

notes. It also includes an observation of factors such as the desire and luxury, which can contribute in economic activities and modify the path of society towards sustainability.

Key words: Value analysis - Automobiles - Urban mobility - Culture - Design.

Resumo: O presente artigo tem por objetivo abordar características da análise de valor aplicada ao design, utilizando como objeto de estudo o automóvel, seus valores e simbologias criadas a partir dele. Será apresentado um panorama de uso do automóvel nas cidades e sua influência cultural nos aspectos de consumo, design dos veículos e as percepções dos usuários a partir destes apontamentos. Compreende também a observação de fatores como o desejo e o luxo, que podem contribuir nas atividades econômicas e modificar o trajeto da sociedade, rumo à sustentabilidade.

Palavras chave: Análise de valor - Automóveis - Mobilidade urbana - Cultura - Design.

(*) **Ana Paula de Sousa Nasta.** Mestre em Design, Inovação e Sustentabilidade pela Universidade do Estado de Minas Gerais (2014), possui especialização em Comunicação: Imagens e culturas midiáticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (2010) e graduação em Comunicação Digital e Hipermídia pelo Centro Universitário

de Belo Horizonte (2008). **Jairo José Drummond Câmara.** Possui graduação em Desenho Industrial pela Fundação Mineira de Arte (1980), mestrado em Industrial Design - Pratt Institute (1985), DEA em Conception de Produits Nouveaux - ENSAM, Paris (1990) e doutorado em Management et Génie Industriel - École des Mines de Paris (1993). Atualmente é professor da Universidade do Estado de Minas Gerais. Membro do Colegiado da REDEMAT UEMG/UFOP (Mestrado e Doutorado em Engenharia de Materiais). Membro do Colegiado Acadêmico do Mestrado em Design, Inovação e Sustentabilidade da Escola de Design da UEMG. Tem experiência na área de Desenho Industrial, com ênfase em Design de Produto, atuando principalmente nos seguintes temas: design, ergonomia, eco-design, transportes e seleção de materiais. Detentor de bolsa PQ II do CNPq. **Regina Álvares Dias.** Graduada em Design Industrial pela Fundação Mineira de Arte Aleijadinho - FUMA (1977), com mestrado em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC (2004) e doutorado em Engenharia e Gestão do Conhecimento pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC (2009). Atualmente é docente da Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG (graduação e mestrado em Design). Trabalhou como designer no LBDI, em Florianópolis por oito anos. Professora de projetos e ergonomia na FUMA e Unisul. Atuou na ITAUTECH, em São Paulo, onde desenvolveu vários projetos. Participou de vários projetos de Ergonomia pela UFSC. De 1995 a 1997, atuou como Designer em Cerâmica no LabMat/UFSC.

La historia del diseño de sillas y otros muebles, reconsiderado

Actas de Diseño (2018, julio),
Vol. 25, pp. 75-86. ISSN 1850-2032.
Fecha de recepción: enero 2013
Fecha de aceptación: julio 2015
Versión final: agosto 2017

Ibar Federico Anderson (*)

Resumen: El problema de la enseñanza de la Historia del Diseño Industrial radica en el enfrentamiento entre el capitalismo industrial y otros “modos de producción” anteriores al capitalismo industrial (comunismo primitivo, esclavitud y feudalismo) que generaron muebles y objetos como producto de su cultura material doméstica.

Utilizando como fuentes toda la historia del diseño de muebles en general y de sillas en particular y a partir de aplicar una metodología de análisis cualitativo o hermenéutico de la historia del diseño, sustentado en el análisis histórico-económico del materialismo histórico marxista; se arribó a las conclusiones sobre la importancia para el proyecto de diseño, del estudio de la historia antes de la Revolución Industrial.

Palabras clave: Sillas - Diseño Industrial - Muebles - Historia - Materialismo.

[Resúmenes en inglés y portugués y currículum en pp. 85-86]

1. Introducción

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 del siglo XX, vienen con anterioridad a los planteos del diseño moderno (luego de la Revolución Industrial). Incluso con anterioridad a la Modernidad (entendida en términos filosóficos) y del Movimiento Moderno en arquitectura y en el diseño de muebles.

Veamos los siguientes ejemplos: 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).

Otro 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. Lo que marca una relación entre la historia del diseño de muebles y los sistemas de estratificación social como lo explica Anthony Giddens en *Sociología* (1991).

A su vez, algunos muebles como los *almaidar* [armarios] y los *cabinets* [armarios con patas] habían adoptado para remarcar 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. Lo que marca una relación entre la historia de la arquitectura y el diseño de muebles.

Adicionalmente si pensamos que 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, esto está marcando una relación entre la historia de la cultura –los comportamientos sociales– y el diseño de muebles.

De aquí se desprende una pregunta sorprendente, si el Diseño Industrial –moderno– (académico) no inventó las formas del sentarse, comer, dormir o habitar luego de la Revolución Industrial. Entonces: ¿porque esa actitud más “política” que “científica”, de negar el pasado artesanal? 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”, 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– 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].

Esto queda en evidencia, dado que el denominado Movimiento Posmoderno, como veremos más adelante, también permite producciones artesanales dentro de una economía capitalista industrial tardía (como lo definen algunos autores). 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. Ade-cuándose –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”. 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, sobre los que volveremos más adelante.

Dado que, como sostiene el autor, 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–; podremos llegar a captar su importancia real, compleja, mutable.

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 conlleva el problema de ser anti-científica (al negar la historia). La historia no debe ser negada, debe ser estudiada.

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: 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 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).

Aquí se afirma que el mueble artesanal permitió inspirar el diseño del mueble industrial. 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”). Este caso citado fue tratado en la Tesis de Maestría en Estética y Teoría de las Artes, defendida por el autor de este artículo.

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 de “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) 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 aquí propuesto (en clara referencia a la enseñanza de la historia del Diseño Industrial)? 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, no existe otro modo de sacar conclusiones.

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 “confort” 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. 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:

- La *caquetteuse* (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.

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 como:

- 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.
- 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]. Como veremos a continuación.

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. Dentro de esta explosión de 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 darnos una idea de la magnitud de la historia que se intenta abordar en este trabajo de un modo simplificado):

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

En efecto, esta enorme variedad de creaciones de sillas que viene desde los siglos XVI, XVII y XVIII, pero que en los siglos XIX y XX adquieren 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 de la Revolución Industrial que posteriormente a dicha revolución productiva). Desde una concepción materialista [marxista] de la historia, los modos de producción son determinantes, a la hora de definir el diseño de un mueble.

En este sentido, si se piensa en una línea teórica sociológica 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 (artís-

tico), 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 artesanales.

Este es el aporte teórico de este pequeño artículo que se desprende de mi Tesis Doctoral (en proceso de evaluación por el Jurado) a la investigación en historia del diseño de muebles (no-industrial e industrial): producir pocas “categorías teóricas” para interpretar la complejidad estilística del diseño como resultado de tres categorías analíticas del “Orden Social” que determinaron –o influenciaron– sobre cuatro tipos de estéticas aplicadas al diseño del mueble:

- Un “Orden Social Feudal” del cual se derivó la *estética feudal-monacal*.
- Un “Orden Social Monárquico-Absolutista” del cual se derivó una *estética cortesana-monárquica*.
- Un “Orden Social Liberal” del cual se derivó una doble *estética burguesa (no-moderna y moderna)*.

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 tipo de análisis permitió re-agrupar los diferentes estilos de la Historia del Arte, que son muchos y diversos, en pocos modelos analíticos de la historia. 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:

- Grupo 1: los muebles de estilos 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).

- 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 y moderna)*, se puede localizar el Grupo 4A.

Evidentemente dentro del “Orden Social Liberal” del cual se derivó una doble *estética burguesa (no moderna y moderna)*, 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). 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 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 a 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 dos vertientes *estéticas: no-moderna* (propia de los muebles artesanales del siglo XVIII y XIX del Grupo 4A) y *moderna* (propia de los muebles industriales de fin del siglo XIX, siglo XX e inicios del siglo XXI: como los de la Escuela de la Bauhaus y el Grupo 4B). Esto permite definir dos estéticas en la historia –para el mismo “Orden Social Liberal” [burgués]– que se pueden denominar como *estética burguesa no-moderna (1789-1939)* y *estética burguesa moderna (1928-1959)*.

Dicha *estética burguesa moderna* es la que importa ser analizada en la historia del Diseño Industrial académico, según se estila en la cátedras de las Universidades de la Argentina, a partir de lo que llamaremos Grupo 4B.

Pero no olvidemos que 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 impor-

tancia 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 (Escuela de la Bauhaus) en el diseño de muebles 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 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. Entonces: ¿por qué seguir negando –académicamente– el pasado? ¿Por qué no abrirse epistemológicamente a la historia? Para que la enseñanza de la historia del Diseño Industrial sea, “toda” la historia (y no un «recorte» de la historia, desde la Revolución Industrial en adelante). Problema originario del método científico y su necesidad del “recorte” histórico (de tiempo y espacio).

2. Desarrollo

Finalmente arribamos a la influencia del “Orden Social Liberal” [burgués] sobre la *estética burguesa moderna* en el diseño de muebles, influenciado por las Revoluciones Burguesas (Revolución Industrial y Revolución Francesa); y sus aplicaciones al diseño de muebles en general y sillas en particular. Grupo 4B.

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, dado que la 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.

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.

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 durabilidad, 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).

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

La estética-mecanicista de la época estaba provocando grandes cambios. Frank Lloyd Wright (1867-1959), aceptaba la «decoración» orgánicamente 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 y edificios.

Un listado de las relaciones entre la arquitectura, los arquitectos y el diseño de sillas podría incluir los siguientes casos:

- 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 Helsinki” 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.

Por citar una serie de casos reconocidos históricamente. 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) 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).

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.

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”] encontraban su lugar. Según 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 la siguiente ideología implícita:

- 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).
- Mesianica (salvadora del proyecto de la humanidad).
- Democrática (para toda la sociedad).

Una de las primeras sillas que encarnan este concepto –o “espíritu” según Giedion– descrito en los nueve ítems 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 el: *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.

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 pintó recién en 1923. Este ejemplo aclara la obviedad de la importancia que la vanguardia (como Arte) ha tenido sobre el diseño de sillas.

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 fatale* 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.

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).

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 diseñó el sillón (silla con apoyo brazos) en “cantiléver” modelo: *N° 31* (1931) de estructura de madera de abedul y asiento-respaldo de contrachapado moldeado.

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 surgieron de la búsqueda de conexiones más logradas y efectivas: una búsqueda que, más que en cualquier otro caso, ha hecho evolucionar la teoría del diseño y ha implicado una sucesión de importantes avances en los procesos técnicos y las aplicaciones de materiales, desde el tubo de acero hasta el contrachapado moldeado o los materiales termoplásticos de inyección. Entre otros materiales aplicados al diseño de sillas, entre 1960 y 1970, se 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 nació 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 en el diseño de sillas, marco la diferencia con el Movimiento Moderno.

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 aburrimento*", 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.

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*, *folck*, *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).

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 re-diseño el estilo Sheraton efectuando alteraciones al lenguaje propias del Movimiento Posmoderno. Las sillas de Venturi son de contrachapado moldeado y serigrafiado que simula el volumen (cuando en realidad el volumen del decorado aplicado al respaldo es gráfico, en 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). Del mismo modo que las sillas de Venturi, Piero For-

nasetti 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).

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.

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

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. 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, a los nuevos materiales y tecnologías o a la variable económica (venta masiva) producto del capitalismo industrial de la revolución Industrial inglesa; sino también al imaginario del diseñador, a las variables estéticas y culturales (que son portadoras de ideas y formas); de ahí la pluralidad 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

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 *Savanaroia* (s/f). Porque legalizó la X como tipología.
- La *N° 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. Sipack. Porque desconciertan.

Quizás este listado podría ser discutido en algunos ejemplos, dado que faltan citar muchos ejemplos de diseñadores igualmente famosos e importantes, pero en general 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, aunque ello engrosaría los objetivos de debate inicialmente planteados para un trabajo tan limitado y pequeño como este artículo.

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.

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 N° 150* (1955) volvió a usar.
- 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.

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) –influido 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).

Por lo que quedo bien en claro 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; pues, considero que no es tan así (de todos modos no lo discutiremos aquí).

Y en esta relación entre Arquitectura (Arte Mayor) y diseño de muebles (arte menor), 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. Quedando claro que el Arte no ha desaparecido en la contemporaneidad, como se suponía a partir del Movimiento Moderno en el diseño de muebles, dado que el Movimiento Posmoderno lo ha reflotado en todo su esplendor simbólico. 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.

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.

Por lo que el Movimiento Posmoderno, último bastión del diseño basado en el “Orden Social Liberal” [democrático] terminó siendo mucho más democrático que el Movimiento Moderno –igualmente basado en el “Orden social Liberal”– (Grupo 4B) por su multiplicidad de lenguajes “estéticos” 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 premoderni-

dad 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) 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.

En definitiva, esta pequeña investigación –más bien ensayo– 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 la propuesta histórico-pedagógica.

Bibliografía

- Blanco, R. (2003). *Sillopatía. 240 sillas diseñadas por Ricardo Blanco*. Buenos Aires: Editorial Argentina.
- Blanco, R. (2006). *Sillas Argentinas*. Buenos Aires. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- Charlotte & Peter Fiell. (1997). *1000 Chairs*. Köln: Editorial Taschen.
- Feduchi, L. (1946). *Historia del mueble*. Barcelona: Editorial Blume.
- Giddens, A. (1991). *Sociología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Giedion, S. (1979). *La mecanización toma el mando*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Venturi, R. (1972). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: S/E.

Abstract: The problem of the teaching of the History of Industrial Design lies in the confrontation between industrial capitalism and other “modes of production” prior to industrial capitalism (primitive communism, slavery and feudalism) that generated furniture and objects as a product of their domestic material culture.

Using as sources all the history of furniture design in general and of chairs in particular and from applying a methodology of qualitative or hermeneutical analysis of the history of design, based on the historical-economic analysis of Marxist historical materialism;

Conclusions were reached on the importance of the design project, the study of history before the Industrial Revolution.

Key words: Chairs - Industrial Design - Furniture - History - Materialism.

Resumo: O problema do ensino da História do Design Industrial arraiga no confronto entre o capitalismo industrial e outros “modos de produção” antes do capitalismo industrial (comunismo primitivo, escravatura e feudalismo) que geraram móveis e objetos como produto de sua cultura material doméstica.

Utilizando como fontes toda a história do design de móveis em general e de cadeiras em particular e a partir de aplicar uma metodologia de análise qualitativa ou hermenêutica da história do design, sustentado na análise histórica-econômico do materialismo histórico marxista;

se arribó às conclusões sobre a importância para o projeto de design, do estudo da história antes da Revolução Industrial.

Palavras chave: Cadeiras - Design Industrial - Móveis - História - Materialismo.

(* **Ibar Federico Anderson.** Diseñador Industrial (UNLP, 1999). Magíster en Estética y Teoría de las Artes (UNLP, 2008). Doctorando en Arte Contemporáneo Latinoamericano (fecha de defensa de tesis, marzo 2014). Profesor Titular en “Integración Cultural 1” de las carreras de Diseño Industrial y Diseño en Comunicación Visual. Investigador categorizado (categoría III) por el sistema científico tecnológico nacional. Secretaría de Ciencia y Técnica (SCyT) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

La creatividad; un fenómeno compuesto por elementos cognitivos, afectivos, biológicos y sociales, que condicionan a la persona creativa

John Fredy Cano Gutiérrez (*)

Actas de Diseño (2018, julio),
Vol. 25, pp. 86-96. ISSN 1850-2032.
Fecha de recepción: septiembre 2013
Fecha de aceptación: julio 2014
Versión final: agosto 2017

Resumen: Los procesos creativos requieren mejores acercamientos a realidades contextuales en términos del uso de nuevas tecnologías en el aula, que garanticen aprendizajes holísticos encaminados a resolver problemas publicitarios frente a procesos creativos y estratégicos para resolver situaciones en torno a la marca y branding publicitario. Este producto es una investigación realizada por La Facultad de Comunicación, Publicidad y Diseño de La Universidad Católica Luis Amigó de la ciudad de Medellín Colombia, para el *Desarrollo de un software que ayude en la estimulación y el logro de competencias creativas entre estudiantes de publicidad y diseño.*

Palabras clave: Diseño - Creatividad - Publicidad - Software - Gráfica - Educación - Comunicación - Aprendizaje - Nuevas Tecnologías.

[Resúmenes en inglés y portugués y currículum en p. 96]

Contenido

Howard Gardner, en su libro *Frames of mind* dice que: “La inteligencia podrá ser definida como un conjunto de habilidades que le permiten a un sujeto resolver problemas o crear productos que son trascendentales para una cultura en particular” (Gardner, 1983). Sugiere además que este concepto es un potencial biológico y psicológico presente en todos los individuos, pero requiere para ello, una exploración de los factores experimentales, culturales y motivacionales de la persona. Para sustentar esta teoría el autor nos plantea que existen ocho tipos diversos de inteligencia a saber: lingüística, lógico matemático, espacial, corporal, musical, interpersonal, extrapersonal y naturalista. A través de este estudio, quiso hacer una diferencia entre lo que tradicionalmente se reconoce como inteligencia y talento. Para él esta teoría se fundamenta en la mente humana en un aspecto pura-

mente cognitivo sin ser una teoría de la personalidad, la moralidad u otros constructos. La propuesta de Gardner será complementaria dialéctica y creadoramente con la de otros autores, pues su concepción biologicista no toma en consideración muchos otros aspectos relacionados con el fenómeno creativo.

Por su parte Joseph Renzulli, nos habla de los tres aros que en su interacción exitosa producen o potencian un pensamiento creativo. Esos tres componentes serán la inteligencia o las habilidades que están por encima del promedio, la creatividad y el compromiso en la tarea a realizar. Su planteamiento excluye al pensamiento infantil y se ubica exclusivamente en la forma de pensar de los adultos, este hecho en particular ha logrado que su teoría sea muy criticada, sin embargo, y a pesar de ser refutado, esta teoría sirve de base para el desarrollo de un programa de desarrollo del talento en el ámbito docente llamado