

TITULO: LA ENSEÑANZA DE LA HISTORIA DEL DISEÑO DE MUEBLES, RECONSIDERADA.

Autor: Dr. Mg. Diseñador Industrial Ibar Anderson.

Abstract: Este trabajo trata el debate epistemológico iniciado previamente por los autores, profesores e investigadores de Historia del Diseño Industrial, de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de la Plata.

Si el Diseño Industrial (académicamente moderno) no inventó las formas culturales para sentarse, para comer, para dormir o para habitar (que existían antes de la Revolución Industrial). Entonces: ¿Cuál es la razón de esta actitud más política que científica, de negar el pasado artesanal?

El diseño de tipo artesanal se permite dentro de las economías capitalistas e industriales avanzadas (capitalismo tardío), como Werner Sombart en 1902 describió. Debatir si el diseño debe ser: artesanal o industrial (es estar debatiendo algo viejo). Esto va a conducir, tarde o temprano, inevitablemente, a la reformulación de los programas de Historia del Diseño Industrial en una gran cantidad de Facultades de Argentina y en el extranjero.

Pero las secuelas, más tarde, serán mayores, ya que si la historia se cambia también la teoría va a cambiar la praxis profesional.

Abstract: *This job treats the epistemological debate previously initiated by authors, teachers and Historia's investigators of the Industrial Design, of the Arts Faculty, National Universidad of Silver.*

If the Industrial Design (academically modern) did not invent the cultural ways to sit, to eat, to sleep or to inhabit (that they existed before the Industrial Revolution). Then: What's the reason of this more political attitude than scientist, to deny the craft past?

The design of craft guy is allowed within capitalist economies and advanced industrialists (late capitalism), as Werner Sombart in 1902 described it. Debating if the design should be: craft or industrial (it is somewhat old). This is going to lead, sooner or later, inevitably to the reformulation of the programs of History of the Industrial Design in a lot of Faculties of Argentina and foreigners.

But sequels, time later, will be older, for if history gets modified also the theory will change the professional praxis.

Palabras clave: Enseñanza, Historia, Diseño, Muebles, Reconsiderado.

1 – Introducción:

Este trabajo retoma un debate epistemológico previamente abierto por autores, docentes e investigadores de Historia del Diseño Industrial de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata ¹.

Los modos de habitar domésticamente corresponden a una evolución histórica del campo de la cultura [civilización] material (o vida material). No son un fenómeno propio de principios del siglo XIX, 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 (a principios del siglo XX). Para el detalle en mayor profundidad de cuatro ejemplos que ratifican esta afirmación anterior ver al pie de página ²; el segundo ejemplo marca una relación entre la historia del diseño de muebles y los sistemas de estratificación social como lo explica Anthony Giddens en *Sociología* (1991), así como el tercer ejemplo señala una relación entre la historia de la arquitectura y el diseño de muebles artesanales [no industriales, no seriados], el cuarto ejemplo está marcando una relación entre la historia de la cultura y los comportamientos sociales con el diseño de muebles.

De aquí se desprende una pregunta sorprendente, si el Diseño Industrial -moderno- (académico), tal como se enseña en la Universidades Argentinas, no inventó las formas culturales del sentarse, comer, dormir o habitar luego de la Revolución Industrial. Entonces: ¿porque esa actitud más política que científica, de negar el pasado artesanal?

¹ Cuando los docentes que conformaban la cátedra en el año 1999 (año en que este autor se graduó de Diseñador Industrial) eran: Arq. Fernando Gandolfi, D. I. Rosario Bernatene, D.I. Pablo Ungaro y D. I. Roxana Garbarini.

² **Primer ejemplo histórico:** tanto el *diván* (que es un sofá sin respaldo guarnecido con almohadones sueltos) como el *sofá moderno* que representan más un mueble para semi-recostarse que exclusivamente para sentarse, evolucionaron a partir del *canapé* del Renacimiento Francés o Luis XIII del período 1610/43 (mueble cuyo asiento es continuo, posee brazos en cuyo respaldo se acusa el número de plazas que tiene). En tanto la conocida *chaise-longue* [silla-larga] basculante de Le Corbusier-Perriand, era la suma de una *bergère* del Barroco Francés o Luis XIV del período 1643/15 (butaca de respaldo cóncavo con dos costados tapizados unidos a él, llevaba un almohadón suelto sobre el asiento, su uso comienza en el siglo XVIII en Francia) + una butaca para los pies del tipo *escabel* del Renacimiento Francés o Luis XIII (tarima pequeña y de poca altura para apoyar los pies).

Segundo ejemplo histórico: lo conforma “el mueble rey” (del Rey Luis XIV de Francia) que fue el: armario. Como lo explica Luis Feduchi en *Historia del mueble* (1946), el *dressoir* [aparador], poseía graderías escalonadas sobre la tapa, coronadas por una especie de dosel [techo]; estas graderías significaban una determinada importancia o categoría social. Efectivamente, los aparadores llamados *dressoir* en Francia, consistían en muebles que, en las ceremonias, se cubrían de paños o telas. Se estructuraban en forma escalonada, con estantes abiertos, y el número de escalones dependía del rango del propietario (dos para los barones, tres para los marqueses, etc., hasta llegar al *dressoir* real, que tenía seis). Eran sólo objetos de exhibición, sobre el que se disponía todo tipo de objetos decorativos o vajilla de oro, plata o pedrería.

Tercer ejemplo histórico: algunos muebles como los *almaiar* [armarios] y los *cabinets* [armarios con patas] habían adoptado para rematar los muebles el elemento arquitectónico clásico denominado frontón o “frontis” (con forma de triángulo isósceles), muy usado en los templos griegos y durante el Renacimiento.

Cuarto ejemplo histórico: con el Luis XIV (estilo Barroco Francés de 1643/15), que fue un estilo potente, suntuoso y masculino, en épocas de las cortesías, las grandes ceremonias y el esplendor de la corte del Rey Sol; se generaron muebles muy suntuosos generalmente más anchos que los de la corte de Luis XIII con el objetivo de ser capaces de albergar los voluminosos trajes de la época.

Tomás Maldonado en *El diseño industrial reconsiderado* (1977) explica que la definición de la actividad del Diseño Industrial supone implícitamente que los objetos y/o productos no fabricados industrialmente no son objetos del Diseño Industrial. Dado que, con ello se quiere evitar la confusión entre el «Diseño Industrial» y la «artesanía». Pero aquí también caben algunas objeciones, sostiene el autor; por lo que finalmente sostendrá que no sólo los factores que se refieren a la producción, son los que participan en el proceso constitutivo de un objeto y/o producto de diseño.

Anexa que los factores relativos al «uso» van unidos a los de lo que apresuradamente podríamos llamar la «estética» (Maldonado lo llama fruición, lo que se puede entender claramente como el placer –estético- que los objetos/productos producen sobre el individuo); por lo que no solo lo «funcional» (y tecnológico industrial), sino lo «simbólico» [cultural] es un factor determinante del diseño. Finalmente dice que dichos factores, que podríamos definir de un modo binario como «lo-útil» y «lo-bello» (culturalmente hablando, o lo que significa “la belleza” para una sociedad determinada en una época y un lugar específico); siempre han estado fuertemente condicionados por la manera cómo se manifiestan las fuerzas productivas y las relaciones de producción en una determinada sociedad.

En esta definición –un tanto marxista, a criterio de este autor- de Maldonado, nos detendremos más adelante; dado que desde una concepción materialista de la historia, los denominados “modos de producción” siempre fueron determinantes, a la hora de definir el diseño de un objeto y/o producto. Entonces el problema no se encuentra entre la polaridad «industria» y «artesanía», sino entre «capitalismo industrial» y «otros modos de producción anteriores al capitalismo industrial» [comunismo primitivo, esclavitud y feudalismo].

Para debatir epistemológicamente voy a afirmar una conclusión de mi Tesis de Maestría en Estética y Teoría de las Artes, defendida en el 2008 en la Facultad de Bellas Artes (FBA), de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP): el mueble artesanal permitió inspirar el diseño del mueble industrial ³. Probablemente, luego de haber confirmado esta hipótesis –como le gustaba decir a K. Popper- la idea le moleste a muchos Diseñadores Industriales (dado que afirmar esto es el equivalente de decir: Jaque Mate al diseño “industrial”); pero es solo una conclusión que nace a partir de analizar la evidencia de la realidad (y la teoría adquiere verosimilitud en el análisis de los ejemplos históricos).

³ Para lo cual se aporta –para debatir- el siguiente ejemplo: si el “cajón” es la evolución del “cofre”, y la “cómoda francesa” es la evolución del “arca” (a la cual se le han agregado cajones y patas); entonces: la “cocina económica” o cocina que funciona a leña o carbón –valga la redundancia: para cocinar alimentos- es la evolución de la “cómoda francesa” fundida en hierro (variante del “armario alemán”). Pues si el “armario alemán” o *almair* para guardar documentos (es un cofre de madera con varios cajones), o una versión de la cómoda francesa o *armoire*, entonces bien podemos definir a la “cocina económica” como una “cómoda francesa” o *armoire* de fundición de hierro para guardar fuego (un mueble tecnológico para guardar fuego o “arca de cajones de fundición de hierro”).

Para discutir con más detalles, definimos a la “cocina económica” como la evolución tecnológica del mueble artesanal llamado “cómoda”, descendiente directo del arca, estudiada por Giedion, Siegfried en *La mecanización toma el mando* (1979); en el sentido previamente definido como “arca de cajones de fundición de hierro” (por analogía con Chippendale, que llamaba “cómoda” a toda pieza decorativa provista de cajones). Esto nos recuerda a las cómodas del siglo XV, que habían asumido con sus “cajones” la función medieval del “cofre”.

De las relaciones entre los primeros muebles tecnológicos (como la cocina económica, caso citado) y las artesanías. Quizás la pregunta que corresponde es: ¿Por qué analizar la historia de la silla y otros muebles, como un estudio de casos, para reflexionar sobre el debate epistemológico sobre la enseñanza de la historia del Diseño Industrial de muebles? ⁴

Charlotte & Peter Fiell en *1000 Chairs* (1997) responden a esta pregunta de una manera muy clara sosteniendo que -luego del diseño automotriz- debe ser el producto moderno más diseñado, lo que adicionalmente nos permite retornar al pasado –cultural- del hombre y traerlo al presente. Solo así podemos comparar la historia (pasado contra presente) no existe otro modo de sacar conclusiones cualitativas.

Tan compleja fue la historia del mueble en general y de la silla en particular, que en muchos casos –por efecto de la cultura humana- [simbología] se reinventó las formas de sentarse con nombres fantasiosos como sucedió con las sillas de los siglos XVI al siglo XVIII ⁵. Análogo a los muebles «para sentarse» (sillas, sillones y sofás), se crearon dentro del estilo Barroco Francés de 1643-1715 o Luis XIV, toda una serie de muebles «para acostarse» (camas) con nombres fantasiosos ⁶. Dentro de esta explosión de

⁴ La definición que se brinda sobre este producto es clara, en este sentido, Jesús Vicente Patiño Puente en *Historia del mueble hasta el siglo XIX* (2010) lo define muy bien a este mueble «para sentarse» [sillas] 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 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.

De hecho el “comfort” no es un término exclusivamente moderno, pese a la ergonomía aplicada actualmente al diseño de sillas, es una idea que viene de los años 1723/74 en Francia. Charlotte & Peter Fiell explican la importancia que debe tener la silla para la postura humana sentada. Dicha importancia en el confort ha tenido posteriormente influencias decisivas para el diseño de sillas aplicadas al mundo del trabajo moderno en oficinas; determinado por los estudios científicos de ergonomía y antropometría.

⁵ • La *caqueteuse* (Voz francesa): Tipo de silla del Renacimiento francés, de la región lionesa, usada para conversación. El asiento tiene la parte anterior muy ancha, el respaldo es estrecho y alto.

• La *voyeuse* (Voz francesa): Silla de juego para sentarse “a caballo” apoyando los brazos en el copete tapizado del respaldo.

• La *veilleuse* (Voz francesa): Especie de diván o sofá con los brazos a distinta altura.

• La *marquise* (Voz francesa): Era la *duchesse* (duquesa) de 1760 y en 1800 se transformará en la *psyche* (o sofá canguro).

• La *méridienne* (Voz francesa): Tipo de sofá con brazos de diferentes alturas y en forma curvada, del estilo Imperio francés.

• La *duchesse* (Voz francesa): *Chaise-longue* con el asiento muy largo, con otro pequeño respaldo en los pies. Puede ser de una sola pieza y entonces se llama *à bateau*, denominándose *brisée* cuando era de dos o tres piezas.

• El *confidente* (Voz francesa): *Canapé* de dos asientos. Siendo el *canapé* un mueble cuyo asiento es continuo, posee brazos en cuyo respaldo se acusa el número de plazas que tiene.

⁶ • La cama *au tombeau*: Tipo de cama del estilo Luis XIV en forma de tumba, con los pies más bajos que el cabecero y, por consiguiente, con el dosel [techo] inclinado.

• La cama a *lo ángel*: Tipo de cama del estilo Luis XIV, con dosel sobre el cabecero que sobresale del muro cubriendo parte de la cama y con cortinajes a los lados.

nombres de muebles; si tomamos el caso especial del mueble «para sentarse» o sillas / sillones hasta los siglos XVII y XVIII, observamos que su historia tiene un desarrollo que podría ser enumerado –desde sus orígenes- con los siguientes ejemplos de diseños artesanales (solo por citar los casos más importantes y así poder darnos una mejor idea de la magnitud de la historia que se intenta abordar en este trabajo de un modo simplificado)⁷.

En efecto, esta enorme variedad de creaciones de sillas que vienen desde los siglos XVI, XVII y XVIII, pero que en los siglos XIX y XX adquirieron un impulso mayor –gracias a la industrialización y la producción en serie- puede explicarse por lo que Charlotte & Peter Fiell sostienen como la función que ha priorizado el proyectista (llámese artesano o diseñador profesional universitario) a la hora de pensar la silla, dentro una época determinada (dado que no eran las mismas, las necesidades del diseño de una silla, antes

-
- La cama a *la duquesa*: Tipo de cama del estilo Luis XIV, cuyas características son el dosel colgado y avanzado tanto como la cama, que carece de pies y no lleva colgaduras ni cortinas.
 - La cama a *la imperial*: Tipo de cama del estilo Luis XIV, caracterizada por el dosel en forma de cúpula.
 - La cama *de audiencia (lit de parade)*: Tipo de cama de recepción o de gala, semejante “a la imperial”, con mayores dimensiones y riquezas de tapicerías.

Entre tantos otros muebles para dormir con *dosel* [techo] que poseían variaciones sutiles en la ornamentación y los cortinados. Incluso la cama denominada “a la revolución” hacía clara referencias a la Revolución Francesa; que marcó el fin de los estilos de decoración de interiores inspirados en el «viejo Orden Social» [absolutismo-monárquico] y dio inicio al «nuevo Orden Social Liberal» [burgués].

Otras variedades de camas nos hablan de la tremenda complejidad del análisis de los efectos del campo de la cultura sobre el diseño de muebles. Se puede citar el tipo denominado “a la federación” que es un tipo de cama con elementos ornamentales romanos o insignia romana (fascas), puesta de moda durante la Revolución Francesa. Otro tipo de cama llamada “a la italiana” semejante a la cama “a la federación” también fue designada “a la romana”. El tipo de cama conocida como “a la polonesa” posee dos cabeceros y cuatro columnas de mediana altura cubiertas por las cortinas que cuelgan del *baldaquino* (tela de seda que se suspende a modo de techo sobre un trono o cama). En el tipo de cama “a la revolución”, también semejante a la cama “a la federación”, se presentan ornamentación de temas etruscos en bandas talladas, generalmente pintadas en varios colores (dominando el amarillo etrusco). En el caso de la cama “a la turca” esta está colocada paralelamente a la pared, con cabecero y piecero de igual altura y dosel y cortinajes sobre ellos.

⁷ • 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 / voltaire / bergère voyeuse / marquise tête-à-tête o confidante / duchesse / ottomanes (canapé à corbeille) / paphose* (1723-1774).
- La profusa variedad de sillas del neoclásicismo Francés (Luis XVI): *fauteuil (anse de panier – chapeau - cabinet) / chaise en cabriolet / chaises a l'anglaise / voyeuse / Fontainebleau* (1774-1793).
- La silla del estilo Directorio: *méridienne (lit a la antique – bateau) / crosse / gondole / hémicycle* (1793-1799).
- La silla del estilo Imperio: *causeuse / chauffeuse / chaise a l'officier* (1799-1815).

de la Revolución Industrial que posteriormente a dicha revolución productiva). Ya habíamos dicho que desde una concepción materialista [marxista] de la historia, los modos de producción son determinantes, a la hora de definir el diseño de un mueble.

Por lo cual ha sido determinante tener presente la visión del crítico de Arte, Arnol Hauser en *Sociología del arte* (1974); quien –desde una visión fuertemente influenciada por el marxismo- sostiene que las corrientes estilísticas (en donde podemos incluir al diseño de muebles) son una manifestación ideológica de los intereses de la clase dominante (que controla los medios de producción y *ceteris paribus* la estética con la cual se materializan las objetivaciones de la subjetividad hegemónica del poder dominante). Así rescata el autor al materialismo histórico como metodología científica para la investigación; ya que el valor científico del mismo como explicación de las creencias ideológicas consiste en que, en comparación con otros métodos de investigación, sus conceptos descansan en una base realista, son verificables empíricamente y poseen una evidencia racional.

Estableciéndose una correspondencia entre las condiciones materiales de producción (infraestructura material o economía) y los fenómenos culturales: estéticos, estilísticos, artísticos (superestructura cultural o ideología); ambas se desarrollan dialécticamente a la par. Si la economía es una variable independiente, en términos metodológicos, la estética es una variable dependiente (del cual extraer los indicadores científicos).

2 – Desarrollo:

En este sentido, si se piensa en una línea teórica sociológica (marxista), la Historia del Arte y la Arquitectura también tienen claramente un marco histórico y cultural determinado política y económicamente por los tipos de sociedades y los modos de producción. Así el diseño antiguo (artístico), como una manifestación del campo de la cultura humana, queda inscripto dentro del modo –productivo- en que se organiza una sociedad (al que podemos denominar momentáneamente como «Orden Social»). Este tipo de enfoque no es radicalmente nuevo, podemos encontrar antecedentes en el enfoque teórico del arquitecto Viollet-le-Duc cuando analizó el diseño artesanal del mueble medieval.

En efecto, fue el arquitecto Viollet-le-Duc quien de algún modo ha brindado una de las líneas de trabajo que se debía seguir en esta investigación, ya que en los diez volúmenes que componen el *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* (1854/69); es donde realiza una interpretación racionalista sobre la arquitectura gótica y la apoya en una base sociológica, al identificar la obra medieval como resultado de un determinado «Orden Social». Con esta pista se buscó dicho «Orden» (con mayúscula) y se lo encontró en la historia de mueble como soporte de la teoría. Lo que sumado a la obra de otros historiadores del diseño de muebles como Sigfried Giedion, Jesús Vicente Patiño Puente y Luis Feduchi permitió avanzar notablemente en la metodología cualitativa e interpretativa de la historia del diseño de muebles (industriales y artesanales).

Este es el aporte teórico de este pequeño artículo que se desprende de mi Tesis Doctoral, defendida en el 2014 en la FBA – UNLP, a la investigación en historia del diseño de muebles (industriales o no); es decir, producir pocas “categorías teóricas” para interpretar la complejidad estilística del diseño como resultado de tres categorías analíticas del «Orden Social» que determinaron –o influenciaron- sobre cinco tipos de

estéticas aplicadas al diseño del mueble (que en definitiva –y como veremos a continuación- terminan siendo solo dos estéticas finales: una **Estética Estamental** y otra **Estética Liberal**).

- Un «Orden Social Feudal» del cual se derivó la *estética feudal-monacal (800-1500)*.
- Un «Orden Social Monárquico-Absolutista» del cual se derivó una *estética cortesana-monárquica (1500-1789)*.

Esta doble estética: *feudal-monacal* y *cortesana-monárquica* finalmente pueden simplificarse como **Estética Estamental**.

- Un «Orden Social Liberal» del cual se derivó una triple *estética burguesa (no-moderna, moderna y posmoderna)*. Esta triple estética burguesa puede simplificarse como **Estética Liberal**.

Todo esto queda mejor explicado en el siguiente cuadro:

Sociedad Feudal		Sociedad Capitalista		
Edad Media	Edad Moderna	Edad Contemporánea		
Estética Feudal Monacal (800-1500)	Estética cortesana Monárquica (1500-1789)	Estética burguesa no-moderna (1789-1928)	Estética Burguesa Moderna (1928-1959)	Estética Burguesa Posmoderna (1960-2014)
Estética Estamental		Estética Liberal		

Es necesario aclarar que si bien el Movimiento Moderno en Diseño Industrial de muebles (Escuela de la Bauhaus) está inscripto dentro de la *estética burguesa moderna (1928-1959)*; el denominado Movimiento Posmoderno en Diseño Industrial de muebles (Memphis, Alchymia, Pentagram, Forum Design Linz y otros) está inscripto dentro de una *estética burguesa posmoderna (1960-2014)*. Pero ambos (Movimiento Moderno y Posmoderno) corresponden a una lógica capitalista liberal y como tales a una finalmente: **Estética Liberal**.

Esta es la relación entre las explicaciones simplificadas de la estética (Historia del Arte) con los modos de producción del materialismo histórico marxista (Economía).

Haciendo honor a la tradición inaugurada por Giedion y su concepto de “*espíritu de la época*” (Giedion, 1979, 18). Dado que los códigos ideológicos y culturales pueden ser descriptos como un «Orden Social» de la época. Lo cual puede resumirse, en el sentido del materialismo histórico de Marx, como modo de ordenar la política y los sistemas económico-productivos de la historia (a nivel macro), lo cual vino a ordenar los códigos estéticos tradicionalmente conocidos como estilos (a nivel micro) que influenciaron en el diseño de muebles. Este es mi aporte al estudio de la historia del diseño (artesanal e industrial).

Este tipo de análisis (no original de mi parte) permitió re-agrupar los diferentes estilos de la Historia del Arte, que son muchos y diversos, en pocos modelos analíticos de la historia que si es un aporte original de mi Tesis Doctoral). Solo por citar los estilos del Arte –entre los más importantes de la historia que fueron reagrupados-, esto nos arrojaron los siguientes estilos del mueble, que desde el siglo XV y hasta el siglo XIX

en Europa, en adelante podemos enumerar como Grupos ⁸. Cada Grupo puede ser asociado a un «Orden Social» determinado ⁹.

Evidentemente dentro del «Orden Social Liberal» del cual se derivó una triple *estética burguesa (no-moderna, moderna y posmoderna)*, el Grupo 4A representa a la *estética burguesa no-moderna*. Falta citar el Grupo 4B que representa a la *estética burguesa moderna* y eso tiene fecha de inicio con los muebles de Thonet, y su famosa silla: N° 14 (1853). El Grupo 4C representa a la *estética burguesa posmoderna*.

Después de estudiar el caso del estilo gótico se llegó a la conclusión que el mismo hacía referencia a la religión cristiana y que fue central dentro del feudalismo, dentro de la Edad Media, por lo que se puede hablar de un «Orden Social Feudal» del cual se derivó la *estética feudal-monacal* (patrón estético originado dentro de la cultura cristiana que generó un mueble litúrgico). Grupo 1.

Dicho de otro modo, si la Edad Media estuvo representada por el feudalismo como sistema productivo o modo de producción (desde una definición marxista) y por el gótico como estilo artístico decorativo de la arquitectura eclesiástica; se observa una vinculación estrecha entre el sistema productivo (feudo), el estamento u orden de la Iglesia Católica (clero) y la manifestación estético estilística (gótica) que dominó la arquitectura de las catedrales (y la manufactura de muebles como las sillas: *cathedras*). Esto permite definir un período de la historia al que se puede denominar como *estética feudal-monacal (800-1500)*, por los vínculos entre las manifestaciones estéticas del arte con el modo de producción feudal.

Citando a Viollet-le-Duc y el «Orden Social Feudal» (concepto teórico inspirado en su honor), fue su *Diccionario del mueble de la Edad Media* (1858/75) un claro ejemplo del detalle sobre este mueble de *estética feudal-monacal*. Luis Feduchi sostiene que el mueble gótico (Grupo 1) era vertical, quizá como reflejo de la espiritualidad de la

⁸ • *Grupo 1*: los muebles de estilo Gótico con Carlos VII (1429-1461), Luis XI (1461-1483) y Luis XII (1498-1515).

• *Grupo 2A*: los muebles de estilo Renacimiento Francés (1515-1643) con Francisco I° (1515-1547), Enrique II (1547-1559), Carlos IX (1560-1574), Enrique III (1574-1589), Enrique IV (1589-1610) y Luis XIII (1610-1643).

• *Grupo 2B*: los muebles de estilo Renacimiento Inglés (1485-1688) con Tudor (1485-1558), Enrique VII (1485-1509), Enrique VIII (1509-1547), Eduardo VI (1547-1553), María I (1553-1448), Isabel I o Isabelino (1558-1603); el Jacobino (1603-1649) con Jacobo I (1603-1625) y Carlos I (1625-1649); el Cromwelliano / Republicano (1648-1660); Restauración (1660-1685) y el Jacobino tardío (1685-1688).

• *Grupo 3A*: los muebles de estilo Barroco Francés con Luis XIV (1643-1715); el Regencia (1715-1723); el Rococó Francés Luis XV (1723-1774) y el Neoclásico Francés Luis XVI (1774-1793).

• *Grupo 3B*: los muebles de estilo Barroco Inglés con Guillermo y María (1688-1702) y el Reina Ana (1702-1715); Georgiano (1715-1810); el mueble Rococó Inglés con el Jorge II (1727-1760) y el Neoclásico Inglés Jorge III (1760-1811).

• *Grupo 4A*: los muebles de estilo Directorio (1793-1799), Consulado (1799-1804), Imperio (1804-1815) y Restauración (1815-1830).

⁹ • Dentro del «Orden Social Feudal» del cual se derivó la *estética feudal-monacal*, se puede localizar el Grupo 1.

• Dentro del «Orden Social Monárquico-Absolutista» del cual se derivó una *estética cortesana-monárquica*, se puede localizar los Grupos 2A, 2B, 3A y 3B.

• Dentro del «Orden Social Liberal» del cual se derivó una doble *estética burguesa (no-moderna)*, se puede localizar el Grupo 4A.

época. Luego en el Renacimiento (Grupos 2A y 2B), por el contrario, el mueble sería horizontal, expresión de la serenidad clásica. Si el mueble era eminentemente religioso (en el gótico), sillerías de coro, sillones abaciales, faldistorios, armarios y banco de iglesia; con el Renacimiento nacería el mueble civil.

Ahora, si del gótico vamos al caso del estilo Luis XIV que hacía referencia al sistema político de gobierno absolutista-monárquico propio de la Sociedad Estamental en la Edad Moderna; se puede hablar de un «Orden Monárquico-Absolutista» del cual se derivó una *estética cortesana-monárquica*. Bajo el reinado de Luis XIV el Estado sustituye a la Iglesia (y su *estética feudal-monacal*) y la figura del rey se convierte en origen de autoridad (por su gobierno personal Luis XIV se identificó con el Estado, en su famosa frase: “*El Estado soy yo*”); por lo que el orden centralizador y unificador de la política se ve reflejado en las formas artísticas del diseño de muebles (Grupos 3A y 3B). Todas las obras de aquel período parecen inspiradas por la estabilidad y la inmutabilidad, virtudes cardinales del Estado francés gobernado desde Versalles.

Del mismo modo la Edad Moderna estuvo representada por el mercantilismo del *Antiguo Régimen*, como modo de producción de transición del feudalismo al capitalismo (liberalismo) y por el arte de las monarquías autoritarias (como la corte de Luis XI o el caso paradigmático de Luis XIV o Rey Sol, que llegó a su fin con Luis XVI en la Revolución Francesa) y que se manifestó en la manufactura del mobiliario. Esto permite definir un período de la historia al que se puede denominar como *estética cortesana-monárquica (1500-1789)*, por los vínculos entre las manifestaciones estéticas del arte con este modo de producción.

Siguiendo esta línea de razonamiento, la Edad Contemporánea está representada por el capitalismo industrial del *Nuevo Régimen* (o Régimen Liberal) u «Orden Social Liberal» como modo de producción y por el arte de la burguesía industrial (no la incipiente burguesía feudal) en sus tres vertientes *estéticas*: *no-moderna* (propia de los muebles artesanales del siglo XVIII y XIX del Grupo 4A), *moderna* (propia de los muebles industriales de fin del siglo XIX y principios del siglo XX: como los de la Escuela de la Bauhaus y el Grupo 4B) y *posmoderna* (Grupo 4C, representado por muebles de fin del siglo XX y principios del siglo XXI; como los muebles de Memphis, Alchymia, Pentagram y Forum Design Linz entre otros). Esto permite definir tres estéticas en la historia –para el mismo «Orden Social Liberal» [burgués]- que se pueden denominar como *estética burguesa no-moderna (1789-1939)*, *estética burguesa moderna (1928-1959)* y *estética burguesa posmoderna (1960-2014)*,

Dicha *estética burguesa moderna* es la que importa ser analizada en la bibliografía de historia del Diseño Industrial académico, según se estila en la cátedras de Historia del Diseño Industrial de las Universidades de la Argentina, a partir de lo que llamamos Grupo 4B. Pero no olvidemos las herencias que el Diseño Industrial Moderno (diseño seriado) ha recibido del pasado no Moderno (artesanal) ¹⁰.

¹⁰ **Ejemplo:** el *dressoir* [aparador] arribó, como mueble de almacenamiento, desde la Edad Media, pasando por la Edad Moderna, hasta la Edad Contemporánea. Dicho de otro modo: el aparador no solo fue un mueble medieval, sino cortesano y finalmente adoptado por la burguesía. Esto claramente demuestra la importancia de la herencia de la cultura material doméstica, que el «Orden Social Liberal» recibió del «Orden Social Monárquico-Absolutista» y este a su vez del «Orden Social Feudal».

Dicho de una manera más reduccionista y simple: la burguesía con el Movimiento Moderno en diseño de muebles (Escuela de la Bauhaus) proyectó aparadores, del mismo modo que los reyes los tenían; siendo que originalmente habían sido diseñados en la Edad Media. Obviamente, más allá de las simplificaciones

Entonces: ¿por qué seguir negando –académicamente- el pasado? ¿Por qué no abrirse epistemológicamente al debate sobre los métodos de enseñanza de la historia del Diseño Industrial primero? (Para luego debatir más profundamente sobre toda la teoría del Diseño Industrial y su praxis profesional). Para que la enseñanza del Diseño Industrial abarque «toda» la historia (y no un «recorte» de la historia, desde la Revolución Industrial en adelante o más propiamente dicho desde principios del Siglo XX con la escuela de la Bauhaus en adelante y el Movimiento Moderno en diseño). Problema originario del método científico y su necesidad del “recorte” histórico (de tiempo y espacio).

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). Pero es hora de revisar estas categorías analíticas (y para ello son necesarias las Tesis Doctorales).

La bibliografía de historia del Diseño Industrial marca como la fecha de inicio del diseño de sillas de un modo industrializado, a la famosa silla: *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 ¹¹ de esta silla.

Entre 1895 y 1920 en EE.UU. se continúa con la austeridad funcionalista –típica de las sillas Thonet- y se crean las condiciones socio-culturales adecuadas para el establecimiento de una tendencia general de la época hacia el productivismo, la limpieza formal, la funcionalidad de los productos, la producción en serie por medios mecánicos. Lo que por otro lado podríamos definir como un estadio inventivo burgués entre 1850 y 1940. En EE.UU. entre 1850 y 1935, la ética protestante también fue influyente en la limpieza formal y austeridad para lograr sillas de tipo estándar ¹².

La estética-mecanicista de la época estaba provocando grandes cambios. Frank Lloyd Wright (1867-1959), aceptaba la «decoración» orgánicamente con la «función». En su interés por una mayor unidad de las disciplinas ligadas al diseño, arquitectos como Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto (1898-1976) y Carlo Mollino (1905-1973) incluyeron sillas en sus proyectos artísticos para interiores

del lenguaje formal (el aparador del Movimiento Moderno con su *estética burguesa moderna* fue austero, racionalista, sin elementos decorativos agregados, con limpieza formal, etc.; si se lo compara con los aparadores de la realeza con una *estética cortesana-monárquica*). El concepto no ha variado, sigue siendo el mismo: mueble para guardar.

¹¹ Dado que la silla N° 14 fue de diseño racional (no fue racionalista) y muchos de sus modelos eran altamente decorativos. Aplicaban un uso racional de la decoración con perfecto equilibrio entre «decoración» y «función». Las sillas de Thonet marcan el inicio de una fase racional e imaginativa.

¹² La comunidad religiosa de franceses e ingleses (Shakers), que se asentaron en EE.UU. a partir de 1775, con medios reducidos de producción. Produjeron 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. Mejoraban los muebles con el objetivo de aumentar su utilidad y perdurabilidad, llegando 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 y culminan en Kant con la Ilustración).

y edificios. Un listado de las relaciones entre la arquitectura, los arquitectos y el diseño de sillas podría incluir múltiples casos ¹³.

En 1895 Wright estaba interesado en el Arts & Crafts (1850-1915) y la artesanía manual, así Wright se da cuenta que las líneas rectas podían lograrse mejor con las máquinas que manualmente. En una conferencia de Chicago: *El arte y oficio de la máquina* (1901), se muestra decidido al uso de la máquina (anticipando al Movimiento Moderno de 1920 en arquitectura y diseño de muebles).

La denominada Comunidad del Siglo fue la segunda fase del Arts & Crafts y eslabón con el Art Nouveau (1890-1914) ¹⁴ que iniciaría una fase racional. Entre los ejemplos citamos a la silla: *Mackmurdo* (1882). Cuyo lenguaje asimétrico-naturalista, se opone al lenguaje simétrico-naturalista de la silla de William Morris (1834-1896): *Morris & Co.* (1881).

Más allá del exotismo Art Decó (1920-1939), en Europa y EE.UU. se estaba gestando una ética normativa, instrumental, puritana, universalista, a histórica, científica, mesiánica, estoica, ascética, secular, newtoniana, cartesiana, socrática, platónica y clásica aplicada al diseño de muebles y sillas. Con lo cual se inaugura una era donde podemos jugar con la idea del purismo, aportada por Le Corbusier (1887-1965), y cambiar la famosa frase de Charles Édouard Jeanneret-Gris diciendo que la silla es una «máquina para sentarse». En efecto, comenzaba a regir el Movimiento Moderno en diseño de muebles –influenciado por las nuevas teorías de la arquitectura– y la estética de las máquinas [«estética mecánica»] que encontraban su lugar. Según se explicaba en

¹³ • La arquitectura de la “Sagrada Familia” de Antonio Gaudí (1852-1926) y su silla: *Armchair for the Casa Calvet*, 1898.

• La arquitectura de la “nave de turbinas” de la empresa AEG de Peter Behrens (1868-1940) y su silla: *Armchair for the dining room of the Behrens House*, 1900.

• La arquitectura de la “Escuela de Arte de Glasgow” de Charles R. Mackintosh (1868-1928) y su silla: *High-backed chair for the Rose Boudoir*, Turin Exhibition, 1902.

• La arquitectura de la “casa Steiner en Viena” de Adolf Loos (1870-1933) y su silla: *Chair for the Café Museum*, 1898.

• La arquitectura de la “casa Fallingwater” de Frank Lloyd Wright (1867-1959) y su silla: *Swivel armchair for the offices of the Larkin Company Administration Building*, 1904.

• La arquitectura del “edificio de la Bauhaus, Dessau” de Walter Gropius (1883-1969) y su silla: *Armchair for the entrance hall of the Faguswerk*, 1911.

• La arquitectura de la “casa Rietveld Schröder” de Gerrit Rietveld (1888-1964) y su silla: *Red / Blue chair*, 1918/1923.

• La arquitectura del “museo Whitney” de Marcel Breuer (1902-1981) y su silla: *Wassily*, 1925.

• La arquitectura de la “casa Farnsworth, Illinois” de Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) y su silla: *Tugendhat, Model Nro. MR70*, 1929.

• La arquitectura de la “casa Curutchet” de Le Corbusier (1887-1965) y su silla: *Chaise longue (model Nro. B306)*, 1929.

• La arquitectura del “aeropuerto internacional de Hellinikon” de Eero Saarinen (1910-1961) y su silla: *Grasshopper, Model Nro. 61*, 1946.

• La arquitectura del “Banco Nacional de Dinamarca” de Arne Jacobsen (1902-1971) y su silla: *Ant, Model Nro. 3100*, 1951.

• La arquitectura de la “casa Vanna Venturi” de Robert Venturi (1925-) y su silla: *Art Deco & Sheraton*, 1984.

¹⁴ El Art Nouveau fue un estilo cosmopolita, urbano, burgués que a diferencia del Arts & Crafts: aceptaba a la máquina [industria], con una diferencia central en el uso de la ornamentación en el diseño de sillas.

el manifiesto inaugural de la revista *L'Esprit Nouveau* (1920) que contaba con la contribución de por Ch. E. Jeanneret-Gris (Le Corbusier).

El *Movimiento Moderno* o *Estilo Internacional* en arquitectura y diseño de muebles, con su estética-mecanicista (que nos hace pensar en Frank Lloyd 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), basada 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 una ideología implícita ¹⁵.

Una de las primeras sillas que encarnan este concepto -o “espíritu” según Giedion-descripto en los nueve ítems (ideológicos) arriba descritos, es la silla de oficina para la sede de *Larkin Company* (1904), diseñada por Frank Lloyd Wright; de diseño geométrico, racionalista, funcionalista, adecuada al ámbito de trabajo de oficina.

En este sentido famoso es el caso del diseño de Le Corbusier en tubo de acero y que fue definido 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 la: *B306* (1928) que posee una forma ergonómica, es de estructura de tubo de acero pintado, base de chapa metálica pintada y cubierta de lona.

Pronto iniciaba, asociado a las vanguardias artísticas, al diseño de la primera fase de la Escuela de la Bauhaus que produjo la famosa silla de G. Rietveld (1888-1964): *Red and Blue* (1918). Lo que fue más una obra de arte que un objeto diseñado (un cuadro de P. Mondrian en tres dimensiones, lo que bien podríamos llamar el “arte del diseño de sillas” en su máxima expresión). En efecto, la pintura de estilo neoplasticista de Piet Mondrian (1872-1944), de 1900, representante de la vanguardia plástica influyó en el diseño de la silla de G. Rietveld ¹⁶. Otros ejemplos relacionan al diseño de sillas con el arte ¹⁷.

¹⁵ • Socrática (hiper-funcionalistas, donde belleza = utilidad).
 • Platónica (morfológica basada en un ideal de la forma geométrica).
 • Newtoniana (mecánica).
 • Cartesiana (racionalista).
 • Universalista (anti-regionalista).
 • Anti-histórica (negadoras del pasado).
 • Tecnológicamente científica (físico-matemáticas).
 • Mesiánica (salvadora del proyecto de la humanidad).
 • Democrática (para toda la sociedad).

¹⁶ La silla *roji-azul* fue un ejercicio de abstracción plástica y síntesis formal. Su composición plástica basada en los colores primarios (amarillo, rojo y azul y el valor negro) estaba compuesta de tres partes bien diferenciadas: asiento (azul), respaldo (rojo), estructura de soporte (negro con las puntas amarillas). Como buen arquitecto, el diseño de la *Red and Blue* de Rietveld está basado en un diseño modular y el diseño original, no estaba pintado, el autor lo pinto recién en 1923. Este ejemplo aclara la obviedad de la importancia que la vanguardia (como Arte) ha tenido sobre el diseño de sillas.

Luego, la segunda fase de la Escuela de la Bauhaus produjo la famosa silla de Marcel Breuer (1902-1981): *Wassily* (1925/26). Cerrado la Bauhaus por Hitler, le siguió la Escuela de la ULM, pero no tenemos ningún ejemplo del diseño de sillas para analizar. La silla *Wassily*, para el pintor Kandinsky (1866-1944), con tirantes de cuero, 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* es liviana, utiliza materiales hechos a máquina y no contiene adornos; su estructura de tubo de metal doblado y cromado (donde se tensa un cuero desnudo que forma el asiento, el respaldo y los brazos) imponía una belleza radical al no estar hecha a mano.

La silla *Wassily* de Breuer, de tubo de acero, fue contemporánea a otra silla de tubo de acero igualmente famosa, la “cantilever” de Marcel Breuer: *B32* (1928)¹⁸.

Otro ejemplo “cantiléver” posterior fue la silla diseñada por Gerrit Rietveld (1888-1964) llamada: *Zig-Zag* (1934), en madera con clavijas de cobre. Donde el ángulo de 45° de la silla puede considerarse una respuesta a la idea lanzada por Theo van Doesburg (1883-1931) en 1924 a favor de la introducción de líneas oblicuas para 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 por ejemplo la *B3 Club Wassily* (1925) de Marcel Breuer; la *N° 41 Paimio* (1931/32) de Alvar Aalto (1898-1976); las sillas de contrachapado moldeado de Charles y Ray Eames (1945-1946); y la *4860* (1965) de Joe Colombo (1930-1971). Se trata de diseños extremadamente innovadores que ha hecho evolucionar la teoría del diseño y ha implicado una sucesión de importantes avances en los procesos técnicos y las aplicaciones de materiales, desde el tubo de acero hasta el contrachapado moldeado o los materiales termoplásticos de inyección.

¹⁷ Se han generado casos extremos de hiper-esteticidad, análogos a la *Red and Blue*, como el sofá: *Mae West* (1936), diseñado por Salvador Dalí (1904-1989) y fabricado por Green & Abbot (en Londres) y Jean-Michel Frank (en París). Fue un sofá inspirado en la obra surrealista de la *femme fatal* de Hollywood cuyo nombre artístico fue Mae West –pero su nombre verdadero fue Mary Jane West (1893-1980)- y que Salvador Dalí pintó en su obra surrealista de 1934. Para el color rosa vivo del sofá, Dalí 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.

¹⁸ Pero la B32 tiene antecedentes previos:

- *Primero*: La silla de Gaudillot, en 1844, introduce la silla de tubos de gas y agua con el metal pintado con la forma de imitación de madera y vetas.
- *Segundo*: La silla *cantiléver* (1926) de Mart Stam (1899-1986), introduce 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 tubos de agua o gas de Gaudillot), pero sin pintar (aclaremos que los tubos de la silla de Mart Stam, para ser doblados eran reforzados adentro con arena).
- *Tercero*: Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) realizó su modelo: *N° MR20* (1927) con el concepto en voladizo de Mart Stam (dándole una misma respuesta al asiento y el respaldo en esterilla). Luego, la *B32* (1928) tuvo consecuencias posteriores dado que influyó en el diseño de Alvar Aalto (1898-1976), la silla modelo: *N° F* (1930); con asiento y respaldo de contrachapado moldeado. Alvar Aalto también diseño el sillón (silla con apoya brazos) en “cantiléver” modelo: *N° 31* (1931) de estructura de madera de abedul y asiento-respaldo de contrachapado moldeado.

Entre otros materiales aplicados al diseño de sillas, entre 1960 y 1970, se inicia 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, paralelamente 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 nacía al abrirse el pack llamada: *Up* (1969).

En los '50, el Pop, en EE.UU. y Gran Bretaña, desafiará el canon intelectual de vanguardia y cobraría importancia las bajas restricciones teóricas y formales. El funcionalismo no tenía nada que decir en la cultura Pop de masas.

Hasta que en 1965, el show ecléctico de materiales, formas y colores como fuente de placer estético llamado Movimiento Posmoderno ¹⁹ en el diseño de sillas, marco la diferencia con el Movimiento Moderno en diseño de muebles.

En Arquitectura Robert Venturi (1925-), escribía en 1966 su famoso libro *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (1966) y a principios de los '70 declararía su famoso lema: “*menos es aburrimiento*”, cambiando la frase “*menos es más*” de Mies Van Der Rohe, que había caracterizado al Movimiento Moderno en el diseño de muebles e imponiendo nuevas reglas.

Dentro de esta nueva lógica, Philippe Starck (1949-), realizó proyectos donde combina materiales con un tratamiento diferente, por ejemplo la silla: *Lola Mundo* (1986). Donde se observa la *pata cabriolé* en aluminio fundido, un neoLuis 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, aludiendo a Alvar Aalto, en el tratamiento del contrachapado; con serigrafía aplicada -típico de los colores de Memphis y las serigrafías de Andy Warhol (1928-1987)- 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 propio 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 2 dimensiones o plano, y no en 3 dimensiones; por lo cual es un simulacro de volumen). Clara expresión del simulacro posmoderno de Jean Baudrillard (1929-2007) en su obra *La guerra del Golfo no ha tenido lugar* (1991).

¹⁹ Bien podríamos definir a la Posmodernidad con sus nuevas reglas en el diseño de muebles y sillas, como fragmentada (morfológica o formalmente hablando), donde cada parte recibe un tratamiento distinto, no uniforme (por ejemplo respaldo y asiento); con argumentos ligh, high-tech, folk, dark, etc. Rompiendo con todas las reglas (es deconstructivista), también rompe con la geometría, con las reglas productivas, generando piezas únicas (contra los principios de la producción en masa), incluso puede combinar lo artesanal con lo industrial. Es ornamental, historicista, revivalista, humorístico, absurdo, lúdico (puede jugar con el racionalismo, ironizándolo), metafórico, alegórico, expresivo, emotivo, evocativo (del pasado o historicista), simbólico, enigmático, intuitivo, onírico, imaginativo, psicológico; una mezcla de romanticismo y racionalismo (a veces ni sabe lo que es, simplemente desconcertante).

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

Diseñadores como Ettore Sottsass (1917-2007), se suman a Robert Venturi y Philippe Starck. Algunos ejemplos de diseño de sillas bajo la influencia del Movimiento Posmoderno son: la de plástico de Joe Colombo, tapizada con dibujos de mármol, la silla *Hill House* de Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) llena de banderines, entre otros diseños exóticos.

Asimismo en la Argentina Ricardo Blanco (1940-) en su libro *Sillopatía* (2003), intenta demostrar su sentimiento por las sillas y su gran pasión al diseñar este tipo de muebles más allá de los postulados del Movimiento Moderno (que como arquitecto, los conoce bien) y hace un listado de lo que, para él, son las sillas más importantes de la historia mundial²⁰. No está de más decir que Ricardo Blanco ama el Movimiento Posmoderno en diseño de muebles²¹ (dado que ha diseñado bajo su influencia).

Quizás este listado podría ser discutido en algunos ejemplos, dado que faltan citar muchos ejemplos de diseñadores igualmente famosos e importantes²², pero en general

²⁰ Haciendo un repaso histórico desde el diseño premoderno (artesanal), pasando por el diseño moderno (industrial) hasta terminar en el diseño posmoderno (híbrido: artesanal e industrial). Para Ricardo Blanco el listado de las sillas más importantes de la historia mundial (y ¿por qué?), a su juicio –y sin citar la fuente- son:

- La silla egipcia. Por sus bellas proporciones.
- El *Klismos* griego. Porque inauguró la pata continúa.
- La *Savonarola* (s/f). Porque legalizó la X como tipología.
- La *Nº 14* (1859) de Michael Thonet. Porque unifica el mueble culto con el popular.
- La *Willow* (s/f) de Mackintosh. Porque aparece como muy diferente manteniendo las características proyectuales clásicas.
- La *Red-and-Blue* (1917) de Gerrit Rietveld. Porque hizo de la silla una pieza de arte.
- La *Cesca* (s/f). Porque innovó la tipología al sacarle dos patas.
- La *Zig-Zag* (1934) de Gerrit Rietveld. Porque sintetiza y revaloriza la madera como el material de la silla.
- La *Tulipán* (1955) de Eero Saarinen. Porque sintetiza la unidad.
- La *Diamond* (1951) de Harry Bertoina. Porque hace de una escultura una silla.
- *The Chair* (s/f) de M. Wegner. Porque recupera la estética por las buenas proporciones.
- El *670* (1956) de Charles & Ray Eames. Porque recupera un viejo uso con una nueva imagen.
- La *Cab* de Bellini. Porque es otra vez la síntesis pero sofisticada.
- La *BKF* (1938) de Bonet, Kurchan y Ferrari Hardoy. Porque imaginan una nueva silla para una nueva arquitectura y porque se diseñó en la Argentina.
- La *UPMama* (1969) de Gaetano Pesce. Porque introdujo lo simbólico con gran equilibrio con lo tecnológico.
- La *Costés* (s/f) de Stark. Porque actualizó imágenes que parecen conocidas.
- Cualquiera de B. Sipeck. Porque desconciertan.

²¹ Otro ejemplo de diseño posmoderno argentino de Ricardo Blanco es la silla: *Nínive* (1984).

²² No figura en esta lista brindada por Ricardo Blanco los siguientes casos:

- La *DAR -Dining Armchair Rod-* (1948), de la serie Plastic Shell Group, diseñada por Charles Eames (1907-1978) & Ray Eames (1912-1988). Cuyo asiento-respaldo de resina poliéster moldeada reforzada con fibra de vidrio tiene la forma de “concha” (soportada por una base estilo “torre Eiffel”) y sentó antecedentes en el uso del asiento con forma de “concha” que el sillón *Tulip Nº 150* (1955) volvió a usar.

se puede coincidir en que es un listado muy acertado y coincidente con muchos casos aquí tratados, y dado que fue citado por un reconocido diseñador de sillas (como es Ricardo Blanco); sería necesario profundizar un poco más en el análisis de algunos casos ²³, aunque ello engrosaría los objetivos de debate inicialmente planteados para un trabajo tan limitado y pequeño como este artículo. Adicionalmente, y para agregar complejidad al análisis existen las inspiraciones que una silla produce sobre otra silla (aparente copia, aunque no lo sea expresamente) ²⁴.

Pero si rastreamos el simbolismo en el diseño de sillas, quizás la denominada: *Cobra* (1902) de Carlo Bugatti, que se presentó en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de Turín de 1902, haya sido una de las primeras en introducir el simbolismo a inicios del siglo XX. Mucho antes que el Movimiento Posmoderno.

Efectivamente, 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 y otros mensajes (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 (como sucedía en el Diseño Moderno de muebles), a los nuevos materiales y tecnologías o a la variable económica (venta masiva) producto del capitalismo industrial

-
- La *Tulip N° 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° 7* (1955) de Arne Jacobsen. 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 doblado.

Algunos de los casos enumerados por Ricardo Blanco han sido aquí analizados y otros no (por ser premodernos y como tales artesanales, aunque no por ellos debemos suponer que han sido ejemplos pobres a nivel simbólico o estético, justamente todo lo contrario dicho simbolismo le ha dado status para entrar en la historia del mueble antiguo). Simbolismo que el Movimiento Posmoderno ha retomado y ello es lo verdaderamente interesante.

²³ Entre los casos que se consideran necesarios tratar, sería necesario mencionar que la silla Argentina es la: *BKF* (1938), presentada en el 3er. Salón de Artistas Decoradores de Buenos Aires de 1940; fue diseñada por el Grupo Austral constituido por: Antonio Bonet (1908-), Juan Kurchan (1913-1972) y Jorge Ferrari-Hardoy (1914-). Estuvo inspirada en la silla “tripolina” (que fue un asiento plegable de campaña, con estructura de madera y cubierta de lona que utilizaba el ejército inglés y luego bautizaron los italianos en 1877). Permite la informalidad en el acto de sentarse, tiene una funda de una sola pieza de cuero más estructura de hierro redondo macizo.

²⁴ En muchas ocasiones los arquitectos y diseñadores locales pueden sentirse tentados de imitar (no vamos a decir copiar, sino que lo llamaremos inspiración) modelos internacionalmente famosos (que han hecho historia o han marcado una tendencia). Ejemplo de esto lo encontramos en el diseñador local de Argentina ya citado, el arquitecto Ricardo Blanco (68) -el más famoso proyectista nacional de sillas- quien publicó el libro *Sillas Argentinas* (2006) y encontró clara inspiración en los modelos consagrados de la historia mundial. Lo cual queda ejemplificado del siguiente modo: el sillón *Basilio SE 110* (1975) de Ricardo Blanco está inspirado en la silla *Wassily Modelo N° B3* (1925/27) de Marcel Breuer.

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 contemporánea en el diseño de sillas que se caracteriza por el cruce de retóricas.

Nos podemos preguntar: ¿Acaso, no es más democrática la Posmodernidad estética (con su pluralidad de mensajes simbólicos) que el lenguaje del Movimiento Moderno? Movimiento al cual no se desea restarle el merecido mérito histórico.

3 - Conclusiones:

Pero la teoría de la arquitectura moderna y de la disciplina académica del Diseño Industrial –igualmente moderno- exigieron nuevos patrones estéticos ligados a los nuevos patrones técnicos (materiales y tecnologías) acordes a los nuevos tiempos en que se vivían; por lo cual los nuevos proyectos de diseño ambiental y de muebles para dichos espacios debían dar cuenta de ello. Pues, el hombre moderno (democrático y capitalista) –influenciado por el «Orden Social Liberal»- necesitaba para su arquitectura moderna, igualmente muebles modernos. Razón por la cual lo artesanal y los aspectos estético-simbólicos (decorativos) se debieron abandonar por los nuevos estilos de vida que impusieron las Revoluciones Burguesas (francesa e inglesa).

Como es bien conocido, la Revolución Francesa puso un fin a la vieja historia (monarquías absolutistas, reyes, palacios y sus muebles) y nace una nueva historia acompañada por la Revolución Industrial y la incipiente burguesía.

En especial la Revolución Industrial de Inglaterra de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX vino a redefinir al status quo mundial y con ello la urbanización, la arquitectura, los ambientes y los muebles (desde lo más general a lo más particular, como le gusta decir a los arquitectos). Pero mucho cuidado, este es un pensamiento que proviene de la arquitectura y no manifiesta el pensamiento de la ingeniería (que el Diseño Industrial recibió); pues en la ingeniería no existe nada de “lo general” a “lo particular” (y el Diseño Industrial está en la triple frontera del: Arte, la Arquitectura y la Ingeniería).

Si bien quedaron claras las relaciones entre la historia de la arquitectura (ligada a la más amplia historia mundial entendida en términos políticos y económicos) y la historia del mueble. Como lo explica Luis Feduchi al definir, desde su punto de vista, a la historia del mueble como un arte menor dependiente de la arquitectura y del ambiente social. Aunque en lo personal me gustaría discutir eso de “arte menor” por considerarlo despectivo (como si la Arquitectura y el Arte fueran “Artes Mayores” y diseñar muebles fuera un “arte menor” más fácil o menos importante; lo cual es falso, pues diseñar sillas industriales en plástico inyectado fruto de la ingeniería sería igual a decir “arte menor” y no considero que la Ingeniería sea para nada “menor” y una de las materiales centrales del Diseño Industrial que es Tecnología del Diseño Industrial se nutre de la Ingeniería); de todos modos no entraremos en ese debate aquí. Dado que nos alejaría del centro de discusión.

Pero quiero marcar estas categorías teóricas obsoletas de algunos autores (como Luis Feduchi) y que son implícitamente aceptas por otros autores, que no detallaré.

Y en esta relación entre Arquitectura y diseño de muebles, los arquitectos seleccionaron a las sillas (muebles de culto) para materializar en tres dimensiones (y de un modo más pequeño) sus teorías arquitectónicas. Así lo dejaron bien en claro Charlotte & Peter Fiell cuando dijeron que el diseño de sillas ha ejercido una atracción especial entre los arquitectos, ya que les ha permitido comunicar su filosofía en tres dimensiones con mayor facilidad que con la arquitectura. 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.

Por otro lado, es tan interesante este tema del diseño de sillas que se puede decir que la historia de una silla –de algún modo- resumen la historia de la arquitectura, aunque no en el sentido total de la historia de la arquitectura; pero son sobradas las relaciones –ya citadas- entre la arquitectura y el diseño de sillas, con variados y múltiples ejemplos.

Quedando claro que el Arte (¿decoración?) 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 (aunque “lo simbólico” es mucho más que “lo decorativo”). Por lo cual si el Movimiento Moderno era anti-histórico (negador del pasado), a partir del Movimiento Posmoderno la historia (con anterioridad a la Revolución Industrial de Inglaterra) va a comenzar a tener valor; lo cual –paradójicamente y por contradictorio que parezca- nos legitima a incorporar ahora a “toda” la historia del diseño del mueble como un factor central de aprendizaje para el Diseño Industrial del mueble. Jaque Mate a la teoría del Diseño Industrial.

Por lo que el Movimiento Posmoderno en diseño de muebles (Grupo 4C), último bastión del diseño basado en el «Orden Social Liberal» [democrático] terminó siendo mucho más democrático que el Movimiento Moderno aplicado al diseño de muebles –igualmente basado en el «Orden social Liberal»- (Grupo 4B) por su multiplicidad de lenguajes «estéticos» (y simbólicos-capitalistas) más allá de la «función» propiamente dicha.

Pues, entre los requerimientos que la producción industrial habrá tenido, 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 Luis XV (1723-1774)- (Grupo 3A) y su transformación en la línea recta (propia del Movimiento Moderno en el diseño de muebles); por lo cual se ganaba en economía de materiales, velocidad de fabricación, abaratamiento de los costos. Todos requerimientos productivos de la industria moderna.

Pero las necesidades de comunicación de los nuevos mensajes culturales, propios de fin del siglo XX y principios del siglo XXI, necesitaron de un nuevo 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).

Así que encontramos ahora una necesidad de ir más allá de los postulados de racionalidad (tal útiles a la industria moderna y la producción seriada de la economía capitalista) y adentrarnos en lo comunicacional, en el mensaje que se quiere transmitir, pues –como sucedía en el diseño artesanal, anterior a la Revolución Industrial-: el «mensaje cultural» (soportado en una «estética») es una «función» tan importante como la «función» misma (a secas). En efecto, el Movimiento Posmoderno retornó al mensaje

socio-cultural, dado que el diseñador debe ser no solo un constructor, sino un comunicador de los mensajes que la sociedad necesita emitir.

En este sentido la silla, ese mueble de “culto”, se ha transformado –por causa de la historia, el arte, los artesanos, los arquitectos, la economía, la producción industrial y los diseñadores profesionales de muebles o Diseñadores Industriales- en un objeto primero y en un producto luego, especialmente seleccionado para transmitir mensajes socio-culturales, por su extrema proximidad al hombre. En definitiva, la silla ha sido, es y será un espejo que refleja la Cultura (material) humana.

Si el denominado Movimiento Posmoderno también permite producciones artesanales dentro de una economía capitalista industrial tardía (como lo definen algunos autores de las Ciencias Económicas, que no detallaremos). Lo cual delata que el diseño de tipo «artesanal» está permitido dentro de las economías capitalistas e «industriales» más avanzadas del mundo actual. Por lo cual debatir si se debe enseñar –o no- diseño de tipo artesanal, dentro de una carrera como es el Diseño Industrial, es un paradigma obsoleto (correspondiente solo a la fase inicial de desarrollo del Diseño Industrial académico). Esto va a conducir, tarde o temprano, ineludiblemente a la reformulación de los programas de enseñanza de la materia de historia del Diseño Industrial en muchas Facultades de Argentina y extranjeras. Adecuándose –como sostiene Maldonado- para reflejar con mayor fidelidad la diversidad real (e incluso conflictiva) de los ordenamientos socio-económicos existentes (no uniformes, sino heterogéneos). Solicitando una mayor flexibilidad en la manera de afrontar el problema de la mercancía diseñada.

Dicho de otro modo: diseñar «artesanalmente» una mercancía (como bien puede ser un mueble o una silla) está perfectamente permitido dentro de la lógica del capitalismo «industrial» (tardío). Así el rol del diseñador actual corresponde en determinar –de un modo proyectual- lo que Maldonado llama el «cuerpo» [forma o morfología] de la mercancía; que bien puede estar hecha con una manufactura de tipo artesanal, ser de baja serie, con fuerte carga estético-simbólica (no necesariamente se está hablando de lo que históricamente se ha dado en llamar: arte aplicado). Efectivamente, estos son todos recursos del denominado Movimiento Posmoderno en el diseño de muebles.

Solo de esta manera, admitiendo (no negando) la amplitud del arco de implicancias del Diseño Industrial actual –muy lejos de las exigencias concretas de la economía capitalista del siglo XIX europeo que dio origen a la Revolución Industrial en Inglaterra-; podremos llegar a captar su importancia real, compleja, mutable que la disciplina académica del Diseño Industrial a fines del siglo XX y principios del siglo XXI ha marcado con el Diseño Industrial de la Escuela de la Bauhaus.

Pues, es aquí donde la historia del Diseño Industrial comienza a cobrar su valor central para el proyecto de diseño. Dado que sería una actitud epistemológicamente ingenua - para continuar con esta línea explicativa, se podría decir que es una actitud típicamente “moderna” de negar el pasado por ser artesanal-, la falsa suposición de que el Diseño Industrial (académicamente enseñado en las Universidades) no tiene nada que aprender de la historia y del pasado anterior a la Revolución Industrial. Dado que esta postura cuasi-dogmática académica conlleva el problema de ser anti-científica (al negar la historia).

La historia no debe ser negada, debe ser estudiada y en base a ella debe reflexionar la teoría. En definitiva, es lo que hemos aprendido de la Epistemología.

Efectivamente, podemos aprender –y mucho- del pasado y de la historia que nos da memoria. El diseño de muebles (incluso Moderno, seriado, industrializado, contemporáneo) evidencia esa historia, ese pasado, esa memoria. También se debe abandonar el pensamiento –ingenuo- que el diseño «artesanal» es solo parte de la Historia del Arte y por ello –como ya se explico con anterioridad- nada tiene de relación con el Diseño Industrial (académico).

Es que, y por citar tan solo un ejemplo: ¿el Diseño Industrial -moderno- inventó las formas del sentarse, comer, dormir o habitar luego de la Revolución Industrial? ¿Acaso, estas no existían con anterioridad? La respuesta es que sabemos bien que existían: ¿entonces porque esa actitud epistemológica – soberbia - de negar el pasado artesanal? Pues, muchas de estas materializaciones u objetivaciones físicas u obras o como más se desee llamarlas, existían mucho tiempo antes (aunque sea solo a un nivel material más pobre y no por ello menores en su riqueza cultural, simbólica, estética e histórica). No hay justificaciones científicas para asegurar que solo los objetos y/o productos elaborados según una manufactura industrializada –moderna- (producción en serie) son más legítimos de aparecer en una bibliografía de la Historia del Diseño Industrial). ¿Quién afirma esto, con qué autoridad, por cual razón o grupo de razones, cual es su escala de valores?

En definitiva, esta pequeña investigación desafía los límites mismos impuestos por la enseñanza académica de las carreras de Diseño Industrial en la Argentina (que es justamente «industrial» y no «artesanal» y como tal es académicamente Moderna, por la herencia de la Bauhaus). Buscando abrir un debate epistemológico en el modo de concebir la historia del diseño, que pueda derivar en el debate institucional para la introducción de cambios pedagógicos a nivel académico en la enseñanza de la historia del Diseño Industrial en las Universidades de Argentina.

En lo personal, considero que la cátedra de Historia del Diseño Industrial en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, es pionera en Argentina en cuanto a esta propuesta histórico-pedagógica.

La conclusión central y final es determinante: la historia como uno de los soportes o pilares de la teoría del diseño (ya sea industrial o no), y su aplicación a la enseñanza académica.

4 - Bibliografía:

- Blanco, Ricardo. *Sillopatía. 240 sillas diseñadas por Ricardo Blanco*. Buenos Aires. Editorial Argentina. 2003.
- Blanco, Ricardo. *Sillas Argentinas*. Buenos Aires. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Buenos Aires. 2006.
- Charlotte & Peter Fiell. *1000 Chairs*. Köln. Editorial Taschen. 1997.
- Feduchi, Luis. *Historia del mueble*. Barcelona. Editorial Blume. 1946.
- Giddens, Anthony. *Sociología*. Madrid. Alianza Editorial. 1991.

- Giedion, Siegfried. *La mecanización toma el mando*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1979.
- Venturi, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona. S/E. 1972.