del análisis casos importantes, como la silla argentina *BKF* (1938), presentada en el Tercer Salón de Artistas Decoradores de Buenos Aires, de 1940. Diseñada por el Grupo Austral, constituido por Antonio Bonet, Juan Kurchan y Jorge Ferrari-Hardoy, estuvo inspirada en la silla “tripolina”, un asiento plegable de campaña, con estructura de madera y cubierta de lona que utilizaba el ejército inglés y que luego bautizaron los italianos en 1877. Con una funda de una sola pieza de cuero, más estructura de hierro redondo macizo, esta silla permite la informalidad en el acto de sentarse.

Otros casos, a saber:

- La *DAR –Dining Armchair Rod–* (1948), de la serie Plastic Shell Group, diseñada por Charles & Ray Eames, cuyo asiento-respaldo de resina poliéster moldeada, reforzada con fibra de vidrio, tiene forma de concha (soportada por una base estilo torre Eiffel), y sentó antecedentes para el sillón *Tulip N.º 150* (1955).

- la *Tulip N.º 150* (1955), de Eero Saarinen (1910-1961), despegó a los interiores domésticos de “aglomeraciones de

patas”. La base es de aluminio fundido y revestido de plástico, con un asiento en forma de concha de fibra de vidrio moldeado y almohadón independiente de espuma de látex.

- la *N.º 7* (1955), de Arne Jacobsen (1902-1971). La solución que aporta Jacobsen, de continuidad entre el respaldo y el asiento, y la complejidad del moldeado continuo entre asiento y respaldo, está influida por los anteriores modelos de contrachapado de Charles & Ray Eames; es de madera curvada contrachapada de teca, más tubo de acero doblado¹.

Conclusiones

Las teorías de la arquitectura moderna y del diseño industrial exigieron patrones estéticos ligados a los nuevos patrones técnicos (materiales y tecnologías), acordes a los tiempos en que se vivían; por lo cual los proyectos de diseño ambiental y de muebles para dichos espacios debían dar cuenta de ello. El hombre moderno (democrático y capitalista) –influenciado por el orden social liberal– necesitaba muebles igualmente modernos; razón por la cual lo artesanal y los aspectos estéticos y simbólicos (decorativos) se debieron abandonar por los nuevos estilos de vida que impulsaron las revoluciones burguesas.

Como es bien conocido, la Revolución Francesa puso fin a la vieja historia (monarquías absolutistas, reyes, palacios y, también, sus muebles) y dio paso a una nueva historia, acompañada por la Revolución Industrial y la incipiente burguesía. Ésta vino a redefinir el status quo mundial y, con ello, la urbanización, la arquitectura, los ambientes y los muebles (desde lo general a lo particular).

Como explica Feduchi, al definir la historia del mueble como un arte menor dependiente de la arquitectura (arte mayor) y del ambiente social, quedan claras las relaciones entre la historia de la arquitectura y la historia del mueble. Y en esta relación entre arquitectura (arte mayor) y diseño de muebles (arte menor), los arquitectos seleccionaron a las sillas

como muebles de culto para materializar en tres dimensiones (y de un modo más pequeño) sus teorías arquitectónicas (Fiell, 1997). Más allá de cuestiones como la función y la estructura, el valor fundamental de estas sillas, presentes o pasadas, reside en el hecho de que comunican ideas, valores y actitudes.

Queda claro que el Arte no ha desaparecido en la contemporaneidad, como se suponía a partir del Movimiento Moderno en el diseño de muebles, dado que el Movimiento Posmoderno lo ha reflatado en todo su esplendor simbólico. Si el Movimiento Moderno era anti-histórico (negador del pasado), a partir del Movimiento Posmoderno la historia anterior a la Revolución Industrial comenzará a tener valor para la proyección de nuevas iniciativas; lo cual, paradójicamente, ha venido a legitimar toda la historia del diseño del mueble (incluido al diseño artesanal) como un factor central de aprendizaje para el Diseño Industrial del mueble. De allí que el Movimiento Posmoderno, último bastión del diseño basado en el orden social liberal (democracia capitalista), terminó siendo mucho más democrático que el Movimiento Moderno –igualmente basado en el orden social liberal– por su multiplicidad de lenguajes estéticos, más allá de la función propiamente dicha de una silla.

Entre los requerimientos que la producción industrial tuvo en sus inicios está la necesidad de la simplificación de la línea curva y su complejidad –propia del diseño de muebles de ebanistería rococó francés o Luís xv (1723-1774)– y su transformación en la línea recta (propia del Movimiento

Moderno en el diseño de muebles), lo que permitía ganar en economía de materiales, velocidad de fabricación, abaratamiento de los costos, etc. Pero las necesidades de comunicación de los nuevos mensajes culturales, propios de fin del siglo xx y principios del siglo xxi, necesitaron de un lenguaje de diseño posmoderno, cuya estética permitió retomar el simbolismo (como había sucedido en la premodernidad artesanal, con la ebanistería aplicada al diseño de muebles).

Se presenta, ahora, la necesidad de ir más allá de los postulados de racionalidad para adentrarnos en lo comunicacional, en el mensaje que se quiere transmitir; pues, como sucedía con el diseño artesanal, el mensaje cultural (soportado en una estética) es una función tan importante como la función misma de sentarse. En efecto, el Movimiento Posmoderno retornó el mensaje sociocultural, dado que el diseñador debe ser no solo un constructor, sino un comunicador de los mensajes que la sociedad necesita emitir.

La silla, ese mueble de culto, se ha transformado primero en un objeto y luego en un producto especialmente seleccionado para transmitir mensajes socioculturales, por su extrema proximidad al hombre. En definitiva, la silla ha sido, es y será un espejo que refleja la cultura material humana.

Nota

1. Todos estos casos, debido a la magnitud y la densidad que comportaría su análisis, vuelven imposible su tratamiento en un solo artículo.

Bibliografía

- Blanco, R. (2003). *Sillopatía. 240 sillas diseñadas por Ricardo Blanco*. Buenos Aires: Editorial Argentina.
- _____ (2006). *Sillas argentinas*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno.
- Feduchi, L. (1946). *Historia del mueble*. Barcelona: Blume.
- Fiell, C. y P. (1997). *1000 Chairs*. Köln: Taschen.
- Giddens, A. (1991). *Sociología*. Madrid: Editorial.
- Giedion, S. (1979). *La mecanización toma el mando*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Maldonado, T. (1977). *El diseño industrial reconsiderado*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Venturi, R. (1972). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: s/e.