

TEORÍA Y CRÍTICA DEL DISEÑO DE MUEBLES

Ibar Federico Anderson
ibaranderson@argentina.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

.....
Recibido: 06/03/2015 | Aceptado: 22/06/2015
.....

Resumen

En este trabajo se sintetizan los aspectos centrales de la teoría desarrollada en la tesis *La Belle Époque Argentina. Arte, arquitectura doméstica y diseño de muebles aplicados a la decoración de interiores burguesa (1860-1936)*, en el marco del Doctorado en Artes de las Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. En este material se debate sobre la estética burguesa o estética capitalista no-moderna aplicada al diseño industrial de muebles contemporáneos, sobre los vínculos y las diferencias entre el diseño industrial y el artesanal, y sobre sus relaciones con la historia del arte y con la arquitectura. Con el objetivo de ir más lejos en el debate, se profundiza en las bases epistemológicas de la enseñanza del diseño industrial académico y en la necesidad de reformular la teoría del diseño bajo el espíritu filosófico de la crítica.

Palabras clave

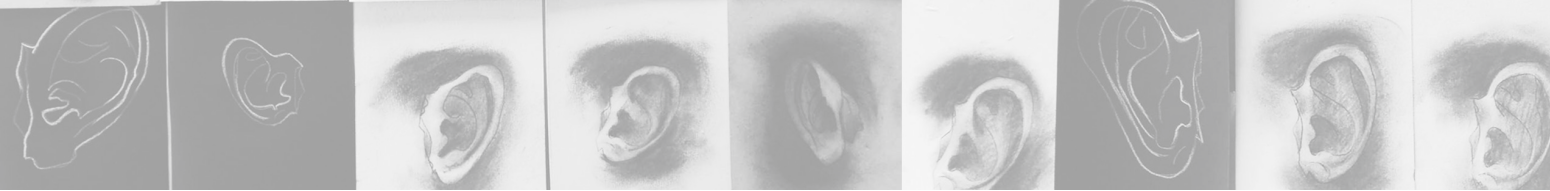
Crítica, cultura, arte, diseño, muebles

Abstract

This work summarizes the main aspects of the theory developed in the doctoral thesis *La Belle Époque Argentina. Art, domestic architecture and furniture design applied to the decoration of interiors burguesa (1860-1936)* [The Belle Époque in Argentina. Art, domestic architecture and furniture design applied to the upper-class interior design (1860-1936)] presented in the Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata [School of Fine Arts, National university of La Plata]. This article analyzes the upper-class or non-modern capitalist aesthetics applied to the industrial design of contemporary furniture, the relationship between industrial design and arts and crafts, and their relation with the history of art and the architecture. With the aim of going beyond the debate, this work takes a closer look at the epistemological bases of the academic industrial design teaching and at the necessity of reformulating the design theory under the philosophical spirit of the critic.

Key words

Critic, culture, art, design, furniture



Este trabajo continúa un debate epistemológico sobre la estética burguesa o estética liberal (capitalista) aplicada al diseño industrial de muebles contemporáneo en general; así como también analiza sus vínculos y sus diferencias con el diseño artesanal y sus relaciones con la historia del arte y de la arquitectura. Para ello, se tienen en cuenta los lineamientos teóricos de dos artículos anteriores relacionados con la temática aquí desarrollada: «La estética burguesa en el diseño de sillas» (Anderson, 2013) y «La enseñanza de la historia del diseño de muebles reconsiderada» (Anderson, 2014).

Podemos sostener, entonces, que el diseño de muebles corresponde a una evolución histórica del campo de la cultura (civilización) material, no es un fenómeno propio de principios del siglo XIX, sino que viene con anterioridad a los planteos del diseño moderno que se generó a partir de la Revolución Industrial en Inglaterra. Incluso, es anterior a la Modernidad, entendida en términos filosóficos a partir de René Descartes y del movimiento moderno en arquitectura y en diseño de muebles a principios del siglo XX. Para defender este planteo, se presentan tres ejemplos históricos. El primero está constituido tanto por el diván –que es un sofá sin respaldo guarnecido con almohadones sueltos– como por el sofá moderno –que representan más un mueble para semi recostarse que exclusivamente para sentarse–, y que evolucionaron a partir del canapé del Renacimiento Francés o Luis XIII del período comprendido entre 1610 y 1643.¹ 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 comprendido entre 1643 y 1615,² más una butaca para los pies del tipo escabel del Renacimiento Francés o Luis XIII.³

El segundo ejemplo histórico está conformado por el mueble rey (del Rey Luis XIV de Francia), que fue el armario. Como lo explica Luis Feduchi (1946), un caso ejemplar fue el *dressoir*: «Aparador

[...] con graderías escalonadas sobre la tapa, coronadas por una especie de dosel; estas graderías significaban una determinada importancia o categoría social» (Feduchi, 1946: 618). Sumado a esto, Jesús Vicente Patiño Puente (2010) afirma:

[...] los aparadores, llamados *dressoir* en Francia, que 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 los barones, tres los marqueses, etc., hasta llegar al *dressoir* real, que tenía seis). Era sólo objeto de exhibición, sobre el que se disponía todo tipo de objetos decorativos o vajilla de oro, plata o pedrería (Patiño Puente, 2010: 25).

Adicionalmente, algunos muebles, como los *almoai* 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.

El tercer ejemplo histórico está constituido por el Luis XIV (estilo Barroco Francés de 1643-1715, 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.

Con relación a todo lo mencionado, se puede sostener que el segundo ejemplo marca una relación entre la historia del diseño de muebles y los sistemas de estratificación social, como lo explica Anthony Giddens (1991), así como una relación entre la historia de la arquitectura y el diseño de muebles artesanales –no industriales, no seriados–. El tercer ejemplo marca 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 (académico), tal como se enseña en las universidades argentinas, no inventó las formas culturales de sentarse, de dormir o de guardar objetos dentro de un mueble. Entonces, ¿por qué esa actitud más política que científica de negar el pasado artesanal en el diseño de mobiliario?

¹ Mueble cuyo asiento es continuo y posee brazos en cuyo respaldo se acusa el número de plazas que tiene.

² Butaca de respaldo cóncavo con dos costados tapizados unidos a él con un almohadón suelto sobre el asiento, cuyo uso comienza en el siglo XVIII en Francia.

³ Tarima pequeña y de poca altura para apoyar los pies.

Tomás Maldonado (1993) explica que la definición de la actividad del diseño industrial supone, implícitamente, que los objetos y/o los productos no fabricados industrialmente no son objetos del diseño industrial. De esta manera, se quiere evitar la confusión entre el diseño industrial y la artesanía. El diseño industrial, como carrera universitaria –cuya aparición formal fue junto con la Escuela de la Bauhaus, fundada en 1909 por Walter Gropius, en Weimar, y cerrada por las autoridades prusianas en manos del Partido Nazi– profundizó su teoría y sus herramientas pedagógicas en la Hochschule für Gestaltung (HfG) (Escuela Superior de Proyección) de Ulm, Alemania. Para dar continuidad a la trayectoria iniciada por la Bauhaus, el teórico argentino Tomás Maldonado –director de la HfG– formuló, en 1954, las bases epistemológicas del proyecto de diseño con fundamentos filosóficos basados en la modernidad y en el movimiento moderno en arquitectura. Por este motivo, se puede sostener que el diseño industrial tiene orígenes en la triple frontera entre el arte, la arquitectura y la ingeniería moderna (cuyo surgimiento ronda en torno a la Revolución Industrial de Inglaterra, iniciada a fines del siglo XVIII). En este contexto, el diseño de muebles posee, desde sus orígenes, un límite difuso entre la artesanía⁴ y la tecnología.⁵

El objetivo de este artículo es, entonces, sostener que la diferencia histórica que existe entre el diseño industrial y la artesanía al momento de proyectar y de diseñar muebles – diferencia que se ha debatido, a nivel académico, en distintas universidades nacionales– es la correspondencia establecida entre el diseño y la tecnología a partir de la Revolución Industrial de Inglaterra. De este modo, el problema no se encuentra en la polaridad entre *industria* y *artesanía*, sino en el enfrentamiento entre capitalismo industrial y otros modos de producción anteriores a éste (como lo fue el feudalismo) que eran modos artesanales de producción. Por todo esto, se estableció una correspondencia entre las condiciones materiales de producción (estructura material o economía) y los fenómenos culturales: estéticos, estilísticos, artísticos (superestructura cultural o ideología).

Dado que, desde una concepción materialista (marxista) de la historia, los denominados «modos de producción» siempre fueron determinantes a la hora de definir el diseño de un objeto y/o de un producto, el problema, entonces, no se encuentra entre la polaridad industria y artesanía, sino entre capitalismo industrial y otros modos de producción anteriores al capitalismo industrial, como lo son el comunismo primitivo, el sistema esclavista y el feudalismo (cada uno de ellos con sus formas materiales de producción).

Para ello, ha sido determinante tener presente la visión del crítico de arte, Arnol Hauser (1977), quien, desde una visión fuertemente influenciada por el marxismo, sostiene que las corrientes estilísticas (en donde podemos incluir el 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, el autor rescata al materialismo histórico como metodología científica para la investigación, ya que su valor científico –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.

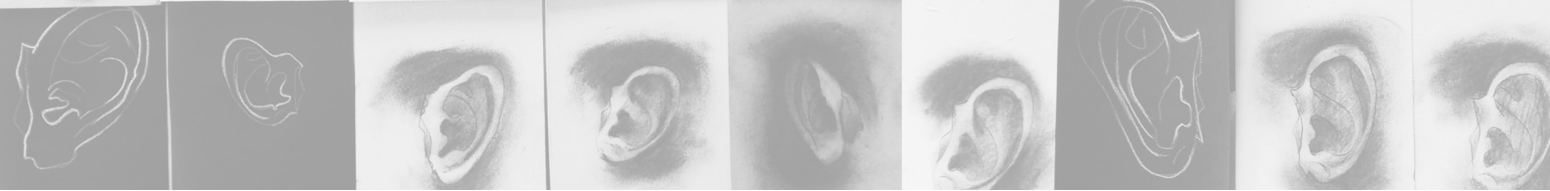
Bajo inspiración de Hauser, mi tesis de doctorado, se desarrolló bajo una línea teórica histórica estético-económica marxista. Al establecer una correspondencia entre las condiciones materiales de producción (infraestructura material o economía) y los fenómenos culturales –estéticos, estilísticos, artísticos– (superestructura cultural o ideología), ambos se desarrollan dialécticamente a la par. Pues, si la economía es una variable independiente, en términos metodológicos, la estética es una variable dependiente de la economía de la cual se extraen los indicadores científicos.

Desarrollo

La tesis de este artículo puede resumirse de la siguiente manera: la historia del arte tiene un marco histórico y cultural que

⁴ La artesanía puede ser entendida como diseño premoderno.

⁵ Entendida como el diseño industrial moderno, seriado, masificado e industrializado.



está determinado, política y económicamente, por los tipos de sociedades y por los modos de producción. Así, el diseño artístico, como una manifestación del campo de la cultura humana, queda inscripto en el modo productivo en que se organiza una sociedad. A esta manera de organización social se la puede denominar «orden social». Este enfoque no es nuevo, existen antecedentes en el arquitecto Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) que, en efecto, fue quien de algún modo ha brindado una de las líneas de trabajo que se debía seguir en esta investigación. Viollet-le-Duc realizó una interpretación racionalista de la arquitectura gótica y la apoyó en la sociología. De este modo, identificó a la obra medieval como resultado de un determinado *orden social*.

Sigfried Giedion (1979), utiliza el concepto de «espíritu de la época». Para este autor, existe una correspondencia entre dicho espíritu de la época y los códigos estéticos-simbólicos (superestructura cultural de la época), que pueden ser descriptos como un *orden estético de la época*. En definitiva, este modo de ordenar los sistemas económico-productivos de la historia –a nivel macro, según Karl Marx–, estableció los códigos estéticos tradicionalmente conocidos como «estilos en la historia del arte» (Barroco, Rococó y otros) que influenciaron en el diseño de muebles. De esta forma, el mueble estudiado por Giedion y por otros autores, como Jesús Vicente Patiño Puentes y Luis Feduchi, reflejan que ese *orden estético* es una consecuencia de un orden social y económico-productivo mayor.⁶

Con relación a todo lo anterior, se puede sostener que la historia del diseño de muebles se dividió en dos grandes ordenamientos socio-productivos (u órdenes sociales). Por un lado, un orden social feudal, del cual derivó la estética feudal-monacal de la Edad Media (800-1500) y la estética cortesana-monárquica de la Edad Moderna (1500-1789). A esta doble estética se la denominó «estética estamental». Por otro lado, un orden social liberal del

cual resultó la triple estética burguesa no-moderna (1789-1928), moderna (1928-1959) y posmoderna (1960-2014) en la Edad Contemporánea. A esta triple estética la hemos denominado «estética liberal».

Cabe destacar que el estilo gótico hacía referencia a la religión cristiana y que fue central para el feudalismo en la Edad Media. Por ello, 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). Dicho de otro modo, si la Edad Media estuvo representada por el feudalismo como sistema productivo o como modo de producción y por el gótico como estilo artístico decorativo de la arquitectura eclesiástica, existe un vínculo estrecho 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. Este período de la historia se llama *estética feudal-monacal* (800-1500), por los vínculos entre las manifestaciones estéticas del arte y el modo de producción feudal.

Feduchi sostiene que el mueble gótico era vertical, elevado –metafóricamente, como tocando a Dios–, quizá como reflejo de la espiritualidad de la época. Luego, en el Renacimiento, por el contrario, el mueble era horizontal, expresión de la serenidad clásica y de la Razón antropocéntrica. Si el mueble era eminentemente religioso en el gótico (sillerías de coro, sillones abaciales, faldistorios, armarios y bancos de iglesia), en el renacimiento el mueble era civil.

El estilo Luis XIV hacía referencia al sistema político de gobierno absolutista-monárquico propio de la sociedad estamental de la Edad Moderna. Por lo cual, 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 la figura del rey se convierte en origen de autoridad; por lo que el orden centralizador y unificador de la política se ve reflejado en las formas artísticas del diseño de muebles. Todas las obras de aquel período parecen inspiradas por la estabilidad y por la inmutabilidad, virtudes cardinales del Estado francés gobernado desde Versalles.

⁶ Este es el aporte teórico de la investigación sobre la historia del diseño de muebles que se desprende de la Tesis *La Belle Époque Argentina. Arte, arquitectura doméstica y diseño de muebles aplicados a la decoración de interiores burguesa (1860-1936)* (2014), de Ibar Anderson, desarrollada en el marco del Doctorado en Artes, fba-unlp.

Del mismo modo, la Edad Moderna estuvo representada por el mercantilismo del Antiguo Régimen, como modo de producción de transición entre el feudalismo y el capitalismo y por el arte de las monarquías autoritarias, lo que se manifestó en la manufactura del mobiliario. Esto permite definir un período de la historia al que se puede denominar *estética cortesana-monárquica* (1500-1789), por los vínculos estrechos entre las manifestaciones estéticas del arte y este modo de producción.

Conforme con esta línea teórica, 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 en sus tres vertientes estéticas: no-moderna (propia de los muebles artesanales del siglo XVIII y XIX), 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 posmoderna (representada por muebles de fin del siglo XX y principios del siglo XXI). Se pueden definir, entonces, tres estéticas en la historia para el mismo orden social liberal: estética burguesa no-moderna (1789-1939), estética burguesa moderna (1928-1959) y estética burguesa posmoderna (1960-2014).

La artesanía, como primer nivel de producción (premoderno), evolucionó a un segundo nivel denominado «manufactura» (de transición entre el modo artesanal y el modo industrial), para finalmente terminar en el tercer y último nivel de evolución denominado *producción industrial* (moderno).⁷

Entonces, ¿por qué seguir negando el análisis de los modos de producción premodernos o anteriores a la Revolución Industrial de Inglaterra? ¿Por qué la historia del diseño de muebles corresponde a un recorte de la historia? ¿Por qué seguir negando académicamente el pasado? ¿Por qué no abrirse epistemológicamente al debate sobre los métodos de enseñanza de la historia del diseño artesanal primero? De esta manera, se podría debatir con mayor profundidad sobre toda la teoría del Diseño Industrial y su praxis profesional,

y se lograría que la enseñanza del Diseño Industrial abarque toda la historia y no apenas un recorte, 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.

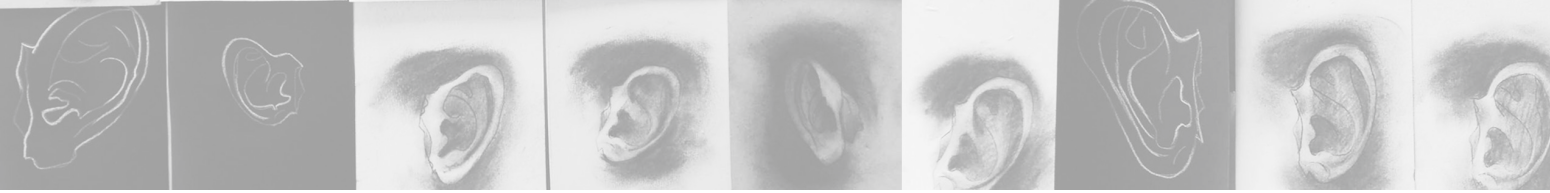
Si ambas estéticas burguesas, moderna y posmoderna, corresponden a un *orden liberal* que en lo político fue asociado a la democracia y en lo económico al capitalismo, entonces corresponde preguntar si el movimiento posmoderno en diseño de muebles no terminó siendo más democrático que el movimiento moderno; un movimiento posmoderno que se caracterizó por su oferta de variedades estéticas y por su multiplicidad de lenguajes de diseño fundamentado en la filosofía y en la crítica de la cultura.

Hay algo que queda muy claro: si fue el capitalismo el que dio origen a la primera fase de la Revolución Industrial Inglesa (y el que generó el capitalismo industrial), del mismo modo fue la cultura humana la que generó los movimientos. Esa misma cultura, entonces, direccionó los cambios a ser operados dentro de la propia industrialización para que ésta se adapte al hombre y no éste a la máquina. Por lo cual, el paradigma de certezas racionalistas, maquinista e industrializadoras entró en crisis frente al paradigma de la complejidad actual y corrió los límites del saber y del hacer, tal como la ciencia lo hace constantemente.

Conclusiones

Si el denominado «movimiento posmoderno» también permite producciones artesanales dentro de una economía capitalista industrial tardía, esto delata que el diseño de tipo artesanal está permitido dentro de las economías capitalistas e industriales más avanzadas del mundo actual. De este modo, continuar debatiendo si se debe enseñar –o no– diseño de tipo artesanal (como lo hacía Maldonado) dentro de una carrera como es el Diseño Industrial, es continuar debatiendo un paradigma obsoleto (correspondiente solo a la fase inicial de desarrollo del diseño industrial académico). Esto va a conducir, tarde o temprano, a la reformulación de los programas de enseñanza de

⁷ Las diferencias entre la artesanía, la manufactura y la producción industrial han sido diferenciadas por Karl Marx en sus estudios sobre economía y producción fabril en torno a la denominada primera Revolución Industrial de Inglaterra.



la materia de Historia del Diseño Industrial en muchas facultades de la Argentina y extranjeras. Así, se adecuará para reflejar con mayor fidelidad la diversidad real (e incluso conflictiva) de los ordenamientos socio-económicos existentes (no uniformes, sino heterogéneos) y solicitará una mayor complejidad en la manera de afrontar el problema de la mercancía diseñada. 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 a principios del siglo XXI ha marcado con el Diseño Industrial de la Escuela de la Bauhaus.

Es aquí donde la historia del diseño industrial comienza a cobrar su valor central para el proyecto de diseño. Sería una actitud epistemológicamente moderna continuar negando el pasado por ser artesanal y, simultáneamente, continuar afirmando 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, ya 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, sobre su base, se 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 explicó con anterioridad– nada tiene de relación con el diseño industrial (académico). Al responder a la pregunta que nos hacíamos al principio, si el diseño industrial moderno (académico), tal como se enseña en las universidades argentinas, no inventó las formas de sentarse, de dormir o de guardar objetos adentro de un mueble luego de la Revolución Industrial, nos cuestionamos el porqué de esa actitud más política que científica de negar el pasado artesanal.

Adelantamos una respuesta probable: evidentemente esta actitud epistemológica moderna (anticientífica) de negar el pasado artesanal, no tiene nada que ver con la ciencia y mucho con la postura filosófica (consciente o no) adoptada por los teóricos del diseño de la Escuela de la Bauhaus y Maldonado, ya que 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) sean más legítimos de aparecer en una bibliografía del Diseño Industrial. ¿Quién afirma esto y con qué autoridad? ¿Por qué razón y cuál es su escala de valores? ¿A qué filosofía, ideología, postura política y económica responde?

En definitiva, este breve ensayo desafía los límites mismos impuestos por la enseñanza académica de la carrera de diseño industrial en la Argentina (que es justamente industrial y no artesanal y, como tal, es académica y filosóficamente moderna) y busca 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 en las universidades de nuestro país.

La conclusión central y final es determinante: la crítica de 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 conformará el origen de una nueva cátedra a ser tenida en cuenta a la hora de las reformulaciones de los planes de estudio de las carreras de diseño industrial en la Argentina, en Latinoamérica y en el resto del mundo, si se me permite pensar en grande.

Referencias bibliográficas

- Giddens, A. (1991). *Sociología*. Madrid: Alianza.
- Giedion, S. (1979). *La mecanización toma el mando*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Feduchi, L. (1946). *Historia del mueble*. Barcelona: Blume.

Hauser, A. (1977). *Sociología del arte*. Madrid: Labor.
Maldonado, T. (1993). *El diseño industrial reconsiderado*.
Barcelona: Gustavo Gili.

Referencias electrónicas

Anderson, I. F. (2013). «La estética burguesa en el diseño de sillas» [en línea]. Consultado el 12 de octubre de 2015 en <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39536/Documento_completo.pdf?sequence=1>.

Anderson, I. F. (2014). «La enseñanza de la historia del diseño de muebles reconsiderada» [en línea]. Consultado el 12 de octubre de 2015 en <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/43031/Documento_completo.pdf?sequence=1>.

Patiño Puente, J. V. (2010). *Historia del mueble hasta el siglo XIX* [en línea]. Consultado el 12 de octubre de 2015 en <<http://es.scribd.com/doc/59241468/Historia-Del-Mueble-Hasta-El-Siglo-Xix-Unidades-Didactic-As#scribd>>.

Cita recomendada:

Anderson, I. F. (2015). «Teoría y crítica del diseño de muebles». Revista *Arte e Investigación*, año 17 (11), pp. 20-26. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.