Diferentes

Una clasificación y puesta en valor de *«otros»* diseños

José Francisco Ferrarese
Diseñador industrial, FBA, UNLP. Docente en la cátedra Dibujo I - II y en la cátedra Taller de Diseño 1, carrera de Diseño Industrial, FBA, UNLP.
Integrante del Equipo de Investigación en el Proyecto B 191 «Diseño y Tecnología para el agregado de valor en la cadena productiva del cuero», dirigido por la D I María del Rosario Bernatene, acreditado en Secretaría de Ciencia y Técnica, FBA-UNLP.

María del Rosario Bernatene
Diseñadora Industrial, FBA, UNLP. Posgrado en Desarrollo Local y Economía Social, FLACSO, y en Gerenciamiento de Empresas Sociales, Programa Pict. Embajada de Italia - La Sapienza, Roma. Docente investigadora Cátedra Historia del Diseño Industrial. Evaluadora Nacional de Proyectos (PNI) Área de Artes y Arquitectura. SCyT de la UNLP. Directora de Proyectos de Investigación y Extensión, Área Teoría e Historia del Diseño Industrial, FBA, UNLP

Existe un desarrollo paralelo entre el mobiliario y objetos en general, fundamentados y producidos académicamente y aquellos producidos y apropiados fuera de estos ámbitos. Ahora ¿cómo se da el desarrollo del mobiliario vernacular[1] en paralelo a lo legitimado por vanguardias y la academia? ¿Cuáles son los lineamientos para su creación y características?

A partir del análisis de sillones situados en el *living*, se generaron tres clasificaciones de objetos: aquellos que exponen un grado relevante de *«apropiaciones populares de vanguardias»*, aquellos denominados «de autor» y por último, y como eje rector del trabajo, aquellos objetos denominados *«vernaculares»*.

El objetivo de este trabajo busca poner en valor aquellas producciones no académicas que, en general, son diseños simples, prácticos y con materiales del lugar; en contraste con casos donde el desarrollo académico y proyectual es el principal motor de creación.

Se pretende mostrar que estas producciones tienen cualidades intrínsecas que constituyen verdaderas alternativas de diseño, siempre y cuando su utilización y desarrollo logren mantener sus momentos y motores de creación. El conocimiento de esas características cobra importancia en el contexto latinoamericano actual, en proyectos patrimoniales y programas de diseño para el desarrollo local que busquen respetar las éticas comunitarias de origen.

Aproximación a lo *vernacular*

En un recorrido por varios autores, partimos de Violette Morin quien realiza una clasificación y análisis de objetos dividiéndolos en «Objetos Biográficos» y «Objetos Protocolares»,[2] determinando que:

> (...) la presencia y las funciones del objeto mecanizado moderno, llamado Protocolar, están, en efecto, regidas por los progresos científicos y culturales de un mundo en plena aceleración. (...) Antes de la era industrial, lo utilitario

[1] El término vernacular «(...) aplicado a: estilo común de un período y lugar, equivalente al lenguaje nativo antes que a un idioma literario y pulido, pero no debe identificarse con una producción tosca. En general se trata de diseños simples, prácticos y con materiales del lugar o de fácil acceso». Cfr. Herwin Schaefer, *The roots of Moder Design*, 1970.

[2] Violette Morin, «El objeto biográfico», en AA.VV, *Los objetos*, 1971, p. 190. Biográficos son aquellos objetos privilegiados, que forman parte activa de la identidad del usuario, que se convierten en «reservorios de memoria, de evocación», son revaluados, reciclados y heredados en la familia. Es el caso típico de las viejas máquinas de coser. Mientras que los «protocolares» pasan sin pena ni gloria por la vida de los individuos, sin dejar mayores rastros ni recuerdos y son fácilmente desechados.

> y lo decorativo, estaban tan intimamente mezclados (pipa tallada, aparador labrado, armadura cincelada...) que su biografismo se daba naturalmente.

Sin embargo, en la actualidad, esta caracterización no excluye la posibilidad de que objetos protocolares tengan cualidades biográficas y viceversa.

En los casos de ambientes en los que objetos vernaculares conviven con objetos extremadamente protocolares, los primeros compensan la homogeneidad del mundo industrializado e introducen la variante nativa, exótica, pintoresca o ecléctica.

El objeto *vernacular* y el llamado «biográfico» se distinguen claramente si se presta atención al por qué o al cómo son creados o incorporados, usados o comercializados. El objeto vernacular *nace*, y el objeto biográfico *se hace*.

Pero los *objetos vernaculares y los biográficos* comparten un rasgo común: no se legitiman por su superioridad en el ambiente o protagonismo escénico, sino que se autolegitiman por su fidelidad al sujeto, su representatividad. Representan a la persona espontánea, no a la protocolar (o *protocolarizada*).

En los extremos de elecciones dentro de una clasificación de acceso al *confort* [3] (en lo bajo y alto de la escala social) se acepta previamente el uso de una dosis de incomodidad[4] o una cierta predisposición a una estructuración en función de la imagen que se quiere dar. En los estratos bajos, por necesidad se sacrifica el confort y la estética. La búsqueda es más concreta y puntual, no se trata tanto de una elección libre, es una percepción mucho más realista e inmediata de la situación, donde la necesidad es ineludible, pero nunca desprovista de simbolización.

Diferencia entre lo *vernacular*, lo *antiguo* y lo *viejo*

Al respecto, Morin dice:

> (...) lo 'antiguo' (distinguido) y lo 'viejo' (popular), no se miden tan sólo por números de años (...) 'Lo antiguo' tiene más precio para el modernizado que vive atento al futuro, que para el artesano, pegado al pasado;(...) el calentador agujereado, trofeo de tantas paredes blancas, no presenta el menor interés para el miserable que sueña con tener uno nuevo. Al igual que los objetos utilitarios, los decorativos siguen a su modo al ritmo de la movilidad social.[5]

En palabras de Baudrillard:

> El objeto antiguo proviene del barroco cultural. Su valor estético es siempre un valor derivado: en el que se borran los estigmas de la producción industrial y las funciones primarias. Por todos estos motivos el gusto por lo antiguo es característico del deseo de trascender la dimensión del éxito económico, de consagrar un signo simbólico, culturalizado y redundante, un éxito social y una posición privilegiada. Lo antiguo es, entre otras cosas, el éxito social que busca una legitimidad, una herencia, una sanción «noble».[6]

Sobre esto Bourdieu señala la importancia de la herencia dentro de las relaciones humanas y ésta en los objetos diciendo que: «(...) no existe herencia material que no sea a la vez herencia cultural». [7] Reflejo de esta situación son los «objetos biográficos», como así también los vernaculares, cuando se traspasan de generación en generación en la familia o en la comunidad.

Los objetos vernaculares exponen cierta *homogeneidad*, entre ellos mismos y las relaciones sociales en torno suyo. Por esto la importancia de su estudio y recuperación junto a aquellas obras pertenecientes a otros circuitos que no son legitimados aún.

Quizás el propio *temor a la homogeneización* y *pérdida de distinción* entre individuos sea un impulso capaz de ponderar *positivamente* las producciones vernáculas, superando, en palabras de Bourdieu, esa «(...) intolerancia estética [que] tiene violencias terribles».

Siguiendo con polaridades, ante lo *popular aparente* Bourdieu nos señala la capacidad del arte moderno para dividir al público en «castas antagónicas», «los que entienden y los que no lo en-

---

[3] «(...) el confort se refiere únicamente a la fisiología humana: sentirse bien. Eso no tiene nada de misterioso. (...)...es la experiencia subjetiva de la satisfacción. (...) Si el confort (fuese) algo objetivo, debería resultar posible medirlo. (...) Resulta más fácil saber cuándo nos sentimos confortables que por qué, ni en qué medida. (...) En la práctica, resulta mucho más fácil medir la 'falta de confort' que el confort». Cfr. Witold Rybczynski, *La casa. Historia de una idea*, 1991, pp. 227-228:

[4] Relacionado con lo definido por Witold Rybczynski por «confort», ver también Sigfried Giedion, *La mecanización toma el mando*, 1978, p. 274: «Concepto variable de confort. Confort 'occidental', podría decirse desde el exterior del sujeto y, uno 'oriental', desde el sujeto mismo».

[5] Violette Morin, *op. cit.*, p. 194.

[6] Jean Baudrillard, «La moral de los objetos. Función-signo y lógica de clase», 1971, p. 53.

[7] Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, 1979, p. 75.

tienden».[8] Estigma que supera las fronteras del arte, «No es para vos...».

Dentro de la línea, los denominados «objetos de diseño», que son pensados, diseñados, que circulan en espacios y sectores muy acotados e inaccesibles para la gran masa, implican que existen otros objetos que *no son de diseño*. Desde su nacimiento se plantea la incompatibilidad con esa mayoría que se esquiva. Baudrillard nos recuerda que:

> (...) los hermosos objetos modernos, estilizados, son sutilmente creados (pese a toda buena fe inversa) para no ser comprendidos por la mayoría, al menos en forma inmediata, puesto que su función social es en primer término, la de signos distintivos, objetos que distinguirán a aquellos que los distinguen. Los otros ni siquiera los verán.[9]

A su vez, Bourdieu nos advierte:

> (...) el gusto por necesidad sólo puede engendrar un estilo de vida en si, que sólo es definido como tal negativamente, por efecto, por la «relación de privación» que mantienen con los demás estilos de vida. Para los unos los emblemas electivos, para los otros los estigmas que llegan hasta su propio cuerpo.[10]

Categorías como «diseños populares», «diseño de inclusión», «diseño social», son clasificaciones hechas desde la *carencia*. En definitiva lo que se está haciendo es agrandar la perspectiva conceptual de la brecha, ya sea entre objetos o personas. Frases como: «Lo tienen todos»; «Es *re* conocido» o «Está en todos lados», lo atestiguan; es «(...) un rechazo sistemático de todo lo que es 'humano'. (...) Rechazar lo 'humano' es, evidentemente, rechazar le genérico, es decir, lo 'común', 'fácil' e inmediatamente accesible».[11]

Por esto, este trabajo intenta enfrentar el dilema de cómo recuperar el diseño vernacular evitando el estigma de la carencia: de estilo, de clase, de distinción. Y para esto, realizar una guía de positividades para su puesta en valor, sin caer en una perspectiva romántica o inocente.

¿Pero cómo tratar el «valor»?

Al respecto Jordi Llovet[12] dice que el *valor signo* (lo que significa el objeto para uno mismo y para el resto de la sociedad) se transforma en el *valor de uso*, se denota lo que antes estaba en un nivel de connotación, se da una inversión de papeles, sujeto por objeto. Lo que podría interpretarse como una desmaterialización del objeto. El objeto es o pasa a ser, por ejemplo, *status* antes que *materia*. Claro está que estos objetos responden a ciertos «hábitus»[13] de socialización, los que exigen su presencia.

Jean Baudrillard referido al abordaje analítico de los objetos, expone que:

> (...) las diversas clases o categorías no pueden sino ser, al mismo tiempo, un análisis crítico de la ideología del «consumo», que subtiende hoy día toda práctica relativa a los objetos. (...) [Es preciso] la superación de una visión espontánea de los objetos en término de necesidades, de la hipótesis de la prioridad de su valor de uso.
>
> (...) No sólo el status primario del objeto no es un status pragmático que vendría por consiguiente a sobredeterminar un valor social del signo, sino que lo fundamental es el valor de intercambio «simbólico», en tanto que el valor de uso no es a menudo más que la garantía práctica.[14]

En el campo de los objetos, todo queda definido desde una postura discriminatoria, exclusiva y no inclusiva. Parece que son *estigmas genéticos* imposibles de salvar.

Sin embargo, no todas las producciones vernaculares surgen desde la carencia. Son vistas desde allí por el discurso académico, ya que están fuera de él y de los circuitos legitimados, justamente porque son propios de un lugar. No obstante, decíamos que no es ésta una visión inocente. En relación a los autores citados, el «valor signo» de las producciones vernáculas, además de resaltar lo originario o autóctono, produce «desclasamientos» que en tanto tales, resultan trofeos de aquél pensamiento considerado políticamente correcto.

Ahora bien, ¿por qué no podemos apreciarlo como parte del diseño y en cambio estamos enfrascados en buscar y esperar lo espectacular, la innovación? A lo sencillo, simple, o mal llamado

---

[8] Pierre Bourdieu, *op. cit.*, *p.* 28.
[9] Jean Baudeillard, *op.cit.*, p. 59.
[10] Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 178.
[11] Ibídem, p. 29.
[12] Jordi Llovet, *Ideología y metodología del diseño*, 1979, p. 75.
[13] «El hábitus se define como un sistema de disposiciones durables y transferibles –estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes– que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada uno como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes de cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir». Cfr. Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 54.
[14] Jean Baudrillard, *op. cit.*, pp. 37-38.

común, lo vemos de manera peyorativa por la vigencia de los valores de la modernización.

Características de las tres categorías de objetos / diseños

Productos vernaculares

Estos productos no tienen intenciones/necesidad de ser legitimados por sectores *cultos*, poseen

Modelo vernacular argentino realizado en mimbre.

un desarrollo paralelo al de estilo o de vanguardia sin competir o confrontar con ellos. Son anónimos e independientes. No son esclavos de la forma o de un paradigma formal. Lo que no puede negarse es que toman rasgos pero los adaptan libremente, no son víctimas de la estilización de la vida cotidiana. Lo estético simbólico aparenta no estar en primer plano de búsqueda, aunque siempre está presente y tiene referencias claras.

Su fuerte es la utilidad –en todo sentido, incluido el estético–, no el discurso; no buscan una justificación teórica, aunque las prácticas conlleven un saber hacer no explicitado.

No se desgastan con el tiempo; éste los potencia, no los corroe. Tampoco buscan una permanencia en el tiempo. El aspecto atemporal, de factura, en cierta medida estético que presentan estas producciones, resultan ser puntos de sostenimiento que les permiten perdurar en el tiempo, produciendo anclajes simbólicos con el pasado.

Las búsquedas y soluciones son movilizadas por necesidades que se relacionan (primero y no únicamente) con la urgencia, la practicidad. El ensayo y error es permanente, aun cuando son productos de oficios con trayectoria.

En lo vernacular, el objeto es más contextualidad que individualidad, no se asocia a una persona, prima lo colectivo sobre lo individual. Pertenece al entorno, en parte lo refleja.

Rompe con la idea de *objeto de diseño* y esa separación o exclusión que, quiérase o no, está en el Movimiento Moderno y sus diseños, entre *entendidos y los demás*, estos últimos como sujetos anónimos. Tienden a expandirse dentro de su entorno, superponerse entre sí, no a diferenciarse. Se *miran* unos a otros, se complementan. Precisamente esta cualidad, potencialidad, es la que pareciera otorgarle gran poder modificador para disolver diferencias y producir cierta homogeneidad en las relaciones sociales, fundamento de su ética.

El objeto vernacular no sufre una dependencia económica, en el sentido de competitividad o actualización. Éste pareciera tener un uso interno, creado por el usuario, en el sentido de que la visión de éste es decisiva, él decide sobre el objeto.

Para quienes lo desean, ayuda a recuperar esa «domesticidad»[15] añorada, ya que tiene conexiones con las raíces.

Nos muestra otro tipo de *comodidad* que no requiere de publicidad. En esa distinción se pueden encontrar nuevas posibilidades de creación y de relaciones humanas.

Ahora, la materialidad se presenta de manera diferente en los objetos vernaculares, casi como si fuesen lo opuesto a esa naturalidad aparente del diseño de autor. El objeto vernacular explota los distintos materiales exaltándolos. No los distorsionan ni ocultan. Puede entenderse cómo fueron hechos, comprenderlos en su totalidad. No se ocultan sus cualidades, estos *son así*, y no es una resignación ante la materia.

Su simple factura, su frecuente ausencia de ornamentación, la posibilidad y fácil acceso no son bien vistas por el consumo distintivo, ya que promueven esa homogeneidad social que según Bourdieu, se rechaza.

Una característica muy fuerte de lo vernacular es la *apertura a múltiples fuentes de conocimientos populares*, lo que exige cambiar o dejar ciertos enfoques o perspectivas preestablecidos (patrones estéti-

[15] Witold Rybczynski, *op. cit.*, p. 84.

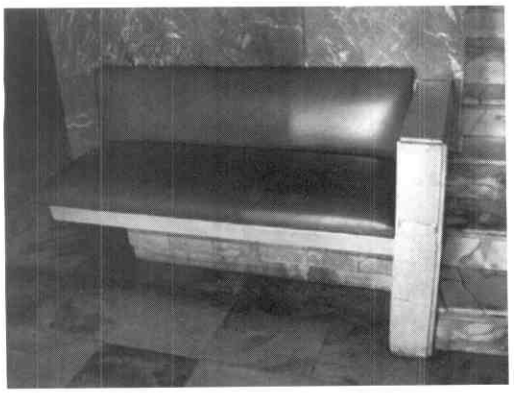
cos, funcionales, sociales, formales, éticos, etc.) para su análisis. «También es falso hablar de ausencia de estilo, sino que se debe ampliar la definición de estilo para incluir en ella aquellos patrones de gusto, que en general –desde una observación culta– se repelen y se asocian con la 'falta de estilo'».[16]

Dan la oportunidad de recuperar «(...) el espacio doméstico del anonimato»,[17] o recuperar la «domesticidad»,[18] *ausente en el objeto de diseño académico.*

Apropiaciones populares de diseños de vanguardia

En este caso se trata de citas intencionadas a movimientos estéticos pasados o contemporáneos ya legitimados o prestigiosos, puestos de moda, que incorporan recursos estilístico-productivos de modo mecánico, ya sea por imitación o adaptación, y desconocen los fundamentos teóricos de las fuentes de origen.

Las apropiaciones populares *domestican* a su manera el diseño de vanguardia, quitándole su connotación ideológica, su *distancia*, y adaptándola al gusto y uso cotidianos.



Asiento de un edificio platense que emula los proyectos del Movimiento Moderno.

A veces los *apropiadores* ni siquiera saben de dónde están apropiando las ideas ni les interesa saberlo. Adquieren su legitimación a través de las formas puestas de moda por la vanguardia a partir de explotar el recurso de la semejanza: «es parecido a...».

En los casos de apropiaciones populares de vanguardias modernas, el recurso de la utilización de lo *símil*, emulación, materiales *imitación de*, resulta muy común. Además, esta cualidad no parece tener un tinte peyorativo, es aceptada.

Con estas adaptaciones se produce un salto del contexto de la vanguardia al contexto del nuevo objeto (ya sea político, social, económico, geográfico o tecnológico) que, a pesar de pasar inadvertido para el público, introduce un cambio cultural ya sea en nuevas formas de ver o usar, en tanto las vanguardias –aun cuando son rechazadas– son formadoras de percepción.

Diseños de autor

Estos productos muestran una postura e ideología clara ante el diseño y su práctica disciplinar. Son interpretaciones estrictamente personales de un problema que puede reconocerse, asociarse con su autor, hablando de él, su época y contexto.

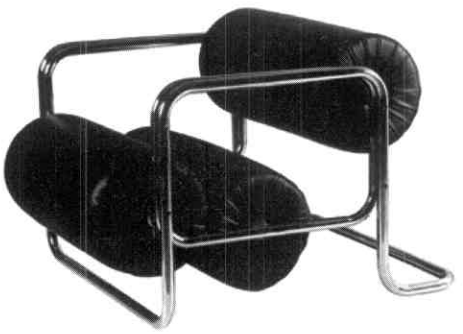
Para la bibliografía o para el iniciado no existen independientemente de su autor, en tanto reflejan intereses personales, búsquedas, experiencias, órdenes de preferencias, enclasamientos, y resultan en una afirmación de la individualidad del sujeto y del objeto.

Son objetos de discurso (la prestación *funcional* del objeto, por ejemplo silla, no es condición para eliminar esta función), teorizados, historizados. Implican interpretaciones o relecturas objetuales con un alto grado de estilización y poética.

Su consumo supera la necesidad; entra en juego el gusto, su elección por gusto (gusto entendido al modo kantiano como algo personal, propio, pero que implica conocimiento y clasificación).

El objeto sustituye al sujeto. Puede decirse que la persona pasa a ser un *accesorio* del objeto, lo complementa.

Pueden ser prototipos, una serie ínfima, acotada su comercialización, muy selecta o puntual o en serie. Se aproximan a una expresión artística. Los com-



Sillón Rolo. Reinaldo Leiro y Arnoldo Gaite para Buró, Buenos Aires, 1972.

[16] María del Rosario Bernatene, «Diseños vernaculares. Análisis de perspectivas teóricas aplicadas a su estudio», 2001.
[17] Violette Morin, «El objeto biográfico», 1971.
[18] Witold Rybczynski, *op.cit.*, 1991.

ponentes simbólico-expresivos predominan sobre lo funcional y lo técnico-productivo. Son productos de una metodología de proyecto desarrollada en ámbitos académicos, ya sea moderna o no.

En una relación entre continuidad y ruptura, se privilegia la función ruptura con los antecedentes. Su proyecto implica prospectiva pero mantiene significantes necesarios para que puedan realizarse anclajes de significados en la actualidad.

En casa

Debemos tener presente que los cambios en el mobiliario doméstico se suceden de manera gradual, hasta silenciosa. Basta comparar propuestas de revistas y otros medios con lo que sucede realmente en los hogares. El mobiliario y hábitos domésticos no resultan ser tan permeables a los avances y rupturas sociales, económicas o tecnológicas. En el caso particular de los sillones argentinos relevados en los hogares de clase media, prácticamente no se perciben saltos, se ven muy pequeñas variaciones.

El diseño vernacular se desarrolla en una línea paralela a las vanguardias. Quizás es por eso que perdura en el tiempo o responde a otras sensibilidades no tan intelectualizadas. Es más directo, la espontaneidad resulta ser un rasgo presente.

Tiene, porque no dispone de otra alternativa, poder de autolegitimarse en otros circuitos comerciales y expositivos, fuera de los académicos. Al respecto, ¿vemos anuncios o publicaciones referidos a mobiliario de mimbre o caña? También sucede esto con otro tipo de objetos, tales como: alternativas de calefacción o de construcción de hogares, secado de ropa, etc. Piénsese, por ejemplo, en las ventajas del *junco* respecto a factores medioambientales, su recambio y múltiples cualidades intrínsecas, potencialidades que existen en este tipo de materiales/objetos, beneficios, alternativas que se descartan o simplemente no se ven.

Pero no todo lo vernacular es artesanal, ni todo lo artesanal es vernacular. Porque no todo lo que se fabrica artesanalmente responde a tipologías, lenguajes formales o técnicas nativas autóctonas, que es necesario discernir para su correcta catalogación.

Algunas conclusiones parciales sobre lo vernacular y su puesta en valor

Para entender esa *distinción* a la que hace referencia Bourdieu, parece necesario un paso de inclusión clasificatoria / situacional, donde la «y» tiene preeminencia sobre la «o», que excluye o separa.

Las producciones vernaculares son creadas desde esas *libertades populares* en las que los moldes de comportamiento e intercambio social no son rígidos y las distancias sociales son más estrechas o inexistentes, sin esa carga o necesidad *diferenciadora*. Característica que habrá que respetar en programas de recuperación, para no violentar las éticas comunitarias de origen. Al fin, estas producciones encarnan el carácter «no aurático» que Walter Benjamin[19] pretendía para las reproducciones múltiples y seriadas del objeto tecnológico, rol que las leyes de mercado impidieron cumplir. Por eso, las clasificaciones que aquí se realizan de términos, objetos, conceptos, hábitus, se hacen desde un carácter inclusivo y relacional, para lograr una ponderación afirmativa de lo producido fuera de la academia.

Bibliografía

-BAUDRILLARD, Jean: «La moral de los objetos. Función-signo y lógica de clase», en AAVV: *Los Objetos*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, Colección Comunicaciones 1971.

-BENJAMIN, Walter: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1979.

-BERNATENE, María del Rosario: «Diseños vernaculares. Análisis de perspectivas teóricas aplicadas a su estudio», en VIII Congreso de historia de los pueblos de la Provincia de Buenos Aires, Archivo Histórico Dr. Ricardo Levene, Luján, 8 y 9 de noviembre de 2001.

-BOURDIEU, Pierre: *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1979.

-GIEDION, Sigfried: *La mecanización toma el mando*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

-LLOVET, Jordi: *Ideología y metodología del diseño*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

-MORIN, Violette: «El objeto biográfico», en AA.VV.: *Los objetos*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, Colección Comunicaciones, 1971.

-RYBCZYNSKI, Witold: *La casa. Historia de una idea*, Buenos Aires, Emecé, 1991.

-SCHAEFER, Herwin: *The roots of Modern Design*, Londres, Studio Vista, 1970.